

Culture Teatrali

Studi, interventi e scritture sullo spettacolo

29, *Annale* 2020



la casa
USHER

Culture Teatrali

Studi, interventi e scritture sullo spettacolo

Annali fondati da Marco De Marinis

Nuova serie

n. 29 – 2020

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, Lorenzo Donati, 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

© 2020 by VoLo publisher srl

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

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

In copertina: *La delicatezza del poco e del niente*, di Mariangela Gualtieri, regia e voce di Roberto Latini, Canale Fiuma (loc. Casella Bianca) - Gualtieri (RE), 8 agosto 2020. Copyright by Teatro Sociale Gualtieri.

ISBN: 978-88-98811-48-9

Finito di stampare nel mese di ottobre 2020 presso Cartografica Toscana - Pescia (PT).

SOMMARIO

DOSSIER TEATRODOMANI

PROSPETTIVE DELLA SCENA ALLEPOCA DEL COVID-19

a cura di Marco De Marinis

- 7 Marco De Marinis
Introduzione
- 8 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 stessi facendo cultura. Divagazioni su teatro, streaming e sovvenzioni in tempo di Covid*), Giuditta Chiaraluca (*Mi sveglia 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-spettorialità, 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

- 99 Silvia Mei
Dopo l'«ultimo» testimone artista
- 101 Giuliano Scabia
Ecco Carlo sulla soglia del teatro...
- 103 Donatella Orecchia
Carlo Quartucci, schegge di un viaggio per ricordare

- 110 Carlo Quartucci (a cura di Fabio Acca)
«Questa scemenza dell'arte». Una testimonianza sul corpo attoriale
- 114 Lorenzo Mango
Da un camion a una zattera. La drammaturgia acentrica di Carlo Quartucci
- 129 Carla Tatò (a cura di Armando Petrini)
Una scrittura carezza per Carlo

STUDI

- 147 Teresa Megale
*Per Gerardo Guerrieri e Federico Fellini, a cento anni dalla nascita.
Con due scritti del primo sul cinema del secondo*
- 160 Mirella Schino
Il problema del Terzo Teatro: Tebe dalle sette porte
- 187 Manlio Marinelli
Mythos e plot: origine di un'idea. Aristotele, Sartre, Heiner Müller
- 201 Laura Budriesi
Animalizzare la scena
- 223 Emma Pavan
Mito e logos nell'universo creativo di Giuliano Scabia
- 248 Cristina Tosetto
*Vers une expansion du concept de dramaturgie dans les écritures critiques:
Giuseppe Bartolucci et Bernard Dort à Venise (1967)*
- 266 Cinzia Toscano
Saggio di robotica teatrale: tra orientamenti scientifici e pratiche sceniche
- 279 Abstract

DOSSIER

**TEATRODOMANI
PROSPETTIVE DELLA SCENA ALL'EPOCA DEL COVID-19**

a cura di Marco De Marinis

Marco De Marinis

INTRODUZIONE

Il 2020 è stato e continua ad essere un anno molto diverso da tutti i precedenti, con l'esplosione della pandemia da Covid-19, e quindi anche l'Annale di «Culture Teatrali» che porta questa data non poteva far finta di niente. Del resto, fin dalla chiusura dei teatri, il 23 febbraio scorso, molte voci si sono levate dal nostro mondo per testimoniare, discutere, riflettere, avanzare proposte. Artisti, operatori, critici sono stati molto attivi nell'animare un dibattito che mi è sembrato in ogni caso più vivace e più ricco di quello sorto in altri ambiti dell'arte e della cultura. *Et pour cause*, viene da aggiungere, essendo subito apparso chiaro a tutti che, per ragioni sin troppo evidenti, lo spettacolo dal vivo era fatalmente destinato al ruolo poco invidiabile di vittima designata della emergenza pandemica, dopo la scuola ovviamente. Non a caso, è stato scritto tempestivamente proprio da una teatrante, sia pure anche grande poetessa, la nostra cara Mariangela Gualtieri, quello che in poco tempo è diventato una sorta di manifesto di resistenza umana, la poesia *Nove marzo duemilaventi*. La sua diffusione in tutto il mondo la dice lunga sul valore che essa ha assunto per tantissimi, e non solo nell'ambiente teatrale.

Mi è quindi sembrato inevitabile porre il suo testo all'inizio di questo dossier. Che ha una doppia natura: da un lato, ho deciso di raccogliere appunto alcuni degli interventi più significativi apparsi nel periodo del *lockdown* in Italia, e non solo: oltre a Mariangela Gualtieri, vi figurano Eugenio Barba, Enzo Moscato, Gabriele Vacis, Mario Biagini, Massimo Munaro, Domenico Castaldo – ma anche Rafael Spregelburd dall'Argentina e Richard Schechner dagli Stati Uniti. Dall'altro, ho pensato che, data la sede, sarebbe stato importante sollecitare *ex novo* dei contributi, soprattutto da parte di studiosi, allargando i confini ben oltre il nostro Paese.

Ne è venuto fuori un dossier ricco e stimolante, composto di pensieri non tutti effimeri, come quelli che fatalmente siamo stati spesso spinti a esprimere in questi mesi strani e difficili. Si tratta inoltre di testi di taglio e indole diversa: si va dalla lettera al vero e proprio saggio, passando per testimonianze e dense prese di posizione. Non mancano neppure due scritture drammatiche, oltre alla già citata poesia d'apertura. Ringrazio tutti gli autori, che con grande disponibilità hanno accettato di collaborare, spesso con tempi molto più stretti rispetto al solito. Ma poco ormai va, e probabilmente continuerà ad andare, come al solito. E questa è la prima e più importante lezione che il Covid-19 ci sta impartendo. Trasformarla da una costrizione in un'opportunità, anche a teatro, è la sfida che abbiamo tutti davanti.

P.S. Visto che tra marzo e luglio, pur perdurando l'emergenza mondiale, le situazioni sono cambiate in maniera molto significativa con differenze notevoli anche da Paese a Paese, ci è sembrato opportuno datare i vari contributi, anche quelli che non lo erano già di loro, e indicare la località. Solo per quelli arrivati in luglio, abbiamo tralasciato la precisazione del giorno.

Mariangela Gualtieri

NOVE MARZO DUEMILAVENTI¹

Questo ti voglio dire
ci dovevamo fermare.
Lo sapevamo. Lo sentivamo tutti
ch'era troppo furioso
il nostro fare. Stare dentro le cose.
Tutti fuori di noi.
Agitare ogni ora – farla fruttare.

Ci dovevamo fermare
e non ci riuscivamo.
Andava fatto insieme.
Rallentare la corsa.
Ma non ci riuscivamo.
Non c'era sforzo umano
che ci potesse bloccare.

E poiché questo
era desiderio tacito comune
come un inconscio volere –
forse la specie nostra ha ubbidito
slacciato le catene che tengono blindato
il nostro seme. Aperto
le fessure più segrete
e fatto entrare.
Forse per questo dopo c'è stato un salto
di specie – dal pipistrello a noi.
Qualcosa in noi ha voluto spalancare.
Forse, non so.

Adesso siamo a casa.

È portentoso quello che succede.
E c'è dell'oro, credo, in questo tempo strano.
Forse ci sono doni.
Pepite d'oro per noi. Se ci aiutiamo.
C'è un molto forte richiamo
della specie ora e come specie adesso
deve pensarsi ognuno. Un comune destino
ci tiene qui. Lo sapevamo. Ma non troppo bene.
O tutti quanti o nessuno.

¹ Pubblicata in prima battuta su «Doppiozero», il 23 marzo 2020, e sulla pagina fb di Mariangela Gualtieri, *Nove marzo duemilaventi* è diventata in poche ore virale. È stata poi tradotta in molte lingue in tutto il mondo.

È potente la terra. Viva per davvero.
Io la sento pensante d'un pensiero
che noi non conosciamo.
E quello che succede? Consideriamo
se non sia lei che muove.
Se la legge che tiene ben guidato
l'universo intero, se quanto accade mi chiedo
non sia piena espressione di quella legge
che governa anche noi – proprio come
ogni stella – ogni particella di cosmo.

Se la materia oscura fosse questo
tenersi insieme di tutto in un ardore
di vita, con la spazzina morte che viene
a equilibrare ogni specie.
Tenerla dentro la misura sua, al posto suo,
guidata. Non siamo noi
che abbiamo fatto il cielo.

Una voce imponente, senza parola
ci dice ora di stare a casa, come bambini
che l'hanno fatta grossa, senza sapere cosa,
e non avranno baci, non saranno abbracciati.
Ognuno dentro una frenata
che ci riporta indietro, forse nelle lentezze
delle antiche antenate, delle madri.

Guardare di più il cielo,
tingere d'ocra un morto. Fare per la prima volta
il pane. Guardare bene una faccia. Cantare
piano piano perché un bambino dorma. Per la prima volta
stringere con la mano un'altra mano
sentire forte l'intesa. Che siamo insieme.
Un organismo solo. Tutta la specie
la portiamo in noi. Dentro noi la salviamo.

A quella stretta
di un palmo col palmo di qualcuno
a quel semplice atto che ci è interdetto ora –
noi torneremo con una comprensione dilatata.
Saremo qui, più attenti credo.
Più delicata la nostra mano starà dentro il fare della vita.
Adesso lo sappiamo quanto è triste
stare lontani un metro.

San Mamante (Cesena), 9 marzo 2020

Enzo Moscato

L'IRONIA "DALLA" CATASTROFE¹

Difficile, di questi tempi, dire come uno "si sente" e "cosa" sente, a proposito della cosmica situazione di ansia, paura, panico, paranoia, lutto e (freudiana?) malinconia, che ghermisce cuore e mente di ciascuno di noi e che viene causata dall'attuale e tremenda presenza dell'agente patologico, e, a quanto pare, mortalissimo, chiamato ("regalmente", ci avete fatto caso?) "corona-virus".

Io, per esempio, e credo come tantissimi altri in mezzo a noi – non dico del mondo intero, che, è ovvio, non ho il piacere di conoscere, ma, almeno, di Napoli e circondario – non mi "sento" manco più!

Corpo e mente mi sembrano, da quando è cominciato 'sto fatto dell'epidemia, poi cangiatosi in pandemia (oh, Maronna bella mia!), che si siano volatilizzati, evaporizzati, in un loffio stato chimico-gassoso e perciò sospeso nell'aria, nel vuoto, e che, della mia (ex) natura umana od umanoide non mi sia rimasto nulla più, tranne lo stupore catatonico-progressivo e il progressivo starmene disteso, cataletticamente, sul letto, già predisponendomi così, a quando, probabilmente, pure a me, i monatti "di ritorno", perché già presenti ne "I Promessi e poi Sposi" di manzoniana memoria, mi verranno, brutalmente a prendere e, dal letto mio, mi trasporteranno al relativo "lazzaretto" (se ci sono ancora barlumi di salvezza/guarigione), oppure di filato al cimitero, senza nessuno dietro il carro de' muorte, che mi accompagni, per affetto, per pietà, dovere, fino a là, fino all'ingresso di "Poggioreale", se si piglia il lato "sud" ovvero a quello della "Doganella", se si va per quello "nord"!

C'avimm'a fa'? – diceva sempre, a proposito, la napoletanissima anima di mia mamma – «'E 'na manera o 'e 'n'ata, s'adda muri!».

Saggezza antica – plebea e anche introvabile, oramai, al giorno d'oggi, come potete constatare.

Parliamoci chiaro: sto scherzando, sdrammatizzando, non sono un idiota, so benissimo che di mezzo c'è la sacra vita, che la stiamo rischiando di brutto e che non è proprio il caso che faccia anch'io (il serissimo, "quasi austero" – almeno così mi vede qualcuno, "biàto a isso!" – drammaturgo che conoscete) il buffone ridanciano di turno, uno di quelli che si affacciano, mettiamo, dagli schermi delle "Tv, locali e nazionali", sciorinando scemenze sedicenti divertenti, perché "tanto, vista la situazione tragica, è meglio ca nun ce penzamme!".

No, no. Io ci penso. Io ci penso, ci rifletto, eccome! su ciò che sta accadendo.

Ci penso e ci rifletto seriamente, e, seriamente non dico che ho paura o che ho coraggio; non ho nessuno dei due sentimenti citati, se è per questo!

Ve l'ho detto: mo' non mi "sento" e "non sento" proprio nulla, né me stesso, né le emozioni a me stesso collegate, però, però, però...

¹ Pubblicato su «Proscenio», 1 aprile 2020.

ASPETTO, ASPETTO, e penso che se, ASPETTANDO, ASPETTANDO, per fortuna o per caso, non morirò pure io (come già, e me ne dispiace tantissimo, sinceramente, sta succedendo a moltissime persone, pure tanto migliori e tanto più meritevoli di me di rimanere vive, su questo problematico quanto enigmatico Pianeta, detto Terra...) ALLORA sarà giunto il vero momento di ragionare (e trarre debite conseguenze e anche debiti cambiamenti di condotta: etica, civile, sociale, emozionale...) su ciò che sta, terribilmente, ahimè!, nel MONDO, e, pertanto, anche in NAPOLI, accadendo, verificandosi.

Chi conosce anche solo un po' del "mio" Teatro, sa che io, sia pure sotto forme ambivalenti – voglio dire, tragicomiche – ho sempre parlato "di" e portato "sulla" scena (specialmente negli anni '90 e decennio successivo) questo tipo di "catastrofi", di avvenimenti eccezionali, simili a quello che stiamo purtroppo vivendo adesso, nel mondo e nella nostra bella e cara città: uno per tutti, il ciclo di "spettacoli" dedicati al "pazzo" Antonin Artaud e ad altri scrittori "cataclismatici", del Teatro, della Filosofia, della Letteratura europei: da *Lingua, Carne, Soffio* a *Magnificenza del Terrore*, passando per il testo, invero e involontariamente, "profetico" di ciò che sta avvenendo adesso, da me intitolato *Epidemiantes*, ancora inedito per mia espressa volontà, sia per la scena, sia per l'editoria, io mi sono sempre occupato e preoccupato, sia pure senza nevrosi o disturbi del carattere, del "nostro" non certo roseo e degno di ottimismo, futuro umano.

Non me ne vanto. È qualcosa che "sentivo", anche se inspiegabilmente per me, di fare e coerentemente l'ho fatto.

Erano "performances-finzioni", quelle mie, che, attraverso una *mise en espace* di eventi, per fortuna ancora immaginari, invitavano, con la rappresentazione, talvolta tragica, talvolta esilarante, talvolta tutt'e due i suddetti aggettivi assieme, con la Rappresentazione del "Male" o del "Negativo", *tout-court*, A UNA POSSIBILE CATTARSI – PURIFICAZIONE – TRASFORMAZIONE, PSICHICA ED EMOTIVA DELLO SPETTATORE, e, quindi, in ultimo, passando dall'unità alla molteplicità, ANCHE DEGLI UOMINI TUTTI, scusatemi se è poco, ma è su questo "poco", assolutamente e necessariamente megalomane e umile, grandioso e poveraccio assieme, che si regge e si giustifica una cosiddetta vocazione di artista di teatro.

Perché, poi, voi lo sapete, a questo serve ("servirebbe", ahimè!, se non lo stessero facendo morire, anche lui, anche il teatro, di "corona-virus-burocratico") l'insieme inscindibile di scena, palco, luci, costumi, attori, attrici, registi, eccetera, eccetera...

A questo serve (servirebbe?) tutta la sua, la loro, "Magnifica Illusione", offerta ai pubblici: ad anticipare, conoscere e quindi poi anche a neutralizzare/annullare, cangiandolo, così, in "Bene" e in "Positivo", quanto di peggio o, addirittura, di impensabilmente crudele e devastante, la nostra meschina e terrena esistenza, può farci, senza misericordia, patire ed esperire. E perché, sennò, è ancora, giustamente famosa, al giorno d'oggi, gente come Shakespeare, Boccaccio, Defoe, per non dire dell'ancora più antichi descrittori/sublimatori, attraverso l'arte, delle infinite crisi patologiche/infettive dell'Umanità, tipo Sofocle, Euripide, Senofonte, e via di questo passo citando???

Di conseguenza, che ho voluto dire? Che ho detto, fino a mo'?

Ho detto, in sintesi: auguriamoci che un qualche risultato o effetto "positivo" lo porti questa estrema ed esiziale esperienza fatta col "c.v.19"!

Nun'ò voglio manco annummena' per intero "o nomme 'e 'stu 'frato del c..." ma-leaugurante!

Tanto, voi capite lo stesso di chi stiamo dicendo!

Auguriamoci che, passato 'sto momento, perché passerà, passerà, pur'isso, state certi!, potremo di nuovo uscir liberamente dalle case nelle strade, per il piacere sommo di stare tutti assieme e di far serenamente e proficuamente di nuovo "comunità". E, soprattutto, come avrebbe raccomandato anche la grande Luisa Conte: venite, venite, venite a Teatro! Venite 'o 'Thèatron, come dicevano gli Antichi Greci! Venite, venite, che ce facite dint' a casa?! Mo', forse, vi parrà paradossale o nu male consiglio, dato con perfidia e con 'cazzimma certosina, quest'invito che facc'io ad andare a teatro, quando tutti sanno che i teatri, mo', li hanno "inzerrati" e chi sa quando apriranno e seppur riapriranno e "come" soprattutto riapriranno!

Ma, vabbè, che c'entra, io parlo, così, "per via virtuale"! Mica il "virtuale", si può fare solo su "Internèt"!

Però è vero, o almeno io ci credo ciecamente che, passato magari questo tempofsfiga d'ogni cosa, "l'ironia 'dalla' e pur 'della' o 'sulla' catastrofe" è l'unica che ci può salvare l'anima e con l'anima il resto.

E, poi, almeno per me, e spero ardentemente non solo per me, c'è sempre il Teatro.

Non necessariamente fatto, recitato, ma anche solo, semplicemente, pensato, immaginato, supposto: là, sultanto là, dint' o Triatro, troveremo gli anticorpi necessari a rimanere immuni, saldamente, da 'sta brutta e sconciata "tarantella", che, almeno per il momento, siamo tutti coscritti/costretti, malamente, a ballicchiare! S'intende: il teatro, se il teatro ce la farà a non morire, con tutti 'sti tirapiiedi attorno al suo letto ovvero misero giaciglio di dolori! E che marina!

Napoli, 1 aprile 2020

Rafael Spregelburd

L'ANNO DEL MAIALINO¹

Quando ogni predizione fallisce, fallisce anche ogni dizione

Cominciamo dall'inizio, per fornire un inquadramento strettamente scientifico a queste idee sparse: il libro di predizioni di Ludovica Squirrou² non dice niente della pandemia. Niente. Suggestisce un anno con caratteristiche “x” per il maiale, dove “x” somiglia abbastanza a “y” per il cane, o a “z” per il topo. Ma per quel che ne so (non ho letto approfonditamente l'oroscopo cinese, bah, non l'ho letto), non suggerisce che la civiltà non attraverserà il suo anno migliore, neppure che questo non è “x”, “y” o “z”, ma forse un “lv”, un cigno nero, una di quelle lettere che non stanno nell'alfabeto. L'alfabeto è un contenitore di possibilità trascorse ma non di esperienze future. E pare che la realtà sia fatta di ripetizioni e di eccezioni. Ogni tanto, come dice Nassim Taleb, nasce un cigno nero.

Lo spettatore del futuro

Adesso sì. Pandemia. Un film di fantascienza, un brutto film, come ha scritto questa settimana Javier Daulte in un lucido articolo – argentinissimo – divenuto anch'esso virale e che si sta traducendo di gran carriera per pubblicarlo a New York, cioè ovunque.

Distante dalla tentazione di Ludovica (che è la stessa di Žižek o di Byung-Chul Han) io mi rifiuto di predire quel che sarà. Però, sì, è un esercizio interessante, per lo meno nei limiti della mia professione, mettere sul tavolo le carte di questi tarocchi per immaginare come sarà lo spettatore del futuro, che in realtà è quello di questo maggio o giugno. Dal contesto del confinamento e dalla successiva liberazione (prima o poi accadrà) nascerà uno spettatore nuovo, con altre abitudini narrative, altre impazienze ritmiche, altri parametri temporali, un altro termometro per le sfumature. Uno spettatore che oltretutto probabilmente si sarà trasformato in attore *amateur* durante la clausura. In realtà, questo spettatore non è del tutto nuovo. Era già a buon punto di cottura in esperimenti pilota come le performance senza dramma o il microteatro, quell'invenzione spagnola nata dalla crisi teatrale *madrileña* che ha rinsecchito le

¹ Pubblichiamo in questa sede una parte dell'intervento *El año del cochino*, apparso nella raccolta *La Fiebre. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias*, a cura del progetto editoriale ASPO (Aislamiento Social Preventivo Obligatorio - dalla sigla introdotta per indicare il periodo di quarantena argentino), nato per offrire un pensiero decostruttivo in tempo di Covid-19. Traduzione di Manuela Cherubini.

² Popolarissima esperta argentina di oroscopo cinese. Per farsi un'idea: <https://youtu.be/Sn4tm-OFxGM>.

opere, le ha combinate con aperitivi e stuzzichini e le ha trasformate in amabile esperienza piccolo borghese e gastronomica replicata con successo – e talento – in diverse città di tutto il mondo.

I tempi di aspettativa di questo *homo pandemicus* avranno sicuramente strani confini. Questo spettatore che è passato senza soluzione di continuità da serie di 12 stagioni e 600 ore di *fiction* a “microboteatro” (una categoria che amici scrittori hanno inaugurato per scherzo nella loro *chat* e che ha già prodotto opere teatrali di due righe), si piacerà ansioso di fronte a qualsiasi tempo gli si metta sotto il naso. Le opere brevi gli risulteranno troppo brevi per la sua aspettativa di trascendenza (che sarà vorace); quelle lunghe, troppo lunghe per la sua impazienza (che sarà fragile). Ma questo spettatore era già così prima del Coronavirus. Quel che sarà cambiato in realtà sarà che questo spettatore sarà il porcellino d’India in overdose di esperienze sul tempo delle narrazioni. Prima sceglieva fritti freddi da un menù più o meno uniforme che nel presente ci appare quasi rinascimentale, equilibrato ed efficiente; adesso considererà narrazione anche una mera sequenza di eventi. Non smetto di osservare con estrema attenzione che il prototipo di narrazione incerta, aperta, letteraria, smisurata, che è *La Flor* di Llinás s’incasta alla perfezione nei tempi di tutti. Si potrà addurre che ciò succede perché si tratta di una grande opera. Ma perché è grande? Sarà forse perché coincide – quasi fortuitamente – con le circostanze globalizzate dei suoi contemporanei.

La nozione di “prodotto culturale” si sarà espansa fino a occupare tutto ciò che intendiamo per cultura. Prima era così solo nominalmente. Sappiamo che “cultura” include l’origami, il folklore, le lezioni di zumba, i musei che custodiscono posaccenerie storici e li chiamano patrimonio, ma a partire da ora, non solo lo sappiamo, ma oltretutto lo sperimentiamo. Il popolo ha afferrato la cultura con i cellulari come se fosse una caccia ai Pokemon. È possibile che allo stesso modo uscirà per andare al cinema e a teatro a settembre. Assumerà come prodotto culturale opere che prima si sarebbero percepite del tutto fuori formato. L’unica cosa che rimarrà intatta – penso io – è la condizione conviviale del teatro. Anche trattasse di argomenti impensabili, lo farà dal vivo. Questo *convivio* è quello che garantirà la condizione di aspettazione: il pubblico diventa spettatore quando vuole continuare a vedere cosa succederà e non quando vede solo quel che succede.

Questi prodotti culturali avranno una variegata composizione genetica: arte, ozio, intrattenimento, pornografia, saranno stili di uno stesso evento spettacolare e non pratiche differenziate dai loro materiali fondamentali di costruzione. All’interno di questa varietà, l’arte sarà ciò che riunisce meno spettatori. Ancora una volta, ciò non è lontano da quel che accadeva a febbraio, innanzitutto. I critici, blogger e opinionisti d’ogni risma chiederanno agli eventi artistici ornamenti d’ozio, intrattenimento e pornografia. Gli artisti non glieli daranno. Ci sarà guerra. Gli artisti difenderanno il loro diritto a non compiacere, a non coincidere con l’aspettativa del senso comune, a non educare, a non comunicare. Ancora una volta: già accadeva prima.

I circuiti di distribuzione teatrale (che nel nostro paese pare siano quattro e non tre: ufficiale, commerciale, indipendente e – aggiungo – marginale) si vedranno sicuramente attaccati nelle loro supposizioni automatiche. Il circuito ufficiale cambierà

meno di tutti. I teatri pubblici *porteñi*³ torneranno all'eclettismo che li caratterizza da tempi immemorabili, a eccezione dell'avventura breve e – speriamo – duratura del Teatro Nacional Cervantes, che ha scelto la via dell'“amabile avanguardia progressista a basso rischio, ma rischio alla fin fine”, rispetto alla comoda via della ripetizione di altre formule più convenzionali: opere classiche con attori famosi, nuova drammaturgia ma in piccoli contenitori, inviti internazionali già garantiti. Il circuito commerciale non so cosa farà, non me n'è mai fregato un cavolo di quello che succede lì, chiedo scusa. Non so se vengono mostrate tette, risate o coreografie. Non so niente. Il circuito indipendente ne uscirà rafforzato. I suoi esecutori si stanno allenando in questi giorni. Stanno scrivendo senza sosta, stanno desiderando d'incontrarsi, di stringersi e darsi baci. Gareggeranno fra loro per l'attenzione generale, e da questa competizione emergeranno alcuni, i migliori. Ma questi alcuni saranno sempre di più, non c'è dubbio. Il circuito marginale, con le sue forme espressive non del tutto assimilate, con i suoi burattini, con i suoi teli intrecciati, i suoi cast di quartiere, la sua danza da strada, aspirerà a compiere il salto verso il circuito indipendente, supponendo che lì vi sia un cambiamento di categoria ontologica ed estetica. Non c'è. Il circuito marginale crescerà e tracimerà, perché la pandemia avrà impartito lezioni affini a questa marginalità: la solidarietà, la vicinanza, l'ottimismo, il dilettantismo, il più o meno. La marginalità vincerà medaglie e s'insedierà definitivamente come opzione. A volte si lamenterà degli altri sistemi e lancerà messaggi come fiammate, a volte sopirà coscienze e sarà un suono di fusa per passare il tempo. Anche se a ben guardare, se fosse solo per questo, tutto il teatro è mille e una volta marginale.

Posso solo proporre gli esempi che ho a portata di mano. Un festival letterario mi propone una performance con veri traduttori e mi viene in mente di concepire un'opera mal provata nella quale ciascun traduttore deve tradurre velocissimamente aspetti intraducibili della nostra lingua, il castigliano di una periferia⁴. Ma per eseguirla come si deve, quest'opera che sto scrivendo per il FILBA⁵ richiede una gran tecnologia, o per lo meno di alcuni computer e schermi. Il preventivo adeguato non verrà mai soddisfatto, quindi lo faremo con dei cartoni. In questa perdita dell'ottimale ci faremo forti. Ogni parola trovata dovrà valere oro, perché il supporto sarà di cartoncino. Se non lo facciamo così, i pochi soldi che ci sono se li prenderanno server tecnologici e non artisti e traduttori. Io voglio sedermi di fronte a un'opera tanto ingiusta? Proprio no. Dopo questo, no.

Questa è la chiave. Dopo questo, che cosa no? Per esempio, aspireremo a un grande cinema argentino che somigli alle produzioni internazionali che abbiamo visto gratis in Tv in questa overdose? O cercheremo solo l'immaginazione, il rovesciamento, la marginalità di ogni punto di vista e lo chiameremo il “nostro cinema”? Non lo so. Se lo sapessi saprei come correggere la mia prima sceneggiatura. È paralizzata. E non è la prima. È la seconda. La prima non si è potuta realizzare perché è molto costosa ma non è stato possibile modificarla perché – dicono – è molto buona. Di sicuro non

³ Di Buenos Aires.

⁴ Ecco: io dovrei andare a settembre a Buenos Aires a fare quest'opera. Ci riuscirò?

⁵ Festival di letteratura che si svolge in diverse città argentine e a Montevideo, Uruguay.

ne scriverò una terza, non vale la pena. Il cinema così come l'abbiamo inteso stava agonizzando prima del virus; adesso è morto. Quelli che andranno avanti dovranno lanciare il giavellotto sempre più lontano. E quando questi giavellotti si eleveranno e cadranno lontano e riveleranno zone impensate del campo, arriverà qualcuno che sorprenderà con un film semplice, prossimo e intimista. Questa chimica a doppio taglio già esisteva, ma ora sarà estrema. Tutto ciò che rimarrà nel mezzo fra queste due lame sarà immediatamente mediocre e prescindibile.

La produzione per le piattaforme internazionali sarà la norma, ma questo non significa che non ci sia un cinema anormale e innamorato cronico. I progetti internazionali hanno agende impossibili: attori superstar, registi d'ogni paese, sceneggiature innovative. Una *fiction* planetaria, un coreano che conquista Hollywood, un brasiliano che gira *I due Papi* in latino nella Villa 21⁶. A criterio o capriccio di Netflix, gli stati nazionali dovranno proporre immaginazione e contenuti autoctoni. Ciò era cominciato qualche ora fa, a febbraio; nessuno ci ha messo un freno, quindi il virus non c'entra niente. Al massimo, il virus porterà una legittimazione definitiva all'un tempo audace fantascienza, che adesso si chiamerà realismo magico. Non ci sarà niente di più noioso che vedere film sull'epidemia e le radiazioni: saranno la norma, il folklore.

San Miguel del Monte (Buenos Aires), 6 aprile 2020

⁶La *villa* è l'equivalente argentino della *favela* brasiliana. Accampamento, agglomerato di costruzioni di fortuna, dove vivono ammassate le persone più povere della città. Nello specifico Villa 21 è la più grande di Buenos Aires, nella zona sud-est della città, e nel 2013 contava circa 40.000 abitanti. Circa perché in realtà non sono mai stati effettuati censimenti e non tutti sono iscritti all'anagrafe.

Domenico Castaldo

IL VUOTO E POI...

Articolo nato in seguito al confronto con un collega attore sulle migliori pratiche da utilizzare in remoto, durante il periodo di contenimento cominciato nella primavera 2020.

In questo momento di trasformazione è nata la fondamentale riflessione sulla funzione del teatro e dell'Arte dell'Attore nella società contemporanea. Si tratta di un tema molto caro al LabPerm e oggetto della ricerca nella pratica quotidiana. Dal 2017 questa visione del teatro si è estesa ad una comunità più ampia grazie alla nascita di L.U.P.A. – Libera Universit sulla Persona in Armonia.*

Riporto alcune mie riflessioni sul senso di smarrimento e solitudine, in ambito professionale, accresciuti dalla condizione di (de)privazione, vissuto durante la clausura causata dall'emergenza.

Vedo innanzitutto che il senso di angoscia, per chi si occupa di teatro, si presenta in due direzioni diversamente impattanti sulla psiche: l'assenza di prospettive economiche e l'impossibilità di praticare il proprio lavoro.

Per degli attori praticare il proprio mestiere è aggiornamento e relazione, è realizzazione di sé, tolta la quale, come ossigeno per i polmoni, ci si sente soffocare. Di questa forza (e fragilità) molto se ne approfitta chi gestisce il denaro pubblico. Tanti di noi sono disposti a lavorare anche in assenza di prospettive economiche o di diritti al lavoro pur di non perdere il grande privilegio di questa pratica.

È davvero un privilegio? E quali responsabilità implica?

Cerco risposte attraverso le domande che ha posto un mio collega:

1. Qual è il nostro ruolo?
2. Come, in verità, si realizza?
3. Come si pone in relazione agli spettatori?

1. L'attore e l'attrice di teatro rivestono un ruolo unico e (indispensabile) al mantenimento del sentimento di umanità nell'attuale contesto sociale. Essi si allenano a vedere possibilità dove ci sono limiti, a vedere la realtà sotto punti di vista inaspettati a giocare con i ruoli, a invertire i termini della logica comune. Andare a teatro, dunque, può ancora rivestire il senso di questo ribaltamento di realtà.

Anche nel caso di un teatro di rappresentazione classica, in cui vediamo la *messa in scena* verosimile di una situazione verosimile (per quanto estrema), noi spettatori assistiamo a delle persone – gli attori – che si travestono per giocare a non essere loro stessi, che si impegnano con tanta energia nel tentativo di farci credere di essere altri, altro da sé. Per degli attori professionisti questo sforzo coincide con il loro, per mestiere. Assistere a questa lecita, lucida follia è sufficiente a giustificare il teatro e a dare respiro al nostro bisogno di irrealità. Naturalmente è una potenzialità basica... gli attori

possono molto di più quando si incamminano in un sentiero di ricerca e iniziano a sperimentare l'arte della trasformazione di se stessi e della realtà.

2. Da dove si parte per trasformare la realtà? Da noi stessi.

Gli attori sono abituati a stare chiusi in una stanza a *provare* magari per ore, magari soffrendo e insistendo con sforzi sovrumani dove chiunque andrebbe via con una scrollata di spalle. *Provare* può essere inteso nei due sensi: *provare* sensazioni e *tentare* di renderle evidenti. In questo sforzo può essere insito l'inizio della muta, della metamorfosi: come essere altro da quella descrizione che viene data di me? Chi altri sono? Come posso esprimerlo, cosa devo cambiare in me, fuori di me?

E in seguito, come posso trasmettere le sensazioni, cosa è indispensabile alla mia azione, alla messa in scena? Alla mia professionalità? Come sviluppare l'intuito? Come condurre la mia attenzione, e quella di chi ci sta guardando? Come dare vita a delle aride parole, geroglifici stampati su un foglio di carta?

Per dare risposta a queste domande si potrebbero passare interi anni di studio chiusi in una stanza e forse non uscirne mai... o sporadicamente!

3. Quando uscirò chi incontrerò? Me stesso.

L'attore di teatro più si sforza di essere diverso dagli altri esseri umani e peggio lavora. L'attore indaga proprio sull'umanità, per incarnarla, per farsi attraversare da essa, per prestargli il proprio corpo.

Per questa ragione lo si tiene allenato, vivo, flessibile, perché funzioni perfettamente, come un impianto elettrico che trasporta energia da impiegare a piacimento. Quando trasforma le energie del corpo, il teatro torna a prendere il ruolo rituale di incontro tra me stesso e un altro me stesso, un'altra forma di me stesso, che si dispone interiormente a determinare un possibile cambiamento di ruolo.

Quando ci si applica in questo gioco appare un me che agisce, fa, crea, e uno che guarda, assiste, contiene, tollera, accoglie. E tutto accade nello sguardo di un *me* più grande di noi stessi, che contempla.

La ritualità.

Cosa siamo oltre al nostro corpo fisico? Esistono dei rituali laici che sappiano mettere l'essere umano in comunicazione con la parte incorporea del nostro essere? Il teatro nasce dalla trasformazione di antichi rituali di iniziazione e di celebrazione per lo *spirito*. Inscritte nella sua origine ci sono divinità potentissime che le religioni monoteistiche hanno inglobato o cancellato. La musica, la rappresentazione, la trasformazione delle energie psicofisiche sono il suo oggetto di studio e pratica. Vedo in questo periodo di raccoglimento una occasione speciale per restituire al teatro questo importante ruolo: una via laica per lo spirito, una pratica diffusa di domande sull'anima, su quanto fa di noi stessi esseri alternativi agli apparecchi telematici, piuttosto che dipendenti da essi.

Torino, 22 aprile 2020

Eugenio Barba

LETTERA A GREGORIO AMICUZI

Risposta all'amico Gregorio Amicuzi del Residui Teatro di Madrid, che mi chiede un video di tre minuti con un messaggio dalla mia "isola": Quali sono oggi le parole necessarie? Qual è il ruolo del teatro? A quale comunità vogliamo parlare? Quale incoraggiare, sostenere?

Caro Gregorio,

in questo momento non ho nessun messaggio da inviare né so trovare parole di incoraggiamento. È tempo di rimanere in silenzio e lasciare che la gestazione prepari il futuro che esigerà tutte la nostra imprudenza, come Federico García Lorca chiamava il grano di follia del poeta. Mi domando se non sia salutare per il teatro che la pandemia sfortisca le piante incapaci di sopravvivere. Non dovremmo dimenticare la storia degli attori con la loro tenace lotta contro i pregiudizi, il potere, lo scherno, la peste e soprattutto la miseria.

In Europa, gli ultimi settant'anni senza guerra hanno creato strane abitudini. È stata un'epoca in cui, per pura inerzia e per compromessi politici, il teatro ufficiale o considerato artisticamente valido, ha ricevuto riconoscimenti e sovvenzioni. Ma tu e io apparteniamo alla cultura del Terzo Teatro, quella dei gruppi, degli orfani in cerca di antenati, di diseredati che piantano radici nel cielo. Non abbiamo niente in comune con le categorie e le realtà dei teatri ufficiali o di sperimentazione.

Ci siamo abituati a mendicare, a fingere gratitudine per le briciole ricevute e a crederci importanti per gli altri. Eppure sappiamo bene che la vera e unica forza del teatro è la selvaggia necessità di chi lo fa, e la sua ostinazione a non lasciarsi adomesticare.

Può darsi che la pandemia sia un dono degli dei e corrisponda allo sconvolgimento che rappresentò la fotografia per i pittori, e il film per i teatranti all'inizio del XX secolo, con la conseguente scoperta di inimmaginate funzioni e espressioni artistiche. Può darsi che la pandemia sia il presagio di un ritorno all'umiltà, all'essenza e alle potenzialità interiori del nostro mestiere.

Ho una sola certezza: il futuro del teatro non è la tecnologia, ma l'incontro di due individui feriti, solitari, ribelli. L'abbraccio di un'energia attiva e un'energia ricettiva.

Nessuno ci ha obbligato a scegliere il teatro. Noi che siamo spintonati da questa necessità dobbiamo rimboccarci le maniche e dissodare il giardino che nessuno ci può togliere. Qui crescono il verme che ci rode dentro, la fame di conoscenza,

i fantasmi che bisbigliano all'orecchio, la voglia di vivere con rigore la finzione di essere libero, la capacità di trovare persone che siano stimolate dal nostro agire. Dissodare, giorno dopo giorno, al di fuori delle categorie accettate e dei criteri riconosciuti. Anche se il teatro che facciamo è l'urlo di una bestia evirata o il gorgoglio del garrotato.

Un caro abbraccio e buon lavoro,

Eugenio

Holstebro, 27 aprile 2020

Gabriele Vacis

RIAPRIRE I TEATRI¹

Un'idea per riaprire il Teatro Carignano di Torino e tutti gli altri teatri d'Italia, specialmente quelli storici: aprirli e tenerli aperti tutto il giorno e, venerdì e sabato, anche la notte. Aprirli veramente. Finora i teatri erano chiusi per la maggior parte del tempo, si aprivano al pubblico soltanto per le due o tre ore dello spettacolo. Apriamoli sempre! Gli spettatori potranno entrare ad ogni ora del giorno. Naturalmente non si potrà entrare in più di cento o duecento per volta. Ma l'estensione del tempo d'apertura permetterà d'incrementare le presenze. Gli spettatori troveranno la platea sgombra. Via le poltrone, perché all'inizio, nel Settecento, le poltrone non c'erano. Torniamo alle origini. Così si potrà rispettare la distanza tra le persone. Sui palchetti il problema non c'è: uno spettatore per palchetto o gruppi di "congiunti" che possono stare vicini. Si potrebbe addirittura ripristinare la vendita dei palchetti alle famiglie. Prenoti on line, come nei musei, paghi dieci euro e rimani quanto vuoi. Ti misurano la febbre quando entri e nel foyer si potranno ritirare degli sgabelli pieghevoli per chi vorrà sedersi in platea, alla giusta distanza. Le maschere saranno addestrate alla sanificazione che potrà avvenire periodicamente nell'arco della giornata: i teatri sono già attrezzati per le luci a ultravioletti che sanificano gli ambienti. Per la gestione di prenotazioni e tutti i servizi si sfrutterà l'esperienza nell'uso della rete che stiamo facendo adesso, in clausura. Si coinvolgeranno le imprese e gli enti locali, per esempio il Politecnico e le aziende sanitarie che potranno fornire algoritmi di gestione e movimentazione, le aziende della moda per l'abbigliamento delle maschere che avranno mansioni più "creative".

E cos'è che accadrà nei teatri? Io faccio teatro da quando avevo quattordici anni: da cinquant'anni sento ripetere che le prove sono molto più appassionanti dello spettacolo. I maestri del Novecento ci hanno insegnato che quello che c'è dietro alla rappresentazione è prezioso quanto lo spettacolo stesso. È l'occasione buona per fare il salto, per realizzare il sogno del Living Theatre e di Grotowski, di Copeau e Paolo Grassi che volevano il teatro come servizio sociale, come la metropolitana e l'acqua potabile. Portiamo in scena tutto: le prove, le letture dei testi, l'allenamento degli attori, l'allestimento delle luci e dei suoni. Nel lavoro quotidiano della scuola per attori del Teatro Stabile di Torino, nel training, nelle lezioni dei maestri c'è tensione, c'è cultura, c'è scoperta comune, c'è tanta bellezza. Smettiamola di tenercela per noi. Da quando lavoro con disabili, studenti, con immigrati, con gente comune, vivo momenti di teatro straordinari. Il teatro, più che creazione di forme è creazione di relazioni tra le persone. Prendiamo tutto il coraggio che abbiamo accumulato in questo isolamento e portiamo al Carignano tutto quello che c'è dietro allo spettacolo, tutti i

¹ Pubblicata e diffusa attraverso i social media come lettera aperta (datata 28 aprile), l'intervento di Vacis ha suscitato una serie di reazioni e commenti a cui il regista ha risposto il 7 maggio con una seconda parte. Entrambe sono state pubblicate, tra il 4 e il 7 maggio, sulla webzine «Teatro e Critica».

giorni, per tutto il giorno. E anche certe notti. Questa rivoluzione richiede una grande collaborazione tra gli artisti, i tecnici, gli organizzatori, fino alle maschere, che dovranno ridefinire i propri ruoli, ampliando le loro competenze all'arte, alla pedagogia, alla cura della persona. Il che comporta una redistribuzione radicale di paghe e retribuzioni, più equa. Servirà meno marketing e più complicità tra artisti e spettatori. Gli attori rinunceranno a un po' di vanità in favore della comprensione. I manager rinunceranno a emulare i colleghi dell'industria e del commercio in favore della solidarietà. L'obiettivo sarà la partecipazione comune alla creazione dell'evento teatro. Cogliamo l'occasione per trasformare finalmente i teatri da luoghi esclusivi in spazi d'inclusione. Cogliamo l'occasione per dare un futuro a questo straordinario patrimonio che sono i nostri teatri.

Torino, 28 aprile 2020

RINGRAZIARE, PRECISARE, IMMAGINARE

Prima di tutto ringraziare.

Grazie alle tantissime persone che continuano a condividere, commentare e criticare il documento *riAprire i teatri*.

Grazie a due maestri che ci hanno incoraggiato con parole bellissime: Eugenio Barba e Giuliano Scabia. Ringrazio loro insieme a tutti quelli che ci hanno mandato e continuano a scriverci buoni consigli.

Secondo: precisare.

L'idea potrà partire quando sarà sano aprire i luoghi pubblici. Non è una sollecitazione ad affrettarne la riapertura. Semmai è un'idea per rendere possibile l'anticipo della riapertura, per aprire in modo nuovo: se aspettiamo che si possa tornare a riempire i teatri rischiamo di tenerli chiusi mesi e mesi. Partiamo con il teatro oltre lo spettacolo, il teatro di cura.

L'idea riguarda il teatro pubblico. A Torino c'è un teatro privato gestito da una gran donna che si chiama Claudia Spoto. Immagino che questa chiusura le procuri grandi difficoltà: queste aziende private vanno aiutate come si aiutano le altre aziende. Anche di più, perché un teatro come il Colosseo non guarda solo al profitto, ma anche alla cultura. Anche il teatro privato genera consapevolezza sociale. Ma io parlo del teatro pubblico, quello pagato con i soldi dei contribuenti, è lì che si possono sperimentare nuovi modelli di convivenza.

Terzo: immaginare.

Come si finanzia tutto questo? Con gli stessi soldi di prima. Ma distribuiti in modo diverso. Garantendo certo la stabilità degli apparati organizzativi e amministrativi. Ma estendendola anche agli artisti. Una sorta di reddito garantito per attori, tecnici,

scrittori... Prima lavoravamo sempre di più per guadagnare sempre meno. Le tecnologie liberano tempo. Il lavoro di tante persone lo faranno le macchine. Ma la ricchezza continuerà a essere prodotta. Bisognerà trovare il modo di redistribuirla. E la redistribuzione della ricchezza passa dal riorganizzare il tempo delle persone, dall'inventare occupazioni motivanti, coinvolgenti, gratificanti. I nuovi lavori dovranno gestire l'*otium* latino, che non è il padre dei vizi, ma ricerca di consapevolezza di sé, degli altri, del tempo, dello spazio. I grandi teatri storici sono spazi ideali dell'*otium*.

L'arte, la bellezza, il teatro sono rimasti per troppo tempo prigionieri della forma. Liberiamoli nell'inclusione, nell'interazione tra le persone! Mettere in scena tutto quello che c'è dietro e oltre lo spettacolo significa ridefinire il rapporto tra lo spettacolo e il teatro, tra la forma e la relazione tra le persone. Il teatro nasce come pratica di guarigione: il teatro di Epidaurò era un reparto dell'ospedale più grande dell'antichità. Il teatro ha, dalle origini, a che fare con la cura della persona. Siamo costretti, temporaneamente, a sospendere lo spettacolo? Approfittiamone per dare spazio al teatro. Cogliamo l'occasione per rendere accessibile il teatro a chi non ci ha mai messo piede. È tanta gente! Facciamo scuola nei teatri, naturalmente per fargli vedere Goldoni e Shakespeare, per fargli capire come funzionano Goldoni e Shakespeare. Facciamo vedere come un grande regista e una grande attrice costruiscono un personaggio o interpretano un testo, uno di fronte all'altro come Marina Abramovic in *The artist is present*. Ma facciamoglielo vedere nel momento in cui nasce. Il teatro è forma nascente. La forma cristallizzata lasciamola a Netflix, che sa cristallizzarla molto meglio.

Ma sia chiaro che non è la soluzione definitiva.

Quando si potrà tornare a riempire i teatri si rimetteranno in scena i grandi spettacoli di tradizione che sono un patrimonio inestimabile. Nel frattempo avremo accumulato l'esperienza del teatro oltre lo spettacolo, che ci avrà insegnato a usare in modo nuovo e meraviglioso i teatri. E, state certi: spettacoli di tradizione e teatro di cura della persona convivranno in armonia, nutrendosi a vicenda: una forma concreta di sviluppo degli spettatori e di innovazione delle istituzioni.

Il teatro nasce dal rito, dal gioco, dalla narrazione. Riportiamo rito, gioco e narrazione a teatro.

Citazione che ha inviato un'amica: «il teatro è una scuola di pianto e di riso, è una tribuna libera da cui gli uomini possono denunciare morali vecchie e equivocate e spiegare le leggi del cuore e del sentimento umano, dice Federico Garcia Lorca, il giorno che non avremo né scene né costumi metteremo in scena il teatro classico con le nostre tute da lavoro».

Torino, 7 maggio 2020

Massimo Munaro - Teatro del Lemming

IL TEATRO COME *PHARMAKON*¹

Dopo oltre due mesi di totale chiusura, lo spettacolo dal vivo non ha ancora alcuna indicazione, nemmeno all'avvio della cosiddetta "Fase 2", rispetto a tempi e modalità di una sua possibile riapertura. Questo clima di totale incertezza è acuito dalla totale marginalità che la questione teatrale ha assunto all'interno del dibattito pubblico. Questo non solo è grave per le centinaia di migliaia di lavoratori che non conoscono quale orizzonte futuro si configuri, ma lo è anche per lo svilimento di un'arte la cui funzione, da servizio pubblico, sembra ridursi, almeno nell'opinione di molti media, a puro svago o intrattenimento.

In questi giorni si è più volte parlato di una Netflix della cultura, di trasferire cioè il teatro su piattaforme digitali. Ma per noi pensare di realizzare teatro on line è semplicemente impossibile: lo possiamo chiamare video, televisione, cinema ma non teatro. È importante ribadire, come già altri colleghi hanno fatto, che il teatro è tale solo nel momento in cui prevede la presenza viva e concreta di attori e spettatori in uno spazio condiviso. È infatti costitutivo e proprio del teatro pretendere la condivisione di un evento da parte di una comunità che si incontra. A teatro si è presenti con il proprio corpo e con i propri sensi. Si è presenti con i propri fantasmi, alle fratture del nostro tempo e si è costretti a un faccia a faccia con l'evento. Se davvero la convivenza con quest'epidemia dovrà continuare ancora a lungo, invitiamo ciascuno di noi a pensare al teatro come a un *pharmakon*. In quest'epoca terribile che impone la distanziamento sociale la pretesa del teatro di essere incontro ravvicinato e relazione, oltre che come veleno può essere pensata come cura: il farmaco di cui abbiamo bisogno per restare umani. Perché accanto alla salute dei corpi è altrettanto importante prendersi cura dello spirito, della mente e delle anime.

Così se a partire dalle prossime settimane sarà possibile la riapertura delle attività sportive e di cura della persona, e si prevaccini contingentati all'interno di bar, ristoranti, musei, chiese, pensiamo possa essere fatto altrettanto per lo spettacolo dal vivo. Ricordando che il teatro è fatto sia di un lavoro a porte chiuse (prove, laboratori, residenze) che di serate aperte al pubblico e che in molti luoghi di questo Paese i teatri rappresentano dei presidi culturali e civili a cui non è in alcun modo possibile rinunciare. Crediamo poi che spetti agli artisti, nel rispetto della garanzia alla salute dei lavoratori e degli spettatori, trovare modi per cui sia possibile, nonostante tutte le limitazioni, essere fedeli alla natura propria del teatro che è quella appunto di costruire comunità, per quanto provvisorie, in cui l'Altro, lo sconosciuto, appaia non più come un pericolo ma come lo straniero di cui prendersi cura.

Rovigo, 28 aprile 2020

¹Lo scritto è stato divulgato attraverso la newsletter, il sito e i canali social della Compagnia. Successivamente è stato condiviso su webzine, siti, blog.

Richard Schechner

RAMBLING THROUGH OF FEW MONTHS OF COVID

1. Washington Square Park. “Listen to the birds singing, mommy!”. “Yes, it’s spring. The birds are happy”. “Are you happy, mommy?”. “Of course! Aren’t you?”. “I’m not as happy as the birds”. “Really? Why not?”. “Just because”. A pause. “Look at the squirrel, mommy!”. “Do you want to feed it this cracker?”. “Yes, give it to me”. “Be careful. Hold your hand still. Don’t let the squirrel bite you”. “I’ll be real careful, mommy”. Longer pause. “What will happen if the squirrel bites me?”. “Your finger will hurt. You will bleed. The squirrel may be sick. You might get sick. You could die”. The longest pause. “Are you going to die, mommy?”. “Everybody dies, one day or other”. “But are you going to die now?”. “No, unless the squirrel bites me”. “Am I going to die, mommy?”. “Probably”. “Please don’t say that, mommy!”. “Then be very careful. Keep your mask on. Don’t feed the squirrel. Put your hands in your pockets. Walk straight ahead. Stop laughing. Stop imagining the birds are singing for you”.

2. Truths once self-evident are in practice not so. Will *homo invictus* go down? The cards are on the table. The wheel is turning. The time is now. The question is not, “Will life go on?” The question is: “What kind of life?”.

Danes pay about 55% of their personal income in taxes, high compared with Americans. Danes also pay a 25% value added tax on everything they buy. For their taxes Danes get free health care, free education from kindergarten through college, subsidized high-quality preschool, a strong social safety net and very low levels of poverty, homelessness, crime, and inequality. A 3-bedroom apartment in Copenhagen city center rents for about 2,300 dollars, less outside the city. On average, Danes live two years longer than Americans.

3. That life goes on is no surprise. Question is: What kind of life? If Covid is not the apocalypse (and I don’t think it is) then what kind of existence do we – as individuals, as artists and scholars, and as members of families, communities, and societies – want when the virus subsides? Will the pandemic mean the end to globalization as entities once called “nations” re-erect (note word) borders, bring manufacturing “home”, cut down on international travel, and focus on the close-and-similar. That is a strong impulse, with some good points, but basically, it is defensive. I am no fan of globalization, but I abhor even more nationalism and the furies it has called forth over time, and will again if reinvigorated. Disease is bad, war is worse. So I would hope that after Covid dawn a world more integrated

than before, more cooperative, more focused on the two extremes (if you will allow me): the intimate-familial-local on the one hand and the regional-continental-global on the other. In such a world, nations will turn their swords into ploughshares; pigs, chickens, and cattle will not be raised brutally and then factory slaughtered; corporations will operate for the benefit of all not just share-holders. For the whole world: 100% free health care; free high-quality education through college; a “maximum wage” to go along with a minimum wage – with the two not being separated by more than a factor of 5. In terms of performance and teaching, two items that have shaped my life, more hybrid performances and classrooms, more site-specific events and site-specific courses. I want zooms and face-to-face to go hand-in-glove. Yes, Pollyanna Richard is writing this. Still, in this awesome and terrifying hiatus, Pollyanna sings¹.

4. One woman, very distressed, came weaving toward me on Broadway near 8th Street. “I am hungry! My children are hungry! No one will help me! Will you help me!?!?” She lunged toward me, her cheeks very red, not with happiness but with fever or alcohol, and I was scared, I didn’t want her to come close to me. “Take me to a store, buy me some food!”. Almost reading my mind, tears on her cheeks, “Everyone runs away from me! Help me, please please help me!”. I took out my wallet, and found a 5 dollars bill. I stretched out my arm and fingers as far as they would go. She snatched the bill like a sparrow a crumb. She looked at the bill. Her black eyes flashed, astounded. Her whole face lit up, so happy. As she plucked the money she touched the tip of my index and third finger with hers. “Oh, thank you, thank you so much!”. Oh my God, she touched me. Conflicting thoughts and feelings assailed me instantly. She was infected and has now infected me. She was Jesus, or sent by Jesus, to test me... me! Not even a Christian. “Inasmuch as you have done it to the least of these, you have done it to me”². I heard “the least of these” over and over. The world is so full of the least of these. Jesus touched the lepers, he was not afraid of them. Me? I leapt from that woman, even as I helped her (slightly). As I went on my way, never turning to see where she had gone, I asked myself, could I embrace her, fold her in a loving hug? No, no! Even the slight touch, like Michelangelo’s God creating Adam, troubled me. But in Michelangelo’s painting, there is a miniscule gap between God’s finger and Adam’s. His power is conveyed across that tiny yet absolute distance. As I walked down Broadway, I decided not to tell anyone about what happened. The tide goes out, the tide comes in.

5. In some profound way I enjoy the quiet, the isolation, the monastic smell of the situation, if only the underlying circumstance was more... what... “spiritual”. Monks and ascetics retreat from the world, shut themselves off, take care not to intrude. Jains

¹L'autore parafrasa dal Vangelo di Matteo, 25, v. 40 [N.d.R.].

walk with brooms ahead so as not to inadvertently step on an insect. Japanese Yamabushi seek mountains, Indian sadhus simply walk. In this fog of war² are we practicing a strategic retreat? If so, may we be the better for it ultimately.

6. A supernova explodes in (nearly) immeasurable dazzle, a brightness beyond the ability to see it. The what's left, a corona of star spots, gasses flowing in the firmament, the trace of the collapse and then the expansion of energies, from super-packed to outward thrusting to black hole sucking in all light. The event boundary, which is my remembering, my not being able to remember the undiscovered country from whose bourn no traveler returns. Not undiscovered but the deeply known. The ancient past that is my intimate past, my infancy before I was even an infant, the supernova being the womb expelling me into daylight.

New York, 16 maggio 2020

Georges Banu

LE THÉÂTRE ET SES OMBRES

Le 21 mars le soir Edouard Philippe, le premier ministre français, égrenait les lieux des *activités non-nécessaires* qui allaient être fermés, restaurants, stades aussi bien que musées, théâtres, librairies. *Non-nécessaires* les arts ? Formulation blessante qui conteste leur vocation de soigner «les plaies de l'âme» tout aussi graves que les autres, physiques, corporelles. Et ce qu'il s'ensuivit confirme cette vocation des arts surtout par des périodes de déroute et d'inquiétude. On essaiera de les utiliser comme des thérapies d'appartement, comme des palliatifs appelés à diminuer le désarroi, à apaiser les craintes... arts plus que jamais «nécessaires» par des temps de rétention généralisée et d'assignation à domicile. Ainsi les écrans qui leur servent de relais ont fini par s'ériger en supports de consolation ! En les allumant on laisse passer un peu d'air... venu d'ailleurs, de jadis !

«Théâtre dans un fauteuil» – Alfred de Musset

Par rapport à d'autres arts, le théâtre implique ce plaisir propre qui consiste à “être ensemble” pour se réjouir – vœu ambigu ! – d’“être seul parmi les autres”. Double détermination ! Solitude et communauté. Communauté organisée, et non seulement flot informe de visiteurs comme dans les musées, communauté qui sauvegarde les identités et ne les efface pas comme dans les grands rassemblements des concerts ! Faute de se retrouver “seul parmi les autres” nous sommes appelés à admettre une consolation passagère grâce aux écrans qui nous permettent de voir ces spectacles anciens aujourd'hui ressuscités. Expérience de substitution, car amputées de toute présence physique, ces retransmissions soit réactivent des aventures anciennes, soit en révèlent d'autres, inconnues, à découvrir. Ainsi j'ai pu voir *le Prince de Homburg* de Peter Stein ou revoir *Bérénice* de Grüber ! *Les Damnés* de Ivo van Hove ou *le Marchand de Venise* d'Andrei Serban... pages d'une vie de spectateur que je feuillette dans la solitude d'une chambre. Musset parlait du «théâtre dans un fauteuil» dont il était le partisan, aujourd'hui nous voilà, pareils à lui, repliés sur nous-mêmes pour “rêver au théâtre”. Théâtre qui «résonne» en nous, comme dirait Brook... cette solitude n'est pas pour nous déplaire, et, réfugiés involontaires, face aux écrans, nous nous contentons des ces “ombres” dans l'attente du “grand retour”.

Nous, en amants aujourd'hui interdits du théâtre, nous apprécions ces découvertes, imposées, impératives sous la menace de la pandémie. Solutions bienvenues par temps de vigilance médicale. Ainsi je peux satisfaire un vœux que, depuis un certain temps, je formulais, mais que je ne parvenais pas à assumer. Le vœu de suspendre ou de ralentir mes expéditions à Paris ou par le monde pour voir toujours et encore du théâtre. Comment s'y résigner sans que cela prenne le sens d'une défaite, d'un

abandon, d'une paresse que, tant d'années, j'ai exécuté chez mes collègues de l'université réfugiés dans leurs appartements loin des salles de théâtre? Se retirer pouvait prendre aussi le sens d'une retraite ayant l'âge pour raison... je poursuivais! Soumis aux consignes sanitaires je reste à la maison, désormais affranchi de toute culpabilité! Je suis assigné à résidence et le désir silencieux de ne pas sortir s'accomplit. Décision qui n'implique nulle capitulation personnelle, c'est le contexte qui l'impose! Voilà une conséquence imprévue: sans permission de sortir, confortablement, je me résigne! Et aujourd'hui je fais mien le conseil de Pascal, repris par Cioran: «le malheur provient du fait que l'homme n'accepte pas de rester dans sa chambre». Maintenant j'y reste. Au début j'ai pensé au théâtre, sans en éprouver l'absence ni déplorer sa fermeture. "Rêver" sans y aller... «théâtre dans un fauteuil» comme le projetait Alfred de Musset. Repos temporaire, mais il va de soit que le rapport avec le repos dépend de l'âge, de l'énergie, du rapport que l'on entretient avec le théâtre. Nous sommes différents... Je découvre à quel point la solitude pénalise les amis metteurs en scène sans qu'elle suscite des effets pareils sur des amis écrivains ou essayistes. Les jeunes acteurs se déploient dans mille activités... l'écrivain se satisfait de la solitude. La pandémie a rendue flagrante la différence!

Cet isolement peut être propice s'il ne se prolonge pas indéfiniment... "On aime ce qui nous manque", adage des sceptiques! Mais si l'ascèse épisodique peut être une thérapie, prolongée elle devient prison. A force de rester dans "un fauteuil", il y a le risque qu'il finisse par se défoncer et le rêveur que je suis par être démoralisé. Si la posture de Musset peut être une consolation, à force de durer elle va se convertir en désolation. Et je pense à l'ambivalence de la contrainte et au cadre qui impose une loi mais permet également sa subversion! Le combat engendre de l'énergie... les écrans nous maintiennent en état de veille. Outils de guerre pour éviter la défaite intérieure que l'enfermement peut nous infliger.

Le royaume des ombres

Une connexion généralisée nous lie, nous les amis du théâtre, car nous établissons des échanges constants autrefois rarement effectués. On me téléphone de New York pour m'informer quelle retransmission de la Schaubühne est prévue cette semaine, moi je transmets le programme d'un festival Shakespeare de Craiova en Roumanie, une amie me communique des links... A la globalisation économique tant réprouvée en succède une autre, la globalisation planétaire des reclus qui "cherchent le théâtre partout" comme je me suis autodéfini une fois. Nous formons une communauté! Et ainsi nous résistons à la névrose virale.

Le théâtre, on le sait, est un art de la présence. Présence partagée, mais pas toujours heureuse... combien de fois n'a-t-on pas voulu quitter une salle et "la présence" nous en a empêché, combien de fois n'a-t-on pas été gêné par des voisins agités... mais aussi combien de fois n'a-t-on pas éprouvé l'effervescence contagieuse d'une salle! Aujourd'hui nous sommes confrontés à une solitude particulière. Parce qu'infligée à ces êtres sociaux que nous sommes, faut-il tout à fait la déplorer? J'en doute!

Autrefois nous rejetions les captations, aujourd'hui on s'en accommode. Et on les regarde tel un champ des ruines avec tout ce que cela comporte comme manque et appel à l'imaginaire. Je déambule entre les pays et je retrouve les vivants et les morts réunis grâce à la persistance de ces empreintes fantomatiques du théâtre. La retransmission c'est l'entre-deux qui relie ce qui a été vu dans une salle et ce qui continue à l'être dans "un fauteuil"! Comme toujours, on perd et on gagne. Quelle émotion de suivre le chemin d'un acteur comme Bruno Ganz que l'on voit jeune pour, ensuite, le reconnaître, ailleurs, modifié par le temps. La retransmission valorise le portrait. Et, grâce à elle, c'est de près que je vois le visage des acteurs mythiques de la *Bérénice* de Grüber que je saisis des sourires et des gouttes de transpiration, que je remarque des rides ou des yeux embués. Elle permet le *regard de près* dont le plus souvent nous ne bénéficions pas au théâtre. Elle fournit de *gros plans* splendides, visuels mais également sonores et ainsi la parole intime acquiert sa puissance cherchée par Grüber: «Le murmure c'est le cri par défaut qu'il vous réapprend à écouter. On ne peut crier la vérité» dit-il. Et cette pudeur quelquefois fâcheuse dans une salle, éveille sur l'écran l'ouïe sans heurts ni violence.

Je ne quitte pas mon appartement et, bien qu'immobile, je me rends au Théâtre du Globe à Londres ou au Piccolo à Milan!... je suis des spectacles mythiques, je plonge dans l'amphithéâtre d'Epidaure pour une *Antigone* dont je rêvais ou je visite des œuvres anciennes que Bernard Dort m'avaient décrites jadis avec enthousiasme. Voyage dans le temps, voyage dans l'espace... imaginaire et concret! Au cœur de ma solitude!

Les retransmissions, comme le cinéma, plus modestement, se constituent aussi en manifestations de survie... car si, grâce à elles, on repère un chemin de comédien, on y retrouve aussi de grands acteurs disparus, des amis, des êtres proches, des partenaires. Et en les regardant sur l'écran je suis pareil à Hamlet ayant entre ses mains le crâne de Yorick! La captation c'est "le crâne" qui a le mérite d'être une preuve matérielle, à même de conforter les souvenirs par la trace de ce que j'explore maintenant... l'instant qui passe est l'instant passé, et ils s'embrassent! On regarde ce qui a été et ce qui est encore... vivant!

Les retransmissions sont les ombres du théâtre mais la peinture n'a-t-elle pas été créée, come dit la légende, par l'artiste qui a peint l'ombre de son modèle projetée sur un mur? On y retrouve les contours, mais pas la profondeur ni la matière, cette «troisième dimension» propre aux corps! Aujourd'hui la retransmission, me semble-t-il, elle réclame la même attitude que la traduction, pour reprendre une phrase d'Antoine Vitez: «on ne peut pas la faire mais il faut la faire!» Les unes comme les autres alternent soit la réussite "co-géniale" selon les qualificatifs accordés à certaines traductions soit la déception extrême! Il y a des retransmissions surveillées par les metteurs en scène eux-mêmes qui restituent l'essence du spectacle, et d'autres qui l'abîment. Comment ne pas évoquer la déception procurée par l'admirable *Cerisaie* de Peter Zadek mutilée par une captation malheureuse? Et, au contraire, le bonheur des *Bachantes* de Grüber ?

Nous devons tout de même – et davantage encore les programmateurs de ces spectacles *on line* – distinguer entre les documents mémoriels des représentations effectués dans des conditions techniques satisfaisantes et les documents – témoins

réalisés en vue de reprises ultérieures! Elles n’instaurent pas les mêmes rapports avec le spectacle... ils s’opposent même. Dans notre admiration ou notre refus un autre paramètre est appelé à intervenir: celui de l’âge des documents. Savoir regarder les captations anciennes avec la nostalgie que l’on a pour les vieilles photos, produit un effet distinct de celui suscité par les autres, récentes, techniquement plus accomplies. Ne pas dissocier la captation de son histoire et de sa mission impartie – un préalable qui mérite d’être assumé!

Les écrans qui nous entraînent dans ce royaume des ombres séduisent mais il est souhaitable de ne pas en devenir captifs. Ils doivent être pris pour une thérapie de substitution passagère afin d’entretenir le plaisir de théâtre. D’éviter son affaiblissement ou même son extinction! Mais que l’on ne confonde pas la respiration artificielle avec la respiration quotidienne... la première aide à surmonter les dangers, la seconde assure la vie! Et l’épidémie nous a suggéré la possibilité de les associer et de dépasser les réserves anciennes, d’assumer ce que l’on gagne et ce que l’on perd. Une actrice qui faisait du théâtre et du cinéma répondait lors d’une table ronde à la question sur sa préférence: «Au cinéma on envoie des lettres, on théâtre on embrasse. Parfois je me lasse de la correspondance et je préfère embrasser, parfois je reviens à la réserve de la correspondance».

Aujourd’hui cette alternance me convient, mais, pour l’instant, j’attends “le baiser du théâtre” car je ne dois pas en oublier le goût ni me contenter du confort sédentaire.

Parigi, 19 maggio 2020

Mario Biagini

NESSUNO È IMMUNE ALL'ACQUA IN CUI NUOTA¹

Carissimo Andrea, scusami per il tempo che mi son preso per risponderti. In verità, non me lo sono preso – magari! È passato come passano le giornate e le notti in questo periodo. Piene di lavoro e vuote di tutto, vero? Un effetto probabile dell'impossibilità di inventarsi piani per un futuro imprevedibile. Lo è sempre, ma non lo sappiamo o non ce lo confessiamo; forse in condizioni normali è questa nostra dimenticanza quotidiana di tutto ciò che non possiamo calcolare in anticipo che ci rende capaci di gettarci verso un agire più o meno creativo. E poi, adesso, questa sorta di privazione sensoriale, intellettuale ed emotiva che ci ha risucchiato. Dici bene, siamo reclusi e soli. Siamo in lutto – amici che se ne sono andati, e folle di sconosciuti che soffrono. E anche non poter osservare il comportamento degli altri, per la strada, sull'autobus, al bar prendendo un caffè prima di andare a lavoro, ci tiene in una sorta di quaresima (un periodo in cui in passato era vietato agli attori fare il loro lavoro, come sappiamo), un digiuno non scelto, che crea confusione e difficoltà di concentrazione. Tuo figlio che cresce e cambia ti salva da questo deserto? Adesso ricominciamo a vedere gente, in strada, anche se i volti sono ancora mascherati, come in un carnevale a testa in giù, al rovescio. Ma mancano le prove in gruppo, e l'incontro professionale e umano con gli altri.

Per quel che mi concerne, penso di vivere questa situazione più o meno come tutti. Ognuno di noi ha poco di speciale, a ben vedere. Come tutti, immagino, aspetto il momento di cominciare di nuovo a lavorare per davvero con i colleghi, i compagni, gli sconosciuti, gli amici. Nel frattempo, tra lutti e incertezze, mi preparo. Strana cosa, prepararsi all'imprevedibile. Ma così è. Viene certo da pensare che dobbiamo prendere queste circostanze come un'opportunità, ma non mi riesce di vederla in questo modo, sapendo che ci sono stati e continuano a esserci sofferenze e lutti. Ogni giorno ricevo notizie da amici, italiani e di molti altri paesi; molti soffrono o conoscono qualcuno che soffre, sovente in modo stupidamente inutile, per la mancanza assoluta di lungimiranza e senso di un bene comune. Sapevamo già di vivere in tempi di ignoranza e di interessi meschini. Adesso vediamo come questa nostra bassezza sia causa evidente di ingiustizia e patimento. E dico nostra perché nessuno di noi è immune, nessuno è separato dall'era in cui vive, come e più di un pesce nell'acqua. Il fatto di accorgersene non ci rende immediatamente diversi dagli altri. Se cerchiamo di fare il nostro mestiere in modo onesto, senza sentirci migliori per il semplice fatto di fare qualcosa che pochi altri su questo pianeta possono permettersi (cioè fare quello che amiamo), forse abbiamo a disposizione possibilità di coscienza e di azione che altri

¹ L'intervento è tratto dall'intervista di Andrea Porcheddu, *Mario Biagini, Workcenter Grotowski: "Nessuno è immune all'acqua in cui nuota"*, pubblicata su «Gli Stati Generali», 21 maggio 2020.

non hanno, e che dunque esigono una presa di posizione, di azione e parola che siano al contempo professionali, etiche e politiche. Il mondo dopo la quarantena non sarà meglio di quello di prima, e forse non sarà peggio. Noi stessi non saremo migliori e non saremo peggiori. Siamo quello che siamo. Forse niente sarà diverso, eccetto che il vivere che conoscevamo dovrà fare i conti col non essere più così assolutamente estraneo al vivere in altre regioni dove la vita vale ben poco, e dove è pericoloso uscire di casa o da sotto una zanzariera. Per molti anni siamo vissuti in un lusso che pensavamo normale. Dovutoci. Nostro diritto. Questo mondo protetto ci ha permesso di considerarci speciali. E, ad alcuni di noi, di dedicarci ad attività che soddisfacevano le nostre aspirazioni, almeno in parte, a volte forse solo offrendoci surrogati di pienezza. Penso che potremmo ripensare tutto questo, con ardore e serietà, con lo stesso ardore e serietà che ci fanno desiderare la riapertura degli spazi pubblici a cui è destinato il nostro lavoro. Dovremo e dobbiamo ripensare gli spazi. Ma per fare che cosa, in questi spazi diversi e con rituali sociali modificati esternamente da protocolli? Le stesse cose che facevamo prima? E perché, per chi, per che cosa? Ho sempre guardato al mondo del teatro come a un orizzonte che unisce attività assolutamente diverse, e non ho mai pensato che una posizione specifica sulla linea di questo orizzonte fosse migliore o peggiore di un'altra; che uno spettacolo di Broadway fosse da meno del *work in progress* di un gruppo di ricerca o di uno spettacolo destinato a pochi spettatori informati e ben educati. O che il proprio manifesto o dichiarazione di intenti bastassero a qualificare di per sé ciò che si fa. Sai, forse sono all'antica, ma penso che ciò che chiamiamo arte debba avere un'utilità, sì, debba servire qualcosa o qualcuno. Chissà, forse tutto ciò che sta succedendo sarà una scossa per alcuni, un risvegliarsi da un comodo sonno, una botta che ci spinga verso vere domande. Cerco di seguire il dibattito che viene sviluppandosi online tra molti colleghi e gruppi sul futuro del nostro mestiere, e sono felice della passione che sento in questa discussione, e delle tante idee che vengono messe in comune. Di sicuro è il momento di abbandonare rivalità e competizione, se c'erano, e scoprire una solidarietà, un mutuo soccorso, tra lavoratori dello spettacolo ma anche tra cittadini, tra classi diverse (parlo ancora da comunista, non mi passa...), e di pensare alle funzioni, se esistono, che il nostro mestiere può e deve assolvere. Osservo le scelte delle autorità per quel che riguarda il mondo dello spettacolo, e non sono sorpreso dalla differenza di posizioni tra Italia e, per esempio, Francia o Germania. Sono convinto che la classe politica di un Paese sia il riflesso diretto della società che la produce. Il riguardo in cui è tenuto il teatro nella società italiana è purtroppo lo stesso in cui vengono tenute l'educazione dei cittadini dall'infanzia fino e oltre l'età adulta, la letteratura, la storia, la filosofia, la storia dell'arte, la storia del pensiero, il pensiero stesso e la scienza, da decenni. Ne vediamo i risultati drammatici. E anche per quel che riguarda questa situazione nazionale, devo ripetermi e dire che nessuno di noi è immune all'acqua in cui nuota.

Giustamente, caro Andrea, parli di ridare forza e calore all'individuo e alla società. Non possiamo permetterci di avere paura di destinarci a traguardi troppo alti o lontani o difficili. Ciò da cui dobbiamo tentar di guardarci è l'illusione, e l'autocompiacimento, soprattutto in tempi difficili. Anche a noi stessi dobbiamo dare forza e

calore, e discernimento e rispetto. Una cosa di cui non sento parlare molto, nel dibattito vivo e intelligente che cerco di seguire, sono le prove, cioè un elemento importante del nostro mestiere, almeno fin dall'inizio del teatro come lo intendiamo oggi (non mi riferisco ai Greci con la loro misteriosa tragedia, di cui nulla davvero sappiamo, ma al teatro borghese moderno). Le prove, oltre a essere il momento iniziale della scoperta del nuovo spettacolo, che poi troverà il suo vero corpo nell'incontro pubblico, hanno rappresentato e rappresentano la possibilità di uno studio condiviso tra attori e regista; possono cioè essere il terreno di una educazione individuale e interpersonale a se stessi, al presente e al prossimo, avendo rimpiazzato altre forme sociali di sviluppo dell'individuo con gli altri che avevano evidentemente fatto il loro tempo. Questa visione delle prove è stata ed è forte e ancora non ha perduto il suo significato, se intendiamo le prove come destinate a una ricerca tenace di contenuti che rovesci come un guanto forme già stanche e già viste, anche quelle cosiddette contemporanee, inventando nuove vie di incontro. Ma affinché davvero si torni a respirare, e respirare questa volta un'aria fresca e non stantia, è necessaria anche una ricerca attiva di quale sia la società alla quale vogliamo rivolgerci e con la quale dialogare, di chi sia il pubblico di questo mondo in trasformazione. Sarà lo stesso di prima? Gli stessi spettatori, le stesse persone, gli stessi salotti, gli stessi amici, la stessa aria familiare di prima? Immagino che molti di noi, durante le prove, abbiano in mente una certa spettatrice o un certo spettatore. Chi è la persona a cui ci rivolgiamo? Si sa, ci trasformiamo a seconda del nostro interlocutore. Se gli attori saranno gli stessi lo saranno anche gli spettatori. Mi si dirà che va bene così. Una dozzina di anni fa fui invitato alla prima della messa in scena del testo di un amico al Vieux Colombier, un teatro bellissimo, e con quale storia! Arrivato in sala mi accorsi che conoscevo per lo meno metà del pubblico presente. Vero, non è una platea enorme, ma il fatto mi colpì come il sintomo di un mondo ripiegato su se stesso, che mi stava già stretto da tempo, mi resi conto. Per questo all'epoca sentii il bisogno di un altro lavoro, e iniziai l'*Open Program*. Questa necessità non ha cessato di pungolarci, oggi più che mai.

Il lockdown ha trovato me e i miei colleghi distribuiti negli appartamenti che alcuni di noi condividono, come isole di un piccolo arcipelago, e questo ci ha permesso di continuare a creare e provare a gruppetti di due o tre persone, ognuno a casa propria, a immaginarci teatralmente soluzioni nuove a nuove circostanze. Nel nostro piccolo, e per dirla in poche parole, cerchiamo come possa apparire una nuova forma di "attore" che non sia il centro magnetico dell'attenzione, che non invada lo spazio come un conquistatore, ma sia piuttosto il catalizzatore di una sensibilità diffusa, più vasta, che abbracci l'orizzonte e la profondità vertiginosa e calma del cielo, all'aperto, in questo grande mondo in cui stiamo per rimettere piede. E poi, studiamo. I miei colleghi hanno iniziato a creare materiali per un nuovo lavoro, a casa loro. Anche io studio, poesia e metrica, ogni giorno, e sperimento come la metrica metta in forma assieme respiro, corpo e pensiero. Cerco di tenere il cervello allenato... Non voglio annoiarti con le varie attività che riempiono le nostre giornate: sviluppo artistico di materiali nuovi su cui avevamo iniziato a lavorare in età pre-virus, riflessione intellettuale e scrittura, tra noi e con altri, vicini e lontani, lettura di autori

che già conoscevamo e assolutamente nuovi, a cui rispondiamo praticamente con la creazione di azioni e la composizione di musiche nuove, progettazione per il futuro su come agire in Italia e all'estero, con tanti altri colleghi, strategie di sopravvivenza e solidarietà, modi di tenere il corpo vivo e fluido, e in forze e in salute; e poi, anche, la ricerca di momenti in cui si possa essere svegli e lucidi, sì, ma calmi, senza cadere in un'attività frenetica e cieca. Aprire spazi, ho scritto. Vuol dire: sbloccare i desideri, dissolvere le nevrosi, scongelare le parole. Attori, danzatori, cantanti, son sempre stati gente appassionata e tenace, anche nei secoli in cui non erano tenuti in grande considerazione. Se quello che ci spinge è forte abbastanza, troveremo modi per rispondere alla sete che ci motiva, sebbene in circostanze difficili. Il successo o meno delle nostre imprese non conta poi così tanto. Quello che conta è che ne sia valsa la pena.

Vallicelle (Pontedera), 21 maggio 2020

David Beronio

IL TEATRO È ALTROVE

Il teatro sembrava morto e non si faceva sentire in alcun modo.

Non ne giungeva alcuna notizia.

Dalla gente, ripeto, mi ero allontanato. Andavo nei negozi di libri usati, e a volte mi accoccolavo nella semioscurità per frugare tra le riviste polverose, e mi ricordo di aver visto una bellissima immagine: un arco di trionfo...

Michail Bulgakov, *Romanzo teatrale*

Quando le sale teatrali sono vuote il silenzio non è solo quello della scena, ma anche quello della platea. Si spezza il legame fra il cavallo d'oro e coloro che sono venuti per vederlo, che sono tornati per rivederlo, che sono tornati ancora una volta. Ma cos'è il cavallo d'oro?

Il cavallo d'oro si ergeva su un lato del palcoscenico, i personaggi a volte entravano e si sedevano presso i suoi zoccoli o conducevano discussioni appassionate presso il suo muso, e io mi dilettao.

Sembrirebbe essere semplicemente una scenografia, eppure Bulgakov dice: «Giuro che non m'importa dei grossi incassi, per me conta solo questo cavallo d'oro».

Il cavallo d'oro è il teatro, certo, raccontato attraverso l'impatto con la scena, vissuto prima ancora come spettatore che come autore e uomo di teatro. Si tratta di un'immagine e di un monumento, di uno spazio occupato e dominato, di qualcosa che passa dall'oscurità alla luce e viceversa. È la figura ai piedi della quale prende forma la scena di un dramma, gli attori danno vita alla loro finzione. Ma le sale sono vuote, e il cavallo d'oro diventa una visione lontana, diventa un idolo di malinconia e spesso scatena l'angoscia di averlo perduto. Ma ora che tutte le sale sono chiuse, dov'è il teatro? È forse scomparso, oppure è lì dentro, dietro le porte chiuse, che attende di risvegliarsi, di riprendere vita? Non è così, il teatro è *altrove*.

Verrebbe voglia di cercarlo presso coloro che il teatro lo fanno, o che lo hanno fatto fino a qualche mese fa. E allora si incontra la *riflessione* sul teatro, si incontra il dibattito, la grande domanda sul da farsi. Non solo, si incontra l'altra grande domanda, quella su cosa abbiamo fatto finora. Sono domande che interrogano

i parametri di un sistema produttivo e distributivo, che riprendono questioni mai risolte sulle strutture che sostengono la cultura con criteri che spesso sono incapaci di decifrare e di premiare i valori che davvero potrebbero promuovere una grande fioritura dell'arte della scena. E questo proprio a partire dalle molte realtà artistiche indipendenti che lavorano e sopravvivono malamente. Ma il rischio di parlare di sé in questo caso sarebbe troppo grande, e non è proprio qui che si può trovare il teatro, perché esso è altrove.

Forse è possibile ritrovare il teatro fuggito dalle sale tra coloro che il teatro lo organizzano e lo programmano. Tra coloro che le sale le gestiscono, ne pensano le programmazioni e lavorano per promuoverle, o le strutturano per diventare residenze artistiche. Forse il teatro è tra chi lavora per favorire la nascita di uno spettacolo e per fare in modo che venga visto da più persone possibile. Le domande che qui si incontrano sono quelle sulle strategie, sulle modalità di riprendere il filo di una trama che è completamente sfilacciata e che rischia ogni giorno di più di disfarsi fino a ridursi a una matassa inutilizzabile di fili colorati. Ma non è qui che si può trovare il teatro perché esso è altrove.

Forse il teatro è fra il suo pubblico. Fra coloro che hanno affollato le sale e ora sono a casa attendendo il giorno in cui potranno tornare a vedere il cavallo d'oro, chissà quando e chissà come. Coloro che seguono gli artisti, che leggono le recensioni e le riflessioni dei critici e degli intellettuali, coloro che credono che il teatro sia la più alta espressione della nostra cultura, che si spostano per vedere gli spettacoli, per seguire i festival, per discutere, per emozionarsi. Ma se nulla avviene nelle sale il pubblico non è più pubblico, e senza teatro non c'è pubblico, come non c'è teatro senza pubblico. E il teatro è altrove.

Il teatro è innanzitutto nel fatto di essere esso stesso una forma d'arte, forse una delle più antiche, sicuramente una delle più ricche e dalle potenzialità più estese. Guardandolo solo come produzione, come processo gestionale o come prodotto di intrattenimento, lo si perde, lo si lascia sfuggire tra le dita.

Ma se considerassimo l'attore a partire dal suo ruolo d'artista, e così facessimo per gli autori e i registi, se considerassimo la curatela stessa di una stagione o di un festival come un'operazione dotata di dignità artistica; se così facessimo, quanto cambierebbe la prospettiva dei problemi posti dai teatri chiusi? (E anche di quelli aperti, quando ciò avverrà).

Produrre non sarebbe più sinonimo di "costruire" spettacoli dal vivo, ma diventerebbe sinonimo di *curare*, dove la cura è quella per la ricerca e per tutti quei materiali che dalla ricerca possono trarre vita, e darne testimonianza. Un processo del genere può essere portato su un piano parallelo, ma non estraneo, a quello della performance dal vivo, che ancora di più sarà il momento culminante di un processo artistico, ma non più il frutto di un percorso segreto riservato agli studi degli specialisti. Sarà esso stesso un fattore di condivisione di forme e di contenuti, che potranno essere offerti nei più svariati modi.

In questo modo l'arte tornerebbe a produrre cultura, e non sarebbe più soltanto un prodotto culturale.

Forse in questo modo potremmo anche noi, come Bulgakov, avere la visione di

una *bellissima immagine*, quell'*arco di trionfo* scovato attraverso il più improbabile dei percorsi, proprio quando sembra definitivamente negata la possibilità di rivedere il cavallo d'oro.

Carasco (Genova), 22 maggio 2020

Clemente Tafuri

LA PEGGIORE DELLE INFEZIONI

Gran bel problema affidarsi all'esperienza, visto che l'esperienza implica una innumerevole sequenza di errori e rischia, anche e soprattutto, di ridurre un orizzonte intero a un punto lontano, una sagoma sul confine che ha le nostre sembianze. Ma d'altra parte a cosa volgere la nostra attenzione se non ai problemi con cui un artista si confronta, considerando appunto che lo sforzo più grande è quello di rovesciare, o quantomeno rendere meno paradossale, il rapporto tra la nostra esperienza e le questioni stesse con cui ci si misura, mantenendo vivo il pericolo di nuove e misteriose vie da percorrere? Non si tratta di consigliare niente a nessuno. Figuriamoci. Gli artisti hanno un mondo interiore tanto devastato e sensibile che è estremamente difficile capire con quale grazia e precisione sia opportuno stare accanto a personalità tanto particolari. Ed è inutile quindi ripetere, ma comunque lo ripeto, quanto sia umiliante e miope trattare gli artisti alla stregua di normali lavoratori di un settore, riducendo la loro presenza nel tessuto sociale di un Paese a questioni economiche e di distribuzione (o più spesso mancata distribuzione) di risorse, di rapporto con ipotetiche classi di pubblico e a funzioni più o meno sociali (che finiscono quasi sempre con il manlevare altri dai loro doveri) dell'arte. Ogni artista sa benissimo di essere un egoista sopraffatto dalle proprie ossessioni, un maniaco irriducibile, un ladro, un infedele che professa una fede cieca nei propri demoni. Se qualcosa lo spinge ad andare avanti questo qualcosa è la devianza, l'incapacità di adeguarsi a ciò in cui non riconosca una parte ignota e oscura di se stesso. E si tratta di una condizione nei confronti della creazione, del pensiero, della vita che non dipende dalle circostanze e non nasce certo all'improvviso da una seppur gravissima congiuntura. Sentire il bisogno artistico di procedere attraverso queste porte strette non è un virus, che arriva da chissà dove e ti uccide. Ce l'hai dentro e ti consuma da non sai nemmeno tu quando e non se ne va con i primi caldi.

Riconoscere questa posizione precaria di solitudine, privilegiata ma anche infima, è il punto di partenza minimo per rivendicare tutto il resto, per stabilire quelle differenze da cui poi elaborare progetti, piani di lavoro, ricerche, studi. E più si ha a che fare con la burocrazia, con l'ignoranza, con la saccenza di chi abita il palazzo e con quella di chi si occupa di creazione per passatempo o confonde l'arte con l'intrattenimento, più questa consapevolezza dovrebbe essere presa in considerazione, proprio per dare sempre più forza all'identità di ogni struttura e di ogni collettivo di artisti, per rendere chiara la propria vocazione e non ritrovarsi accanto a chi fa un lavoro diverso e, a ragione, rivendica sostegno per altri tipi di scopi e attività. È questa ostinata convivenza che indebolisce ulteriormente i più fragili, è mettere tutti insieme indiscriminatamente che conferisce a chi ha più potere di esercitarne sempre di più.

Ma la peggiore delle infezioni, che rischia di preparare il terreno a un ritorno all'ordine a favore di chi l'ordine lo ha sempre gestito, di chi si è sempre mosso egoisticamente nella propria fetta di mercato incurante di un sistema al collasso, di chi ha

considerato la cultura e l'arte non un fondamento della nostra civiltà ma attività turistiche alla stregua di spiagge, ristoranti, grandi eventi e affini, la peggiore delle infezioni, dicevo, è la rinuncia a ficcare il naso nel lavoro e nella ricerca degli altri (e non sto parlando solo del lavoro e della ricerca di quei teatranti convinti – accidenti a loro e al loro sconsiderato egocentrismo – che il mondo finisca dove finiscono le assi dei loro palchi). Qui non è solo in gioco il potere esercitato da una posizione riconosciuta. Si tratta piuttosto della volontà di fare i conti con i problemi che l'arte ci sottopone, incontrando lo studio e le ricerche di altri artisti, per scoprire che qualcuno più in gamba di noi ha fatto qualche passo più in là in questo confuso e occulto cammino.

Quante volte ci si è riuniti in famigerati tavoli di lavoro, assemblee e comitati per discutere di contenuti per poi finire (ma il più delle volte iniziare proprio) a parlare di ministeri, di bandi, senza meditare sulle rispettive differenze, balbettando di democrazia e diritti senza il minimo senso di autocritica? Se in questo momento è sacrosanto pretendere che venga riordinato un sistema a pezzi praticamente da sempre, è altrettanto essenziale riconoscere quelle differenze da cui partire per sapere chi volere accanto, chi sostenere, a chi chiedere di essere sostenuti e soprattutto cosa ha senso chiedere. Quanti lavorano a tempo pieno nell'arte e nella cultura, tra l'altro cose ben distinte, ovvero vivono di questo lavoro? Chi si occupa di ricerca e chi invece lavora, o non lavora, con quello che la ricerca ha scoperto? Chi pensa veramente che un dato anagrafico possa incidere sul valore di un'esperienza creativa? È così ambizioso sperare che un giorno cultura e arte possano essere considerate in un rapporto non più di sudditanza rispetto a ogni altra attività umana? Sono domande, e ce ne sono molte, che dovrebbero portare a ridefinire dei principi, augurandosi che siano principi utili a sostenere innanzitutto chi se la passa male, chi ha meno risorse, chi investe in ricerca e innovazione, chi si dimostra coerente alla propria ispirazione. Si badi bene, questo non è un consiglio, bensì una preoccupazione. Perché non è così difficile intuire che a furia di guardare il proprio orto non solo resta tutto come prima, ma ci si ritrova a vivere in una terra ancora più rigogliosa di piante velenose.

Genova, 22 maggio 2020

Armando Punzo

LETTERA AGLI ATTORI DELLA COMPAGNIA DELLA FORTEZZA

Sono stato l'ultimo a lasciare il carcere di Volterra prima della chiusura totale di tutte le attività e l'inizio del lungo periodo di lockdown.

Stavamo lavorando su Naturae.

Quando nel 2016, durante la scena finale di Dopo la Tempesta, Lui e Il Bambino si sono presi per mano e hanno voltato le spalle al mondo di Shakespeare, a quell'affresco di intrighi e trame che volevano tradire e disconoscere come fondamento della loro esistenza, gli spettatori non sono rimasti da soli a contemplare le macerie. Abbiamo immaginato che li abbiano seguiti in quel viaggio di allontanamento da sé, che abbiano attraversato insieme la prima valle, quella della ricerca, e che abbiano incontrato anche loro Funes, l'Uomo grigio, l'Antiquario e tutte le altre meravigliose figure che popolavano il lago di Beatitudo. Dove vanno ora Lui e Il Bambino? La domanda che ci ha tormentato per due anni, prima dell'approdo a Borges, ritorna ora più faticosa che mai. Perché il «Lascia tutto e seguimi» cristiano, che ritorna in altre varianti in molte culture diverse, rimane la sfida più incredibile mai lanciata a un uomo, ancora insuperata. È davvero difficile chiedere di più. Nel Verbo degli uccelli del poeta persiano Farid ad-Din Attar, uno di quei testi ricorrenti che tante volte ho pensato di mettere in scena con la compagnia, e che invece è rimasto in noi come traccia sotterranea, c'è un momento che ho sempre trovato illuminante, quello in cui gli uccelli, invitati dall'Upupa a un viaggio duro e rischioso alla ricerca del Simurgh, accampano pretesti per restare dove sono: «Perché andare via? Chi sta meglio di me, nutrito e tranquillo, sulla spalla del re?». È fin troppo facile identificarsi in quella riluttanza.

In questo momento non abbiamo alcuna idea del luogo verso cui stiamo viaggiando, del popolo che incontreremo nella prossima valle. Una sola cosa è certa, che l'approdo che cerchiamo non è né in cielo né in terra, né in un dio né in un altrove esotico, ma tutto in noi, solo in noi, nella nostra natura, anzi nelle nostre infinite naturae. C'è un mondo intero di qualità che cercano di emergere dal pozzo in cui le abbiamo relegate: Armonia, Letizia, Stupore, Innocenza. Bisogna avere fede nell'impossibile, perché è già successo altre volte che si sia realizzato, e perché in ogni caso non possiamo continuare a vivere per sempre così, cercando solo di tenerci in piedi, ora difendendoci e ora attaccando. La nostra civiltà non è un approdo, è una fase di passaggio. L'evoluzione non si è arrestata. Ogni generazione ha una nuova sfida all'orizzonte, a noi spetta il compito di superare l'Homo Sapiens per andare incontro all'Homo Felix.

Carissimo Fabio,

Ho chiesto alla direttrice di poterti scrivere per mantenere un contatto con tutti voi e mi ha autorizzato. Credo che saranno gli educatori a consegnarvi le e-mail.

Per ora la situazione sembra non migliorare, ma tra un po' di giorni dovremmo vedere, si spera, gli effetti di queste necessarie limitazioni.

Per favore, condividi con tutti questa lettera. Un caro abbraccio.

Armando

Carissimi,

mi mancate moltissimo, mi manca quella stanza dei miracoli dove ho passato i miei migliori anni. Non ne parlo volentieri, non dico una parola su questa mancanza con nessuno, è come se temessi che tutto quello che ho visto e immaginato lì dentro possa restare solo un ricordo e trasformarsi in banale retorica, in parole vuote gettate al vento di questa terribile contingenza. Temo il desiderio del ritorno alla normalità da molti invocato come temo questo tempo sospeso non scelto.

Sto scoprendo tutta la forza dello stare da solo, un'essenzialità di cui forse avevo anche bisogno. A volte non so se la mia vita contribuisce a dar forma alla vita di Lui o, se mentre la immagino per Lui, questa segna decisamente anche la mia. In ogni modo sento che è la strada giusta e la purezza del Bambino continua a sostenerlo e mi sostiene. La felicità di un'altra esistenza esiste, non è un'illusione né una fuga, si mostra tra le pieghe di quello che stiamo ostinatamente cercando da diversi anni e nella nostra esistenza che cerca di modellarsi seguendolo nel suo viaggio. Se non fosse così non avrebbe senso, sarebbe solo uno spettacolo, rappresentazione di un'idea che potrebbe anche non avere niente a che fare con noi direttamente. In questo momento non sono nemmeno più esposto dal mio ruolo a incontri molte volte necessari, ma forzati anche questi da contingenze che vorrei potermi risparmiare. Selezione senza fatica, senza inutili rimpianti, quello che è indispensabile. Non vedo più nessuno, sento sempre più forte e vitale la natura crescere e prendere forza intorno a me e dentro me. Semplificare e alleggerirsi del superfluo sembrano degli obbiettivi vitali irrinunciabili da raggiungere. L'immagine del pozzo profondo in cui abbiamo relegato le nostre parti migliori si mostra sempre più giusta ed evocativa. Qui a Volterra, in questa terra così fortunatamente verde, ci sono una miriade di uccelli che, al nostro ritirarci, cantano una vita che a noi sembra essere negata. Anche se avranno sicuramente i loro motivi che non hanno nulla a che fare con noi, sembra che ci suggeriscano di cercare bene, di passare al setaccio la nostra esistenza così fuggevole e scegliere il meglio per noi e per gli altri. Non è più possibile pensare solo a noi stessi, non lo è mai stato per me neanche prima, ma ora sembra notevolmente più naturale che ciò avvenga. Mi muovo pochissimo come tutti, sistemo il mio nuovo studio che ancora vuoto sembra essere, a pensarci adesso, la casa svuotata di Lui. Metto lentamente ordine tra i libri cercando di non farmi assorbire dagli incontri che inevitabilmente accadono con alcuni autori che sembrano chiamarmi. Forse cercano compagnia anche loro e attendono fiduciosi. Forse è questo il senso profondo dello scrivere un libro, proiettarsi

in avanti per incontrare, quando non si è più in carne e ossa, i tuoi amici futuri. In questo silenzio che porta quiete e concentrazione, i suoi pensieri si confondono spesso con i miei: non mi viene in mente niente, niente della mente mi interessa in questo momento, i pensieri sono come già dentro una scatola, pronti per essere usati in ogni occasione, il loro intreccio sembra dare il senso e la vertigine della vita piena, forse anche l'illusione della libertà individuale, ma allora perché rincorrerli, perché seguirli in tutti i loro sviluppi ed evoluzioni che sembrano come di un altro, di altri che si sono accomodati in noi senza chiederne il permesso? Sono lì con arroganza, con stupida protervia, e sgorgano indisturbati da una fonte originaria infinita che percepiamo come verità, e sbagliamo limitando il campo delle possibilità di altri e nuovi intrecci nati da una consapevolezza mai avuta prima. Ma sono io quello? Mi appartenevo davvero? È questo quello che si chiede Lui. Vuole ritrovare un suo Essere purificato da tutte le scorie che gli si sono appiccicate addosso senza che nemmeno se ne accorgesse. Aveva scoperto di non essere diverso da tutti gli altri, che anche in se stesso c'era tutto l'uomo che non amava negli altri.

Vi ricordate? Nel tentare di scrivere una sua possibile biografia lo abbiamo immaginato al centro di una casa molto grande svuotata di qualsiasi riferimento e oggetto che lo potesse riportare alla sua vita precedente. Non volevamo che in questa sua ricerca, il suo sguardo verso il futuro fosse disturbato dal rischio che si voltasse indietro, che ritornasse sui suoi passi. Se l'avesse fatto, per Lui sarebbe finita. Aveva deciso di svuotare completamente la sua grande casa per far spazio alle sue nuove visioni e simbolicamente questa immagine ci aveva convinti. Quante volte ci siamo detti che il suo fallimento sarebbe coinciso con il nostro. Avrebbe significato che tutto era solo un gioco intellettuale, estetico, o nella migliore delle ipotesi una favola senza nessuna credibilità. La credibilità della sua scelta mi ossessiona e dobbiamo venirne a capo.

Con i collaboratori della Fortezza abbiamo deciso di vederci in *chat* ogni mercoledì sera per continuare a lavorare, per tenerci in contatto, per non perderci e per alimentare il lavoro e le ipotesi di sviluppo della storia di Lui e il Bambino.

Siamo in tanti, tantissimi, dai trenta ai quaranta a ogni incontro, è emozionante sentire che andiamo avanti e che cerchiamo una soluzione necessaria per tutti noi. La sua storia è diventata la nostra storia.

Nella fede cristiana esistono la morte e la resurrezione, non mi convince il modo in cui viene trasmesso questo concetto altissimo, potente, pieno di speranza. Non domani, oggi, ora, deve essere possibile morire a noi stessi, lavorare con determinazione e consapevolezza per rinascere a nuova vita. Non c'è mistero in questo, c'è il lavoro quotidiano per raggiungere la libertà e la felicità di questa strada. Il teatro per me è anche questo, una pratica che ti coinvolge completamente, ti rimodella, ti ridefinisce e getta le basi, attraverso il nostro cambiamento, per una rivoluzione concreta dell'essere umano.

Passa il tempo, è ormai un mese che non possiamo più incontrarci, ricordo quel sabato mattina, i saluti, l'imbarazzo, soprattutto il dispiacere e la speranza di rivederci presto.

Tra non molto dovremmo avere la possibilità di collegarci anche con voi in modo più stabile e continuativo. Le prime video chiamate sono state emozionanti e molto utili.

Vi abbraccio tutti, andiamo avanti!

Tanti Auguri di buona vita, anche se vi arriveranno in ritardo.

Armando

PS: Caro Tarek, spero tu stia continuando a prenderti cura della piantina nel teatro. Grazie della lettera. Un abbraccio.

Caro Gaetano, grazie anche a te per la tua lettera. A presto, un abbraccio.

Caro Tony, grazie mille della tua lettera. A presto, un abbraccio.

Volterra, 12 aprile 2020

Paolo Puppa

UN'INQUIETA CORONCINA

Questo monologo inedito, riflessione sul Covid-19, sul lockdown governativo e regionale e su quanto ne è conseguito nei tre mesi di arresti domiciliari, nasce allorché il presidente dell'Ateneo Veneto, una delle più gloriose Istituzioni culturali cittadine, ha lanciato una call con cui chiedeva di raccontare la pandemia con un contributo personale. Essendo esperto di mostri, sia come drammaturgo-performer, vedi le recenti raccolte di Cronache venete e Altre scene, entrambe edita da Titivillus, dove calavo miti antichi nel Nord Est di oggi in piena crisi economica e culturale, che come studioso, i miei ultimi studi riguardano J. R. Wilcock e i suoi freaks, ho creato quasi al volo un soliloquio grottesco. Di solito, come ricordava Walter Benjamin, i bambini giocano al lupo per vincerne la paura. Essere il lupo per non farsi mangiare dallo stesso. Io, appartenendo alla fascia anagrafica destinata secondo le previsioni scientifiche a essere tra le prime a cadere sul campo, ho provato a cavalcare il panico e ho scritto questo capriccio per esorcizzarlo. L'ho pure recitato nel mio studio, in mezzo ai miei libri, filmandolo col telefonino. In attesa di poter uscire a cercare pubblico, curioso della reazione. A Bergamo avrei qualche perplessità a farlo per ora. Anche se coi Persiani Eschilo non esitava, solo otto anni dopo Salamina (dunque a pericolo scampato), a portare ad Atene il nemico e a far parlare persino il fantasma di Dario. Si tratta, nel mio caso, di un Diario di bordo, redatto in dodici stazioni, proprio dal killer. Un selfie dal fronte, in cui parla appunto il pluri-omicida. Nondimeno, il mio personaggio, né uomo né donna, né singolare né plurale, solo un'entità indistinta, in guerra coll'umanità, vorrebbe convincerla a fare i bagagli per uscire di scena. Il modello, si parva licet..., è quello leopardiano delle Operette Morali, o quello del settecentesco pamphlet parodico alla Swift, A modest proposal for preventing the children of poor people from being a burden to their parents or Country, and for making them beneficial to the Public. Ovvero, il genere del paradosso, inteso nell'etimo del termine, una strategia pedagogica, a distribuire vera saggezza, disabituaando l'umanità a continuare a esistere a qualunque costo. Scopre però che l'uomo, se anche vive male e si lamenta della vita, vi è attaccato come una cozza sulla roccia. Lo vuole convincere. E non capisce la sua goffa resistenza. Questa, la singolare contraddizione. Stando in mezzo e dentro le sue vittime, esattamente alloggiando nei loro polmoni che chiama vasche d'albergo, distinguendo tra le varietà di stelle, ossia tra qualità diverse di corpi che lo ospitano, il Virus ha imparato però a conoscerle, e in fondo ad amarle. Perché le ha assimilate, fin quasi a identificarsi in loro, mentre all'inizio il suo atteggiamento è fatto di sarcasmo e disprezzo. Quello che segue è un estratto da materiale ancora inedito e in progress.

«Forse la vera goduria è quando mi intrufolo nella vostra bocca e mi tuffo nelle sacche che chiamate, mi pare, polmoni. Me ne sto là un po' tranquillo/a/ i/e e poi per rinfrescarmi un po' mi faccio un bel bagnetto. Sìiii, riempio lo spazio d'acqua con quello che spurgate là dentro che è una meraviglia e faccio pure le bolle quando cominciate a tirar su il fiato e faticate a respirare. E così vado su e giù, come sull'ottovolante. Non

avete idea. Poi, quando capisco, dall'assenza del movimento, che il mio gentile ospitante ha deciso di fare i bagagli allora me ne esco fuori e cambio residenza, diciamo. Ma siamo in tanti/e e ci moltiplichiamo come cavallette. Altro che meteoriti, altro che bomba nucleare. Conosco la vostra storia, anche quella antica, quella che vi precede. Ci bastano pochi attimi per assimilarla tutta. Già. Ci vuole così poco per farvi sparire. Solo un po' di fantasia. Però, lo confesso, sarà dura restare, dopo, senza i vostri canti finto allegri alle finestre di questi giorni, senza le bandierine colorate di arcobaleno, senza le scritte "Ce la faremo". Quelle poi mi fanno morire (per me in senso metaforico) dal ridere, come le guardie che vi fermano all'ingresso dal supermercato per chiedervi il foglietto di autocertificazione, la messinscena del governo e delle forze dell'ordine. Tutto così buffo e così inutile. Vedrete, vedrete. Ce n'è per tutti. Io vi consiglio di preparare bene le valigie. Di cominciare a farle. Ficcateci dentro solo l'essenziale. Ficcateci dentro solo l'essenziale, però. Leggeri, leggeri.

Nelle vostre casette, intanto, non fate più su e giù, o molto meno rispetto a un tempo. Tutti invecchiati o tornati bambini. Quarantena significa allora che lo ripiegate e lo usate solo per spander acqua, non il resto. Vedo che vi si allunga poco l'affare. O no? Si abbasseranno così i nuovi nati. Si ferma questa assurda macchina. Che era anche ora! Alcuni di voi poi portano anche in casa la mascherina buffa sul muso, e si fanno portare i vassoi col pasto frugale davanti alla porta della loro camera, si vede la loro mano tremolante uscire e il piatto sparire, spandendo sul pavimento qualche foglia di insalata o una manciatina di pasta nel brodo. Dopo un po', lo stesso piatto esce quasi intatto. In fondo, ragazzi, dovrete ringraziarmi. Che gran cura dimagrante, disintossicante vi faccio fare a gratis, in questi casi. Gli altri no, però. Qua è tutto un fare e mangiare torte. Altro che calo di zuccheri. Peccato comunque sia la fine. Certo, se cambiassi idea oppure se inventaste quel che so io, ma non son scemo/a/i/e a venirvelo a dire, allora sì che diverreste un'umanità migliore rispetto alla canaglia generale, chi più chi meno, che siete.

Ho migliorato molto, dovete riconoscermelo, anche i cerimoniali del congedo. E la spesa relativa. Adesso, quando uno o una se ne va, colle sue belle valigie al fianco, nessun parente sta là a far ciao, o magari a stringere la mano, a non decidersi di lasciarla, e poi quel che segue, album coi paramenti e il tipo di legno da scegliere e la spesa e poi la festa triste, e il prete e così via. Macché, molto più semplice, molto più frugale. Su, avanti un altro, letto e macchinari liberi. Avanti signori c'è posto, come sul tram. Tutte le menzogne del salutare poi! Ma che senso ha? Lasciato da me il corpo sta già bello duro, è una cosa che va solo smaltita. Statevene a casa, piuttosto, per ora, a ricordare. Gli amori, mi risulta, funzionano meglio a distanza, e preparatevi piuttosto che fra poco tocca a voi. Certo, ho avuto illustri precedenti, lo so lo so bene, conosco ripeto la vostra storia. Sistemi invidiabili per efficacia e precisione, ma rivolti solo contro minoranze, mentre la maggioranza poco silenziosa e molto applaudente era risparmiata. Dunque, non c'era giustizia. Avevano risolto solo gli ultimi anni l'enorme problema della eliminazione dei rifiuti, le pile, gli ammassi di cadaveri, una stanza affollata di nudità sgraziate e ormai smagrite, una chiavetta e via col fumo, ma solo negli ultimi anni. Però c'era troppa baldanza nei vincitori, o meglio in quelli che si credevano vincitori. Poi è andata come è andata. Io sono più giusto/a/i/e. Con me non c'è differenza di fede. Tutti eguali siete ai miei occhi. Perché, calma calma, non dimentico nessuno io. Anche se, lo ripeto, più sono in alto, più sono boriosi, più è

una vera goduria. I politici poi, quelli che vanno a farsi intervistare un giorno sì e l'altro pure, vederli mettersi a letto da soli come cani abbandonati, in una squallida corsia pallida e intasata dal tanfo di medicinali inutili, lo sguardo perso nell'angoscia, rimorso no, non sa dove sta il rimorso questa gente, beh che vi debbo dire, per un po' mi dedico a loro e a voi vi lascio tranquilli. Ma solo per un po'. Non montatevi la testa. Mi raccomando. Insomma, ormai l'ho capito, ho un debole per i palazzi, e quando vedo guardie del corpo sull'attenti, ai cancelli, perdo un po' la testa. Del resto, nessuno è perfetto/a/i/e.

Ma sapete cosa vi dico a questo punto? Che l'avete voluto voi. Sì, cari miei. Ieri sera ho visto spuntar facce dai balconi con un'espressione assurda di speranza, e tutto perché qualche cretino nelle notizie di turno ha accennato, com'è? com'era? Ah sì, accennavano a curve di decrescita nella crescita e parlavano difficile, citavano un certo signor Ossimoro, che io confesso l'ignoranza non so dove abita costui. Non mi è piaciuta per niente questa storia. Sissignori, mi sono incazzato/a/i/e. Scambiano una mia pausa di riflessione per la mia imminente messa fuori gioco. Ma come si permettono dico io, come si permettono? Così sto pensando di puntare tra qualche giorno, non subito, non subito, calmaaaa, nessuna fretta. Fra qualche giorno, dunque, punterò dritto alle banche e alla distribuzione di viveri. Trasformerò le agenzie e i negozi delle grandi rivendite in *nursery* delle mie creature. Tante belle coroncine tonde tonde, coi ciuffetti, i peletti come appaiono nei vostri cannocchiali. Sìiii, sarà bellissimo. Quando i vostri sudati risparmi, poverini che pena, diverranno carta da giocarci al monopoli, si chiama così vero?, e non potrete attingere più se non ai gioielli. E chi non ce li ha? O all'argenteria di casa. E poi quando soprattutto troverete sbarrata la portiera mobile del vostro mercatone all'angolo, e vi spingerete oltre, nonostante divieti e coprifuoco. Perché fra poco vi sparano, lo avete capito che i vostri governanti vi hanno or-di-na-to, non consigliato di rimanere sul divano col telecomando che vi fa male al polso a furia di premere sui tasti? Vedo già le scene, che mi faranno tornare alla mente i bei momenti vissuti qualche tempo fa, col grattacielo in fumo al di là della grande acqua. Anzi due erano, che pareva un cartone animato, e il volo d'angelo, ma in giù, dai piani più alti, di quelli che non ce la facevano più. E magari li trovavano sul cemento, le mani intrecciate ma di corpi diversi, catapultati giù assieme, come fosse nelle piscine. Ah che gusto ci ho. Anche voi, carini, fra qualche giorno. Voglio vedere i più nervosi, quelli che non reggono alla tensione, quelli che danno inizio alle danze. Guardando col naso schiacciato sul vetro, una delle vostre ragazze, la più inquieta e curiosa, griderà tanto per aumentare il panico: "Mammaaaaa, vieni qua. Guarda quel matto! Ma che fa! Oddio, mammaaaaa, ma si butta, mamma, mamma guarda!". E sarà solo questione di qualche giorno, perché anche la vostra mamma, colle smorfie dettate dalle circostanze, l'occhio tutto bello dilatato e senza più rimmel, stringendosi in seno il più piccolo che pure scalcia, tuffete, ohe che stile! Quello là secondo me è un triplo salto mortale, eh, eh, e mezzo indietro raggruppato, si dice così? Che il linguaggio sportivo non è mai stato il mio forte. Il bello è quando nelle vostre scatolette qualche guitto se ne viene fuori e ripete "Andrà tutto bene! Andrà tutto bene". Ma certoooo, sicuro. Come no! E invece hanno ragione quelli tra voi che hanno gli occhi stanchi, la pressione alta, che faticano ad alzarsi dal letto, i depressi. Sono loro, ragazzi, che hanno capito tutto. Loro, sì».

Venezia, 31 maggio 2020

Andrea Cosentino

COME SE STESSIMO FACENDO CULTURA. DIVAGAZIONI SU TEATRO, STREAMING E SOVVENZIONI IN TEMPO DI COVID

Personalmente non ho mai guardato teatro in video, se non spettacoli come *La classe morta* di Kantor o *Il Principe costante* di Grotowski per motivi di studio, e ho i miei dubbi che possa diventare una forma interessante di arte e ancor meno di intrattenimento, solo al massimo di documentazione. C'è la *stand up comedy* paratelevisiva, la *video art* per chi vuole farne, esistono mille altre esperienze ma, senza scomodare Sklovskji e il formalismo russo, la materia dell'arte è innanzitutto la sua forma, e semplicemente non puoi farne usando un mezzo senza problematizzarlo linguisticamente. Io ho sempre lavorato sullo specifico teatrale, il teatro come compresenza, la relazione con lo spettatore vivo, qualcuno che ti guarda ma che soprattutto si sente guardato. In questi ultimi anni, in maniera programmatica e consapevole, mi sono spinto sempre più estremisticamente verso performance di gioco e di improvvisazione, che non pretendevano di avere alcun senso se non c'era qualcuno lì a integrarle e interagirci. Il teatro come festa piuttosto che come rito o rappresentazione. Questo per dire quanto poco il teatro in video possa appassionarmi, da teatrante come anche da spettatore. Certo, ci possono essere spettacoli particolarmente fotogenici, o forse dovrei dire videogenici, ma il teatro videogenico è un fossile vivente a mio parere, e sarebbe davvero triste che lo streaming potesse salvare proprio quella roba lì: il teatro che si mette in posa, il teatro opera chiusa, quel teatro tutto votato alla messa in scena e alla rappresentazione di conflitti, che storicamente peraltro è già diventato serie Tv nei casi migliori e telenovela in quelli peggiori, e prima ancora era diventato cinema.

Ciò detto, in questo periodo si è verificata indubbiamente una inondazione di teatranti sul *web*, alla quale io stesso ho seppur parsimoniosamente contribuito: la semplice verità è che molti di noi si sono improvvisamente trovati senza il proprio *habitat* e quindi si sono riversati su quest'altro, la rete, che comunque era già popolato da gente che sa usarlo meglio, o con più malizia. Naturalmente quando siamo in video, banale anche dirlo ma meglio essere lapalissiani talvolta, non stiamo facendo teatro. Dunque, occorrerà inventare nuovi linguaggi per nuovi strumenti. D'altra parte io la televisione l'ho fatta, sono passati molti anni, partecipavo come cabarettista a un programma commerciale su Italia1, quindi in qualche modo ho il curriculum per provare a riciclarli. Nel mio piccolo mi sto già esercitando: per realizzare una trilogia di brevi video caserecci, che ho intitolato *L'artista nell'epoca del suo isolamento sociale*, mi sono messo davanti alla videocamera dello Huawei – che non so neanche bene come funziona – e ho fatto quello che faccio sempre: delle riflessioni sul presente che non restano indifferenti al mezzo che utilizzano. Questo non perché abbia il gusto gratuito del “meta”, ma perché la mia poetica è sempre stata legata alla destrutturazione, e ho la presunzione di essere in grado di trasformare la sofisticatezza in gioco, coniu-

gando l'arte e il pop in maniera non intellettualoide. Se nel mio teatro problematizzo lo stare in scena, e da buon clown punto sul rovesciamento del rapporto di potere e seduzione che instaurò con chi mi sta di fronte, qui da novizio del video mi è venuto di approfittare del mio sguardo vergine sul mezzo, giocando su elementi basilari: cos'è il *timelapse*, cosa una risata registrata o cosa cambia l'angolazione di una inquadratura. Ma sono piccole operazioni fatte a scopo ludico, spero intelligenti da un punto di vista concettuale e anche divertenti, ma estremamente elementari linguisticamente, roba insomma che Èjzenštejn si sarebbe addormentato nella tomba.

E veniamo alla famigerata, annunciata e forse defunta prima di nascere, Netflix della cultura. Sul momento ho immaginato annunciatrici che presentano l'ennesima rivisitazione di Goldoni ammonendo gli spettatori "addivaniati" a spegnere i cellulari, e spettacoli trasmessi con sottofondo di colpi di tosse registrati per rendere l'esperienza più realistica e immersiva. Scherzi a parte, ho più di un dubbio che nella fruizione una Netflix della cultura possa avere la forza dell'intrattenimento, e qui si potrebbe aprire una lunga e complicata discussione su cosa sia cultura e cosa no. Ma è più facile affrontare il discorso da un punto di vista economico: Netflix è un'impresa privata, e ammesso che smerci cultura, questa è costruita talmente bene in termini di vendibilità, che una rete commerciale ha convenienza a distribuirla. Sospetto che una Netflix della cultura italiana, come può essere stata pensata da Franceschini e dai suoi consulenti, diventerebbe semplicemente un modo per continuare a dare soldi a chi ne prendeva abbondantemente quando la scena era viva e adesso ha bisogno di continuare a essere sovvenzionato. E a pensar male, che come si sa è sempre un buon esercizio, credo sia stata proposta essenzialmente a questo scopo. Si dovrebbero invece reinventare forme di sostegno per un teatro che nella sua ricchezza e pluralità è stato messo in quarantena e che per un anno e oltre non potrà esistere. Ora siamo tutti a gridare al teatro necessario, al nostro essere fondamentali, ma il tutto rischia di suonare un po' una retorica *pro domo nostra*. Se sei ridotto a rivendicare a gran voce la tua indispensabilità, hai perso in partenza. Trovo che le nostre discussioni di questi tempi, i nostri mille ragionamenti e appelli e richieste di attenzione da parte delle istituzioni, siano viziate dalla confusione tra due questioni differenti: una riguarda come può sopravvivere l'arte teatrale e l'altra come possiamo sopravvivere noi. È una questione metodologica diciamo, ma forse varrebbe la pena distinguere meglio queste domande, incanalandole in due filoni differenti, uno di rivendicazione dei diritti dell'artista come lavoratore cui hanno chiuso per decreto i suoi spazi di lavoro e l'altro di riflessione sul senso e le forme e la forza di vecchio e nuovo teatro. Tutte domande serie, sia chiaro, importanti e anche drammatiche per certi versi, ma insomma non confonderei il futuro economico di Andrea Cosentino con il futuro dell'arte teatrale.

Infine, due parole sui ricorrenti appelli all'unità del settore. Credo anche io, e fuori di retorica, che sia un periodo in cui tutti dovremmo sentirci più uniti, e lasciare perdere le vecchie diatribe, ma non è cosa facile o scontata. Confindustria non ha le stesse rivendicazioni dell'operaio in cassa integrazione, e la Fiat-Chrysler problemi diversi rispetto al conducente di carrozzelle che a Roma porta i turisti americani per le vie del centro. Non darei per scontato che noi teatranti si abbia esigenze simili, e dunque si possa far sentire una voce forte che canti in coro e intonata. E per questo

certo, ben vengano le discussioni e i gruppi di lavoro. Anche se a dirla tutta temo che alcuni stiano già mettendo in atto più o meno segretamente i loro commerci secondo i consueti canali sommersi semi-istituzionali per un auspicato ritorno allo *status quo*. Altri, e io tra questi, auspiccherebbero un totale rivolgimento delle cose. Dunque, come trovare una unità? Dovremmo forse partire col renderci conto che tutti, anche i più garantiti tra noi, lavoriamo in definitiva in una economia di emergenza e marginalità. E forse è anche peggio: di fatto dal senso comune, e spesso anche dalla politica purtroppo, non siamo neanche considerati dei lavoratori, ma volta a volta dei privilegiati o degli accattoni. Personalmente, quello che vorrei nascesse in Italia è qualcosa che somiglia agli intermittenti francesi, e in ogni caso mi appassiona più il problema della tutela dei lavoratori che quello del sostegno alle strutture. Provo ad accennare un discorso consapevolmente grossolano e tagliato con l'accetta: quando hanno chiuso i teatri io ho smesso di avere una qualunque fonte di guadagno, da un giorno all'altro. Voglio dire che ci sono dei teatranti che vivono letteralmente del proprio lavoro: se non faccio spettacoli, o laboratori o progetti vari, non sopravvivo, dunque ben vengano i seicento euro dell'INPS, ed è doveroso che di questa situazione lo Stato si faccia carico. C'è invece un'altra categoria di teatranti, quelli più garantiti, per i quali, vivendo prevalentemente di sovvenzioni, la priorità è poter dimostrare allo stato che loro stanno comunque lavorando. Questo porterebbe anche a un discorso su quanto quello pre-Covid fosse un teatro che veramente si faceva, cultura viva e attiva diciamo, o quanto fosse un qualcosa che avveniva prevalentemente sulla carta. Il che a sua volta aprirebbe un ragionamento su di un settore che si è involupato negli anni in una autoreferenzialità, magari anche linguistica, ma innanzitutto economica e sistemica, fatta di scambi e finti borderò e progetti fantasma e favori e conflitti di interesse, dove a nessuno che venisse da fuori era consentito metter bocca, e chi osava metter bocca da dentro veniva silenziosamente ma implacabilmente estromesso. Adesso il rischio è che nessuno da fuori venga a salvarci, semplicemente perché abbiamo lavorato così tanto ad alzare i muri della nostra fortezza da diventare invisibili. So di essere provocatorio, ma insomma credo che dalle parti del Ministero e del FUS per salvare le strutture sovvenzionate stia passando la logica del *facciamo come se questa stagione si stesse facendo*, il che è anche giusto e doveroso per carità, ma è anche qualcosa di troppo assimilabile a quanto spesso accadeva ben prima dell'emergenza, ovvero *facciamo come se stessimo facendo cultura*. Se qualcosa di utile potremo trarre da questo periodo, sarà di avere scoperchiato con drammaticità ma anche con estrema chiarezza ciò che nel sistema dello spettacolo dal vivo non funzionava da tempo. E sarebbe un peccato, per come la vedo, che dalla crisi si uscisse con una restaurazione piuttosto che con dei cambiamenti sostanziali, e stavo per dire con una rivoluzione.

Roma, 6 giugno 2020

Giuditta Chiaraluce
MI SVEGLIO TARDI

Mi sveglio tardi, stanotte non ho dormito bene. Mi vesto in fretta, esco di casa come tutte le mattine per andare al lavoro. Intorno a me una strana atmosfera, silenzio, molto silenzio, per strada non incontro quasi nessuno, a parte un paio di persone a passeggio con il cane: mi guardano con aria infastidita. Arrivo a destinazione, la porta è chiusa, sbarrata. Suono, busso, appoggio l'orecchio, non sento nulla. Qualcuno mi dice che ha sentito parlare di un forte assembramento al porto ed ha visto molte persone incamminarsi. Curioso e incredulo m'incammino anch'io. Già da lontano intravedo una folla assiepata davanti a un barcone.



Nel tragitto faccio mille ipotesi poi man mano che mi avvicino vedo un uomo con un megafono sul ponte della barca, simile a un'arca, che chiama uno a uno i presenti; il falegname: si avvicina un uomo e in 5 minuti dimostra di saper fare quel lavoro, la sarta, il medico, il commerciante, l'ingegnere; via via vengono elencate tutte le professioni possibili e la barca si riempie mentre la piazzola antistante si svuota. Io sono in fila ormai da ore ma essendo l'ultimo arrivato non sono preoccupato. Improvvisamente sento un gran rumore e mi accorgo che si sta chiudendo il portellone. A terra siamo rimasti in due, non faccio in tempo a dire nulla che il portellone si riapre esce l'uomo con il megafono e dice: «Dimenticavo, l'insegnante» e di corsa la persona che stava vicino a me sale sulla barca. Il portellone si chiude nuovamente, quella chiusura ha il sapore di qualcosa di definitivo. Rimango per un attimo in silenzio, mi guardo intorno, capisco che non ho molto tempo e comincio a gridare con tutta la voce che ho in corpo, grido talmente forte che costringo l'uomo con il megafono a riaprire e tornare sul ponte. Mi guarda e dice «chi sei»? Io rispondo «sono un attore» e lui dice «sì ma che lavoro fai»?

Macerata, 10 giugno 2020

Piergiorgio Giacchè

IL TEATRO E IL SUO CORPO

Di questi tempi, ma soprattutto in quelli a venire e da temere, molte cose sono in sospensione, altre in mutazione, alcune in rivoluzione. Una sembra già finita: il teatro vivente e compresente non c'è o non ci sarà più? Nessuna paura, nessuno se ne accorgerà...

Il teatro non c'è stato sempre – dicono gli storici – ma si è sempre rigenerato: tante sono le sue ricorrenti “origini”, dalla Grecia al Medioevo, dal Barocco alle ininterrotte riforme e poi rivoluzioni che arrivano quasi fino a noi... *Quasi*, perché nel nuovo millennio la dilatazione performativa e l'evaporazione spettacolare ha confuso insieme il suo trionfo e il suo collasso. Insomma, prima che arrivasse l'ora o l'era dell'attuale pandemia, il teatro non era ancora morto ma già “non si sentiva troppo bene”. Non lui (non mi permetterei di dirlo) ma non lo sentiva *troppo e bene* un pubblico non più “suo”, ma di tutti gli infiniti “teatri” o “mercati” dei beni culturali e dei modi spettacolari possibili.

L'emersione e poi l'emergenza del coronavirus, il confinamento e quindi le nuove regole e distanze e prudenze, hanno frenato e frammentato tutto il grande teatro del mercato globale, e il piccolo teatro d'arte – più di tutti gli altri settori e fattori e motori della vita sociale e culturale – ha dovuto fare i conti con le sue minime dimensioni e trascurabili funzioni, e mettersi in coda per ultimo, a distanza esagerata e per di più con “mascherine” non omologate.

E pensare che fino a ieri, nel paese dei balocchi e dei pinocchi in cui eravamo abituati a vivere (o forse a mentire), l'arte e la parte di un ostinato teatro “vivente” trovava sopravvivenza e resistenza in virtù della sua “differenza”. In virtù o per il vizio cioè di avere o essere o perfino fare “corpo”. Ed è stato appunto e ovviamente il corpo – il corpo di tutti e in tutti i sensi – a fare le spese non solo della malattia ma anche della cura.

Quelli che il teatro lo fanno (e anche quelli che lo guardano) sanno che gli elementi del teatro sono lo Spazio e il Tempo e il Corpo: uno spazio altro da quello reale, un tempo sospeso da quello sociale, e infine – o in primis – un corpo da coinvolgere nel processo relazionale prima che nel prodotto spettacolare. Sono ovvietà date per scontate, ma dimenticate dai troppi assessori e molti attori che del teatro hanno privilegiato – gli uni comprato e gli altri venduto – più la sua Funzione che il suo Senso, credendo più nella comunicazione dei messaggi che nella comunione dei corpi. Invece il Teatro è un Corpo, e non solo per via della centralità dell'attore, ma per la sua organicità, perché si costituisce a immagine e somiglianza di un corpo. E per finire con le ovvietà trascurate, anche il Corpo a sua volta è un Teatro. Perfino fuor di metafora, se consideriamo che ogni azione espressiva e riflessiva umana – prima ancora di

reinventarsi e trasferirsi in teatro – richiedono una *soglia* di separazione per lanciarsi verso l'azione, e uno *specchio* per proiettarsi dentro la visione.

Nell'epoca della attuale crisi socio-sanitaria, sottoposti alla dieta forzata del virtuale che surroga i corpi con le immagini e poi – letteralmente – “li fa fuori”... può venire anche agli artisti di teatro (e soprattutto agli organizzatori) la tentazione di rinunciare alla compresenza fisica dei corpi dell'attore e dello spettatore, ovvero alla riduzione dei suoi cinque o cinquecento sensi... C'è stato infatti e ci sarà ancora, chi si offre come lettore a distanza, come attore al telefono, come intera compagnia drammatica che dialoga in piattaforma on-line.

Ebbene, è vero, si può “dare” spettacolo a distanza o in videoconferenza, ma non si può “fare” teatro: la tentazione o la seduzione del “nuovo che avanza” (foss'anche un virus), può essere una sfida interessante ma non si chiama teatro: “cambiamogli nome” mi diceva Claudio Morganti, un amico attore-autore di un suo teatro, cioè di un suo Corpo... Perché poi a teatro è un corpo anche il testo, cioè anche il *Corpus* della letteratura drammatica o della scrittura scenica. È in ogni senso una letteratura che “prende corpo”, se è vero che ogni Dramma è un movimento di azioni, di successive apparizioni e sparizioni di persone e personaggi, di suoni e di gesti di attori... Cioè di “corpi attivi” (anche quando si tratta di burattini o di ombre dove l'attore c'è ma non si vede) che poi *contagiano* i corpi attenti di chi guarda, o appena e addirittura di chi legge per sé e da sé i testi della letteratura drammatica...

Perfino il lettore – lo spettatore della pagina – mette in azione e reazione il proprio corpo, appena muovendo ed eccitando “il muscolo” della sua mente...

Alla fin fine, è proprio il “corpo attento” dello spettatore quello che in teatro e per il teatro è davvero ineliminabile, anche se soltanto complementare al “corpo attivo” dell'attore. Quello dello spettatore – quel corpo – non può essere in tensione se non è in relazione diretta (e mai “in differita”); può essere anche posto in lontananza, ma mai in separata sede o a distanza di tempo dal corpo del teatro di cui fa (la sua) parte.

Il corpo di uno spettatore teatrale – per di più, lo sappiamo – è qualcosa o qualcuno non sempre ben disposto alla compresenza, talvolta fastidiato dal corpo a corpo che gli viene proposto a teatro. E però lo spettacolo è davvero “teatro vivente” solo quando è “in vista e in vita” lo spettatore: un corpo che va distratto ovvero resuscitato dalla pretesa o difesa passività, un corpo a cui bisogna restituire i sensi della sua partecipazione... Perché a Teatro non si tratta di andare a *vedere* e *ascoltare* (non sono quelli i sensi o i verbi giusti), ma invece – come si dice o si crede in chiesa – anche alla Messa in Scena è più corretto dire *Assistere* e/o *Partecipare*, quando – sul serio e insieme per finta – ci si sente assistenti del suo Evento e si fa la propria parte nella Relazione.

Quello dello spettatore è un Corpo-Mente che è chiamato a una corrispondenza, deve elaborare ed esercitare la sua reazione e riflessione e divagazione prima e durante e dopo lo spettacolo teatrale. Per risvegliare il corpo e riattivare il modo dello spettatore teatrale – lo sappiamo e non lo dimentichiamo – si sono spesi decenni di sperimentazioni e di ricerche, dall'happening al teatro-rito, dalla scena condivisa allo spazio percettivo, fino alle infinite *performance*, molte forse minuscole ma almeno una con la maiuscola...

Ora, in una eccezionale ma anche paradossale situazione di emergenza che

chiede isolamento e immobilità e perdita di intensità e frequenza di tutte le “relazioni”, è il corpo dello spettatore teatrale a essere minacciato per primo o per sempre. Per tacere del corpo plurale e corale del Pubblico, anch’esso ritrovato e riattivato per “merito” o “miracolo” di vere e non rare creazioni spettacolari di *altissimo levissimo purissimo* teatro “vivente”... E ogni spettatore sa a quali “suoi” spettacoli e artisti si può e vuole riferire.

Il rischio delle regole dell’emergenza non è dunque quello di chiudere i teatri, ma di riaprirli inventando modalità e inaugurando abitudini che finiscono per “ammalare” il pubblico e infine il teatro: il rischio è che intanto il nuovo futurismo della virtualità stia “ammaliando” attori e spettatori, ma più per la fretta di adeguarsi alla legge della sopravvivenza, che per l’urgenza di cercare un nuovo inganno che salvi la creatività – e *in primis* l’organicità – del teatro.

Ma non ci si arrenda, e soprattutto non si fraintenda: la centralità e la concretezza del Corpo-Teatro non è nemica di nessuna virtualità (peraltro inventata dal teatro molto prima dell’*on-line*): il corpo e il tempo e lo spazio del teatro non sono cioè incompatibili con nessuna innovazione o evoluzione tecnologica. Si danno da tempo spettacoli di teatro che adoperano strumentazioni tecnologiche le più ardite e avanzate: il teatro non ha paura di nessuna rivoluzione o innovazione, perché e finché le sottomette al suo gioco relazionale, magari cambiando il giocattolo all’infinito. Di più – dicono ancora gli storici – il teatro, d’altra parte e per suo tornaconto, sa anche da sempre sottomettersi alle limitazioni dell’attualità o alle ingiunzioni dell’autorità, ma restando un servo di due padroni, in modo da non rinunciare alla sua indispensabile “finta” libertà.

Sì, è vero, ci sono state e ci saranno sempre situazioni o mutazioni in cui “la realtà supera la finzione”, ma questo accade tutte le volte che la finzione – la concreta teatrale immaginazione – si arrende.

Perugia, 13 giugno 2020

Jorge Dubatti

SÍNDROME DE ABSTINENCIA CONVIVIAL Y ARTES DEL TECNOVIVIO EN LA CUARENTENA DE BUENOS AIRES

Cerrados sus 500 espacios teatrales, y sin cartelera, parafraseando el soneto de Quevedo, buscamos en Buenos Aires a Buenos Aires y no lo encontramos¹. La sensación es de destierro y al mismo tiempo de fascinación: Buenos Aires se ha transformado en un vasto laboratorio de (auto) percepción de ausencia convivial. Los 100 días de cuarentena nos confirman que la base del acontecimiento teatral está en el convivio, el cuerpo y su peligrosidad de contagio, de allí la necesidad de su total restricción. La cultura convivial se ha retraído en todas sus manifestaciones, no solo la teatral, toda: en las calles, los templos, los estadios y las canchitas de fútbol, en las clases, las reuniones familiares y las juntadas con amigos, en los transportes públicos, los restaurantes y los bares, en los negocios, los festejos, etc. La experiencia del aislamiento social permite observar la relevancia de los convivios en nuestras existencias cotidianas. Como la “carta robada” de Poe², antes teníamos su presencia ante los ojos pero no la veíamos. Ya todos experimentamos un síndrome de abstinencia convivial. Si algo demuestra la cuarentena es el fracaso e impotencia del tecnovivio en la sustitución del convivio³.

En cuarentena percibimos dos fenómenos en proporción directa: la retirada del teatro (en un sentido abarcador, las artes conviviales), y la avanzada de las artes tecnoviviales. La reclusión ha puesto al desnudo la condición precaria de los trabajadores teatrales en la Argentina: hay hambre y no se pueden dar funciones ni clases. Se cortó el ecosistema económico teatral. En busca de una salida laboral, principalmente, y en algunos casos también por auténtico interés creativo y experimental, los teatristas y las salas (en los tres circuitos: oficial, independiente, comercial) se han volcado masivamente a las redes. Suben videos de espectáculos grabados y los preceden con vivos telemáticos en Instagram o Facebook o Youtube a manera de presentación; hacen funciones en vivo (generalmente unipersonales) y las transmiten por streaming; multiplican las opciones del audio-teatro, variantes convencionales o más experimentales del radioteatro (ahora también por Whatsapp o Youtube); dan clases y realizan foros en la web; con una solidaridad conmovedora, organizan desde las redes reparto de comida y dinero, rifas, bonos para ayudar a los teatristas que menos tienen. Se hace “a la gorra” (por contribución voluntaria del espectador) o a través del pago de una

¹ El soneto referido es *A Roma sepultada en sus ruinas*, que se inicia: «Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!, / y en Roma misma a Roma no la hallas»; F. de Quevedo, *Obra poética*, vol I, Madrid, Castalia, 1969, p. 418.

² E.P. Poe, *La carta robada*, in *Obras en prosa. I. Cuentos*, traducción, introducción y notas de J. Cortázar, Barcelona, Universidad de Puerto Rico, Editorial Universitaria, pp. 423-441.

³ Para la distinción *in extenso* entre convivio y tecnovivio, véase J. Dubatti, *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*, Barcelona, Gedisa, 2020 (e-book).

entrada. No siempre los resultados son provechosos, pero como en la web el público no tiene límite de aforo, mal que mal se juntan unos pesos; en algunos casos de convocatoria masiva, la recaudación ha llegado a ser muy importante.

Observamos que, en la praxis, experiencia convivial y experiencia tecnovivial tienen aspectos en común, pero también se muestran claramente diferentes, ontológica, epistemológica, ética y políticamente. Sin afán de binarismos (hablaremos, como se verá, de convivencia en la multiplicidad), interesa registrar los diferentes reomodos⁴ al confrontar artes teatrales (conviviales) / artes tecnoviviales (barras mediante), en sintéticas estructuras nominales:

Materialidad del cuerpo y del espacio / signo y virtualidad.

Calor de los cuerpos vivos / frialdad táctil de los dispositivos electrónicos.

Presencia física / presencia telemática.

Territorialidad (intraterritorial) / desterritorialización (interterritorial).

Proximidad y cercanía / distancia y vínculo remoto.

Relativa independencia de la tecnología y las máquinas / absoluta dependencia tecnológica de los equipos, las máquinas, la energía, los servidores, las empresas y el mercado.

Inmersión contagiosa (que favorece la inefabilidad y la ilegibilidad) / intercambio lingüístico verbal y no-verbal (que favorece la comunicación).

Mayor organización convivial desde la experiencia que se resiste al lenguaje / mayor organización tecnovivial por el constructo de lenguaje.

Políticas de la mirada y desempeños del espectador muy diferentes.

Diversas mediaciones institucionales que modifican la zona de subjetivación (ir a una sala independiente en un barrio porteño es bien diferente a pagar conectividad a Fibertel y Cablevisión).

Los convivios son menos controlables por los servicios de inteligencia / los tecnovivos son fáciles de grabar y archivar.

Paradigma de la cultura viviente, que no se deja enlatar / paradigma de la cultura *in vitro*, registrable.

Duelo, pérdida, transformación de la relación con la muerte en la cultura viviente, teatro de los muertos⁵ / ilusión de inmortalidad de los soportes tecnológicos (el libro, la grabación / la transmisión de audio o audiovisual).

Formas diversas de los trabajos de la memoria.

Mayor peligrosidad social en la proximidad y encuentro territorial / menor peligrosidad social en la distancia y aislamiento.

Diferentes relaciones con la historia y sus manifestaciones en los acontecimientos: historia del convivio / historia del tecnovivio.

Unas poéticas de actuación conviviales / otras poéticas de actuación tecnoviviales.

Herramientas críticas para el análisis de los acontecimientos teatrales / otras herramientas críticas para el análisis de los acontecimientos tecnoviviales.

⁴ Cfr. M. Kartun, *El teatro teatra*, in *Escritos 1975-2015*, Buenos Aires, Colihue, pp. 136-137; D. Bohm, *La totalidad y el orden implicado*, Barcelona, Kairós, 1998.

⁵ Cfr. J. Dubatti, *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*, Buenos Aires, Atuel, 2020.

Experiencias diferentes, en suma, reenvían a paradigmas diferentes porque exigen constelaciones categoriales diversas.

Pero las mayores diferencias surgen cuando (filosóficamente) se politizan el convivio y el tecnovivio. Hay que politizarlos. Dijo McLuhan «El medio es el mensaje⁶».

1. Para el neoliberalismo el convivio teatral tiene “enfermedad de gastos”. Es más económico multiplicar hologramas que educar actores en las escuelas y pagarles un sueldo (los hologramas no se enferman, no se cansan, no faltan, no hacen huelga, no opinan, no abandonan los proyectos, no se embarazan, y pueden estar en muchos lugares al mismo tiempo). Argumento neoliberal peligrosísimo: cerrar las escuelas de teatro y contratar ingenieros en inteligencia artificial.

2. El tecnovivio pone en primer plano la exclusión social. En la Argentina, incluso en Buenos Aires, hay muchísima gente sin máquinas, sin conectividad, sin energía, sin dinero suficiente para pagar a las empresas de servicios. También en la clase media. Lo hemos comprobado durante la cuarentena en los cursos virtuales de la Universidad de Buenos Aires: decenas de alumnos tienen dificultades. No tienen la tecnología necesaria: quedan afuera.

3. Algunos equipamientos neotecnológicos, exigidos para ciertas expresiones de las artes tecnoviviales son costosísimos y no se consiguen en Buenos Aires, o sencillamente no hay presupuesto para comprarlos o repararlos. ¿Por qué será que hay tanto teatro en Buenos Aires sino, entre otras razones, porque existen enormes limitaciones de equipamiento neotecnológico y de repuestos? El 15 de junio de 2019, bajo un gobierno neoliberal, un “desperfecto en la red argentina” dejó sin luz a “todo el territorio nacional” durante casi todo el día. No sólo no andaban las computadoras, los televisores, los celulares; tampoco funcionaban los cajeros automáticos, los ascensores, las estufas (en pleno invierno), las luces de las habitaciones, la cocina eléctrica, etc. De pronto, solo había convivio. En términos políticos, el convivio, y en especial el convivio teatral, van en dirección contraria al empoderamiento de la derecha internacional y su biopolítica, que afirma (¿por qué será?) que la única “modernización” que le queda a la Humanidad es la tecnológica. (Por supuesto, no es así.)

Cinco conclusiones y cuatro corolarios.

Conclusiones.

1. No identidad de convivio y tecnovivio: constituyen experiencias diferentes, ni mejores ni peores: diferentes. No son lo mismo.

2. No campeonato: convivio y tecnovivio no compiten, no son River y Boca. Conviven.

3. No superación evolucionista: el convivio no es el estadio del “mono” y el tecnovivio el del “Homo Sapiens”. Ridículo, insostenible darwinismo.

4. No destrucción: si aceptáramos que la cultura convivial puede ser reemplazada por la cultura tecnovivial, o las artes teatrales por las artes tecnoviviales, estaríamos

⁶ Cfr. M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, Mentor, 1964.

promoviendo un naufragio cultural incalculable, la pérdida de uno de los tesoros culturales más maravillosos de la Humanidad (eso que llamamos el acontecimiento teatral).

5. Las relaciones entre convivio y tecnovivio son asimétricas: el convivio puede incluir el tecnovivio en su matriz teatral (el teatro, todo lo que toca, lo transforma en teatro), pero el tecnovivio aún no se las ha ingeniado para incluir la materialidad corporal y territorial en la matriz virtual.

Corolarios.

1. Deseable pluralismo: en el pluriverso hay lugar para las artes teatrales y para las artes tecnoviviales, pueden y deben convivir y liminalizarse en la destotalización contemporánea, en el canon de multiplicidad. El teatro ha demostrado históricamente que puede convivir y cruzarse con el cine, la radio, la televisión, el video y el mundo digital.

2. Deseable diversidad epistemológica: diseñamos constelaciones categoriales diversas, como señala Samuel Beckett en la *Carta alemana de 1937*: «Por lo tanto hagamos como aquel matemático loco (?) que solía usar un principio de medición diferente para cada etapa del cálculo⁷».

3. Deseable formación múltiple de los artistas en actuación, para que estén capacitados tanto para las artes teatrales como para las artes tecnoviviales (y multipliquen así su salida laboral).

4. Deseable formación múltiple de espectadores abiertos, que puedan disfrutar tanto de un Shakespeare en convivio, como de la transmisión por streaming de un espectáculo cuyos actores se encuentran en diversos puntos del planeta.

Buenos Aires, 29 giugno 2020

⁷S. Beckett, *Carta alemana de 1937*, trad. Ana María Cartolano, en «Beckettiana», 1996, n. 5, p. 91.

Francesco Pititto

IL TEATRO SCIENTIFICO E IL FUTURO PROSSIMO

Mai come oggi, al tempo della pandemia, il corpo fisico diventa l'elemento essenziale per definire i comportamenti e l'etica della *polis*, limitato o libero nei movimenti, definito come soggetto sociale e culturale, singolo e/o collettivo. Poi, un corpo economico, utile alla produzione oppure temporaneamente sospeso, o allontanato da essa. Chi era già ai margini, o privo di struttura a sostegno, attende che, passato il temporale, qualcuno si occupi di lui. Il teatro strutturato o lo Stato. Chi già faticava a vivere, spera di sopravvivere. L'economia male sopporta i tempi lunghi dell'introspezione, dell'approfondimento, dell'ignoto.

Però, nel tempo del vivere mascherati anche il teatro strutturato, pianificato a lungo termine, dotato di grandi risorse teme l'incerto, e tutto l'indotto nei suoi diversi settori lo teme di riporto. Il tempo della pandemia è il tempo della paura, al di là della speranza tutta umana di uscirne al più presto, ma per il teatro? Per il linguaggio del teatro? Per il teatro del corpo fisico, il teatro dell'umano, sia che si rappresenti on stage sia che partecipi, guardando e vedendo?

Scriviamo tempo fa: «Forse l'esperienza primaria della paura dovrebbe ritornare all'uomo, all'attore parafulmine, all'eroe mancante nell'epoca dei superuomini virtuali. L'uomo dovrebbe ritornare a essere uguale a zero e, come scrive Hölderlin, nell'infinita debolezza trovare la sua massima potenza».

Se è nella decomposizione/trasformazione/trasfigurazione che l'opera d'arte percorre un vero cammino di luce e conoscenza, chi meglio dell'uomo, e quindi della forma artistica che non può prescindere dalla sua presenza – il teatro –, può riaffermare il primato dell'essere sull'apparire? Certo non tutto il teatro ma il teatro del falso movimento. La nostra esperienza artistica ci ha disegnato una mappa che è fatta di tanti percorsi scuri e oscuri, ma dove abbiamo incontrato la vera bellezza lì c'era l'impronta di un passo incerto, claudicante, insicuro. Un balbettio. Fosse una "Veduta" scritta nella notte scura di Hölderlin o un «carne, dura marcia carne» di una luminosa attrice sensibile.

Nel tempo della post-pandemia ogni piccolo passo deve garantire sicurezza, difesa totale da aggressioni, garanzia di negatività al virus. La relazione tra regista e attore deve di necessità cambiare, può prevedere un periodo di prova a distanza, di studio e analisi, ma poi ci sarà sempre un luogo fisico dove l'umano si darà in pasto ad altri umani, e l'immagine non potrà più ritardare l'evento, anche se per l'emergenza si è mostrata bellissima.

Intanto ben vengano le proposte, le riflessioni a ripensare un'arte che si dovrà armare di fluidità, differenza, più leggera nelle dimensioni per meglio mutare, meglio avvicinarsi ad altri umani, più duttile alla malattia, alla resistenza, al nuovo mondo.

Lo spazio in particolare ci ha portati fuori dal nostro spazio naturale, verso la natura dello spazio, verso il *site-specific* che ci caratterizza da diversi anni; e nello spazio

e nel tempo cerchiamo di indagare, come scienziati, le nostre origini, il nostro significato. Oggi c'è un'interessante coincidenza di pratiche comuni tra ricerca scientifica e ricerca artistica, naturalmente attraverso strumenti e linguaggi differenti, ma la velocità di alcune scoperte che riguardano l'Universo, l'infinitamente grande, e l'infinitamente piccolo, la Natura nel suo complesso, i mutamenti climatici e i relativi comportamenti umani, ci portano a una accelerazione – e maggior precisione – anche dei nostri approfondimenti drammaturgici, quasi che il tempo presente ci sembrasse sfuggire di mano. Le due modalità dello spazio per Deleuze, deserti e mari, spazio urbano e punti fissi, libertà e proprietà, nomadismo e stanzialità possono sovrapporsi secondo schemi e movimenti che arrivano all'improvviso. Come le rivoluzioni, migratorie e climatiche. Queste e altre sono le proliferazioni rizomatiche che ci appassionano, differenti pratiche estetiche, linguistiche e poetiche in uno spazio di Natura, di presenze divine e di teatri.

Costretti a ripensarci in una nuova dimensione, in proiezioni nemmeno troppo vicine, presumibilmente lontane – uno, due anni? – a riconsiderare il lavoro fin qui fatto e come fare quello di domani, il senso nuovo e la funzione *de facto*, privata e sociale, comunitaria nell'accezione più vera, agire insieme. Come si può “insieme” se costretti a non toccarci, non respirarci, non incorporarci.

Chi preferisce il silenzio, la chiusura pensando alla riapertura, chi continua a comunicare tramite restrizioni, sicurezze sanitarie, oppure sembianze, forme incorporate, immagini, chi è tormentato dalla diminuzione drastica di posti a sedere (le grandi strutture), dall'abbandono di abbonati restii a ritornare se non in totale sicurezza (anche se il teatro dovrebbe essere luogo tutt'altro che rassicurante), pur se distanti dall'azione scenica, pur se al riparo – seduti in poltrona – dalla catarsi liberatoria dai propri traumi e conflitti. Paradossalmente, le restrizioni ricadono di più sui grandi spazi teatrali a visione frontale che non sui piccoli spazi di ricerca e sperimentazione più abituati a disposizioni dinamiche di spettatori e forme di rappresentazione.

Lo Stato, la struttura, faticano a sostenere la velocità del mutamento in corso e propongono soluzioni temporanee a tampone. Mentre la nuova Legge 175, che attendeva ancor prima i decreti attuativi e alcuni ripensamenti radicali, si teme sia ormai obsoleta nell'impianto, rispetto alle conseguenze della tempesta sanitaria. Perciò, pragmaticamente, rimane come l'ipotesi più realistica la presa in esame dei diversi decreti sulle riaperture; anche se pensati per i grandi teatri, le grandi orchestre e i grandi eventi possono essere ritradotti per realtà più piccole, complesse e dinamiche come la nostra.

Lenz Teatro, a norma di legge per 99 spettatori, replica diverse serate le proprie creazioni per una fruizione più ampia e, in *site-specific*, rivolge la propria proposta artistica a un pubblico ben più numeroso e in proporzione alla capienza di spazi molto diversi, nei quali realizza le installazioni. Mi sembra la prima griglia concreta sulla quale riflettere e provare a immaginare nuove dislocazioni, nuove architetture, nuove relazioni. Se poi consideriamo che da oltre dieci anni le produzioni di Lenz Fondazione vengono rappresentate in spazi monumentali (Duomo di Parma, Complesso Monumentale della Pilotta di Parma, Ex-Ospedale vecchio, ex-carcere napoleonico

di San Francesco del Prato), storici e artistici (Palazzo del Comune, Palazzo Ducale, Reggia di Colorno, Rocca di San Secondo, il Museo Guatelli, la Villetta cimitero di Parma), spazi architettonici contemporanei (Ponte Nord, il Tempio di Valera, lo stesso Lenz Teatro) le diverse questioni relative alla gestione – in questo caso per emergenza sanitaria – del pubblico e degli spazi della partecipazione ci hanno sempre accompagnato.

Gli spettatori itineranti, interni alla scena, in piedi o seduti su seggiolini richiudibili e portatili, a distanza ravvicinata con l'azione teatrale o coreografica sono forme differenti di disposizione nello spazio scenico. Così come tante altre realtà produttive e festival fanno da tempo. Perciò le limitazioni derivanti dalle disposizioni per l'emergenza sanitaria sono, in parte, regole che non ci colgono alla sprovvista. Dobbiamo però riconsiderarle alla luce del nuovo stato di cose. Sono imposizioni emergenziali necessarie soprattutto a ritornare a casa, nella nostra casa di lavoro – che sia in campo aperto o nella cavità semicircolare di un'abside – oppure in altro luogo, da abitare poeticamente per un tempo definito. Oppure a Lenz Teatro, nella nostra piccola Cartoucherie.

Parma, 29 giugno 2020

Maria Federica Maestri

CAMBIÒ ASPETTO MOSTRANDOSI

Il passato prossimo è stato un tempo complesso di riflessioni obbligate e di revisioni forzate dei propri processi creativi.

Per essere il teatro di domani è imprescindibile ridefinire la propria identità.

Chi siamo?

Siamo ricercatori-reattori-rivelatori e solo al termine del processo creativo produttori di opere.

Alcune considerazioni elementari servono a circoscrivere i nodi cardinali del teatro di domani.

Trasfusione

A partire dagli anni Sessanta le dinamiche performative si sono rimodellate in una ininterrotta trasfusione di liquidi creativi con i nuovi codici dell'arte – body art, land art, videoarte, happening, installazioni.

Trasposizione

La trasposizione delle opere performative in contesti non convenzionali – complessi monumentali, edifici industriali dismessi, luoghi di culto sconsecrati, strutture sanitarie inutilizzate – nasce dalla necessità di disegnare un nuovo perimetro estetico superando i limiti espressivi imposti dalla rigida frontalità del teatro all'italiana.

Transizione

Si disegna un passaggio finale, una mutazione genetica della lingua del teatro nella sua forma più tradizionale – una moltitudine indifferenziata e anonima condannata al rispecchiamento gerarchico dell'uno per i tanti – da anni superata, dimenticata, ignorata, aborrita dagli artisti che da decenni appartengono a un altro genere estetico.

Trasmutazione

Alla consapevolezza della natura dei caratteri primari della lingua performativa contemporanea, ampiamente acquisita dagli artisti che la praticano, manca la rettificazione anagrafica, la certezza sociale del perseguimento della propria identità, presupposto fondativo della definizione normativa delle proprie modalità espressive.

Trasduzione

Ridisegnare la cartografia interpretativa proiettandone l'orizzonte nel grande campo dell'alterazione sensibile, non solo per infiltrazioni eccezionali e fenomeniche, ma per una costante azione rimodellante e rivivificante della grammatica performativa.

Trasferimento

La funzione dello spettatore sia ridefinita in recettore-eccitatore. Che il concetto di pubblico sia sostituito da una pluralità di soggetti trasmettitori di segnali artistici, inquilini di uno spazio largo e intimo ma non domestico, attivatori non condizionati dal concatenamento di visioni ordinarie, ma estensori proliferanti di nuovi mondi.

Ibridazione

Stimolare i nuovi sentire della mutazione contemporanea nel passaggio dal moderno al postorganico, esplorando con rigore l'ibridazione tra materia vivente e materia artificiale senza temere la perdita del dato originario, il corpo tragico e rituale. Il corpo del teatro contemporaneo si riforma in una progressiva possibile ricostituzione della soggettività all'interno di nuovi dispositivi tecnologici.

Parma, 29 giugno 2020

Jean-Marie Pradier

LE THÉÂTRE, LE VIRUS ET LA VIE: UN SYSTÈME TRINITAIRE

Le 3 juillet 2019, l'université du Péloponèse, à Nauplie siège de la faculté des Beaux Arts, décerna à Eugenio Barba son enième titre honorifique de docteur *honoris causa*. A 83 ans, 55 ans après la fondation de l'Odin Teatret à Oslo, Barba pouvait prendre le risque d'aller à l'essentiel en s'adressant à l'auditoire. Ce qu'il fit en conclusion de son discours de remerciement: «Qu'est-ce que le théâtre? C'est la science suprême du mystère de la vie, accessible même aux réprouvés de la terre».

Qu'en est-il du théâtre au temps des zoonoses contemporaines et plus précisément de cette maladie infectieuse transmissible entre vivants, labellisée par le patronyme du virus Covid-19? Une première remarque de type étymologique devrait nous inciter à réfléchir puisque le premier formant du mot savant zoonose se réfère à l'unité systémique de la biosphère: Ζῶον ζῶον. En grec ancien il désigne tout être vivant, humain inclus. Aujourd'hui, seul l'animal est montré dans nos zoos, à moins que ne soient exposés «les peuples primitifs» comme au temps de la colonisation¹, ou que des acteurs se placent volontairement derrière les grilles d'un jardin d'acclimatation.

1. Selon Curtis Suttle, virologue à l'université de Colombie Britannique à Vancouver, le génome humain porte la mémoire d'un contact aux virus², de telle sorte que l'on peut estimer que *Homo Performans* – nom attribué par Victor Turner³ à notre espèce – a vécu un grand nombre d'épisodes pandémiques qui ont eu une incidence sur ses *performances*, ses théâtres, comme lorsque survint la peste et le SIDA⁴. A considérer l'étonnante diversité des virus, et des contextes dans lesquelles elles ont eu lieu, il est légitime d'avancer que chaque pandémie comporte une leçon. Richard Goldstein, journaliste du «Village Voice» n'avait-il pas déclaré: «In an ironic sense, I think that AIDS is good for art. I think it will produce great works that will outlast and transcend the epidemic»⁵. A mon niveau, qui est celui d'un chercheur poursuivant une expérimentation en milieu hospitalier, je sou-

¹ N. Bancel *et. al.*, *Zoos humains: Au temps des exhibitions humaines*, Paris, La Découverte, 2004.

² C.A. Suttle, *Viruses: unlocking the greatest biodiversity on Earth*, in «Genome», 2013, n. 56, pp. 542-544.

³ V. Turner, *The Anthropology of Performance*, préface de R. Schechner, New York, PAJ Publications (A Division of Performing Arts Journal, Inc.), 1986, p. 81.

⁴ F.P. Wilson, *The Plague in Shakespeare's London*, Oxford University Press, 1927.

⁵ «Ironiquement, je pense que le Sida est bon pour l'art. Je pense qu'il produira de grandes oeuvres qui survivront à l'épidémie et la transcenderont»; J.V. Campbell, *Responding to the Plague Years: AIDS Theatre in the 1980s*, thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Masters of Fine Arts at Virginia Commonwealth University, Richmond, Virginia, May 2009, p. 8.

haite modestement examiner ce que la situation sanitaire actuelle apporte à la déclaration d'Eugenio Barba en montrant combien le théâtre enraciné dans l'archaïsme du *bios*, la vie, participe de la survie de l'individu et de l'espèce. Prenant pour base théorique les données sur la plasticité cérébrale, et considérant les potentialités de récupération fonctionnelle de patients frappés par un Accident Vasculaire Cérébral, nous⁶ avons entrepris des séances de stimulation motrice, sensorielle et cognitive incluant l'imaginaire et organisées en séquences, en nous inspirant d'exercices performatifs de l'Odin Teatret – en particulier, la démonstration de Roberta Carreri dans *Traces in the snow*⁷. Associant la contrainte et la créativité, sans viser la réalisation d'un spectacle, notre pratique diffère des jeux dramatiques en usage dans les milieux protégés et se distingue des techniques de rééducation médicalisées. Les résultats doivent contribuer à redéfinir les notions "care" et "cure" qui se réfèrent l'une au statut de facilitateur et d'accompagnement psychologique du traitement médical, la seconde à la qualité proprement curative de ce dernier.

2. L'irruption brutale de la pandémie a bouleversé l'organisation hospitalière et nous a contraint à interrompre les ateliers. Le personnel soignant, malmené par l'impréparation générale, les routines, les carences multiples, l'afflux de cas sévères et le nombre élevé de décès a subi lui-même une vague de problèmes individuels et collectifs au sein des services. L'hôpital a été également affronté aux familles affectées par la mort de leurs proches, interdites de visite au plus fort de la crise et dans l'impossibilité d'organiser les rituels de funérailles nécessaires au deuil. Le secteur psychiatrique et les cellules psychologiques ont été à ce point incapables de répondre de façon satisfaisante à la demande – et aux cas extérieurs provoqués par le confinement – que le recours aux télé-consultations a tenté de pallier l'insuffisance des rencontres face-à-face. Nous avons inclus cet aspect de la question dans notre étude qui doit se poursuivre, en notant l'apparition d'un nouveau terme dans le vocabulaire du temps: "présentiel". Ce néologisme qui signifie présence réelle, charnelle, *in vivo* et *in situ*, est significatif.

Ironie de l'histoire, l'obligation réglementaire de solitude généralisée – serait-elle partagée avec des proches dans un espace familial plus ou moins adapté – survient au temps de la multiplication des réseaux sociaux qui assurent la possibilité d'une communication virtuelle illimitée. Selon Leptidigital la planète dispose de 25 de ces filets numériques majeurs, dont le premier, Facebook, compte 2,2 milliards d'utilisateurs actifs mensuels. Les media les plus variés sont à la disposition des consommateurs d'images, de textes, de musique, de conversations au point que la métaphore MacLuhannienne de Village Global semble réalisée, accompagnée d'une profusion de discours sur la globalisation, la mondialisation et des notions qui se veulent plus nuancées telle la glocalisation, un mot-valise associant le global et le local. Il est devenu possible d'assister en direct par medium interposé à des spectacles érotiques non censurés, et d'entretenir d'interminables dialogues avec les interlocuteurs et interlocutrices les plus insolites sans devoir porter de masque de protection. Si la com-

⁶ Avec Emna Manis, neuropsychologue hospitalière – Hôpital Casanova de Saint-Denis 93200.

⁷ R. Carreri, *Traces in the snow: A work demonstration by Roberta Carreri (1989)*, Odin Teatret film, 1994.

munication numérique s'avère insatisfaisante, il est facile de se faire livrer à domicile robots de compagnie – zoomorphes ou humanoïdes – sex-toys, *real doll* et *love doll*⁸.

Nous n'avons pas été surpris de constater l'échec relatif des offres de consultation à distance et une demande insistante pour le "présentiel". Nous pouvons ajouter à ce bilan local, l'importance et la variété des pathologies nouvelles associées au confinement, largement rapportées par la presse spécialisée ou non. Les conduites festives à risques qui ont suivi le moment du "déconfinement" illustrent une fois de plus que la communication numérique n'a nullement altéré dans les sociétés industrialisées la multiplication pétulante des occasions de rassemblement, facilitées elles-mêmes par les canaux numériques⁹.

La lecture des travaux universitaires¹⁰ montre que les discussions sur l'appartenance du virus au mystère de la vie sont aussi nombreuses, polémiques et incertaines que celles qui concernent l'origine du théâtre. En réalité constate une philosophe des sciences: «c'est souvent parce que les chercheurs adoptent différentes *définitions* ou *approches* de la vie qu'ils sont en désaccord sur le statut vivant ou non vivant des virus»¹¹. Il en va de même pour le "spectacle vivant". Depuis les années soixante-dix il est rare de rencontrer un metteur en scène qui ne se réclame pas du corps, élément premier du théâtre, comme de la danse et du cirque. Il n'en reste pas moins que les opinions diffèrent sur la nature de "ce corps".

L'intérêt des études théâtrales pour les neurosciences est à saluer, ainsi que le *cognitive turn*. Toutefois à consulter une littérature devenue abondante, apparaît la dérive du cérébro-centrisme et l'émergence d'un cerveau sans corps comme si nous projetions une fiction et des phantasmes dès qu'il est question du vivant. A moins que nous ne parvenions pas à embrasser le corps en sa complexité systémique, de même que nous refusons notre état d'élément de la biosphère.

3. La production éditoriale ayant la pandémie pour thème est à la hauteur du désastre. Elle a l'avantage de comporter parfois des réflexions sur l'inéluctabilité de la catastrophe et les responsabilités individuelles et collective¹². Pour ma part, je retiens les analyses qui portent sur les fractures opérées par l'humain entre lui-même et les éco-systèmes. Les essayistes qui imaginant le futur post-zoonose prônent «un retour à la nature», ne font que reconnaître la rupture entre l'Homme – avec H majuscule – et ce qui serait son habitat rural. Raisonnement absurde qui sous-entend que nous nous

⁸ A. Giard, *Un désir d'humain, les «love doll» au Japon*, Paris, Les Belles Lettres, 2016.

⁹ J.M. Pradier, *L'être ensemble*, actes du colloque franco-russe *Les communautés artistiques au XX^e siècle* (Moscou, 4-6 octobre 2010), en M.-C. Autant-Mathieu (sous la dir. de), *Créer, ensemble. Points de vue sur les communautés artistiques* (fin du XIX^e-XX^e siècles), L'Entretemps, coll. Les voies de l'acteur, 2013, pp. 47-63; *Lieux pleins, espaces vides*, en D. Cerlet (sous la dir. de), *Ré-inventer la politique culturelle?*, collection «Faire Cité», Genouilleux, Éditions La passe du vent, 2012, pp. 135- 149.

¹⁰ «Bien rare est le virologue à qui l'on n'a jamais demandé 'Qu'est-ce qu'un virus ? Est-ce vivant ou non vivant ?' Ce sont des questions simples sans réponses simples». W.C. Summers, *Inventing viruses*, en «Annual Review of Virology», 2014, p. 26 (online at virology.annualreviews.org).

¹¹ Ivi, p. 756 (souligné par l'auteure).

¹² Voir en particulier R. Horton, *The Covid-19 Catastrophe: What's Gone Wrong and How to Stop It Happening Again*, Cambridge, Boston, Polity Press, 2020.

percevons aussi étrangers à l'écosystème que pouvait le ressentir un civilisé par rapport à un sauvage. Le mythe du processus de civilisation repose sur une logique apparentée qui faisait s'interroger les anciens sur le langage, pour savoir s'ils relevaient de la nature ou de la culture, de l'inné ou de l'acquis. Nous admettons aujourd'hui l'inanité de cette interrogation qui se fonde sur un pilier de la métaphysique occidentale aux avatars multiples. Eric Lenneberg avait répondu en ce qui concerne le langage, en parlant de fondements et non de déterminisme biologiques¹³.

L'exigence de "présentiel" corrige sévèrement l'illusion d'une extension de l'humain par les media théorisée dans l'ouvrage éponyme de Marshall McLuhan, publié en 1964, et depuis largement commenté dans les sciences de la communication. Dans *Understanding Media: The Extensions Of Man*¹⁴ l'auteur estime que le développement des techniques culturelles – alphabet phonétique, imprimerie, photographie, télévision... – ne se réduit pas à la mise à disposition des humains de simples outils, mais que ceux-ci constituent une extension de leur système nerveux. Il ajoute avec raison que ces media modifient en profondeur les potentialités cognitives: «Toutes les inventions ou technologies sont des prolongements ou autoamputations (*self amputation*) de nos corps; et des prolongements comme ceux-là nécessitent de nouveaux rapports ou d'un nouvel équilibre des autres organes et des autres prolongements du corps»¹⁵. Toutefois, physiologiste amateur, McLuhan avait du système nerveux une conception d'électricien, de telle sorte qu'il conçoit les prolongement technologiques – *extension*, en anglais – à la façon d'un réseau que l'on peut agrandir et prolonger, comme Freud lui-même qui avait soutenu la théorie de la continuité des neurones, et non leur contiguïté prouvée avec la découverte de leurs point de connexion, appelé synapse par Sherrington. «Avec l'événement de la technologie électrique – écrit McLuhan – l'homme a projeté ou installé hors de lui-même un modèle réduit et en ordre de marche de son système nerveux central». Dramaturges et metteurs en scène, séduits par la puissance des images projetées ont pour leur part envisagé le futur de leur art par l'intégration de la puissance émotionnelle du cinématographe: Meyerhold, Tretyakov, Evreinov, Mayakovsky parlent d'extension de leur art dont la forme ancienne, estiment-ils, ne peut rivaliser en efficacité avec des techniques qui apparaissent en scène aujourd'hui avec la vidéo et l'holographie¹⁶.

Le modèle réduit auquel McLuhan fait allusion est de l'ordre du phantasme, et ne peut répondre aux besoins primaires de l'humain. Inhérent à l'espèce, le théâtre ne disparaîtra qu'avec elle.

Parigi, 30 giugno 2020

¹³ E.H. Lenneberg, *Biological foundations of language*. New York, John Wiley and Sons, 1967.

¹⁴ M. McLuhan, *Pour comprendre les média. Les prolongements technologiques de l'homme*, traduit de l'anglais par J. Paré, Tours, Mame – Paris, Seuil, 1968 (*Understanding Media: The Extensions Of Man*, New York, McGraw Hill, 1964).

¹⁵ Ivi, p. 61.

¹⁶ Voir G. Gieseckam, *Staging the Screen: The Use of Film and Video in Theatre*, London, Macmillan International Higher Education, 2007.

PER ANTONIO TARANTINO: IL TEATRO E LA PESTE

È stato, quel 9 marzo 2020, come un amaro risveglio: ci siamo resi conto che nel mondo *moderno* esiste ancora la peste. Prima, sapevamo sì che c'erano delle *strane* epidemie in giro, la televisione le raccontava, ma erano realtà lontane da noi, riguardavano *altri*: i paesi del sud del mondo, *cosiddetti* sottosviluppati. I poveri. Adesso ci siamo resi conto che la peste è quella brutta bestia di cui parlavano gli antichi: gira il mondo, cambia nome, ma non si ferma mai. In questo suo non fermarsi è capitata anche a casa nostra. Quel fantasma, come nelle grandi tragedie, ha fatto irruzione sul nostro palcoscenico. Nel cuore del *cosiddetto* sviluppo, non girano solo le informazioni online, oggi si aggirano anche i germi del Covid-19. E nell'abbattere il muro irrealista che separa "noi" dagli "altri", ci giochiamo tutto quello che la terribile lezione collettiva ci ha insegnato. Ma ce lo ha insegnato veramente? Se "tornare alla normalità" significasse tornare a una forma di miopia per cui quello che accade *altrove* non ci tocca, forse la "normalità" non sarebbe più auspicabile. Veder sfilare i camion dell'esercito, che escono dal cimitero di Bergamo pieni di bare, immaginare le tante, troppe persone morte intubate, morte in una solitudine spietata (alla lettera: senza pietà), private dello sguardo dei propri cari, percepire che la pratica dell'abbraccio è diventata un *pericolo*, rendersi conto che se per anni si tagliano i fondi alla sanità pubblica, alla cultura, alla scuola (che per i padri della Costituente era «il primo bastione di difesa della democrazia»), è inevitabile ritrovarsi poi senza le difese necessarie davanti all'irrompere della calamità: possiamo trarre insegnamento da questo urto del reale? Possiamo sperare che tali cicatrici della memoria collettiva ci impediscano di tornare al tran-tran di una ipocrita, malata "normalità"? In questa emergenza il teatro, che è arte dell'assemblamento divino, ha fatto quello che i teatri han sempre fatto in tempo di peste: come nell'epoca elisabettiana, ha tirato giù il sipario. Sì, ci siamo tutti ingegnati e *limitati* a sostituire la pratica scenica con letture e lezioni e creazioni online, tutte importanti ci mancherebbe, ma che in nessun modo potranno diventare il futuro. Il futuro del teatro sta nella sua natura millenaria: rito dei molti insieme, liturgia politica e sacra. Questa inaspettata pestilenza si è portata via, insieme alle migliaia e migliaia di morti, anche un grandissimo drammaturgo: Antonio Tarantino. Uno scrittore "portatore di peste", come è giusto ricordarlo stando alla sempre attuale lezione (ironicamente attuale) di un altro *Antonio*, Antonin Artaud. Seguivamo con attenzione Tarantino fin dal primo *Stabat mater*, debutto folgorante nel 1993 di un pittore cinquantacinquenne, un *outsider* nell'ambiente del teatro. Quanto mondo, quanta sofferenza, quanta spericolatezza in quell'*Oratorio per voce sola* dalla religiosità rovesciata, eppure così vicina alla croce evangelica, dove prende forma e dilaga e esplose il parallelismo tra la barbona Maria-Meri-Mari e Maria *mater dei*: il proletariato di San Salvario, il quartiere torinese dove Antonio viveva, brulicante di immigrati e tossicodipendenti, era il suo *modello* quotidiano, come per Caravaggio la Roma di prostitute e irregolari di fine '500 che affollava il suo atelier di pittore. Bisognerebbe davvero

sforzarsi di capire il prezzo umano di certi alti raggiungimenti dell'arte. Le definizioni di "realismo", "naturalismo", sono chiavi spuntate per decifrare il lavoro di un artista, come, in generale, tutti gli "ismi" che ci fabbrichiamo per non prendere di petto un'opera e il suo autore. Per sintetizzare la ricchezza della scrittura fluviale, ruvida, tormentata di Tarantino, può valere la frase di Annibale Carracci, a cavallo tra Rinascimento e Barocco, che nel dar «dell'ignorante a Vasari» perché spingeva i giovani alla "maniera", ricordava: «Gli antichi buoni maestri hanno cavato le cose loro dal vivo». Dove in quel "cavato" sentiamo ancora oggi un tirar fuori l'anima delle cose con la fatica delle mani e con il sudore, in un urto della realtà che detta legge al pennello, alla penna. Nei personaggi inventati "dal vivo", la vena tragica di Antonio si mescolava a un umor nero che faceva spesso sorridere il lettore, talvolta lo faceva sghignazzare, con i suoi doppi sensi smaccati, le oscenità, le deformità del linguaggio, un corto circuito tra il riso e lo strazio. Era tutto questo che ci emozionava: e per questo quando nel 2006 Franco Quadri (nuovo cardinal Del Monte per Tarantino, così come il cardinale cinquecentesco lo era stato per il giovanissimo Michelangelo Merisi), pubblicò con la Ubulibri *Stranieri*, un testo che per diversi aspetti evocava le nostre drammaturgie di *Bonifica* e *Refrattari*, protagonista uno scorbutico tipo umano dell'«Alta Italia», refrattario al presente come lo erano stati i nostri proto-leghisti romagnoli Daura e Arterio degli anni Novanta, decidemmo di telefonare ad Antonio (che non conosceamo di persona) per domandargli il permesso di mettere in scena la nuova creazione. La voce dell'autore suonò esile e sottile: quando gli chiedemmo se voleva conoscere le nostre intenzioni di regia, gentile ma fermo rispose: «Grazie no. Io scrivo i testi, voi fate le regie. Non c'è problema». Più avanti lo sentimmo spesso ringraziare i registi dei suoi testi perché, diceva, «svelano cose di me che io non conosco». Affrontammo *Stranieri* dentro a un bunker in finto cemento, appositamente costruito per una trentina di spettatori: lo spettatore doveva avvertire la mancanza d'aria di quello stesso appartamento dove il protagonista, in pigiama, armato di fucile, si era rinchiuso. Non vuole più saperne della vita, quel piccolo lombardo brontolone. E quelli che bussano, là fuori, che bussino, lui è deciso a non aprire. Saranno stranieri, pensa, immigrati, ce ne sono davvero troppi in giro, ma lui ha blindato la porta, e ha le scorte giuste, può resistere anni! Dopo il suo primo monologo, la parola passa agli *stranieri* davanti alla porta: sono la Moglie e il Figlio, morti anni prima, che vogliono entrare in quella che, in fondo, era anche casa loro. Dai monologhi dell'Uomo, dai dialoghi della Moglie e del Figlio, emerge quadro dopo quadro un mondo familiare fatto di vuoto spirituale, di non detti, di mancanza di vera affettività: quel fucile, si capirà a un certo punto, quell'arma puntata contro africani e asiatici che vogliono invadere il «rifugio», è la stessa con cui il figlio si è suicidato. Nel decimo e ultimo quadro i fantasmi dei congiunti riusciranno finalmente a entrare, e lì Tarantino si inventa un rituale che commuove: lo vestono, gli tolgono l'orologio (che tanto di là, oltre il Tempo, non servirà più), dialogano con lui senza parolette consolanti, anzi pungendosi a vicenda con sarcasmo, e al tempo stesso si ritrovano uniti per l'ultima volta tra quelle quattro mura, stretti nel ballo che L'Uomo e la Moglie simulano in fondo alla scena. Come dice il Figlio, a proposito della morte:

Tutti credono che sia un'orrenda strega vestita di stracci neri, e non sospettano che siano le persone che ti sono state più o meno care a fare l'ultimo trasporto. In fondo, è la tua stessa vita che ti ritorna indietro come per un'ultima prova o per un ripasso della lezione. E tutto accade in un giorno qualsiasi, col sole o con la pioggia, e di lì non si scappa.

Chissà se Antonio avrà ripensato a queste parole, il 21 aprile di quest'anno, colpito dal Covid-19, quando il suo cuore si è fermato. È quel trapasso misterioso che nessuno di noi potrà mai raccontare a nessuno, e che un geniale poeta può solo prefigurarsi, immaginare prima, "da vivo", qualunque fede o miscredenza abbracci, coricato nel suo letto di ospedale come il cattolico Testori, o smembrato nel turbine della violenza come quel *malato di sacralità* che era Pasolini, scrittori questi così vicini, pur nelle inevitabili differenze, al *sentimento* di Tarantino. A cena, a proposito del "talento", una volta ci disse: «Io non ho talento. Non penso di averlo. Sono vuoto, completamente vuoto. Per questo posso far parlare tanti personaggi, vengono a trovarmi e chiedono parola, e sanno che io li farò parlare, che non sono *pieno di me*, che da me troveranno spazio per dire la loro». In quello spazio vuoto, Tarantino ha saputo far entrare il mondo: non solo gli amati proletari torinesi, ma anche quelli palestinesi e rumeni, e i potenti, come De Gasperi e Togliatti, come Sharon e Arafat, e le tragedie della Storia come il terrorismo tedesco della Baader Meinhof, e il martirio di Antonio Gramsci. Un affresco-mondo che si pone ai nostri occhi, ora che la parabola terrena del suo autore si è conclusa, come un discorso politico lucido e necessario, senza astratti proclami, senza retoriche fastidiose: la sua scrittura non pretende di insegnare niente a nessuno, al contrario, si muove gravida di ribellione, nello slancio «di dare presenza e voce a quell'«inesprimibile» che si agita nell'ombra, tra noi e in noi», per usare la definizione critica ineccepibile di Elena de Angeli. È un grido contro la morte, contro le tante facce che prende la morte in vita, un grido straziante e disarmato, che nulla può e tutto vuole, come le ultime parole di *Lustrini*, dove il barbone Cavagna, assiderato dalla neve insieme al compagno di sventura, dopo i reciproci insulti e sbeffeggiamenti, non si rassegna alla morte dell'amico:

Dai Lustrini, ànda ànda! Andiamo via... (*Gli prende una mano*) Lustrini, Lustrini! (*Comincia a piangere*) Svegliati Lustrini! (*Gli si inginocchia davanti*) Lustrini... Lustrini... Vado a farmi dare una carrozzella, vado dalle suore e mi faccio dare una sedia a rotelle... ti porto nella stalla e ti metto nella paglia vicino al cavallo... (*Piange*) Vado in cortile, gratto un carretto una carriola, una merda qualunque e ti porto con me. Lustrini...

Ravenna, luglio 2020

Moni Ovadia

IL TEATRO È!

Vorrei dare a questo mio contributo, il titolo del programma di una stagione teatrale del Teatro Regina Margherita di Caltanissetta di cui sono stato, insieme al Maestro Mario Incudine, Direttore Artistico per tre anni. Il “concept” era di Paola Savi, mia assistente ed estrosa artista della grafica. Ne rifaccio uso perché mi sembra particolarmente appropriato in quest’epoca di tempo sospeso a causa di una pandemia. È un tempo che stiamo vivendo e che, verosimilmente, potremmo rivivere a breve o in un futuro meno prossimo. Siamo già stati chiamati a porci domande su noi stessi, sulla società in cui viviamo e sul modello di sviluppo che la “governa”, sui valori ai quali pensiamo di appartenere ma sarà vitale cercare elementi di verità nel nostro vivere se non vogliamo annegare nel marasma approntato dall’ideologia della post-verità.

Il Teatro è!

I primi due versi del sonetto romanesco *Viva er teatro* di Gigi Proietti recitano: «Viva er teatro dove tutto è finto / ma gnente c’è de farzo». Il teatro è dunque istanza di verità contrapposta alla falsità: la *pietas* della finzione, il suo scudo di Perseo, gli permette di indagare ovunque, persino negli abissi dell’orrore senza che attori e spettatori rimangano pietrificati dal volto della Medusa. Il teatro si è manifestato come esigenza insopprimibile nelle condizioni più estreme. Si sono messe in prova *pièce* sotto Occupazione, in tempo di guerra, nei ghetti ebraici istituiti dai nazisti, nei gulag staliniani, altro che Covid.

La verità più spietata può irrompere nel teatro dalla realtà stessa per trasmettere un’esperienza attraverso gli strumenti dell’azione teatrale.

Ho assistito a una rappresentazione costruita nel contesto di un progetto per l’integrazione di un gruppo di immigrati provenienti da diversi paesi del Medio Oriente e dell’Africa. Ognuno dei componenti del gruppo che aveva vissuto la tragica violenza della tortura, chiamato a “interpretarla”, aveva accettato di farsi interprete di se stesso in quel vissuto. Ho raramente assistito a un evento così perturbante e coinvolgente, in particolare mi lasciò senza fiato la scelta interpretativa di un immigrato nigeriano che danzava e cantava il suo dolore come in un atto di catarsi terapeutica. Rincasando, provato da quell’autorappresentazione, per moto associativo mi affiorò alla mente il *pau de arara* delle *Sette meditazioni sul sadomasochismo politico* del Living Theatre. Il *pau de arara*, trespolo del pappagallo, era uno strumento di tortura adottato nelle carceri della dittatura brasiliana, della quale gli attori della leggendaria compagnia teatrale avevano fatto esperienza. Erano stati incarcerati per avere messo in scena uno spettacolo “anarchico”.

La capacità del teatro di entrare nella vita facendosi vita, spinse anche l’attrice Franca Rame a mettere in scena la violenza sessuale subita a opera di un branco di fascisti, facendosi interprete di se stessa. Ho attraversato il teatro per sessanta prima-

vere come spettatore, attore, regista, organizzatore e l'ho fatto, nel bene e nel male, a modo mio, fuori dai canoni, ho preso molto e ho dato quello che potevo, talvolta del tutto casualmente ho tratto lezioni significative.

Oltre quindici anni fa, fui chiamato per una performance in un paese della provincia di Cosenza in Calabria. La mattina seguente dovevo prendere un aereo dall'aeroporto di Lamezia Terme alla volta di una nuova destinazione. Il mio accompagnatore era un privato che faceva servizio di taxi come accade nelle realtà locali. Durante il tragitto mi chiese per quale ragione fossi venuto nel suo paese e gli spiegai che mi ci trovavo per un mio spettacolo di teatro. Nell'udire quella parola vidi attraverso lo specchietto retrovisore che il mio auriga si illuminava: «Ah! Il teatro il teatro il teatro!» proruppe con enfasi. Incuriosito gli domandai: «Le piace così tanto il teatro o forse fa parte di qualche filodrammatica?» «No, non è questo, è che il teatro ha restituito vita a mio padre e di conseguenza a tutta la nostra famiglia». A questo punto ero vivamente interessato. Gli chiesi se si sentiva di raccontarmi come fosse accaduto. Mi raccontò che il padre era un agricoltore in pensione e che trascorso poco più di un anno dal suo ritiro dal lavoro, mentre si godeva il meritato riposo, fu colpito da un pesante infarto. Fu operato e gradatamente si riprese, recuperando una buona condizione fisica, ma psicologicamente era cambiato, viveva costantemente nella paura di un ritorno della patologia, condizionando così anche i suoi familiari e la temperie della loro quotidianità. Un giorno venne a trovarlo il suo migliore amico e gli disse che nel paese era arrivato un tipo stramboide che teneva corsi di teatro sperimentale con gli anziani e gli suggerì di unirsi al gruppo per fare un'esperienza interessante e uscire dal guscio di paura che lo attanagliava. «Mio padre», continuò il mio autista, «non si era mai interessato al teatro, forse non sapeva neppure cosa fosse realmente, figuriamoci quello sperimentale. Rispose al suo amico che non ci pensava proprio, ma l'amico insistette e riuscì a convincerlo: 'Ma che ti costa? Vieni, butti un occhio e se ti piace resti, sennò te ne vai'. Per mio padre l'incontro col teatro sperimentale fu un colpo di fulmine, non solo non se ne andò, ma ritornò appuntamento dopo appuntamento. Oggi pensa solo al teatro e ha completamente dimenticato il suo cuore e la paura».

Questa vicenda, che potrebbe essere una parabola, ci insegna qualcosa di inequivocabile: il teatro dà vita, il teatro è!

Il teatro si rappresentava nel tragico tempo della guerra nella ex-Jugoslavia. Quando fui chiamato a dirigere Mittelfest, un importante festival di teatro, musica, danza, nel 2004, a meno di dieci anni dalla fine del tragico conflitto, invitai il magnifico regista sloveno Tomaš Pandur in residenza per tre anni. Nel primo anno rappresentò una sua interpretazione de *I fratelli Karamazov* intitolata *Hundred minutes*, a mio parere la più formidabile messa in scena di sempre dell'immenso romanzo di Fëdor Dostojevskij. La compagnia di Pandur era formata da attori provenienti da tutte le repubbliche dell'ex-Federazione che si erano combattute fra loro. Il teatro porta pace perché è il sacrario laico dell'umano in tutte le sue declinazioni, è aperto a tutti, basta pagare il prezzo del biglietto, garanzia che non sei costretto al teatro, ma scegli. Gli uomini del potere pretendono di accedervi a sbafo, segno che non capiscono il valore del gesto e non è un caso. Il teatro è!

A me personalmente il teatro ha donato senso, vita, visione e una possibilità che non ha prezzo, accedere a uno spasimo utopico che mi ha consentito di rendere familiare al mio Paese, l'Italia, l'epopea di un popolo dell'esilio, l'ebraismo centro-est europeo, che il vertice scellerato dell'odio aveva quasi annientato portando i sopravvissuti a vivere un lento e metamorfico crepuscolo nell'edificio di una memoria non di rado mortificata dalla retorica, dalla museificazione o dalla strumentalità indegna.

Sul crinale ossimorico di una non appartenenza che sente di appartenere, avrei voluto far rivivere quel mondo unico, irripetibile, sublime. Impossibile certo, ma il teatro mi ha permesso di trasmettere a una vasta platea che non aveva neppure sentito parlare di quel mondo, gli echi di umanità, di humour, di spiritualità vertiginosa, di ammaestramenti di quel "popolo" che aveva mostrato come l'unica patria redenta dall'odio e dall'oppressione fosse l'esilio. Ho potuto trasfigurare i tratti organolettici e il profumo di una lingua unica, lo yiddish, insieme prodigio comunicativo e condizione dello spirito.

Lingua, dialetto, koinè cosmopolita, Franz Kafka ne aveva colto il segreto nel suo memorabile discorso sulla lingua yiddish tenuto, nel 1912, al municipio ebraico di Praga, davanti a una platea di ebrei praguesi assimilati, di lingua e cultura tedesche che consideravano lo yiddish un gergaccio. Nella medesima occasione, Yitzkhok Lövy, attore del teatro yiddish di Leopoli, aveva tenuto un recital di poesie in yiddish.

Intuii che il teatro dell'esilio necessitava di una lingua propria o di una sua reinvenzione in un gesto sonoro che si faceva teatro.

Nel rappresentare l'epopea degli umili, Dario Fo ha creato una lingua/gesto sonoro che si sinergizza col gesto del corpo dell'attore.

Il teatro è utopia, porta il passato e l'impossibile nel futuro. Il teatro è!

Il Covid, fra tutte le tragiche e malevole conseguenze che ne sono seguite, ha portato anche un linguaggio mortifero che ha avuto la sua sintesi estrema nell'espressione "distanziamento sociale". I media non hanno fatto altro che mostrare per ventiquattr'ore su ventiquattro immagini di morte, di agonia, di sfinimenti, di morti trasportati come oggetti. Abbiamo ascoltato epidemiologi e virologi trasformati in star e star televisive promosse a eccentrici epidemiologi in defatiganti sproloqui. Tutto per l'audience. Il teatro è stato immediatamente bloccato, la gran parte dei nostri cittadini non se ne sono granché preoccupati e il teatrante, a prescindere dal suo valore, se non è una star mediatica è considerato uno sfaccendato, tranne quando viene brutalmente tassato.

La classe dirigente, prevalentemente mediocre e autoreferenziale, tende a ignorare il valore della Cultura e dell'Arte e il Teatro partecipa di entrambi. Se il teatro ha saputo esprimersi sull'orlo degli abissi più spaventosi, nelle condizioni più terrificanti, avrebbe potuto esprimersi anche nel Covid. Migliaia di teatranti avrebbero potuto mettere in scena spettacoli nelle strade e nelle piazze, mantenendo le distanze di sicurezza, a favore di pubblici affacciati alle finestre, facendo pulsare socialità nelle vene delle persone, oppure si sarebbe potuto consentire a gruppi di teatranti di trascorrere la quarantena insieme, in teatri sanificati, per provare *pièce* di durata più brevi per poi replicarle più volte nel corso di una sera-

ta per pubblici di spettatori seduti alla giusta distanza di sicurezza con le mascherine. Ma con questo modello di sviluppo basato su consumo e sopravvivenza c'è poco da illudersi, perché???

Il teatro è!

Milano, luglio 2020

Agata Tomšič

SEGUIRE LA PROPRIA MISSIONE «FINO ALL'ULTIMO»: I TEATRANTI TRA I GIGANTI NELL'ERA DEL COVID

Non vado in scena da novembre 2019 e non so se ci tornerò prima dell'estate 2021. Il 2020 avrebbe dovuto essere un anno di grande crescita per ErosAntEros: per la prima volta stavamo producendo uno spettacolo internazionale, *CONFINI*, con prestigiosi teatri e festival internazionali come partner e in scena attori provenienti da cinque Paesi diversi; la nostra struttura stava accogliendo al suo interno una nuova figura organizzativa; per festeggiare i nostri dieci anni di compagnia dal 24 febbraio avevamo organizzato una tournée di cinque settimane a Bologna, Milano, Ravenna e Roma, a cui avevamo invitato critici nazionali e operatori internazionali che vedendoci avrebbero deciso se produrre i nostri spettacoli nei prossimi anni. Da quella faticosa data abbiamo visto crollare tutto ciò che con anni di sacrifici abbiamo costruito. In questa situazione apocalittica, abbiamo passato mesi ad agitarci come criceti in gabbia, cercando di salvare il salvabile, immaginando opzioni b, c, ... z, disperandoci perché quanto programmato una settimana prima diventava dopo pochi giorni impraticabile, e perché né come artisti, né come operatori, né come lavoratori, sapevamo come avremmo potuto continuare a *resistere*. In quelle giornate di sospensione del qui e ora del teatro, mi sono tornati in mente più volte i materiali di lavoro di *Come le lucciole*, una tappa fondamentale del percorso di ErosAntEros che tra il 2012 e il 2015 ci ha trainati verso il nostro modo di fare teatro oggi. Con quello spettacolo ci siamo interrogati sul ruolo dell'artista all'interno della società ridando voce a quei maestri del '900 che si sono posti la stessa domanda. Tra questi c'erano anche Bertolt Brecht, Pier Paolo Pasolini, Julian Beck, Leo de Berardinis e il Luigi Pirandello dei *Giganti della montagna*, che come un mantra ha segnato i miei giorni di quarantena.

Se *Come le lucciole* ha portato me e Davide Sacco a interrogarci sul perché ci ostinavamo a voler fare teatro nonostante tutte le difficoltà che ciò comportava, durante il lockdown abbiamo sentito l'urgenza di ritornare su queste domande, rivolgendole però anche alla comunità di artisti, studiosi e operatori con cui a causa del Covid-19 non abbiamo più avuto modo di confrontarci dal vivo. Il frutto di questo desiderio è stata la terza edizione di POLIS Teatro Festival trasformata in convegno internazionale online *Quale teatro per il domani?*, con 61 contributi provenienti da 12 Paesi diversi che, tra il 20 e il 24 maggio 2020, hanno risposto con generosità alle nostre domande sullo spazio, le parole, le visioni, i linguaggi e i corpi del teatro di domani¹. Un progetto intenso da cui sono emersi importanti spunti di riflessione sullo stato dell'arte teatrale prima, durante e dopo il Coronavirus.

¹ È in corso di pubblicazione un volume sul convegno *Quale teatro per il domani?* con la casa editrice Editoria & Spettacolo. I video delle singole serate sono disponibili sul sito di POLIS Teatro Festival, <http://polisteatrefestival.org> (ultima consultazione: 26 luglio 2020).

La pandemia, per molte discipline, ha fatto venir meno l'incontro tra l'artista e il suo referente. Nel caso del teatro ha messo in crisi la sua funzione connettiva fondante di creatore di comunità. Ciascuno nel suo isolamento ha potuto praticare per sé il proprio linguaggio artistico, ma è venuta meno la dimensione sociale dell'arte teatrale, il suo «vivere in mezzo agli uomini»². È questa una delle ragioni per le quali la dicotomia Ilse-Cotrone ha accompagnato più di altri miti i miei giorni di quarantena.

Perché creiamo? Per chi lo facciamo? Che senso e che spazio ha il teatro oggi, durante una pandemia? E cosa succede ai lavoratori dello spettacolo in un momento come questo? Per un verso chiamati a interrogarci su quanto la nostra funzione sociale venga o meno riconosciuta, per l'altro messi di fronte alle contraddittorie regole del sistema lavorativo accettate finora, abbiamo visto negarci la nostra condizione due volte, sia di artisti che di lavoratori e cittadini con diritti fondamentali irrevocabili. I più fortunati sono andati in cassa integrazione, altri hanno ottenuto il famoso bonus di 600 euro, mentre coloro che per svariate casistiche burocratiche non sono rientrati in queste misure speciali sono rimasti a casa senza reddito, rischiando di restarci a volte per un anno intero. Come in altri settori, questa situazione ha scoperto il vaso di Pandora, facendo emergere tutte quelle ingiustizie che nella corsa quotidiana alla sopravvivenza noi lavoratori dello spettacolo siamo stati abituati a sopportare. Perché, purtroppo, il teatro è specchio anche in questo senso della società in cui viviamo e al suo interno si instaurano le stesse dinamiche di sfruttamento, potere e clientelismo degli altri ambiti della società, assecondando il sistema economico e produttivo che ci ha portato alla crisi globale che stiamo vivendo. Durante la chiusura, molti di noi si sono organizzati in sindacati, associazioni e gruppi autonomi, per provare finalmente a esigere una vita più degna. Lo diceva già Ilse ne *I giganti della montagna*: il problema vero è «che non si riesce a far più la paga»³. In un momento di stallo come quello avvenuto tra il 24 febbraio e il 15 giugno 2020⁴, per la prima volta, seppure in remoto, dalla solitudine delle nostre modeste abitazioni, abbiamo avuto l'illusione di essere in tanti e di poter finalmente cambiare qualcosa. In assemblee, interventi e interviste per giornali e riviste, abbiamo denunciato ingiustizie e difficoltà⁵. E mentre i fondi pubblici venivano in gran parte confermati alle grandi fondazioni, i contratti di tournée di noi artisti con queste stesse istituzioni venivano annullati “per cause di forza maggiore”, e queste strutture, che avrebbero il compito di fare da mediatori tra artisti e spettatori, si trovavano a essere sostenute ormai soltanto per garantire la loro

² «COTRONE Comprendo che la Contessa non può rinunciare alla sua missione. / ILSE Fino all'ultimo. / COTRONE Non vuole neanche lei che l'opera viva per se stessa – come potrebbe soltanto qua. / ILSE Vive in me; ma non basta! Deve vivere in mezzo agli uomini». L. Pirandello, *I giganti della montagna*, in *Maschere nude X*, Milano, Mondadori, 2010, p. 105.

³ Ivi, p. 83.

⁴ Mi riferisco alle normative di chiusura e riapertura delle sale teatrali della Regione Emilia-Romagna.

⁵ Si segnala in particolare l'intervento di Davide Sacco in *Il futuro non viene da sé. Assemblea aperta dei teatri e della danza*, 27 aprile 2020, “Altre Velocità”, www.altrevelocita.it (ultima consultazione: 26 luglio 2020). Ora trascritto integralmente anche sul sito di ErosAntEros, www.erosanteros.org (ultima consultazione: 26 luglio 2020).

stessa sopravvivenza, rendendo tangibile l'abisso tra esse e gli artisti che avrebbero il compito di sostenere – come se l'arte fosse la cosa meno importante, perché tanto noi artisti siamo troppi, “uno vale l'altro” e se non accettiamo le condizioni proposte verremo sostituiti dal prossimo. Questa infamia è diventata evidente a tutti e per qualche settimana abbiamo davvero pensato di poter «*Rifare tutto*»⁶, ma come per Aleksandr Blok, anche la nostra rivoluzione è durata poco: la corsa al ritorno alla normalità ha travolto il richiamo al “grande Noi” e quella stessa normalità che era il problema è tornata a fare da padrona sulle nostre vite.

Non sono d'accordo con coloro che affermano che è compito dell'artista farsi *mediatore*, se così fosse non capirei il motivo di finanziare pubblicamente strutture che devono assolvere a questo scopo. Credo fondamentale che l'artista sia consapevole del proprio rapporto con gli spettatori, ma allo stesso tempo sono convinta che la responsabilità di fare da intermediario sia in primo luogo di tutte quelle figure che dovrebbero favorire e tutelare la diversità delle espressioni artistiche, anche al di là dei propri gusti personali. I finanziamenti pubblici sono destinati a promuovere la cultura e quindi il lavoro degli artisti e non l'inverso, ovvero ciò che accade quando si decide di assicurarsi l'incasso ospitando un personaggio televisivo. Queste ultime sono operazioni che a mio avviso non dovrebbero godere di finanziamenti pubblici, ma per impedirlo sarebbero necessarie politiche coraggiose indirizzate al bene della comunità e non al consolidamento del consenso.

Con il 15 giugno, quello che doveva essere uno “stato di agitazione permanente” con come obiettivo un cambiamento radicale del sistema è stato travolto dalla smania per le riaperture nell'illusione di accaparrarsi qualche briciola. Dopo più di due mesi di confronto con la nostra miseria, avrei preferito che avessimo continuato a interrogarci collettivamente su cosa ha senso fare in questa nuova fase e non permettere che, come al solito, l'abbiano vinta i più forti.

Chi può riaprire subito e in che modo? Cosa significano le norme di distanziamento per le realtà più piccole, con spazi privati o in affitto? E per gli artisti indipendenti, privi di contributi pubblici?

La cosa inquietante è che nei nuovi spazi all'aperto dai posti contingentati si programmano più personaggi televisivi di prima, proprio ora che i posti sono pochi e si potrebbe osare di più per avvicinare gli spettatori ai linguaggi del contemporaneo. Che cos'è questa mancanza di coraggio da parte di realtà con bilanci di milioni, per giunta confermati all'80% dallo Stato anche se restano a porte chiuse? Che cos'è questa restaurazione, questo strizzare l'occhio al pubblico in cerca di facile consenso? È questo il futuro del teatro che vogliamo? È questa la risposta alla crisi che abbiamo attraversato, proprio ora che si potrebbe, che, anzi, si dovrebbe, fare tutti qualcosa per modificare il corso della Storia?

Se si ha paura della non-affluenza del pubblico, forse sarebbe stato meglio non riaprire, sfruttare questo tempo per la ricerca, per produrre meglio e di meno, conce-

⁶ «Fare in modo che tutto diventi nuovo; che la nostra falsa, sporca, tediosa, mostruosa vita diventi una vita giusta, pulita, allegra, bellissima». A. Blok, *Intelligencija e rivoluzione*, in Id., *L'intelligencija e la rivoluzione*, Milano, Adelphi, 1978, p. 62.

dendoci quel lusso di cui per anni ci siamo privati: il tempo. Le risorse per una volta potevano essere investite in residenze, progetti formativi, produzioni dilatate, per aprire le maglie di un sistema raggrinzito invece di inaridirlo ulteriormente. Se non vogliamo che le politiche culturali portino alla definitiva chiusura dei teatri, o meglio alla morte del teatro d'arte – non a causa della pandemia, ma dell'appiattimento culturale – è importante cambiare tendenza e denunciare lo stato delle cose.

Emblematici sono stati gli “Stati generali” a Villa Pamphili a giugno, dove il Premier Conte ha incontrato quali rappresentanti del mondo della cultura Alessandro Baricco, Stefano Boeri, Massimiliano Fuksas, Stefano Massini, Elisa, Giuseppe Tornatore, Monica Guerritore. Al di là delle buone intenzioni di questi personaggi viene da chiedersi: rappresentanti di chi? Come mai non sono state interpellate le associazioni di settore, i sindacati e i tanti gruppi autonomi nati in questi mesi? Perché invece di confrontarsi con soggetti competenti, che conoscono il sistema culturale italiano e le sue leggi, si è preferito continuare a fare campagna mediatica?

Se non vogliamo che si consumi la «tragedia della morte dell'arte nella società moderna» raccontata nell'epilogo de *I giganti della montagna* da Stefano Pirandello (su indicazione del padre morente), bisogna che agiamo ora, prima che sia troppo tardi. Bisogna che combattiamo l'idea dell'arte come abbellimento, *divertimento*, per non ritrovarci tra qualche anno a scavalcare montagne invano, ritrovando sulla loro cima soltanto i Giganti, che nella frenetica corsa produttivo-consumistica non hanno più tempo di “elevare lo spirito”, e i loro servi, ormai completamente insensibili ai linguaggi dell'arte e convinti che il teatro sia soltanto «un gran divertimento».

Durante questi mesi di stallo, anche immaginare, pensare le proprie opere, è stato un privilegio di pochi. Se ora anche noi avessimo un teatro che fosse una casa per noi, con un luogo attrezzato in cui provare, la struttura amministrativo-organizzativa necessaria e un minimo di risorse per coprire le spese vive della produzione, staremmo già provando i *I giganti della montagna*. Ma, purtroppo, non vivendo in questa condizione di privilegio, un progetto del genere non possiamo neppure immaginarlo. Per due artisti indipendenti come noi, forzati a fare gli imprenditori di se stessi all'interno di un mercato nazionale avvelenato, che con le loro sole forze portano avanti il lavoro quotidiano interfacciandosi con le più importanti strutture produttive europee, costruire un progetto con un cast artistico di tali dimensioni in questo momento è un'utopia.

Come molti, non sappiamo cosa ci riserverà il futuro, ma abbiamo una grande certezza: *continuare a combattere* per fare ciò a cui abbiamo dedicato le nostre vite: il teatro, il nostro lavoro.

Ravenna, luglio 2020

Chiara Lagani

IL TEATRO (E LA VITA) AL TEMPO DEL COVID

In questo strano, sventurato 2020, più bisestile che mai, in una compressione spaziale straordinaria, certo inedita per le nostre vite così nevroticamente ipercinetiche, siamo stati costretti a trascorrere quasi tre mesi in uno stato di “fermo”, sì temporaneo, ma che si prospettava di una durata imprevedibile (e forse ora, che siamo di nuovo usciti dalle nostre case, sappiamo prevedere quando quest’emergenza finirà?) Nessuno dei molti decreti che attendevamo, incollati agli schermi agli orari più stravaganti, ci ha mai dato limitazioni temporali: solo fisiche, spaziali. Eppure, se ci pensiamo bene, questa particolarissima condizione ci ha spinti anche a interrogarci da capo sul concetto di tempo. Spazio e tempo sono le due categorie che, intrecciandosi in modo misterioso, costituiscono l’orizzonte concreto e umanamente percepibile delle nostre esistenze. Sono, addirittura, le categorie che ci permettono di “pensarci”. E, di fatto e non a caso, sono da sempre, o almeno da Aristotele in poi, anche le categorie su cui si interroga, su cui si fonda anzi, direi, il teatro, e che sono state variamente declinate, determinando uno sviluppo delle forme, incidendo sulle poetiche, dando vita a fasi e cicli storici molto precisi. Lo spazio-tempo come diade unitaria, o come entità doppia e discontinua, decostruita, frammentata, addomesticata: le azioni simultanee, la reversibilità spazio-temporale, la dimensione circolare del tempo, il loop, le maratone infinite o al contrario l’evento brevissimo, puntiforme... Tutte forme e prospettive che in un certo modo complicano (in senso buono) la nostra percezione di un evento, di un’opera, e pongono una specie di limite al nostro potere di esaurirla in un solo modo, e così di controllarla.

In una situazione talmente “speciale”, però, come cambia la nostra possibilità di percepire noi stessi in un flusso spazio-temporale che da un lato riduce certi confini (limitandoci fisicamente) e dall’altro dilata i limiti, liberando improvvisamente, e anche traumaticamente, un tempo che solitamente assoggettiamo a ritmi, scadenze compulsive, frazionandolo nel tentativo ossessivo, forse, di esorcizzarne, come diceva Montale, i fantasmi? Come modifica il linguaggio del teatro uno spazio contingentato, ridotto, coi corpi a distanza di sicurezza, protetti dai vari dispositivi? È possibile, molti si sono chiesti, far teatro come nulla fosse accaduto in una simile contingenza?

Come nulla fosse accaduto certo no, diremmo noi. Il teatro non prescinde dall’idea di presenza, e dunque di comunità, ma anche da quella di attrito dei corpi, delle anime e delle menti: il teatro che abbiamo sempre fatto e che ci piace fare è dunque il luogo del contagio per eccellenza, *deve* esserlo se vuole trovare una sua impellente necessità d’essere. E allora che dire di tutti i tentativi a cui abbiamo assistito per due mesi e mezzo buoni, di proseguire, in qualche modo, in *qualunque modo possibile*, pur se disorientati, spaventati, avviliti e forse anche proprio per questo, a “far teatro” nelle ultime forme che parevano praticabili? Parlo dello streaming, delle piattaforme, delle radio, dei podcast, di tutti i tentativi di narrazione via web, via te-

lefonata, su appuntamento, parlo delle maratone teatrali online e dei convegni, delle presentazioni, delle conferenze, degli incontri che hanno costellato le nostre quarantene... Erano davvero spettacoli, conferenze, convegni e incontri quelli?

C'è chi si è espresso in maniera molto critica e con giudizi piuttosto severi su questi tentativi, dicendo che se il teatro non avviene in presenza allora tanto vale non farlo, perché praticare qualsiasi altra forma surrogata è svilente, e parlare, adesso e in futuro, nelle proprie opere di quello che ci è successo sarebbe solo volgare e opportunistico. Io, devo essere sincera, non ho risposte così chiare alle molte domande che mi pongo e che mi pongono. Non sono riuscita a farmi ancora un'idea precisa di quello che abbiamo attraversato e che stiamo ancora attraversando: sento solo che è un ciclone così violento quello che ci ha investiti, un trauma collettivo così vasto e profondo da richiedere davvero tempo e pazienza per essere non solo elaborato, ma anche compreso veramente, in tutte le sue implicazioni. Durante il lockdown, che ho trascorso chiusa in casa come tutti, oscillavo tra una strana impressione di inerzia impotente dei sensi e una febbrile tensione verso un fare che in qualche modo esorcizzasse quel tempo infinito che improvvisamente mi si era spalancato davanti. Alle richieste di interventi, video o scritti, rispondevo malvolentieri, affaticata: primo perché sentivo di non aver nulla di fondamentale da dire, poi per un bisogno intimo di silenzio, non tanto quello degli altri, ma il mio.

Invidio chi riesce a fotografare un fenomeno sociale, antropologico e le sue ripercussioni psichiche con precisione e furia istantanea, fornendo chiavi repentine e acute di una realtà mutevole, in continua metamorfosi. E invidio anche quelli che hanno provato l'ebbrezza di un tempo ritrovato, liberato, da riempire con pratiche e attività finalmente svincolate dal senso del dovere, dalla corsa furiosa che ormai è la nostra vita in questo strano mondo. Io invece faticavo perfino a leggere, privata dell'attrito con la solita vita, con gli altri, faticavo a far fiorire le idee. Ho trascorso il lockdown a tradurre un libro di Carroll, *Sylvie e Bruno*, uno stravagante romanzo, una storia folle e bizzarra cucita dall'autore di Alice in dieci lunghi anni a partire dalle parole casuali udite magari dagli altri per strada, oppure sognate, incontrate nei libri o negli articoli di giornale. Un «romanzo», insomma, in cui la storia viene non tanto scritta, quanto letta dal suo autore (e poi dal suo lettore) nel caos del mondo quotidiano. Qualcosa che assomigliava molto al mio stato d'animo nel cuore della pandemia, quando parole, suoni, frammenti di pensiero, mondi e opere altrui mi raggiungevano affastellate nella compressione di uno spazio-tempo in cui mi ritrovavo sospesa, quasi "galleggiante". Avevo tutto questo tempo da "prigioniera" per restare ad ascoltare le minuzie di quella prosa imbizzarrita, proprio come si ascoltano i grilli in un pigro giorno d'estate, e questo ha come orientato un'attesa altrimenti forse insopportabile. Anche per questo, credo, non ho potuto trovare l'energia, e proprio la volontà, di esprimere veri e propri giudizi sui tentativi che altri facevano di scrittura, organizzando intere rassegne via streaming, o di format radiofonici che contenevano podcast, interviste possibili e impossibili, schegge inventive anche talora rilevanti, o tentativi di lettura provvisoria del caos in cui tutti ci trovavamo. Certo, alcuni devono essere stati più riusciti, altri meno, ma mi parevano tutti vivi e interessanti e comunque tutti degni di rispetto, proprio perché erano tentativi individuali, o di piccoli gruppi, per far fronte

a un momento di grandissima difficoltà e spaesamento personale e comunitario e sono convinta che nei momenti di transizione così grossi, epocali direi, le forme debbano per forza passare per delle strettoie che le rendono improvvisamente fragili, forti, opache, brillanti, consumate e vive di volta in volta, prima che possano trasformarsi in chiavi espressive davvero efficienti. Mi hanno a tratti anche emozionato certi pensieri lanciati e condivisi in varie forme, le ipotesi di dispositivi da realizzarsi online e live, in differita o in diretta, per poi magari dar vita, chissà, sulle nostre scene future a formati ancora inesistenti, impensabili: a cosa dovrebbe servire una crisi se non a ripensarsi, dalle fondamenta, anche proprio a partire dalle radici linguistiche dei generi che tradizionalmente pratichiamo? Cosa resterà di tutto questo nelle nostre opere? Anche non volendo, tutto quello che è accaduto non ha già forse modificato, a prescindere dai temi che tratteremo, quello che andremo a fare d'ora innanzi?

Sono solo poche settimane da che siamo tornati a teatro. Mi ripetevo, in lockdown, che sicuramente il teatro avrebbe avuto il compito delicatissimo di aiutarci a tornare a vivere le nostre vite quotidiane, a poterci ripensare come comunità, nonostante le distanze, i dispositivi di sicurezza. E senza dubbio quel mondo fittizio e al tempo reale, il teatro, in cui entriamo coi nostri corpi reali, come attori e spettatori, può diventare un viatico alla riconquista di una socialità improvvisamente amputata, resa fragile dalle restrizioni e dalla paura del contagio. Sarà certo un teatro, quello che andiamo ritrovando, ancora pieno di criticità e mancante, a livello sistemico soprattutto, e più di prima lo ritroveremo impervio e fallace, ma adesso sapremo, almeno spero, con una maggiore certezza che *siamo tenuti a entrarci* se vogliamo davvero ricominciare a “esser vivi”. Forse abbiamo maturato un’insofferenza, un’impotenza così grande negli anni che le disfunzioni di prima risulteranno ora ancora più visibili e magari finalmente insopportabili: c’è chi si augura reazioni e rivoluzioni a partire da questo momento di collasso. Non sono sicura, purtroppo, che quello che ci attende sarà così promettente, anzi, per certi versi temo addirittura un’involuzione e una regressione peggiori di quelle precedenti. Il sistema in difficoltà sa stringersi nei ranghi e se la difficoltà del teatro italiano è in certo senso ormai strutturale adesso lo sarà in modo anche eccezionale. Certo non è facile tirare le somme in questo momento, alle soglie di quella che si annuncia come la crisi economica più grave della nostra esistenza, e bisogna anche un po’ trattenersi, a mio avviso, dall’emettere verdetti, dal riattingere a parole consumate, e dunque necessariamente da aggiornare, da vocabolari logori, che rischiano di diventare facili etichette nella confusione e nello stallo, e casomai, invece che trasformarsi in veri appelli alla responsabilità (che è sempre e comunque responsabilità individuale) degli artisti, degli operatori, dei politici, degli storici e degli intellettuali del teatro, rischia di avallare comportamenti, additando nemici generici, come il mercato, o il capitalismo, o la società dei consumi. Credo di più nelle proposte pratiche, concrete, che si mescolano sempre a quest’ordine di riflessioni teoriche così difficili da formulare senza che emergano inevitabilmente le contraddizioni. Perché è un mondo, un sistema pieno di contraddizioni quello in cui operavamo e ancora operiamo.

Abbiamo vissuto una vera catastrofe, affacciati al teatro del mondo attraverso angoscianti e opprimenti finestre mediali; adesso, nel momento in cui dobbiamo reim-

maginarci da capo la vita, ognuno nel suo campo e tornare a compiere gesti quotidiani individuali e collettivi, penso che la sfida del teatro sia duplice: contenutistica e formale. Non solo, cioè, la sfida di riuscire in qualche modo a rinascere, a ritornare a una normalità auspicabilmente migliore della precedente, pur obbedendo a dei decreti, a dei regolamenti, non solo cioè un *adeguamento* a quello che ora è la realtà che ci è possibile. Piuttosto esser capaci di maturare un nuovo desiderio di rientrarci, nella realtà, sempre e comunque, e fin da ora, con la più grande qualità possibile. Sembra una banalità, ma se ci pensiamo bene non lo è, né per quello che riguarda le opere, né per quello che riguarda le condizioni in cui si opera, di cui tutti dobbiamo prenderci una parte di responsabilità. E sono le stesse di prima, ma sono anche diverse, perché tutto è uguale, ma tutto, in un certo senso, è cambiato.

Vorrei poter vedere cioè, ora, lo spazio-tempo che ci attende, in teatro e nella vita in generale, come un grande e pulsante spazio potenziale, che in realtà già pullula di immagini, nuove e antiche, di questo nostro grande mondo in rovina, che dovremo trovare il modo, tutti insieme, di ascoltare, capire e rispettare, almeno un poco, se vogliamo avere, davvero e una buona volta, qualche reale possibilità di sopravvivenza.

Firenze, luglio 2020

Gabriele Sofia

CO-SPETTATORIALITÀ, TEATRO E PANDEMIA

Il 2 marzo 2020, sei giorni prima del lockdown che avrebbe fermato l'Italia per due mesi, su «Scientific Report» (una delle riviste appartenenti alla celebre rete «Nature Research»), è stato pubblicato un articolo che sembrerebbe avere poco a che fare con la terribile pandemia che stava per travolgere il pianeta. Il titolo del lavoro è *Audience spontaneous entrainment during the collective enjoyment of live performances: physiological and behavioural measurements*¹, tra gli autori compaiono Vittorio Gallese e Maria Alessandra Umiltà (nomi che il mondo scientifico associa ormai alle famose ricerche sul meccanismo dei neuroni specchio) insieme ad alcune giovani ricercatrici in scienze cognitive: Martina Ardizzi, Marta Calvi e Simona Tavaglione. Nell'articolo viene presentato un esperimento che descrive il modo in cui alcuni parametri fisiologici (come la frequenza cardiaca) si sincronizzano spontaneamente tra spettatori che assistono alla stessa performance teatrale. Ciò rivela, per la prima volta tramite un processo empirico-sperimentale, il modo in cui alcuni fattori come la compresenza, il contagio emotivo o la risonanza tra spettatori diano un apporto fondamentale all'esperienza spettatoriale. Tutti fattori messi pesantemente in discussione dalla pandemia che ha colpito, e continua ad affliggere, l'intero pianeta.

La sincronia cardiaca degli spettatori

L'esperimento propone un dispositivo e una metodologia decisamente innovativi. In primo luogo perché la compresenza tra attori e spettatori, che costituisce la l'unità base dell'arte scenica, viene salvaguardata: gli spettatori testati assistevano infatti a uno spettacolo *dal vivo*, senza la mediazione di uno schermo, come invece avviene nella maggior parte degli esperimenti riguardanti, per esempio, la danza². In secondo luogo, gli scienziati hanno focalizzato l'attenzione sul comportamento *collettivo* degli spettatori, anziché su quello individuale. Questo slittamento dell'orizzonte di ricerca è certamente rilevante perché restituisce all'attività spettatoriale la sua dimensione *situata*, vissuta con altri individui in un contesto extra-quotidiano come quello teatrale.

¹ M. Ardizzi et al., *Audience spontaneous entrainment during the collective enjoyment of live performances: physiological and behavioural measurements*, in «Scientific Report», 2020, n. 10.

² Solo recentemente alcuni specialisti delle relazioni tra danza e scienze cognitive hanno messo in evidenza come il coinvolgimento neuronale dello spettatore di fronte a uno spettacolo dal vivo sia nettamente diverso rispetto ciò che avviene osservando lo stesso spettacolo su uno schermo. Cfr. C. Jola, M.-H. Grosbras, *In the here and now: enhanced motor corticospinal excitability in novice when watching live compared to video recorded dance*, in «Cognitive Neuroscience», 2013, n.4.

L'esperimento era così organizzato: dodici gruppi da quattro spettatori si sono recati, un gruppo alla volta, in una sala del prestigioso palazzo Ca' Corner della Regina di Venezia³, in cui hanno potuto osservare un attore che recitava due monologhi, scritti per l'occasione⁴, della durata media di sei minuti ciascuno. Gli attori che recitavano i due monologhi erano dodici, uno per ogni gruppo, sei uomini e sei donne⁵. Ogni gruppo assisteva quindi alla stessa diade di monologhi, ma recitata da un attore o da un'attrice differente.

Gli scienziati hanno misurato la frequenza cardiaca di ogni spettatore. I risultati hanno mostrato che, comparando il dato degli spettatori che avevano assistito ai monologhi nello stesso gruppo, emergeva una frequenza molto più omogenea rispetto alle stesse misurazioni compiute su quattro spettatori appartenenti a gruppi differenti. Questo indica che assistere simultaneamente allo stesso spettacolo, condividendone spazio e tempo, potrebbe generare una sincronizzazione spontanea di alcuni meccanismi fisiologici, primo tra tutti la frequenza cardiaca.

Tali dati potrebbero completare il quadro già delineato da altre ricerche che mostrano come anche altri meccanismi, cognitivamente più complessi (l'attenzione congiunta, la risonanza motrice, il contagio emotivo, ecc.), abbiano la tendenza a "sintonizzarsi" spontaneamente durante la condivisione di un'esperienza performativa⁶. Ciò potrebbe aprire una nuova traiettoria di ricerca su ciò che potremmo definire la «co-spettorialità», ovvero l'esperienza di assistere a uno spettacolo *insieme* ad altre persone che è, nella maggior parte dei casi, uno degli elementi strutturali e caratterizzanti dello spettacolo dal vivo.

L'esperimento, per quanto interessante, non è esente da alcuni limiti metodologici e strutturali, anche rilevanti, che andrebbero discussi in altra sede⁷. Nonostante ciò, l'assunto di base, riguardante la sincronizzazione spontanea della frequenza cardiaca, rimane sostanzialmente valido e ci offre degli spunti per riflettere sul futuro del teatro dopo la pandemia.

³ Il palazzo dal 2011 è sede della Fondazione Prada che è stato co-finanziatore dell'esperimento, insieme all'Università di Parma, nell'ambito del progetto *Belligerent eyes*.

⁴ Nell'articolo non è indicato l'autore dei due monologhi.

⁵ La parte artistica dell'esperimento è stata curata dal regista Giovanni Fantoni Modena e gli attori che hanno realizzato i monologhi sono stati India De Almeida, Marco Tonino, Cesar Domboy, Stacy Martin, Jessamine Bliss Bell, Rajeev Badan, Laura Dondoli, Silvia Costa, James Northcote, Andrea Maffei, Iante Roach, Salvatore Li Causi.

⁶ Al di fuori degli ormai famosi esperimenti sui neuroni specchio, recentemente sono stati evidenziati altri dispositivi di risonanza tra spettatori come quello di «contagio emotivo» messo in evidenza da un laboratorio francese che ha collaborato con una scuola di mimo: G. Dezechache *et al.*, *Evidence for unintentional emotional contagion beyond dyads*, in «Plos One», VIII, 2013, n. 6.

⁷ Come avviene in ogni esperimento, anche in questo caso esistono dei punti deboli che potrebbero far storcere il naso, soprattutto ai teatologi. Il principale riguarda l'idea che sia possibile paragonare gruppi di spettatori che hanno assistito allo stesso monologo recitato da attori diversi. Per gli scienziati il fatto che il monologo sia lo stesso significa che lo stimolo si possa considerare costante per ogni gruppo. Qualsiasi teatologo, però, sa bene che lo stesso monologo, interpretato da attori differenti, potrebbe dare vita a una rappresentazione completamente differente. Per questo motivo non si è ritenuto necessario presentare in questo contesto la seconda parte dell'esperimento, in cui i dati fisiologici sono stati messi in relazione con delle valutazioni esplicite verso le rappresentazioni, che è stata richiesta a ogni spettatore indicando la quantità di "coinvolgimento emotivo" e il tipo di emozione provata.

Il teatro e la pandemia

Il 30 maggio e il 27 giugno 2020, i lavoratori dello spettacolo dal vivo sono scesi nelle piazze d'Italia per reclamare una maggiore attenzione del governo alle esigenze della categoria. In realtà il tipo di richiesta, per molti di loro, era ancora più elementare: essere riconosciuti come lavoratori e, in quanto tali, avere accesso ai dispositivi di welfare messi in atto per contrastare la disoccupazione. La crisi del Covid-19 ha infatti esacerbato la condizione di precarietà in cui versano gli artisti e le maestranze dello spettacolo dal vivo.

Qual è il legame tra tutto questo e l'esperimento prima presentato? Le risposte dei politici, fino a questo momento, si sono limitate a un generico invito alla ricerca di "sponsorizzazioni private" oppure si sono mosse nella direzione di una "digitalizzazione" delle arti, ivi compresa quelle sceniche che sono, per antonomasia, irriducibili allo schermo di un televisore o di un computer. Queste nuove rilevazioni sperimentali confermano quanto importante sia l'ancoraggio *collettivo* dello spettacolo dal vivo, e quanto vano possa essere il tentativo di – si perdoni il neologismo – «netflixizzarlo»⁸.

Durante la sua audizione alla Commissione Cultura del Senato, il segretario della CGIL Maurizio Landini ha stimato che nel settore dello spettacolo dal vivo ci siano circa 400.000 lavoratori a rischio⁹. Le soluzioni non sono certo semplici ma non è forse inutile ricordare che proprio le lavoratrici e i lavoratori dello spettacolo si sono resi protagonisti di un laboratorio che ha affrontato in profondità questi temi, durante l'occupazione del Teatro Valle dal 2011 al 2014, e in cui sono state elaborate delle proposte giuridiche alternative – imperniate attorno alla nozione di «bene comune» – che in questo momento potrebbero forse costituire un ottimo punto di partenza per un ragionamento realmente risolutivo¹⁰.

Allo stesso tempo sarebbe importante impegnarsi per una diversa riconsiderazione del ruolo delle attrici e degli attori nel tessuto sociale. Considerati dal senso comune come "produttori di spettacoli" questi, in realtà, intervengono sempre più frequentemente in contesti terapeutici, carcerari, o di marginalità sociale, con attività non finalizzate alla rappresentazione ma con risultati positivi eclatanti, corroborati spesso da evidenze scientifiche¹¹.

⁸ Il 18 aprile 2020, durante un'intervista televisiva, il Ministro dei Beni Culturali Dario Franceschini ha proposto la creazione di un «Netflix della cultura italiana» – a pagamento – dove si potranno vedere anche gli spettacoli teatrali. Ciò dimostra ancora una volta come spesso i governanti non capiscano (o facciano finta di non capire) le peculiarità irrinunciabili dello spettacolo dal vivo.

⁹ Il testo integrale dell'intervento è disponibile sul sito della CGIL: <http://www.cgil.it/covid-19-landini-in-audizione-commissione-cultura-senato-su-impatto-nel-settore/> (ultima consultazione: 26 luglio 2020).

¹⁰ Per approfondire, da un punto di vista teatrológico, gli avvenimenti e le istanze portate avanti durante l'occupazione del Teatro Valle rimando al *Dossier Valle. Gli anni dell'occupazione*, pubblicato su «Teatro e Storia», n.s., XXVII, 2013, n. 34. È importante ricordare che dallo sgombero del 2014 a oggi, il teatro è rimasto inutilizzato senza ospitare più nemmeno uno spettacolo, solo il foyer è stato utilizzato per mostre o convegni.

¹¹ Uno degli esempi più precisi riguarda, per esempio, i risultati ottenuti con i pazienti affetti da Parkinson, che sono stati recentemente arricchiti da una nuova fase sperimentale che ha generato dei risultati più che incoraggianti: G. Mirabella *et al.*, *Theatre is a valid add-on therapeutic intervention for emotional rehabilitation of parkinson's disease patients*, in «Parkinson's Disease», 2017, n.15. Su

Se quello della sincronizzazione cardiaca è un livello base, procedendo per scale di complessità, le pratiche performative potrebbero forse giungere a una nuova riscoperta dei meccanismi di empatia, di intersoggettività, di educazione alla differenza e alla cooperazione.

Il *fare teatro* dopo l'emergenza potrebbe dunque diventare uno strumento per ritessere quelle maglie di aggregazione sociale che sono state così terribilmente martoriate dalla pandemia. Non è solo una speranza. Possiamo interrogarci su come sarà il teatro di domani, ma è forse più importante capire, prima di tutto, come vorremmo che fosse.

Roma, luglio 2020

questo tema si possono consultare anche i numeri monografici della rivista «Biblioteca Teatrale», n.s., 2016, nn. 111-112 (*Teatro come ambiente arricchito*, a cura di R. Ciancarelli, F. Camuti e A. Roma) e n. s., 2020, n. 133 (*Arti performative e sfide sociali*).

Claudio Longhi

NATURA FACIT SALTUS. DELLA PANDEMIA E DELL'EUROPA, TRA PASSATO E FUTURO

Da quando la pandemia di Covid-19 si è abbattuta sulle nostre vite, il corso del tempo ha subito un'incrinatura profonda, uno strappo violento e risoluto. Dall'oggi al domani, ci siamo ritrovati ad abitare – tutti insieme, sgomenti e impreparati – una nuova frontiera del reale. Volgendo lo sguardo solo a pochi mesi fa, verrebbe da dire: c'era una volta... o forse, meglio, una volta c'era...

Nel tentare un piccolo esercizio di archeologia dell'emergenza che stiamo, ahinoi, ancora attraversando, dovendo necessariamente procedere per passi incerti, occorrerebbe forse muovere da alcune riflessioni su cosa, quanto accaduto, ci stia lasciando in eredità.

In primo luogo è emersa, nella sua evidenza, una aporia del nostro presente: alla coscienza di fare parte di una società fluida, dominata dall'incertezza (Bauman) e dal rischio (Beck), si accompagnavano la cocciuta convinzione, nei fatti, di essere quasi usciti da un divenire storico così come la certezza che a tempo debito il pericolo sarebbe stato comunque disinnescato. Ora non è più possibile perseverare nel tenere gli occhi chiusi sulle nostre molte fragilità. Quella storia di cui a più riprese abbiamo in questi ultimi decenni cercato di liberarci, proclamandola morta, proprio quella storia che sembrava uscita di scena con la caduta del muro di Berlino è tornata a farci visita presentandoci il conto – un po' come la «vecchia signora» di dürrenmattiana memoria. E lo ha fatto in un modo fino a poco fa impensabile: ripartendo, alla lettera, dalla natura, anzi da una particola elementare della natura (ammesso e non concesso che di natura possa ancora parlarsi in pieno antropocene): un virus – il SARS-CoV-2.

In seconda battuta, nel pieno del lockdown abbiamo forse sperimentato per la prima volta nelle sue forme più radicali il significato compiuto di globalizzazione in tutte le sue ripercussioni. Adesso ci è più chiaro che cosa sia il “villaggio globale” di cui tanto abbiamo parlato negli scorsi decenni; e in questo “villaggio globale”, il nostro piccolo angolo di cosmo, il nostro quartiere, resta incontrovertibilmente l'Europa. In un mondo in cui un colpo di tosse a Wuhan produce le sue conseguenze a New York, abbiamo capito bene quanto sia differente ammalarsi in Corea e negli States, oppure in Europa – appunto.

La pandemia si è rivelata, poi, una cartina al tornasole rispetto a ciò che non funzionava nel “mondo di ieri” – nel Paese tutto, e segnatamente sul fronte della cultura e del teatro. In particolare, se si considera l'universo teatrale, basti pensare a quanto è accaduto in merito alla definizione del ruolo, nonché dei diritti (ma anche dei doveri) dei lavoratori dello spettacolo. Che il sistema teatrale italiano scricchiolasse, ce lo stavamo dicendo da tempo. Ora che tale sistema già di per sé fragilino si è trovato al centro della tempesta perfetta, i problemi sono deflagrati in tutta la loro forza. Un esempio per tutti. Chi più ha pagato le conseguenze del disastro occorso (e in atto) sono gli artisti (dunque la chiave di volta dell'intero sistema): una categoria di lavoratori che si è trovata da un giorno all'altro senza

occupazione e senza un adeguato sistema di ammortizzatori sociali. Più di una volta si è evidenziata la lacunosità del nostro pensiero giuridico intorno alla disciplina del lavoro teatrale, ora quella lacunosità si è rivelata con chiarezza in forza dell’impatto delle sue conseguenze. Bisognerà prima o poi interrogarsi su chi sia un attore professionista e che tutela abbia quella particolare categoria di lavoratori che si chiamano attori all’interno di una repubblica democratica, come è quella italiana, fondata, appunto, sul lavoro.

In piena pandemia, si è (ri)afferzata, inoltre, la natura nevralgica dei concetti di comunità e cultura. A dispetto dell’individualismo forsennato e dissennato degli ultimi decenni, ha preso corpo la consapevolezza che ogni nostro comportamento condiziona il destino della collettività. Vediamo, adesso, quanto questa consapevolezza riuscirà a sopravvivere. Già ora, a distanza di poco più di due mesi dall’avvio della cosiddetta “fase 2”, della coscienza di appartenere a una comunità pare si comincino a perdere le tracce.

Smesso l’elenco degli insegnamenti maturati, proviamo ora a proiettarci nel futuro. Molteplici sono le sfide che ci attendono. Nello specifico, su tre punti è opportuno concentrarsi rapidamente.

Sarà vitale, prima di tutto, vincere la resistenza del nostro Paese a considerare l’arte *in primis*, ma in fondo anche la cultura, un “lusso rinunciabile”. Per inverso, cultura e arte rientrano, a pieno titolo, tra le strutture portanti della vita comunitaria, e insieme alla scuola sono il motore per il futuro del Paese. Bisognerà, dunque, impegnarsi per definire lo statuto dell’esperienza culturale e artistica nella nostra vita civile e nella nostra quotidianità. È bene qui ricordare l’esempio di Paolo Grassi e Giorgio Strehler, che, proprio durante gli anni della ricostruzione nel secondo dopoguerra, hanno dato vita all’invenzione – come spesso accade, sulla scena italiana, sprecata – del Teatro Pubblico quale servizio per la collettività. A questo proposito, una postilla è però necessaria: insieme al Piccolo Teatro, la Milano di fine anni Quaranta ha generato pure il boom economico. Il futuro che oggi ci attende, invece, è ben diverso. Se non vogliamo correre il rischio di precipitare verso un nuovo collasso, dobbiamo immaginare (e costruire) in palcoscenico (e fuori dal palcoscenico) un futuro di sostenibilità.

Infine, occorrerà interrogarci concretamente sulla nostra posizione all’interno dello scacchiere geopolitico. Si ritorna, allora, al nodo essenziale dell’Europa – creazione sicuramente perfettibile ma anche necessaria. Il progetto europeo nato dalle ceneri di un’orribile guerra civile protrattasi nel cuore del vecchio continente tra il 1914 e il 1945, quel progetto europeo imperfetto e deficitario per quanto si voglia, cui però dobbiamo la (relativa) pace degli ultimi settant’anni, incarnatosi nel corpo dell’Unione Europea, durante i mesi più bui della pandemia ha ripreso a vacillare. A tratti pareva di essere ritornati ai primi decenni del XX secolo... Si sono rialzati i muri, si sono riscavati i confini. Si è incrinata la fiducia. Nell’ecosistema sociale ormai divenuto planetario in cui viviamo è però un problema grave perdere l’Europa. Un problema molto grave. Un problema da non sottovalutare.

A petto dello sfarinarsi del progetto europeo cui stiamo assistendo, il teatro, per chi lo fa e per chi lo ama, ha una grande responsabilità. Dalla tragedia greca ai

comici dell'arte, dal dramma borghese al teatro epico, il teatro è stato un cemento importante della nostra identità europea – un'identità madre, non lo si dimentichi, della carta dei diritti fondamentali dell'Unione Europea. Cadmo non ha forse fondato Tebe, originando il mito dei Labdacidi, in cerca della sorella Europa rapita? È proprio da qui che, forse, dobbiamo, allora, ricominciare.

Bologna, luglio 2020

Ana Candida Carneiro

THE VIRUS (EXCERPT)

I was not searching alone.
Ta-Nehisi Coates

PERFORMER:

A, Black, anywhere in the gender spectrum.

Sound of a respirator like ocean waves.
The silhouette of A looking into the horizon.
A red sunset.

Lights up on the whole space.

A.

I'm an actor. I'm not an actor. I'm someone that pretends to be an actor often and persistently when I am called to be an actor. And, often, I'm called to be an actor. I'm often called to be something that I am not but that I am expected to be while not being what I am deep inside being what I am not something that someone has dreamed that I be. That I am not but that I am while I become it in the moment that I act how I am expected to be in the moment that I show what I am but that is deeply expected. And I am very much expected to be something that I am not, something that I am while not really being that thing that I am not but then start being. I'm expected to show, something, that something that I am not but that then become what people expect me to be while not being and then be exactly that thing while showing in the moment that I show I am but am not. I am showing it right now. (*Looks straight to be audience, as neutral as possible. Long silence*). I am. Being. (*Pause*) This thing. (*Pause*) That you expect me to be. (*Silence*). That I am not but I am being while showing like an actor shows being not an actor but something else that is being what you expect me to be. Right now. (*Pause*) This is who I am (*Silence. Looks straight to the audience, as neutral as possible*) This is who I am because you decided that I am what you expected me to be during all this time while I am being what I am supposed to not be but what I am because you think that I am what I am being while not being. (*Pause*) I am. (*Pause*) I am showing and being while showing the being that I am while actually never being what I am because in the moment that I am you expect me to be what you think I am I then become immediately that person that I am not right now, in front of you, right now, in front of you. Right now, in front of you. (*Pause*). And you are seeing me while I see that you

don't see me for who I am in the moment that I show I am what you expect to see when I am not that which you are seeing right now and you imagine, oh yes, you imagine that I am what I am being when you see that I am that which you expect me to be while I am not. (Pause) Give me a chance. (Pause) To not be. (Pause) To be while not being what you see I am when I am really not that but want to be what I am. (Pause). What am I? (Silence. Looks straight to the audience, as neutral as possible) I am that which you are not so you can be who you are, or you think you can be who you are by saying who I am, while actually not knowing who you are, who you and me are, but you say what I am while I am not. (Pause) I am that I am that you are not because you defined yourself by not being what you say I am, but because you say that by being you become what you are and I have to be here right in front of you being who I am not so that you can say you are what you think you are. (Pause) But I am not. (Pause) I-am-not. (Pause) An Actor. (Pause) The actor that you think I am but that you actually also are. The actor that I am but also am not because you put me on this stage so that you can be who you are, or rather, who you think you are deep inside who you want to be. (Pause) You put me on this stage. You. (Pause) Get out. Can you get out? (Pause) Can I get out? (Pause) Because I am what I am being right now in front of you while not being what I really am because I am that I am that you don't know while not being in this exact same moment that thing that you say I am, right here, right now, in front of you. (Pause) Can we get out? (Pause) I am here while you are not who you are here not being who I am because you are here with me not actually being here because you are what you are not but you don't know yet who you are because you can't imagine yourself not being without me being what you think I am. (Pause) I am not here with you while you are not here with me. (Pause) I am not who I am in the same moment that you are because you expect me to be who I am and I am not who I am because you expect me to be what you think I am – and you paid the ticket. You paid the ticket for me to become what I am not so that you can fully be who you think you are, and as the owner of the transaction you can be who you are while demanding that I am what I am not in the way that you think I'm most free being who I am not. And who are you? (Pause) Who. Are. You. (Silence.) Outside. There is pain, there is sorrow, but no matter what there is something that I cannot show otherwise because that's what you want it to be in the way that it is not unless it pleases you deeply and if it pleases you deeply then I can become what I am not in the pain that I am so that I can satisfy your desire to enjoy this moment when I am what I am not. (Pause) Where is outside? (Pause) Because I see, you see, that I see what you see but I don't see the way you think I see therefore I am not what you see, but I am, oh I am what you see in the way that you don't really think I am but I become when you see. I don't see what you see but I see in the very moment that you see. Me. In the way that I am not. In the way you expect me to be. You've transformed me into who I am and am not. (Executes a long sequence of intense military-like movements. Heavy breathing, grunts, moans) I am what I am in this minefield of words and words are not what I am in the moment that I decide who I am while not being in front of you, I am what I am, remember that, in the very moment that I am me you are not you. (Pause) I am the sweat, I am the gun, I am the dissipation of fear. I am ready to shoot you. (Pause) I am now the one ready to shoot you. Right now. (Pause) Outside is not a possibility.

Outside is the outside of the ones who aren't here, and who isn't here? *(Pause)* You and Me. *(Pause)* We. *(Pause)* It's not a possibility, or is it? *(Pause)* Is it a possibility when I am here being who I am not for you to be who you think you are in the moment that you are ready to be who you are then you won't pay the ticket, you will never again pay the ticket to be here with me, just you and me here in this moment where *we* is just a vague opportunity but never really a fact but an opportunity maybe here who knows. In the moment where we, we, are not what we are because we are the way we are and nobody can say otherwise unless you and I decide to never again what pay the ticket? be like what you and I are like not you and me but we together we are together some time in the remote future or past but never here, right here, right now, when I pull the trigger. *(Pause)* You are not what you think you are, but I am what I know I am. Are you? Are you what what are you? *(Pause)* I hold my tongue against the palate when I pull the trigger, my trigger, my only trigger. Don't call me that don't call that ever ever again but you do every time you pay the ticket. *(Pause)* You see me, you don't see me, you think you see me, and you create laws so that you continue to not see me that I don't pull the trigger but you do, you so do so many times, you pull the trigger on me every single time. Buy the ticket. Transaction processed. Product delivered. *(machine gun)* Cash cash cash cash cash cash cash cash cash cash. You you you only you buy my not being me while you pull the trigger and you call me that even if you think you are not what you think you are. I dress your drama every time I don't choose to be or not to be because I can't really choose what I am so I'm paid to be but not even that because fuck my bills. Your drama is not my drama while I am not what you think I am but I have been so many times that I can barely live. The undiscovered country is *me*. The undiscovered universe is *me*. I am that which you can't even possibly imagine yet that I am because you are afraid of me like I am the virus the virus the virus that is killing outside but outside doesn't exist does it? *(Silence)* Are we alive? Are we living? *(Pause)* And if I pull the trigger if I really pull the trigger like I'm doing it right now like you trained me to do by not being who I am, what I really really am, then what what what what I lost my words which words those words you gave me since a long time ago that are so bright and wide and white and magnificent. I spit your words to the ground. All of them. One by one as if they were my falling teeth. I-spit-your-words. *(Spits. The spitting becomes vomiting, a grotesque, violent and impossible vomiting of one's own guts. Turns into a spectacle of suffocation. Long silent movement sequence where A tries to find a path towards liberation)* I am here. I am not here. You are not the reason I am here, but I am also not here, no no I am not, as you know very well because you asked me to be here while not being here. You asked me to be here and be who I am not just to please you, right now, in this very moment. You asked me to be here. You paid the ticket. You paid. For the ticket. *(Pause)* The virus is. Here.

The space becomes a field of skulls, neatly organized like a regiment, mirroring the audience.

This is your heritage. This is your glory. This is your country. The country of your children, of your children's children, of your grandchildren's children before and af-

ter an infinite lineage of fiddlers whose eyes I cannot see but that I know are there somewhere in the dark looking back at me with the weight of history holy history whose history raise your hands if you can see. What I see. Do you see what I see? *(Pause)* I waited behind the curtain, yes I did, waited and waited and waited so long to step in to be and not be the one that I can and cannot be because you decide that I am here right now so you can enjoy me in all the ways your mind can conceive in all the ways that I can't but execute. Enjoy. Enjoy me. As I am and am not but that you want me to be because I will never be the person that I actually am while I am here, in outrage horror righteous revenge so you are afraid of me afraid of me forever and forever and forever until I pull the trigger. And I will pull the trigger look at me look at me look at me right inside my two candid spheres right here they are and they see you. Enter scene, hold gun, press trigger. Enter scene, hold gun, press trigger. Enter scene, hold gun, press trigger. Enter scene, hold gun, press trigger.

The skulls become a disorderly mass in the space, into the air, into the cosmos. It's a fight and a dance. It's horrifying and beautiful.

I don't need to kill you. You are killing you. Nobody else is killing you. But you but me while pulling this trigger right in front of you because you paid the ticket so that I be here right now right in front of you so that I be what I can't be and won't be to please you. You paid. *For* your ticket. How much did you pay for your ticket? *(Pause)* The virus is here.

The skulls become a roof high over A's head and disappear.

Sudden blackout, then lights as if in a thunderstorm.

A has their back turned. A tv fuzz sound. Glitched projections of riots, destroyed monuments.

Children's laugh. Becomes very loud. Interrupts.

My name is the name of those who cannot be here. My body is the body of those who cannot be here. I speak all the languages in the world even those that don't exist. I speak so I exist. I speak so I can finally exist. I speak so I dream. I speak so you are quiet. I speak so that my words have validity. I speak words that are never really my words because I borrowed them from you. I speak like I shit. I speak like I slur. To you. For you.

The virus is here. Horatio. You are the witness. You are not the witness. You are the killer.

Black out.

A holds a cell phone, playing the death of George Floyd. It's interrupted.

It begins to snow cotton bolls.

Sound of a respirator like waves.

Red sunset.

A sits with the audience.

Variation 1:

A restarts the performance.

The audience is given the option to leave or engage in someway.

Variation 2:

A restarts the performance.

B enters and performs the same with a slightly different tempo.

C enters and performs the same with, again, a slightly different tempo.

Performers keep progressively entering until there is a polyphonic multitude.

The text should be spoken in as many different languages as possible.

This can last as long as desired and should become a collective choreography.

All additional performers are people of color.

Amherst (Massachussets), luglio 2020

PER CARLO QUARTUCCI

a cura di Silvia Mei

Silvia Mei

DOPO L'“ULTIMO” TESTIMONE ARTISTA

Nel corso del 2017, in occasione dei cinquant'anni del “più noto che conosciuto” Convegno di Ivrea, le diverse iniziative legate alla ricorrenza hanno dato voce e visibilità nuove a protagonisti e testimoni di una stagione storica, marginale, disobbediente, del teatro italiano, detta Nuovo Teatro¹. Questi testimoni, tra cui Carlo Quartucci e Carla Tatò, ci sono apparsi, allora, sorte di mostri sacri, di cariatidi (per usare un linguaggio quartucciano), di sibille, la cui parola superava, per certi versi, la pura e semplice testimonianza. Con la morte di Quartucci il 31 dicembre 2019 è apparso tuttavia chiaro – molto più che chiaro, lampante – che la progressiva perdita di questo orizzonte di memoria, di storia incarnata, di pratiche teatrali, da intendersi come mentalità e metodologie di lavoro, si stava inevitabilmente compiendo. La storiografia fa da sempre i conti con l'incompletezza delle fonti, con una inevitabile assenza, spesso, di corpi, voci, gesti altrimenti trasmissibili per via di documenti parziali. Ma per chi fa storia del presente, la perdita di un testimone, la scomparsa della sua voce e delle sue possibili storie pongono varie questioni di ordine metodologico. Lo storico David Bidussa, nella sua interrogazione alle narrazioni dello sterminio ebraico, dispone uno scenario gravido di stimoli e preziose avvertenze sulle figure necessarie quanto insidiose dei testimoni oculari. La sua riflessione incoraggia a un posizionamento etico, sprona a una responsabilità che inerisce al futuro e alle nuove generazioni, al di là dell'evento del genocidio. Cito dalla premessa del suo *Dopo l'ultimo testimone*, che ispira fin dal titolo questa nota:

Una volta che le voci testimoniali di un evento scompariranno che cosa avremo in mano? Come elaboreremo quel vuoto? E allo stesso tempo come rifletteremo? La questione riguarda la capacità che quelle voci hanno di parlare e di suscitare domande; non solo di riprodurre se stesse. In quel terreno vuoto si porrà la dimensione della postmemoria, di una riflessione che vivrà unicamente e strutturalmente della capacità di elaborare documenti. [...] Quando i testimoni oculari saranno scomparsi, quando quelle voci non avranno più voce, ci ritroveremo con un archivio definito di storie, che racconteranno scenari e situazioni. Si tratterà allora di far lavorare quelle storie narrate come “documenti”. In quel momento avverrà, consapevolmente per noi, il passaggio irreversibile tra Novecento e attualità².

Carlo Quartucci, con i suoi numerosi compagni di vita e di viaggio, rappresenta un caso emblematico del Nuovo Teatro italiano. La sua scelta di operare nella margi-

¹ Mi riferisco in special modo ai due convegni: *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017* (Palazzo Ducale, Genova, 5-7 maggio 2017) e *La lotta per il teatro/01* (Venezia, 19-20 ottobre 2017).

² D. Bidussa, *Dopo l'ultimo testimone*, Torino, Einaudi, 2009, p. 3.

nalità, di praticare integralmente l'indipendenza, nella contraddizione coatta, radicale e irreprensibile della burocrazia, del teatro istituzionalizzato, ma anche della cosiddetta "ricerca" o "sperimentazione", ha parallelamente comportato una certa disattenzione critica o comunque una perdita di centralità negli studi specifici. Una specie di blanda rimozione, che proprio a ridosso della morte viene risarcita dall'importante monografia di Donatella Orecchia, votata ai suoi primi, fulminanti venti anni di vita teatrale. Scrive per l'appunto la nostra studiosa nelle considerazioni d'apertura:

[...] di Carlo Quartucci si è scritto, non moltissimo, ma si è scritto. Lui stesso ha contribuito a costruire una memoria della sua attività con importanti pubblicazioni. Eppure, manca un ragionamento di ampio respiro che indaghi il suo pensiero di lungo corso e le pratiche teatrali connesse. [...] Manca un ragionamento che lo collochi dentro la storia e non solo quella teatrale [...]. E, soprattutto, manca un ragionamento che si faccia racconto di un lungo percorso e rintracci al suo interno le linee di continuità, le cesure, e anticipazioni, i ritorni, i contatti³.

Con questo dossier, composto da interventi d'artista (il ricordo dedica di Giuliano Scabia e il messaggio alato di Carla Tatò), ricostruzioni storico-critiche (di Donatella Orecchia e Lorenzo Mango), stralci di poetica (la trascrizione di un intervento di Carlo Quartucci), che ricompongono cronologicamente un lungo percorso, per l'appunto, eccentrico oltre che acentrico, umano prima e oltre che artistico, non vogliamo limitarci a omaggiare la memoria di questo *homme-théâtre*, vorremmo piuttosto incoraggiare a una "messa in storia", come sollecita Lorenzo Mango⁴, di personalità radicali, aspre, rigorose, proprio come quella di Quartucci, e a ripensarle rispetto alle pratiche e alle poetiche presenti. Ripensarle sul filo di quella contraddizione, come felicemente ha delineato Gigi Livio, intesa quale postura e atteggiamento estetici ma anche, prima di tutto, etici. Contraddizione quale mentalità teatrale, modo di intendere il teatro, di "prenderne in mano il linguaggio", portando avanti utopici progetti. «Per me – scrive Quartucci nel 1978 – la prima cosa non è che teatro faccio, ma quale organizzazione teatrale riesco a mettere in piedi»⁵.

³D. Orecchia, *Stravedere la scena. Carlo Quartucci. Il viaggio nei primi venti anni 1959-1979*, Milano, Mimesis, 2020, p. 10.

⁴Cfr. L. Mango, *Mettere in storia il Nuovo Teatro*, in C. Tafuri e D. Beronio (a cura di), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, Genova, AkropolisLibri, 2018, pp. 43-57.

⁵La citazione si trova in *La scena della contraddizione. Omaggio a Gigi Livio*, a cura di D. Orecchia, A. Petrini e M. Pierini, Corazzano, Titivillus, 2008, p. 100.

Giuliano Scabia

ECCO CARLO SULLA SOGLIA DEL TEATRO...

Eccolo.

Siamo al Teatro Manzoni, a Milano, febbraio 1965. Alla fine di *Troilo e Cressida*, regia di Squarzina, appare in scena Carlo Quartucci e dice mulinando le braccia lunghe: Sono Margarelone, il figliolo bastardo di Priamo!

Quanto mi hanno parlato di lui Lisetta Carmi fotografa e Giannino Galloni studioso di teatro. Di Carlo e del suo *Aspettando Godot* con Leo de Berardinis, Rino Sudano, Anna D'Offizi, Maria Grazia Grassini. So che lui mi vuole incontrare, ha visto la mostra *Genova-Porto*, ha ascoltato *La fabbrica illuminata* e letto *Padrone & Servo*. E anch'io lo voglio conoscere, sento che c'è in lui vento e avventura.

Alla fine del *Troilo* sono in quinta – ci abbracciamo. È mezzanotte, usciamo per Milano. Cammina cammina si va per le vie più dentro le visioni che nella realtà – viene l'alba, viene l'aurora, vengono le otto, vengono le nove. Adesso, diciamo, è l'ora di andare a dormire.

Ma io appena a casa comincio a scrivere un testo e fin che non lo finisco sto sveglio.

Lo chiamo *All'improvviso*. È il frutto dei dialoghi con Carlo – di quel sentirci un solo discorso in due corpi, in due voci.

Carlo mi ha svegliato il teatro degli attori – me li ha fatti apparire. Con Nono per *Diario italiano* e *La fabbrica illuminata* parlavamo di cantanti, di cori. Carlo mi descrive gli attori del suo gruppo – il suo fantastico gruppo – e comincio a sognare le parti, i personaggi, le metamorfosi. Ma sanno volare i tuoi attori? Ma certo! E faranno i salti mortali? Ma certo! E potremo farli sparire proiettando immagini sui loro corpi? Ma certo! Fra una balbuzie e l'altra sento spazi infiniti di abisso, vedo un attore nuovo, possibile.

E come sarà, Carlo, la forma del teatro? E insieme pensiamo che sia come in un dripping di Pollock, aperto da ogni lato, che tutti entrino ed escano come nelle piazze – un teatro che sia la piazza del mondo, il parlamento possibile della nuova comunità.

È il 1965 – sento che stiamo dando inizio, come due anni prima con Nono, a un diverso modo di essere nel teatro – che il teatro si sta espandendo. Dal chiuso di Beckett a un aperto da inventare.

Quando d'agosto in riva al Tevere, a Primavalle, nei giorni in cui stiamo per cominciare le prove di *Zip* si fa *Aspettando Godot* nel teatro di legno (costruito dal fratello di Carlo), all'improvviso nella notte stellata sorge da sotto il corpo del palcoscenico una nube di falene – e per qualche minuto il mormorio delle ali attutisce le voci di Leo e Rino – la voce di Beckett. Sì – ho detto dentro di me – ecco il teatro vivente che si apre verso l'infinito e va. Verso dove? Come un parto di piccoli angeli mi sono sembrate quelle falene, segnale umile e inquietante, come dicessero: Ecco, con le vostre luci di scena ci avete svegliate. Attenti, veniamo con voi. Siete pronti?

Eravamo pronti.

Credo che tutti quelli del gruppo fossero pronti. Basta seguirne l'avventura – la bella storia della loro vita: Leo de Berardinis, Maria Grazia Grassini, Rino Sudano, Anna d'Offizi, Cosimo Cinieri, Claudio Remondi, Edoardo Torricella, Giampiero Fortebraccio, Luigi Castejon, Sabina de Guida, Mirella Falco.

Carlo era là – sulla soglia.

L'ho visto (e lo vedo) così: sulla soglia del Teatro – che mi dà una mano a entrare, con l'esperienza siciliana della sua compagnia di famiglia alle spalle, e le prove del Teatro Universitario di Roma fondato da Amedeo Fago, e quel decentramento pionieristico a Primaporta – messo in scena e recitato alla perfezione – in musica incantata di gesti, suoni e falene.

Quanta strada, quanti esperimenti, quante trasformazioni ha operato Carlo – anche il grande Mimmo Cuticchio quanto gli deve nella sua metamorfosi! e tanti e tanti come si son rinnovati lavorando con lui, nel Camion, alla radio, nel cinema, nella scrittura!

Mi sembra che sia sempre stato, per tanti, sulla soglia di un viaggio che non finiva mai. E adesso?

Adesso che oltre la soglia hai preso via, caro amico e maestro, ascolta di nuovo la poesia che ti ho recitato a Genova due anni fa durante l'incontro per i cinquant'anni di Ivrea – quando ti sei messo a piangere forse perché ancora una volta ci siamo sentiti fratelli.

PIOVE

a Carlo Quartucci

Piove a mastèle, a seci roversi,
che dio la manda, scravassi, diluvi,
e tu? e me? – noi siamo gli uccelli
con ali da pioggia e da vento
che come velieri, come cavalieri,
cerchiamo vedere nel fosco i sentieri
del mondo universo che intorno
è culla, teatro, foresta, stormo.

Donatella Orecchia

CARLO QUARTUCCI, SCHEGGE DI UN VIAGGIO PER RICORDARE¹

Il 31 dicembre 2019 Carlo Quartucci ci ha lasciati. Sessanta anni prima, nel 1959, aveva esordito con *Aspettando Godot* e una compagnia universitaria a Roma. Lui, siciliano di origine, era giunto nella Capitale a metà degli anni Cinquanta e aveva iniziato un intenso periodo di ricerca, già allora non esclusivamente orientata al teatro: frequentava il Centro Sperimentale, l'Accademia Sharoff, le lezioni di nudo all'Accademia di Belle Arti, la Facoltà di Architettura. Eppure, quell'«artista totale, alla Leonardo», come l'ha definito Valeriano Gialli² in una recente intervista, era arrivato a Roma dopo essere stato immerso fin da bambino nel teatro: figlio d'arte, aveva vissuto dietro le quinte seguendo la compagnia itinerante del padre. E, come amava ricordare ancora in tempi recenti, quel teatro era rimasto per sempre impresso nella sua memoria, nei suoi occhi, nel suo corpo, quasi come un fatto fisico³.

1959 e oltre: l'esordio e la Compagnia della Ripresa

Insomma, al suo debutto alla regia nel 1959, Carlo Quartucci ha già alle spalle un lungo percorso di formazione, interno ed esterno al teatro, e coltiva contemporaneamente molte delle passioni che lo accompagneranno tutta la vita. In questo caso, sua è la scelta del testo, sue sono la regia e le scene, sua la parte di Estragone. Inizia qui un percorso artistico in cui conviveranno un'indole d'attore e una passione per la concertazione (di spazi, luci, costumi, oggetti e attori): in uno strabismo visionario, con un occhio interno e un occhio esterno alla scena, Quartucci saprà mescolare e impastare i movimenti e le voci del teatro popolare siciliano, i numeri di clownerie, gli studi di architettura, di arte contemporanea, di montaggio cinematografico, il campo di grano giallo con il corvo nero di Van Gogh, il punto e linea di Kandinskij, il bianco e nero di Malevič⁴ e, presto, Rauschenberg, Dine, Pollock, ma anche Stockhausen, Mejerchol'd, Brecht.

¹ Queste pagine fanno spesso riferimento al mio *Stravedere la scena. Carlo Quartucci. Il viaggio nei primi venti anni 1959-1979*, Milano, Mimesis, 2020. Per i dettagli della storia che qui ho richiamato per cenni, l'indicazione precisa di tutti gli artisti coinvolti negli spettacoli citati, le fonti e l'ampia bibliografia di riferimento, rimando a quel volume.

² Intervista a Valeriano Gialli di Donatella Orecchia (Roma, 15 ottobre 2019), in *Carlo Quartucci. Vent'anni di memoria*, Collezione Ormete, ORMT-010e. Link: <http://patrimoniatorale.ormete.net/interview/intervista-a-gialli-valeriano/> (ultima consultazione: 17 luglio 2020).

³ Cfr. E. Fadini e C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960/1976*, Torino, Cooperativa Editoriale Studio Forma, 1976, p. 20.

⁴ Sono questi i riferimenti culturali che Carlo Quartucci ricordava sempre a indicare il suo retroterra di riferimento.

Ed è proprio in questo incastro di figure e influenze, che si colloca l'incontro con la drammaturgia di Beckett. Una scoperta che Quartucci ricorda caratterizzata da una componente significativa di casualità e di ingenuità («quando ho preso questo testo, *Godot*, non è che mi sono occupato di cosa volesse dire, avevo letto che c'erano delle persone con la bombetta in testa che per due ore non dicevano niente [...]»⁵) e che si rivela presto l'intuizione profonda di una via formale da inseguire.

L'incontro con Beckett sarà infatti fondamentale per la Compagnia della Ripresa, che si forma nel 1962 e che riunisce, intorno a Carlo Quartucci, Leo de Berardinis, Rino Sudano, Maria Grazia Grassini, Claudio Remondi e, ben presto, Anna d'Offizi. Per anni, e con formazioni diverse, parte di loro lavoreranno insieme e porteranno avanti una delle proposte teatrali più interessanti del panorama della ricerca italiana: uniti fino a *Zip* di Giuliano Scabia (alla Biennale di Venezia nel 1965) e poi in parte separati, manterranno tuttavia una matrice comune che a quei primi anni e al confronto con la scrittura di Beckett deve certamente molto. È del 1964 l'*Aspettando Godot* al Teatro Duse di Genova⁶, vedendo le prove del quale Lele Luzzati pianse di commozione (in scena Leo de Berardinis, Rino Sudano, Maria Grazia Grassini, Claudio Remondi e Mario Rodiguez). È del 1965 il Festival di Beckett a Prima Porta sulle rive del Tevere, che vide presente buona parte della critica teatrale italiana, nonché gli allora giovani Pino Pascali e Jannis Kounellis, e dove, sempre con la regia di Carlo Quartucci, vennero portati in scena *Aspettando Godot*, *Finale di partita* e, per la prima volta in Italia, *Atto senza parole III*. Attraverso l'incontro con la scrittura (e il pensiero teatrale) di Beckett, Quartucci e i suoi compagni si allenano a una recitazione antinaturalistica, antipsicologica, ritmica, stilizzata; a un lavoro sulla sottrazione, sulla deformazione umoristica, sulle pause e i silenzi; si concentrano sui rapporti di spazio e di colore, sugli equilibri e i ritmi cromatici. La scena che progetta Quartucci riflette il gusto per l'elemento artificiale, antinaturalistico, che ora (Genova 1964) vede prevalere la bidimensionalità spaziale, l'illuminazione come elemento costruttivo, la pulizia formale stilizzata e geometrica (una scena immersa – ripeteva spesso Quartucci – nel bianco del quadrato bianco di Malevič); ora (Prima Porta 1965) vede invece una scena scarnificata, come squarciata, con la struttura messa in rilievo (il riferimento esplicito è Mondrian). Ed ecco

una sommaria piattaforma con un dispositivo scenico appena abbozzato; un padellone che all'occorrenza serve a fare da luna (ma in lontananza c'è quella vera), la inattesa collaborazione di elementi naturali e di paesaggio, come i turbolenti sciame di farfalle intorno ai riflettori oppure le livide luci suburbane che si intravedono in lontananza⁸.

⁵ *Colloquio con Carlo Quartucci*, in «L'Asino di B. Quaderni di ricerca sul teatro e altro», settembre 1998, n. 2, p. 138.

⁶ Fu Luigi Squarzina a vederli al Teatro Eliseo a Roma, nel 1962, mentre erano in scena con *Finale di partita* e a volerli a Genova per avviare il progetto di un Teatro Studio, collegato al Teatro Stabile ch'egli dirigeva insieme a Ivo Chiesa. Di quel progetto iniziale, che prevedeva anche l'avvio di una scuola, *Aspettando Godot* è il frutto tardivo e dalla gestazione molto contrastata.

⁷ In scena anche Cosimo Cinieri che sostituisce Claudio Remondi in *Aspettando Godot* e che è accanto a Leo De Berardinis in *Atto senza parole II*.

⁸ A. Perrini, *Non abbiamo sbagliato aspettando Quartucci*, in «Lo Specchio», 22 agosto 1965, p. 30.

A Prima Porta, e poi in *Zip* (le cui prove iniziano, insieme a Giuliano Scabia, proprio durante il Festival), si collocano i primi passi, già maturi, di un movimento di complessiva messa in discussione del linguaggio teatrale del tempo, ma anche, contemporaneamente, di messa in crisi del proprio precedente percorso. Da un lato, appaiono chiare alcune costanti (la sperimentazione sul corpo attoriale e quella parallela sullo spazio scenico; la compagnia intesa come un laboratorio permanente; l'antinaturalismo; la ricerca di nuovi spazi e di un nuovo pubblico; l'interesse per l'arte figurativa contemporanea), dall'altro si evidenziano anche le prime discontinuità (la ricerca di un repertorio che, a partire da Beckett, si muova però verso altre drammaturgie – americana, polacca, italiana –; la rottura sempre più marcata della forma chiusa; la collaborazione con artisti per la costruzione della scena e dei suoi materiali). Non mi soffermo in questa sede su *Zip* e sulla sua importanza per il dibattito critico e storiografico di allora e degli anni successivi. Porterebbe lontano. Ma certo con *Zip* il principio della processualità propria di un'opera aperta si afferma in modo tanto chiaro quanto problematico.

Intorno al 1969. La drammaturgia dello spazio e l'incontro con Jannis Kounellis

Nel 1964 la XXXII edizione della Biennale di Venezia segna in profondità la cultura artistica italiana: le due mostre americane (dove espongono fra gli altri Rauschenberg, Chamberlain, Dine, Oldenburg) e la premiazione di Rauschenberg impongono all'attenzione di tutti il nuovo corso dell'arte americana. Anche Carlo Quartucci ne è influenzato e anche lì trova fonti di ispirazione per dare forma a una istanza di rinnovamento della scena, che intende mettere in cortocircuito una tensione verso la sintesi astratta, una necessità di deformazione grottesca, una tradizione popolare, nelle quali fare precipitare l'elemento quotidiano, concreto. La vita nella sua immediatezza. Entrano così a far parte del suo teatro la casualità, l'oggetto quotidiano, l'estemporaneo. La collaborazione con il fotografo Giorgio Bergami (con cui sperimenta tecniche di montaggio di diapositive, filmati e musiche nel 1965), quindi con Lele Luzzati, con Giancarlo Bignardi, con Magdalo Mussio (in *Majakovskij & compagni alla rivoluzione d'Ottobre*) e infine, soprattutto, con Jannis Kounellis, segna il percorso in cui Carlo Quartucci passa progressivamente da un dialogo a distanza con i suoi pittori preferiti (Malevič, Mondrian, Rauschenberg, Dine etc.) a un dialogo in presenza con artisti che, insieme a lui, pensano, progettano, realizzano lo spazio della scena.

Il rapporto stretto di collaborazione con Jannis Kounellis, maturato attraverso *I testimoni* (Torino 1968) e proseguito nel 1969 con *Il lavoro teatrale*, permette di dare forma e vita a uno spazio in cui materiali concreti, "poveri" (i sassi, il carbone, i sacchi di iuta, i carrelli), ma anche le presenze vive degli uccelli (*I testimoni*) e dei cani (*Il lavoro teatrale*), si fanno azione, relazione scenica, composizione concreta; si fanno "attori" (il tucano dei *Testimoni* che duetta con l'attore Vezzosi, i sassi di tufo che portano con sé la memoria del lavoro, i carrelli che conducono gli attori da un punto all'altro del palcoscenico): "attori" che disturbano gli altri attori (quelli

in carne e ossa) e li costringono a mutare la loro recitazione, a non stabilizzarsi in un gesto, in un comportamento teatrale. Anche quegli artisti come Rino Sudano o Claudio Remondi che da tempo sono lontani dalle consuetudini recitative del teatro istituzionale.

D'altra parte, sempre complice Kounellis, in queste due opere accade anche qualcos'altro. Elementi senza matrice convivono con elementi della finzione teatrale: attori che recitano, monologando, sui carrelli (*I testimoni*) o che tentano dialoghi impossibili con il proprio partner (*Il lavoro teatrale*) convivono con attori performer senza partitura verbale e senza riferimenti a personaggi (i servi di scena nei *Testimoni*, i tecnici e lo stesso Quartucci regista-servo di scena in *Il lavoro teatrale*); oggetti in movimento (materiale concreto) hanno lo stesso rilievo degli attori. Infine, lo spazio teatrale (il palcoscenico) si apre verso lo spazio esterno tanto da invadere una buona parte della platea.

In *Il lavoro teatrale*, poi, anche al di là delle previsioni di Quartucci, di Lericì (responsabile della partitura verbale) e di Kounellis, la sera della prima gli spettatori invadono lo spazio scenico: si alzano dalle sedie, abbaiano, lanciano fagioli, salgono sul palco, fanno un giro per la scena in bicicletta. Rompono la quarta parete, che invece gli autori dell'opera avevano mantenuto, quasi a contenimento del franare di tutte le altre convenzioni tradizionali. Lo spettacolo, che rischia di trasformarsi in happening, viene interrotto dal regista: qualcosa non ha funzionato oppure, al contrario, ha funzionato troppo bene e troppo rapidamente. Nei fatti, *Il lavoro teatrale* del 1969 è per Carlo Quartucci il momento di più radicale messa in discussione dello spazio teatrale tradizionale e istituzionale (qui, ricordiamolo, siamo alla Biennale di Venezia), prima ch'egli lo abbandoni per anni. D'altra parte, è anche il momento in cui più esplicitamente Quartucci mette in rilievo l'aspetto metalinguistico del suo lavoro in teatro. Già il titolo, evidentemente, ne è una chiara indicazione. Le *Note di regia*, poi, pubblicate anche sul foglio di sala, sono una dichiarazione di poetica in questo senso piuttosto esplicita. In particolare, a proposito del suo ruolo, Carlo Quartucci scrive: «'dirigere' fa ancora parte della mia professione, ma più in forma di aiuto, come fa il direttore del circo che interviene proprio quando serve ovvero in caso di pericolo»⁹. Oppure, come il regista servo di scena che, sempre in silenzio, a piedi nudi, trasporta con un carrello i sassi in proscenio, sposta i sacchi di fagioli, si aggira per il palco. È questo l'esempio limpido di un'idea di regia intesa, da un lato, come critica della regia demiurgica e, dall'altro, come proposta di una regia che, simile alla direzione di un circo, sappia fare i conti anche con il disordine, l'improvvisazione, gli elementi di disturbo e che venga messa continuamente in discussione (non potrà, Quartucci, pur essendo regista in scena, evitare che gli spettatori salgano sul palco e rompano la quarta parete. Potrà solo interrompere, appunto, lo spettacolo). Il distacco dalle istituzioni teatrali che era iniziato con il precipitare burrascoso del rapporto con il Teatro Stabile di Torino ai tempi dei *Testimoni*, si chiude definitivamente con *Il lavoro teatrale*. Dopo questo episodio, Carlo Quartucci, avvia una nuova stagione del suo percorso di ricerca.

⁹C. Quartucci, *Note di regia per Il lavoro teatrale*, 1969.

... Fino al 1979: Camion e la drammaturgia delle Arti e degli Artisti

Le immagini più conosciute che riguardano Quartucci nel periodo che va dal 1971 fino al 1979 lo presentano alla guida del suo Lancia Esatau bianco.

Ho comprato un camion. L'ho dipinto di bianco. A volte lo copro con tela bianca. Con questo camion viaggio da mattina a sera. A volte ci dormo. Ho incominciato a chiamarlo da un po' di tempo "Camion" e chiamo "Camion" ogni azione che implica la presenza del camion. Oggi ogni mio pensiero e ogni mia realtà prende il significato di "Camion"¹⁰.

Prima da solo e poi insieme a Carla Tatò e molti altri artisti, Quartucci attraversa l'Italia, le sue periferie e le sue campagne, a bordo di Camion: è il tempo in cui anche altre realtà teatrali, italiane e non, abbandonano i teatri, cercano altri spazi, altri spettatori (così Peter Brook, il Living, Grotowski, l'Open Theater, l'Odin Teatret, così in Italia Leo De Berardinis e Perla Peragallo, Scabia, così anche Ronconi). L'uscire fuori dal teatro è allontanamento dal teatro delle istituzioni, è talvolta ricerca di radici e tradizioni altre, di un altrove. Ed è spesso una necessità politica.

Nel Camion bianco si viaggia, si dorme, si caricano e si scaricano materiali. Le *azioni* di Camion non sono spettacoli, opere chiuse; si avvicinano piuttosto a qualcosa che si colloca fra l'happening e il teatro di strada. L'azione può consistere nel trasloco di materiali, nel caricare e scaricare oggetti, persone, pezzi di teatro da una piazza all'altra delle periferie urbane o dei paesi di campagna. E se in alcuni casi l'operazione di Camion giunge fino al limite della dissoluzione del fatto artistico, ciò che permette di restare anche in questo caso entro la sfera del teatro, ossia di tradurre in termini teatrali un processo di de-teatralizzazione¹¹, è la definizione della *cornice estetico-concettuale* all'interno della quale le azioni accadono.

Ciò avviene innanzitutto attraverso la ridefinizione dei ruoli e delle funzioni degli *operatori teatrali* coinvolti nelle azioni (regista, attore, scrittore) che, per quanto vada nella direzione di una negazione del teatro di rappresentazione, non intende con ciò abbandonare completamente il territorio della convenzione teatrale. Nascono allora il regista-servo di scena (Carlo Quartucci), l'attrice-narratore (Carla Tatò), l'attore-trasformista (Luigi Mezzanotte) e l'attore-scrittore (Alberto Gozzi). Tutti attori, tutti responsabili e creatori dell'azione scenica, tutti presenti e in dialogo. Ed è questa, fra l'altro, una nuova articolazione della riflessione di Quartucci sul suo ruolo, perché il regista-servo di scena riprende e amplifica quanto già sperimentato (e dichiarato) in *Il lavoro teatrale*: l'affermarsi di una figura di regista che non è demiurgo, che non prevede completamente quello che accadrà, in un teatro che non si replica, perché vive solo la dimensione del qui e ora, in una progettualità che viene ininterrottamente discussa, verificata e smontata¹².

¹⁰ C. Quartucci, *Primo Bollettino di Camion*, 1971.

¹¹ Cfr. M. De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987.

¹² Su tutta l'esperienza di Camion resta imprescindibile la lettura di *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia*, testo di Edoardo Fadini, azione camionistica di Carlo Quartucci, con la collaborazione di Carla Tatò: non soltanto un libro ma una vera e propria "azione" di Camion, che si rivela testimonianza vivida di quella stagione nella sua struttura, nei testi, nelle immagini di repertorio (con fotografie di

Per dieci anni, mentre lavora anche in Rai come regista radiofonico e televisivo, Carlo Quartucci è in viaggio con *Camion*. È un lungo periodo nel quale è difficile definire argini certi e saldi fra un linguaggio e l'altro: ciò che viene realizzato in radio o in televisione porta con sé i segni del teatro e, viceversa, la radio e la televisione precipitano nelle azioni teatrali. La regia allora si espande, diviene progettualità che travalica i confini, mescola i linguaggi, ridiscute i tempi e i modi di produzione e di fruizione. Allora, per esempio, le azioni di *Camion* divengono un film per la televisione (*Borgatacamion*, 1977) e poi entrano a fare parte di un'opera teatrale (*Scene di periferia*, 1978); mentre il progetto di realizzazione di un film per la televisione (*L'ultimo spettacolo di Nora Helmer in Casa di Bambola di H. Ibsen*) si articola in un laboratorio teatrale e cinematografico al Teatro Nuovo di Spoleto, in una tappa alle terre occupate di Castel di Decima e in alcune riprese negli studi televisivi Rai di Roma poi montate nel film finale¹³.

E siamo arrivati all'ultima scheggia di storia che vorrei qui ricordare e condividere.

Siamo nel 1978 a Roma. Quartucci ottiene da Renato Nicolini, allora Assessore alla Cultura del Comune, l'autorizzazione ad avviare un progetto di *Camion* nello spazio dell'Aranciera di San Sisto, alle Terme di Caracalla, rinominato per quell'occasione "Area teatrale di Carlo Quartucci". Qui, fra il settembre e l'ottobre, vengono allestiti dalla Compagnia "Il Laboratorio di *Camion* di Carlo Quartucci e Carla Tatò", *Histoire du Soldat* di Stravinskij (su testo di Ramuz, con interventi scenografici e costumi di Lele Luzzati) e *Scene di periferia* (testo di Roberto Lerici, Carlo Quartucci e Carla Tatò, scene e costumi di Jannis Kounellis). In questa occasione, convergono nella produzione il Comune di Roma, il Teatro dell'Opera e il Ministero del Turismo e dello Spettacolo, segno chiaro di una ripresa di collaborazione con le istituzioni, avviata in verità già l'anno precedente a Spoleto. Giunto a Roma, in uno dei luoghi più suggestivi della capitale, *Camion* rivolge lo sguardo indietro, alla sua recente storia, e la fa precipitare in un nuovo contesto, politico, sociale, urbano. La riscrive. *L'Histoire du Soldat* è una riscrittura scenica dell'azione camionistica che la compagnia aveva presentato a Rovereto nel settembre del 1973, inaugurando il Primo Festival di musica contemporanea¹⁴; con *Scene di periferia* la storia della compagnia e della sua avventura degli anni precedenti precipita nel presente attraverso la proiezione di alcuni frammenti tratti dal film *Borgatacamion* e i contemporanei assoli live degli artisti (attori, musicisti, danzatori, performer). E poi c'è l'Aranciera di San Sisto. La vicenda epica di *Camion*, la sua tensione civile, le sue avventure nelle borgate, entrano in cortocircuito con quello spazio, con le sue enormi vetrate, con la sua storia, con il timpano che richiama quello di un tempio greco: da quelle vetrate penetra la luce della luna; sul fondo, si vede, parcheggiato, il *Camion*, sul quale in *Histoire du Soldat* Carla Tatò recita la parte del Narratore¹⁵; sul timpano, in *Scene di periferia*, sono proiettati frammenti di *Bor-*

Lisetta Carmi, Claudio Abbate, Giorgio Bergami, Mimmo Frassinetti) e nuove (di Paolo Pellion), nel montaggio dei frammenti realizzato da Quartucci, che anche in questo caso si rivela regista.

¹³ Il neo costituito "Laboratorio di *Camion* di Carlo Quartucci e Carla Tatò" riavvia un rapporto con le istituzioni teatrali e con il Ministero e, in questo caso, coproduce con la Rai Radiotelevisione in collaborazione con ETI, Circuito Teatrale Umbria e Ministero del Turismo e dello Spettacolo.

¹⁴ In scena allora c'erano Carla Tatò nella parte del Narratore, Luigi Mezzanotte e Valeriano Gialli. L'orchestra era diretta dal maestro Marcello Panni, come anche nel 1978.

¹⁵ Nel 1973 a Rovereto Carla Tatò aveva per la prima volta indossato i panni del Narratore e allora era

gatacamion. La scena dell'azione è amplissima e vuota; gli spettatori sono lontani (nel caso di *Scene di periferia* 40 metri li separano dalla zona dell'azione scenica).

Qualcuno interpreta questo come il segno di un voluto raffreddamento dell'esperienza dello spettatore e di una presa di distanza, da parte di Quartucci e della compagnia, da quanto vissuto utopicamente negli anni precedenti¹⁶. Certo la fase che si inaugura qui è un nuovo periodo del percorso di Carlo Quartucci, che assorbe e rielabora ancora una volta il clima culturale e politico che lo circonda, compreso il disincanto rispetto alle lotte (politiche) degli anni precedenti. Eppure, se proviamo a fare un passo di lato e a ruotare lo sguardo, potremmo vedere anche qualcos'altro: l'apertura di una stagione teatrale in cui l'intero spazio (un vero paesaggio drammaturgico radicato nel tessuto urbano e storico in cui è ospitato) è campo di un'azione che avviene ovunque, come in una installazione esplosa, mentre tutti i linguaggi artistici coinvolti (figurativo, musicale, attorico, drammaturgico) dialogano fra loro, si *contemplano*, senza tentare una sintesi. Non c'è fusione, cioè, ma costruzione per frammenti che tali devono restare. Inizia qui un percorso che un anno dopo approderà a Genazzano, e poi si muoverà a Erice...

... 2019

Ancora nell'ultimo periodo, ascoltare Carlo Quartucci significava entrare in un flusso inarrestabile di parole e di ricordi, ch'egli evocava con entusiasmo, come chi tirasse fuori da una valigia immagini, pensieri, figure di un copione di cui impersonava tutte le parti. Con una sintassi semplice ed essenziale, senza mai argomentare attraverso complessi sistemi teorici, ma spesso accelerando per ellissi, come un artigiano del teatro, raccontava a lungo, senza sosta; a tratti, durante il racconto, batteva un pugno sul tavolo a segnare una pausa, la voce si impennava in un acuto a richiamare il grido di un tempo e poi tornava profonda, un po' roca e velata, le mani gesticolavano, gli occhi ridevano e si sgranavano per la gioia.

Il teatro dov'è? Il teatro cos'è? Fino all'ultimo Carlo Quartucci si ostinò a ripetere: non mi interessa definire cosa sia; mi interessa incontrare sguardi artistici che stravedono. Così fu fin dal principio: così accadde nell'incontro con i suoi primi compagni, Claudio Remondi, Leo de Berardinis, Rino Sudano, Giuliano Scabia, così con Lele Luzzati, Roberto Lerici, così con Jannis Kounellis e Giulio Paolini, così poi per anni e anni con Carla Tatò e con i tantissimi con cui condivise una parte del suo viaggio. Luogo di una ricerca appassionata, in una continua interrogazione sul suo senso, i suoi confini, le sue possibilità, il teatro non era fuori, era *dentro* ed era *fra* quegli incontri, quelle *somiglianze*¹⁷.

vestita con un'ampia tunica bianca, gli zoccoli ai piedi, un bastone e un cappello bianco. In questa occasione, invece, insieme a Lele Luzzati progetta un nuovo mantello-patchwork, coloratissimo, composto da fazzoletti, scialli, stoffe tagliate, scampoli presi dai magazzini del Teatro dell'Opera di Roma e scelti da lei e Luzzati. Solo alla fine dello spettacolo, Carla Tatò indossa nuovamente il cappello chiaro del Narratore di Rovereto e disegna sul volto gli stessi baffi. Come per altri aspetti dell'opera, anche in questo, autocitazione e montaggio delle esperienze costituiscono uno dei motori operativi e costruttivi.

¹⁶ F. Quadri, *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, vol. II (N-Z), Milano, Il Formichiere, 1980, p. 433.

¹⁷ F. Remotti, *Somiglianze. Una via per la convivenza*, Roma-Bari, Laterza, 2019.

Carlo Quartucci

**«QUESTA SCEMENZA DELL'ARTE».
UNA TESTIMONIANZA SUL CORPO ATTORIALE**

a cura di Fabio Acca

Il documento qui presentato costituisce una testimonianza finora inedita. Si tratta della trascrizione del testo dell'intervento che Carlo Quartucci tenne il 14 aprile 1996 a Quartu Sant'Elena (Cagliari), nell'ambito di un ciclo di incontri dal titolo Cinque modi d'attore, a cura di Gigi Livio e Rino Sudano.

Ciascuno degli incontri in programma (11-15 aprile 1996) era dedicato a una figura, o coppia storica, del panorama artistico del Nuovo Teatro italiano – Carlo Cecchi, Remondi e Caporossi, Leo de Berardinis e Perla Peragallo, Carlo Quartucci e Carla Tatò, Rino Sudano – a individuare idealmente, insieme alla figura altrettanto rilevante di Carmelo Bene, una sorta di genealogia fondativa di quel teatro italiano “di contraddizione” che Gigi Livio ha con forza teorizzato dagli anni Novanta nei suoi studi e in seguito ulteriormente approfondito. Un insieme di esperienze caratterizzato da una postura che pesca nelle radici estetiche della grammatica del grottesco, ma che tuttavia viene rilanciata dagli artisti di teatro menzionati in inclinazioni metalinguistiche che superano le questioni meramente estetiche, per rivolgersi piuttosto alla teorizzazione stessa del fallimento come progetto etico e politico (il lascito di questa impostazione è ben sintetizzato nel volume del 2008 La scena della contraddizione. Omaggio a Gigi Livio, a cura di Donatella Orecchia, Armando Petrini e Mariapaola Pierini, edito da Titivillus).

Il contesto nel quale matura l'idea dell'incontro con Quartucci va dunque inquadrato in questa cornice teorica, ma anche nel rapporto storico tra Livio e Sudano e il loro campo di interessi, in una continuità a un tempo organica e necessaria, le cui radici affondano per Livio negli esordi della Compagnia Quattro Cantoni, diretta da Sudano dal 1974 insieme alla compagna d'arte e di vita di allora Anna D'Offizi. Laddove invece la figura di Quartucci si pone per Sudano come presenza registica pressoché costante, sorta di trait d'union tra le diverse fasi del proprio lavoro teatrale: in principio, dal 1962 al 1966, nel seminale Teatro della Ripresa; in seguito, dal 1968 al 1974, nelle produzioni più audaci del Teatro Stabile di Torino e del progetto Camion; infine, tra il 1986 e il 1991, nelle creazioni della Zattera di Babele, sempre sotto la guida del regista siciliano.

Un teatro, quello di contraddizione, che si pone in tensione dialettica anche con l'idea stessa di regia, per così dire “stressata” dalla forza autoriale dell'attore, forgiata e modellata da quest'ultimo funzionalmente a un'idea complessiva di spettacolo e scrittura scenica.

La testimonianza di Quartucci raccoglie evidentemente tutte queste pulsioni, sintetizzando con forte icasticità il percorso di una vita nell'arte, i suoi punti di riferimento e le sue matrici poetiche. Un documento anche per certi versi intimo, ma sostenuto dalla tipica visionarietà di un grande maestro del Novecento come è stato Carlo Quartucci.

F.A.

Per me c'è sempre stata, fin da principio, la figura del regista come corpo attoriale, non tanto a servizio dell'attore, quanto con una concezione per la quale "vivere il teatro" era, appunto, letteralmente, vivere il teatro. Fare teatro significa innanzitutto *viaggiare*. Così è stato per trentacinque anni: pensare che lavorare in teatro sia una ricerca attraverso un viaggio, in cui l'eroe principale è il corpo attoriale, cioè la figura dell'attore. La Zattera di Babele, per esempio, aveva una compagnia di attori, formata da un attore "di prosa", un attore "musicista", ecc.

Lo stesso si può dire della scenografia. Ho usato pochissimo la scenografia. Ho usato il pittore che entrava come altra figura "d'attore" a disegnare uno spazio scenico. Perché è come un mosaico, dove anche il personaggio del testo è una figura d'attore. Ho scoperto anche Beckett come un'altra figura d'attore. Certo, si scelgono quegli autori che hanno una forza e una presenza nella scena, non dalla parte del testo. Il *paesaggio* dove agisco è un paesaggio drammaturgico.

Per me il teatro è anche uno stimolo fortissimo d'amicizia. L'incontro con il gruppo del Teatro della Ripresa nasceva proprio da un forte rapporto di frequentazione, di amicizia, di conoscenza. Suonare sulla stessa nota. Non ho mai sognato di dirigere un attore, o di dire a un attore ciò che deve fare.

Alcuni dei miei spettacoli hanno viaggiato per anni, come *Pentesilea*, che è stato un viaggio non solo di anni, ma in luoghi diversi. Anche Kleist era uno scrittore la cui natura era quella di scrivere vivendo e parlando di teatro. Esistono delle sue lettere dove parla di una pagina come un grandissimo territorio teatrale: la pagina bianca, prima che la penna scriva un verso, e diventa *corpo*. In quell'istante lui è attore. C'è una dilatazione della figura dell'attore, ma anche concentrazione, vola via e torna a se stesso in quanto autore-attore.

Per me l'attore è tutto quello che appartiene all'umano, quello è il legame più forte che ho, anche se dico che una scena è una presenza attoriale. Tutto quello che ha una evocazione forte, non di interpretazione, ma di significato profondo del respiro che la figura ha sulla scena.

Quando sono arrivato a Roma avevo chiaramente in testa il quadrato bianco di un pittore che amavo tanto, Malevič. Avevo vent'anni e questo quadrato mi aveva affascinato. Azzerare la pittura! Parlo del 1959. Mi ero innamorato di una certa pittura e mi veniva addosso come presenza scenica, non come pittura, proprio come teatralizzazione. La mia esperienza con i pittori mi coinvolgeva tanto... sentire dei *suoni*. Può sembrare strano. Kounellis non propriamente dipinge, mette dei sassi, pietre, lamiera... Quaranta fuochi, che erano come personaggi. Ho una diavoleria in testa, tra il corpo di un attore, tra il personaggio, l'immagine scenica, la luce, il colore. Il nostro *Aspettando Godot* era denso di tutto questo, era importante il particolare, se entrava una valigia nera da destra o da sinistra. Secondo da dove entrava creava un trauma scenico. Nel mio rapporto con gli attori, dunque, avevo il quadrato di Malevič, la geometria, quella di Buster Keaton, il disegno dei movimenti nel cinema delle comiche, un tempo *geometrico*.

La scoperta del testo di Beckett... Avevo saputo che c'era un testo in cui i personaggi avevano delle bombette in testa e che per due ore non dicevano niente. Questo era quello che mi aveva colpito e affascinato. Una volta scoperto, pensavo ai suoni

della scena attraverso il corpo dell'attore. E il nostro *Godot*, alla fine, era imbevuto di tutto questo. Noi passavamo parte del lavoro proprio sulle strutture fisiche del disegno. Veniva disegnato con una geometria. Nasceva grazie a una reciproca frequentazione, a una intesa, e si viaggiava dentro il testo, che non era più un testo. Io non ho mai creduto di mettere in scena un testo. Credo profondamente alla drammaturgia di un testo, ma senza mettere in scena quel testo per interpretazione, quanto quello che il rapporto crea col testo. Principalmente ho bisogno che il proprietario del testo, ovvero lo scrittore, sia un attore nella dimensione ampia di questo termine.

Ha ragione Beckett quando dice che ha scritto *L'ultimo nastro di Krapp* per drammatizzare la voce di un attore, o quando *Aspettando Godot* nasce dalla scrittura romanzesca: voleva vedere le figure che gli saltellavano sulle pagine dei romanzi. Negli ultimi testi di Beckett, la poesia della parola, pur essendo simile, uguale ai racconti o alla poesia stessa, i pezzi di teatro, con questa stessa lingua e questa stessa scrittura, sono teatro. Hanno una magia e uno spessore per corpo attoriale. Il testo vive e respira appena prende corpo.

La mia regia, quindi, ha la concezione del viaggio, non all'interno di uno stile, ma di una lingua del teatro. Durante il periodo di *Camion*, il camion stesso era una figura d'attore. Al centro della mia regia c'è la figura dell'attore, un personaggio eroico, come un eroe greco. Ma allo stesso tempo è un eroe greco un bel blu notturno che mi entra con una perfezione di luce.

Fare radio, invece, significava fare teatro sonoro, teatro da sentire nel buio della mente. Sentire l'evocazione per voce o per corpo d'attore. Ho passato molti anni nello studio radiofonico di Torino e mi piaceva questa doppia visione. Gli attori rimanevano al buio, per sentire un teatro di echi, di primissimi piani. Sono poi tornato a Beckett nel 1989, dopo venticinque anni, con gli ultimi pezzi, *Bocca, Passi, Dondolo*, perché scoprii la ricerca spasmodica realizzata da Beckett attraverso la sua penna, da grande attore-drammaturgo. Arriva in pezzi – come per esempio *Dondolo* – al punto in cui non esiste più la realtà con i suoi pensieri, ma rimane una sedia a dondolo dove la figura vuole sentire la propria voce che racconta della propria storia. E questa è una voce in cui la lingua della scena, della parola, della drammaturgia, diventa una polisemia crudele della vita stessa della figura di *Dondolo*. La voce diventa una ninna-nanna, un dondolio della storia. Ed è un nastro magnetico, un raffinato nastro magnetico; è un teatro per figura che dondola e nastro magnetico. Mi è piaciuto realizzare questa figura quasi come un antico fregio, sollevata in aria, che sente la propria voce di tre periodi della propria vita. E non c'è nessuna spiegazione logica, è un'emozione forte della scena del teatro, di un volto che si affaccia nel buio e di tre voci che impazziscono da uno splendido nastro magnetico. Il nastro magnetico è una grande forza di teatro, è un altro corpo attoriale, se c'è un'ottica del teatro, una visione, che va dentro e rispetta profondamente l'attore.

Per noi anche *Camion* era come una drammaturgia scritta. Non era nessun Carro di Tespi, ed era dipinto di bianco perché era un camion fantasma, che evocava. Appena lo toccavi parlava. Aveva microfoni sparsi, e gli attori venivano "scaricati". Venivano scaricati re piuttosto che arance, pietre, eccetera. Tutto veniva definito nella lingua di *Camion*. Allora il teatro era una forma di posteggio di *Camion*.

Stranamente devo sempre tornare a Beckett, che ha affrontato questa serie di cose. Quando ha fatto film, ha fatto *Film*. Amo molto i pittori e gli attori della ossessione, della visione, e non della comunicazione reale. Per cui amo un teatro fortemente poetico, amo testi che sono scritti in versi, perché nei versi c'è una maggiore visio-narietà che nella parola di prosa. In questa dilatazione, in questo sconfinamento e in questa purezza... Io non mi sono mai incontrato con un attore, se non pochissime volte, che non sia in una situazione molto attiva, di scambio, e non di interpretazione, di esecuzione, come può essere anche in musica. Non ho mai avuto un musicista in scena. Ho avuto un musicista col quale mi incontro, Roberto Lerici. Non era una scena illustrativa, ma una scena evocativa. Questo era il lavoro sulla sintesi poetica della scena.

Questa *scemenza* dell'arte.

Lorenzo Mango

DA UN CAMION A UNA ZATTERA. LA DRAMMATURGIA ACENTRICA DI CARLO QUARTUCCI

L'opera-progetto

Il 1980 è un anno cerniera nella vicenda artistica di Carlo Quartucci. Da un lato *Opera* conclude l'avventura decennale di *Camion*, dall'altro comincia a prendere forma il Progetto Genazzano. *Camion*, a partire dal 1970, aveva rappresentato un segnale di svolta dopo vent'anni di radicale sperimentazione: dal teatro dei teatri, per quanto contraddetto dall'atteggiamento decostruttivo dell'avanguardia che aveva trovato in *Il lavoro teatrale* alla Biennale di Venezia del 1969 il suo vertice più radicale, a una scrittura vagante che andava a cercarsi il teatro ovunque tranne che dove fosse atteso, in viaggi che toccavano le periferie sociali e culturali. Col progetto *Camion* Quartucci non solo spiazzava la collocazione fisica e artistica del teatro ma dissolveva la tenuta unitaria nello spettacolo. *Camion* non serviva a portare "spettacoli in viaggio" dentro luoghi extra-istituzionali. Non era, insomma, una forma di decentramento, come delocalizzazione verso i territori operai e sottoproletari dell'oggetto artistico, ma un abbandonarsi in prima persona a quell'essere fuori dal centro. «*Camion* non realizza spettacoli – scrive Donatella Orecchia in un libro che ricostruisce con cura i primi vent'anni dell'attività di Quartucci – opere chiuse; compie *azioni* che si avvicinano a qualcosa che si colloca fra l'happening e il Teatro di strada»¹. Questo produceva, come esito, un'istantaneità di natura performativa che determinava eventi spettacolari frammentari, programmaticamente privi di una forma chiusa e definitiva ma disposti a scriversi e risciversi a ogni "scarico" (come Quartucci definiva i momenti spettacolari di *Camion*) dopo aver fatto il pieno di "carichi" (altro termine chiave per Quartucci) attraverso incontri artistici e momenti di vissuto.

Camion, per dieci anni, era stato il veicolo per un approccio non istituzionale e non consolatorio al fatto teatrale strutturandosi come piccola compagnia di giro, o meglio girovaga, composta da un'attrice-narratore, Carla Tatò, perno attorno a cui si reggeva, con un qualche spirito brechtiano, l'evento teatrale esperito come racconto antidrammatico attraverso cui negare il dialogo, l'identità stabile del personaggio, la tenuta narrativa; da un attore-trasformista, Luigi Mezzanotte, che si assumeva il ruolo di dar corpo ai personaggi narrati, in forma non di interpretazione ma di trasformismo, termine più circense che teatrale; da uno scrittore, Alberto Gozzi, chiamato a produrre parole sull'impronta del momento e dallo stesso Quartucci che, pur non abdicando al suo ruolo di regista, lo rivestiva di una funzione apparentemente subalterna, il servo di scena, per indicare la perdita dell'autorialità registica sostituita da una vertigine combinatoria. Donatella Orecchia, partendo dalla suggestione del regista-disturbatore sollevata da

¹D. Orecchia, *Stravedere la scena. Carlo Quartucci. Il viaggio nei primi venti anni 1959-1979*, Milano, Mimesis, 2020, p. 226.

Quartucci in occasione del *Lavoro teatrale*, parla di «un modo di praticare la regia in Italia a suo modo unica. Una regia che permane come atto e come impreveduto», «una via differente per la regia, lontana da quella demiurgica»² che pure lui stesso aveva praticato ai tempi di suoi esordi beckettiani e, in particolar modo, con *Aspettando Godot* che, dopo il debutto nel 1959 era stato ripreso e maturato nel 1964. Il regista-servo di scena è un manipolatore di cose materiali³, interessato all'accumulo di segni, al dialogo con gli attori e disinteressato, invece, alla produzione, alla confezione estetica, foss'anche quella dell'avanguardia, anche se non manca mai una forte, irregolare tensione formale.

Nel 1980 il viaggio di Camion approda a uno spettacolo, *Opera*, che non rinnega l'idea di un progetto che si fa opera affidando al processo un ruolo centrale ma immette i segni che Camion disseminava sul territorio dentro una cornice. Lo spettacolo è una trilogia che vede accanto a Quartucci, in qualità di drammaturgo, un compagno di viaggio degli anni Sessanta, Roberto Lerici, e due artisti visivi, "caricati" su Camion, e di lì sodali di tutti i suoi successivi progetti artistici: Jannis Kounellis e Giulio Paolini. La trilogia è composta da *Scene di romanzo*, che rielabora il lavoro fatto negli anni sul *Robinson Crusoe*; *Scene di teatro*, dove convergeva l'attraversamento, fatto in forme e modi diversi su stimolo soprattutto di Carla Tatò, del personaggio ibseniano di Nora Helmer da *Casa di bambola*, e *Scene di periferia* che riprendeva il progetto, e poi anche film, *Borgatacamion*. *Opera*, dunque, è pensata e progettata come il luogo in cui «lungheggianti anni di sogni teatrali confluiscono senza limiti di spazio, di tempo e di linguaggio», «una vera e propria dilatazione della memoria»⁴.

Scene di periferia è il brano della trilogia in cui più chiaramente si evidenziano i modi della scrittura di Quartucci, indicando una grammatica che verrà ripresa insistentemente negli anni a venire. Kounellis aveva costruito un grande sipario su cui era posto uno schermo che accoglieva le immagini di *Borgatacamion* in un gioco di rilanci sull'idea di teatro, in quanto siamo di fronte a un progetto di teatro decentrato che diventa film, il quale a sua volta si fa segno nuovamente teatrale. Sotto le cortine, seduti su delle sedie, sono disposti in un emiciclo appena accennato gli attori. A turno, secondo una cadenza drammaturgica paratattica, ognuno agisce la sua performance: il musicista suona, l'acrobata fa i suoi volteggi, il danzatore danza. Idealmente, ma anche fisicamente, al centro c'è Carla Tatò, gli occhi bendati a incarnare un personaggio icona di Kounellis, Donna con benda. Lo spettacolo è un susseguirsi di eventi che si intrecciano e si sovrappongono. La regia non si manifesta in una sintesi drammaturgica ma nella capacità di costruire un ordine dal disordine, una forma dall'accidentalità combinatoria degli atti scenici. È un manipolare cose, corpi, presenze. Metterle in un dato spazio, in un dato

²Ivi, pp. 21 e 234.

³Scriveva Quartucci nel 1969 alla vigilia di Camion in *Alcune note di regia per "Il lavoro teatrale"*: «Sembra che [gli attori] siano guidati da un regista, che poi sarei io stesso, ma non so fino a che punto possano essere guidati, perché credo che sarò occupato in molte faccende, come azionare i miei nastri magnetici, per esempio, o gli attori o il pubblico»; E. Fadini e C. Quartucci, *Viaggio nel camion dentro l'avanguardia ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960/1976*, Torino, Cooperativa Editoriale Studio Forma, 1976, p. 150.

⁴Carlo Quartucci e Marco Maria Gazzano in *La Zattera di Babele 1981-1991. 10 anni di parola, immagine, musica, teatro*, Roma, La Zattera di Babele ed., 1991, p. 53.

rapporto di relazione, in un tempo. Anziché essere lo strumento che pone fine al processo è scrittura del processo stesso all'interno della condivisione progettuale con gli altri partecipanti allo spettacolo, Tatò e Kounellis soprattutto.

Questa scrittura con le scritture e sulle scritture, questa scrittura tanto individuale quanto collettiva è ciò che collega *Opera* al nascente Progetto Genazzano. «Giulio Paolini e Jannis Kounellis – scrive Orecchia – intervengono con la loro opera a segnare la fine della stagione in cui era nato *Camion* e la nascita di una rilettura di quell'esperienza (e di quell'utopia)»⁵. *Opera* è sintesi che non sintetizza un percorso di lavoro e un'esperienza di linguaggio (in quanto non li monumentalizza) ma li puntualizza, ne ferma, in una qualche misura, l'estetica lasciando però aperto l'interrogativo sul fondamento del teatro che, da questo momento in poi, diventa l'oggetto centrale della ricerca di Quartucci. Una ricerca che non aspira a trovare risposte, e tanto meno *la* risposta, ma è oggetto di se stessa. Già ai tempi di *Il lavoro teatrale* Quartucci aveva scritto, a proposito degli attori, che «fanno teatro, parlano di teatro, anzi “fanno teatro parlando di teatro”»⁶. Fare teatro parlando di teatro diventa il motore di tutta l'operatività teatrale di Quartucci che, a partire da Genazzano (un paese poco a sud di Roma), si configurerà come Zattera di Babele fino a giungere, nel 2006, a Teatr'Arteria. Tutti progetti/compania/linea di ricerca artistica e di vita che hanno alla base l'interrogativo irrisolvibile dell'essenza del teatro come oggetto concreto di lavoro. Risuona in questa progettualità quella di Gordon Craig quando in *Verso un nuovo teatro* nel 1913 scrive: «Quando si indica una nuova direzione, si corre sempre un gran pericolo [...] Ciò che sto indicando è una montagna, un altopiano: è la montagna del Teatro. [...] Nessuno ha scalato la vetta [...] Io non mento. Non vi dico di aver scoperto il luogo esatto: dico solo che ci sto andando»⁷. Lungo quel sentiero ideale di ricerca, che caratterizza la modernità del teatro, si avvia Quartucci fin dai suoi esordi ma poi, in un crescendo continuo, con *Camion* e, quindi, con Zattera.

Fin dalla sua prima configurazione il Progetto Genazzano presenta tratti di originale discontinuità, pur in presenza di una continuità sotterranea d'intenti, con *Camion*. Se l'obiettivo di cercare nella profondità più profonda e al tempo stesso al di fuori dei limiti del genere l'essenza del teatro è lo stesso, i modi appaiono diversi, fin dalla configurazione del gruppo di lavoro, un gruppo di lavoro che piace ancora chiamare compagnia anche se non assomiglia per niente a una compagnia teatrale, anche a quella decostruita di *Camion*. Se si guardano le firme del testo che, nel 1983, sancisce in forma di manifesto le linee progettuali di quello che si sta facendo a Genazzano, si trovano, oltre a un regista e un'attrice – Quartucci e Carla Tatò – due artisti visivi, Kounellis e Paolini, uno scrittore, Lerici, un critico d'arte, Germano Celant e un curatore di mostre, Rudi Fuchs. Anche se indubabilmente l'asse Quartucci-Tatò è centrale nel progetto Zattera di Babele, il teatro sembra in minoranza e lo è ancor di più se si considerano gli altri artisti e musicisti man mano coinvolti, con il sostegno, comunque obliquo, solo di danzatori e acrobati. Ma il problema non è quanto teatro vi sia nel progetto Zattera. All'inverso

⁵D. Orecchia, *Stravedere la scena*, cit., p. 272.

⁶C. Quartucci, *Alcune note di regia per “Il lavoro teatrale”*, in E. Fadini e C. Quartucci, *Viaggio nel camion dentro l'avanguardia*, cit., p. 150.

⁷E.G. Craig, *Verso un nuovo teatro*, in Id., *Il mio teatro*, a cura di F. Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 169 e 170.

è tutto teatro, nel senso che il teatro è il luogo di convergenza, di drammatizzazione di esperienze artistiche diverse. Dove il termine “artistico” va inteso in senso ampio come sforzo di cimentarsi col pensiero dell’arte, diversamente non si capirebbe come potrebbe teatralizzarsi la presenza di un critico e di un curatore d’arte.

La Zattera di Babele, fin dal suo esordio col Progetto Genazzano, si caratterizza come costruzione di eventi dalle voci molteplici, tutte interessate a confluire dentro la dimensione della performance, intesa come attualizzazione dell’esperienza artistica nel momento dell’evento. Non bisogna, però, confondere questa progettualità con un’attività di organizzazione culturale. Dichiarava Quartucci nell’incontro che si tenne in occasione della prima uscita pubblica a Genazzano il 16-18 ottobre 1981: «questo non sarà mai un accumulo né di spettacoli teatrali, né di mostre pittoriche, né di concerti musicali. Qui non c’è nessun organizzatore di Festival, ma certo c’è una compagnia teatrale»⁸. Concetto ribadito all’inizio del *Manifesto* del 1983: «La Zattera di Babele 1983 non è luogo di rassegna né elenco di rappresentazioni da importare»⁹. Viceversa è teatro in quanto evento a più voci, «uno spettacolo struttura che un’accolita di “attori” in senso lato vuole riempire, con l’idea di “appartenere” sia pure per un tempo definito, al luogo prescelto»¹⁰.

Questo “non essere” e questo “essere” vanno chiariti se non si vuole soggiacere al fascino della metafora. In che senso un evento che accoglie performance di natura diversa – teatrali, coreografiche, visive e musicali – non è un festival? Perché non è la somma di prodotti preconfezionati che vengono assemblati insieme, magari non come semplice accumulo di diversità ma con un’idea curatoriale. Il coinvolgimento degli artisti è a monte. Gli anni che separano l’accordo del 1980, tra quella che era ancora la compagnia di Camion e il Comune di Genazzano, e la prima manifestazione pubblica nell’autunno 1981 e ancor di più il più grande e significativo evento del 1982, non sono un semplice periodo di preparazione di natura organizzativa. O meglio lo sono ma anche questo fa parte del lavoro creativo. È già atto estetico come accade a Christo, i cui impacchettamenti (ultimo la passerella sul lago di Iseo ma si ricorderà quello celebre delle Mura Aureliane di Roma) sono l’esito di un lungo processo produttivo che è considerato dall’artista parte integrante dell’opera d’arte. Dunque la preparazione degli eventi è pensata da Quartucci come un laboratorio artistico e culturale fatto di scambi di idee, confronti, conoscenze, scoperte e assimilazioni attraverso cui si costituisce una famiglia artistica, un progetto culturale coeso che poi si manifesta in atti indipendenti che vanno intesi come segni di una più generale scrittura. Una scrittura, per dei versi, immateriale perché consiste in quel progetto artistico di ricerca dell’autentico che è alla base del lavoro di Quartucci e materialissima perché composta da tanti atti spettacolari che il regista accoglie dentro la sua opera complessiva, dentro quello che Celant definisce, con un’immagine efficace, «spettacolo della cultura»¹¹. A chiarire ancora meglio il suo concetto Celant aggiunge: «Così senza distinzione di priorità tra mezzi d’espressione, si dovrebbe creare una

⁸ *Incontro*, nel programma dell’edizione 1982 del Progetto Genazzano, s.p.

⁹ *Manifesto*, in *La Zattera di Babele 1981-1991*, cit., p. 72.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ G. Celant, *Progetto Genazzano*, in *Progetto Genazzano*, Roma, La Zattera di Babele ed., 1983, s.p. [ma p. 11].

Compagnia di strumentisti provenienti da diversi paesi linguistici, ma capaci di comporre e orchestrare una “nuova Opera”»¹².

Il gruppo di Genazzano, come sarà poi quello di Erice dal 1984 fino ai primi anni del Duemila, è pensato come una compagnia di teatro i cui attori sono attori-attori, attorimusicisti, attori-artisti, attori-acrobati, attori-critici, ognuno dei quali compone all'interno della composizione complessiva dell'evento. È come se le diverse abilità montate insieme in *Scene di periferia* si dilatassero e si autonomizzassero senza però perdere quel filo che le tiene assieme in un'opera. Un'opera invisibile nel suo insieme, perché composta di tanti segmenti indipendenti, «una sorta di jam-session – è definita nel *Manifesto* del 1983 – fatta di solisti che non rinunciano alla propria individualità, ma portano nell'insieme la propria struttura creativa, non per conciliare e per cercare “armonia”, ma per proporre la propria personale coscienza infelice»¹³. Le arti concorrono ognuna con la sua peculiarità a comporre l'evento determinando quello che era definito in occasione di Genazzano 1981 un «innesto tra processi teatrali e discipline sonore e/o visuali» ognuna delle quali doveva «condurre ad una destabilizzazione del proprio centro disciplinare»¹⁴.

È il progetto, dunque, che si definisce in sé quale opera che può essere goduta nel suo insieme o anche solo nelle sue diverse parti; come evento di eventi o come singole performance mettendo in gioco in un modo molto particolare la dimensione della *Gesamtkunstwerk*. Siamo di fronte, infatti, a un'opera d'arte totale senza un'opera tradizionalmente intesa e in assenza di quella sintesi che è la chiave di volta della teoria wagneriana. Al posto della sintesi la Babele, un concetto che, per dei versi, può ricordare quanto sosteneva Brecht a proposito del gioco di relazione tra le arti, quando scriveva che «la grande lotta per il primato fra parola, musica e recitazione [...] può essere risolta semplicemente grazie alla netta separazione degli elementi»¹⁵. Scrive Celant a chiarire l'espressione Babele: «Mi va bene perché siamo interessati alla confusione dei linguaggi, e la troviamo positiva, evidentemente, non negativa, quindi Babele per noi è un simbolo»¹⁶. Il nome stesso del progetto porta racchiusa in sé, dunque, l'istanza linguistica che anima Quartucci: mettere le arti, e soprattutto gli artisti, a reazione tra loro, creando un corto circuito dei linguaggi. Ma, scrive ancora Celant, il «nostro problema è come dieci registi fanno una compagnia da soli [...] perché il *musicista* o il *regista* o l'*artista* sono tutti registi»¹⁷, a significare l'indipendenza di ciascuno, un'indipendenza definita registica in quanto autoriale, nella collaborazione a una scrittura corale che Quartucci chiama drammaturgia dell'arte e degli artisti. Ne chiarisce bene la natura Fuchs parlandone in questi termini: «La poesia dà voce all'immagine. La musica dà melodia alla poesia. La pittura dà immagine alla musica. La danza dà forma alla voce e la voce dà eco all'immagine»¹⁸. Ogni arte interagisce con l'altra, talvolta in

¹² *Ibid.*

¹³ *Manifesto*, in *La Zattera di Babele 1981-1991*, cit., p. 72.

¹⁴ G. Celant, *Progetto Genazzano*, cit., s.p. [ma p. 12].

¹⁵ B. Brecht, *Il teatro moderno è il teatro epico. Note all'opera* *Ascesa e rovina della città di Mahagonny*, in *Id.*, *Scritti teatrali*, introduzione a cura di E. Castellani, Torino, Einaudi PBE, 1996, p. 30.

¹⁶ *Progetto Genazzano*, cit., s.p. [ma p. 30].

¹⁷ Ivi, s.p. [ma p. 40].

¹⁸ R. Fuchs, *La Zattera. In viaggio*, in C. Quartucci, *Verso Temiscira. Viaggio intorno alla Pentestile di*

maniera diretta, come fa Quartucci nelle sue scritture a quattro mani con Kounellis o Paolini, talaltra indirettamente, in quanto “posta accanto”. «Pur accettando la reciproca autonomia delle azioni e delle discipline – scrive Celant a proposito degli eventi dell’ottobre 1981 – gli uni si sono inseriti nel linguaggio degli altri»¹⁹.

L’opera-spettacolo

Il principio costitutivo della drammaturgia delle arti è, dunque, un darsi e un ricevere reciproco degli artisti e dei linguaggi. Accettare, nel singolo spettacolo o anche solo nel complesso del progetto/opera, il limite posto dall’altro che diventa territorio da esplorare. Un ruolo centrale lo ha, in questa modalità di scrittura, Quartucci che agisce come l’ago che cuce i diversi piani linguistici, in quanto regista progettista e in quanto regista scrittore. Nel primo ruolo perché è colui che tesse la rete degli artisti e la loro presenza nelle “giornate delle arti” in cui il progetto assume la sua veste pubblica, nel secondo in quanto autore dentro la scrittura degli altri artisti.

Un esempio particolarmente evidente è *Didone*, Genazzano 1982. Negli eventi dell’ottobre 1981 Kounellis aveva realizzato *Il fuoco che genera fumo, il fumo che genera ballerina, la ballerina che genera galli*. L’opera era un’installazione nella sala Martino V del castello Colonna di Genazzano. Una struttura di travi di ferro creava un palco sospeso a oltre dieci metri di altezza con altrettanti metri che lo separavano dal soffitto. Sul muro di fondo, una serie di bocchette di gas da cui uscivano piccoli getti di fiamma (un segno ricorrente nel lavoro di Kounellis). Sotto, un tavolo da biliardo, un violinista che suonava vicino a un camino acceso che scoppiettava e una coperta che copriva una donna di cui si vedeva solo un piede con accanto una bocchetta con la fiamma. Questo ambiente o, come amerebbe dire Quartucci, questo paesaggio drammaturgico visivo, viene abitato nel 1982 dalla *Didone*, testo di Lerici. Carla Tatò è una *Didone* posta in alto a contatto con le fiamme. Immobile, indossa un costume che la assimila a una colonna dorica. Sotto, due attori giocano al biliardo (figurazioni moltiplicate di Enea) mentre dei musicisti accompagnano suonando la situazione drammatica. Si determina, così, una giustapposizione di piani tra la figura archetipica e senza tempo in alto (forma dell’extra-temporalità della poesia) e i due uomini in abiti moderni sotto (forma del tempo).

Si tratta di un esperimento registico molto particolare. Quartucci aveva già collaborato con artisti visivi, e con Kounellis in particolar modo, realizzando spettacoli costruiti per linee parallele di materiali visivi e di materiali scenici ma, in questa occasione, letteralmente scrive dentro una scrittura, utilizzando l’opera visiva come un vero e proprio testo, al pari di quello elaborato da Lerici. Difficile pensare all’installazione di Kounellis come a una scenografia. Non lo è tecnicamente, perché precede lo spettacolo e non lo è scenicamente, perché non accoglie l’azione degli attori ma la determina. Ricorda, in questo, quanto accadeva nel *Magnifico cornuto* di Mejerchol’d del 1922, in cui la struttura realizzata da Popova serviva al regista come macchina scenica al cui interno far agire il dinami-

Heinrich von Kleist, Milano, Ubulibri, 1988, p. 208.

¹⁹ G. Celant, *Progetto Genazzano*, cit., s.p. [ma p. 12].

simo biomeccanico degli attori dando, così, un senso plastico alle azioni narrative. In *Didone* – anche se in termini diversi perché la scena è struttura, ambiente e non macchina da dinamizzare – avviene qualcosa di simile e, per certi versi, anche di più estremo. La componente visiva non solo è uno dei testi dello spettacolo ma è un testo indipendente e preesistente, tanto che lo spettacolo è firmato, a livello drammaturgico, da regista e artista.

Complementare a *Didone* è un altro progetto del 1982 del duo Quartucci-Kounellis, *Funerale*, uno dei più riusciti di questa stagione di lavoro, che conclude l'edizione di Documenta 7 di Kassel, creando un ulteriore cortocircuito tra teatro e arti visive sul territorio del performativo, che oggi può sembrare quasi ovvio ma che allora era profondamente sperimentale. Lo spettacolo nasce da un'immagine di Kounellis, un corteo funebre ottocentesco che accompagna su di un carro tirato da cavalli il feretro di una prostituta (o dell'arte o della vita o della giovinezza, anche se queste rischiano di essere, come sostiene giustamente Gigi Livio, facili metafore che depotenziano la forza aperta dell'immagine²⁰). La processione è immobile con i cavalli che scalpitano senza poter avanzare, acuendo la drammaticità della scena. «Coei che piangevamo, bella e seducente come non mai, era ritta accanto al nero carro funebre [...]. La sua voce piena ha risvegliato per l'ultima volta gli umori e le fantasie degli ultimi mesi e settimane che ci è stato dato di trascorrere con lei»²¹. Quella donna, «L'attrice in nero, in forma di Padrona della casa di piacere», come da programma di sala, era Carla Tatò che recitava un collage di testi predisposto da Lerici con brani di poeti come Saffo, Archiloco o Semonide, mentre il corteo funebre si animava a tratti con azioni coreografiche e musicali o la piroetta di un acrobata, Willie Colombaioni, per tornare a ricostituirsi nell'immagine iniziale.

Ancor più che in *Didone*, agisce in *Funerale* una drammaturgia dell'immagine in cui il segno visivo originario è assunto come materiale per una installazione scenica che si esplicita in atto vocale. La regia di Quartucci (che a sottolineare la natura musicale della composizione firmava *Funerale* come sinfonia scenica) si presenta come una scrittura scenica in dialettica con una scrittura vocale. Sul primo livello è fondamentale l'incontro e lo scambio con gli artisti visivi e si capisce perché Celant li definisca registi, Quartucci attori e nessuno ne parli come scenografi. «Non cerco uno che mi fa la scena da scenografo, né uno che me la fa da pittore», afferma significativamente Quartucci, ma gli interessa una figura con cui colloquiare attraverso le immagini e il piano visivo²². La scrittura scenica è un processo non un prodotto, un itinerario di relazione con spazi, luoghi, situazioni e ambienti diversi. «Non portiamo spettacoli, ma li facciamo nel luogo dove ci offrono di farli» scrive Lerici e fa l'esempio di Kassel: «Così per “documenta 7” si è scelto di fare *Didone* e *Platea*, due dei nostri “titoli”, ma se i titoli sono quelli, gli spettacoli cui corrispondono diventeranno nuovi frammenti per “documenta 7”»²³. Lo spettacolo, dunque, ha una natura composita. È il risultato della reazione registica a uno stimolo visivo costituendo, così, una partitura scenica e, in quanto tale, può essere considerato un approdo del processo di scrittura drammaturgica; ma, al tempo stesso, è un

²⁰ G. Livio, *Minima Theatralia. Un discorso sul teatro*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1984, p. 68.

²¹ J. Gachnang in *La Zattera di Babele 1981-1991*, cit., p. 85.

²² C. Quartucci, *Scena in colloquio* (1988), in *La Zattera di Babele 1981-1991*, cit., p. 137.

²³ Roberto Lerici in *La Zattera di Babele 1981-1991*, cit., p. 180.

segno che scrive nuove situazioni sceniche, conservando come base la partitura ma riadattandola a un nuovo luogo. Come spettacolo originario *Didone* è la presenza attorica dentro l'installazione di Kounellis. Come segno, quando per esempio approda a Kassel, è l'insieme della partitura vocale e della presenza visiva dell'attrice, grazie sia al costume che alla dislocazione scenica, in un contesto ambientale totalmente diverso. Quartucci, cioè, non riproduce l'installazione di Kounellis ma prosegue assieme a lui il processo di regia come adattamento scenico. Nella Rotonda del Museo Federiciano di Kassel la prospettiva è ribaltata. Circondata da decine di candele accese *Didone* è sprofondata in un pozzo con gli spettatori che la guardano dall'alto, l'opposto di Genazzano. Sempre a Kassel c'è una seconda ambientazione allo Staatsoper, qualche mese dopo (settembre 1982 rispetto al giugno della prima). La ricostruisce molto dettagliatamente Carla Tatò:

Sulla sinistra di chi guarda ci sono raggruppati in Quartetto Jazz i quattro musicisti del Teatro dell'Opera. Carlo dà i vari segnali di attacco e di stop. A destra di chi guarda c'è una danzatrice classica in lungo tutù bianco che entra in piroette e in altrettante piroette poi esce. Carlo dà i vari segnali. Dietro: alle spalle di *Didone*, al posto delle venti lingue di fuoco della Sala Martino V, lungo la parete di fondo, come seguendo un inesistente panorama di tela, a semicerchio fitto e stretto quaranta cadetti prussiani sull'attenti sono i testimoni silenziosi della Tragedia. Al segnale di Carlo dalla condizione di riposo, battono i tacchi con suono duro e secco, e rimangono in tensione. Al secondo segnale di Carlo, ritornano alla posizione di riposo. E così via con un crescendo che si profilava a seconda del clima in sala e del "sentire" di *Didone* Tatò²⁴.

Una volta al di fuori del contesto originario, Quartucci cerca una soluzione visiva altrettanto forte che intervenga dialetticamente sul rapporto spaziale sopra-sotto dell'originale²⁵. Non c'è riproduzione ma riscrittura, in quanto adattamento visuale. Il che comporta, dal punto di vista opposto, che la *Didone* di Genazzano sia un unicum, basato sì su una grammatica teatrale, nella dialettica attrice-voce-spazio, ma funzionante anche come una performance per l'hic et nunc irriproducibile.

Lo spazio è il luogo per eccellenza dello scrivere, dunque, in quanto entità drammaturgica che porta in sé l'istanza materiale (quello che Schechner avrebbe definito l'*environment*) e quella metaforica (lo spazio come proiezione dell'immaginario). Scrive Quartucci nel 1981: «Agiamo nei vari spazi, che non vuol dire solo spazi fisici, come una sala o un palcoscenico tradizionale, ma vuol dire anche altri spazi mentali, come uno spazio letterario, uno spazio pittorico, uno spazio cinematografico e uno spazio televisivo, uno spazio sonoro»²⁶.

Se questo riguarda l'aspetto visivo, il piano vocale è, invece, rappresentato da Carla Tatò, il cui ruolo, in questa fase di lavoro, diventa sempre più centrale. Già lo era in *Camion*, rivestendo i panni di attrice-narratore che tesseva le fila dei non-spettacoli di quella

²⁴ Da una dichiarazione di Carla Tatò rilasciatami il 14 giugno 2020.

²⁵ Analogamente per *Funerale*, spostata la collocazione originale di Kassel nel Ninfeo del Bramante di Genazzano, Quartucci gioca con la struttura architettonica modulando la composizione del corteo, e quindi la sua ricezione, sulla cadenzatura ritmica delle colonne. Cfr. G. Livio, *Minima Theatralia*, cit., p. 69.

²⁶ *Progetto Genazzano*, cit., s.p. [ma p. 24].

stagione. Ma allora agiva, comunque, in dialettica con Luigi Mezzanotte nei panni dell'attore-trasformista. Quanto accade a partire da Genazzano è, invece, che è in lei a convergere la dimensione più squisitamente e tecnicamente attorica degli spettacoli. Tatò diventa, dunque, l'attrice o, come lei ama dire, l'attore, per superare le distinzioni di genere e indicare la dimensione artistica della recitazione nella sua più intima essenza. Se questo è importante nella sua prospettiva lo è quasi ancor di più in quella di Quartucci, che concentra su Carla Tatò le sue aspettative e le sue esigenze relative all'attore. Tatò non è l'*attrice di* Quartucci ma è *attore con* Quartucci, vale a dire che è lei a sviluppare una sua linea e un suo modo attorici che mette a disposizione di Quartucci, il quale li assorbe e manipola come fa con gli altri elementi di scena. D'altronde, come diceva ai tempi del *Lavoro teatrale*, è troppo impegnato in altre cose per dirigere e il dirigere, nel senso etimologico del termine, è estraneo alla sua natura di regista. Carla Tatò costruisce, così, la sua figura d'attrice che mette a disposizione di Quartucci nella logica di una regia dialettica. Negli spettacoli della Zattera di Babele il regista cuce assieme la partitura visiva e quella attorica piegandole, dolcemente, alle proprie esigenze. Perché se è vero che non c'è demiurgia nella regia di Quartucci è altrettanto vero che non c'è nemmeno solo un'attitudine sommatória. C'è, piuttosto, la pratica combinatoria di co-scritture dialettiche che trovano nelle sue mani il momento di sintesi, perché Quartucci fa risalire la regia al suo principio più ancestrale: costruire ciò che si vuole vedere. Il regista, dunque, guarda il mondo di segni che ha chiamato a concerto ma li colora in un suo modo personale. Se, sul piano della testualità visiva, questo accade animando scenicamente le immagini o le strutture visive, su quello attorico si traduce nella disposizione spaziale, nella tessitura delle luci, nella piantazione che creano le condizioni esterne della recitazione.

Dentro queste coordinate Carla Tatò costruisce la sua partitura, una rielaborazione del distacco brechtiano dell'attrice-narratore, che fa sì che ella sia sì il personaggio ma anche e soprattutto il suo racconto. Tatò lavora al di qua della psicologia ma, contemporaneamente, tutta dentro l'emozione. La sua recitazione, come emerge anche dal racconto puntuale che ne ha fatto a Giuliana Pititu²⁷, è un ibrido tra una temperatura sempre molto accesa, tesa a cogliere la vertigine dello stato emozionale, e una distanza di natura retorica, nel senso che presenta una formalizzazione molto netta dei diversi passaggi recitativi, dal gesto alla voce, che rappresentano la base del suo codice attorico.

È proprio in occasione di Genazzano e della Zattera di Babele che Carla Tatò elabora un lavoro sulla voce dal carattere molto fisico che agisce su diversi risuonatori, dal tono profondo del diaframma a quello acuto, al confine con lo stridulo e l'infantile, della voce di testa. L'intonazione è, poi, determinata dalla presenza costante dei microfoni che servono a rendere percepibili le modulazioni anche più sottili della voce non ad aumentarne il volume, eredità del lavoro radiofonico fatto da Quartucci negli anni Sessanta e Settanta. Il sentimento fisico della voce è concettualizzato da Tatò, con un'immagine che rilancia la dialettica tra le arti, come scultura vocale. È un'immagine che rende il senso plastico della natura immateriale della voce: «scultura vuol dire incidere la parola mentre la emetti, esattamente come uno scultore fa con la materia»²⁸.

²⁷ G. Pititu, *Carla Tatò. Dell'attore, del corpo scenico, della parola e della voce*, Lavagna, Zona, 2016.

²⁸ Ivi, p. 163.

Questa plasticità nasce da una condizione scenica particolare, inedita per l'attrice: l'immobilità. Immobile Didone, immobile la donna in nero di *Funerale*.

Nel mio lavoro coi pittori – dice Tatò – il concetto di immobilità è fondamentale. [...] All'inizio per me è stato difficile comprendere, perché negli anni vissuti camionisticamente alla guida dell'azione, io ero sempre in movimento fisico. Invece questa immobilità, questo essere al centro dell'azione con altri che si muovevano ma io no, è stato difficile. Sono quindi stata messa nella condizione di trovare il movimento del mio corpo nell'immobilità. È lì che è incominciato un enorme spostamento verso la voce. La mobilità della voce si imponeva per far sì che la mia figura si potesse muovere nello spazio pur restando nell'immobilità fisica²⁹.

E ancora: «L'immobilità è stata una grande conferma che il problema non è né la storia che racconti, né il movimento che accompagna il racconto. L'emozione la dai con l'esaltazione e l'estremizzazione di qualcosa. O fai l'acrobata del corpo o fai l'acrobata della voce»³⁰.

Questa scelta attorica (il termine acrobata non è scelto a caso considerato il ruolo importante che Quartucci affida agli acrobati in scena) concorre a determinare in maniera forte la struttura drammaturgica e formale dello spettacolo. La sua figura, anche per i tratti fisici – la gran massa di ricci capelli biondi, l'altezza – esprime una dose di monumentalità scenica che interagisce con la levità coreografica e con l'eleganza circense dell'acrobatica. In termini non solo metaforici ma letterali, Carla Tatò è la colonna portante della scrittura registica degli spettacoli della Zattera di Babele. La sua presenza immobile, l'imponenza enunciativa della voce, gli scarti di intonazione esprimono non solo la dimensione attorica ma diventano parte costitutiva della regia dialettica di Quartucci.

Per comprendere dove può condurre questo atteggiamento immobile della recitazione di Tatò facciamo un salto in avanti e abbandoniamo per un momento l'esperienza di Zattera di Babele. Nel 2006 parte il progetto Teatr'Arteria. Teatr'Arteria è anzitutto un luogo, un luogo stabile, vera e propria eccezione per una compagnia/coppia che ha fatto del nomadismo una scelta oltre che una necessità, stabilendosi di volta in volta in dimore temporanee, come Genazzano, Erice, Berlino. È un piccolo spazio aperto a Roma. Nonostante la città abbia ancora nella memoria (perlomeno di alcuni) le "cantine", luoghi alternativi in cui le regole dello spazio teatrale erano drasticamente discusse, Teatr'Arteria non è assimilabile a quell'esperienza. Non solo per ragioni storiche e culturali ma strutturali. È, infatti, uno spazio connotato in una maniera programmatica che non solo condiziona ma scrive l'azione che si svolge al suo interno. È un edificio scenico, come lo intende Quartucci, in quanto corpo organico teatrale.

Il piccolo spazio è strutturato su due piani "ambientati" da Kounellis. L'ingresso, al piano terra, è rivestito da mensole di ferro con decine e decine di coltelli e altri oggetti taglienti, un'allusione, raffreddata concettualmente, alla pericolosità del teatro teorizzata da Artaud. Si sale, quindi, al piano superiore dove è collocato un parallelepipedo di ferro con sopra una sedia al cui lato sono poste altre sedie, coperte da un drappo

²⁹ Ivi, p. 146.

³⁰ Ivi, p. 158.

nero con sopra dei blocchi di fogli di acciaio, a evocare una cavea. La struttura è realizzata in modo tale che, quando vi si siede, Carla Tatò sfiora con la testa il soffitto diventando, come personaggio iconico, una Cariatide, figura immobile strutturalmente incastonata nell'installazione. «Cariatide – dice Tatò – sta in alto tra l'intelaiatura e la colonna, è sostegno e contemporaneamente getta gli occhi, guarda lontano, è un occhio che abbraccia»³¹. L'attrice diventa a un tempo parte dell'architettura – senza Cariatide Teatr'Arteria è incompleto – e componente della scrittura teatrale. Quella lì in alto (Kounellis dai tempi di *Didone* tende a creare delle postazioni in alto per Tatò) non è solo una figura, ma è il tramite dei personaggi che Quartucci le affida. È un monumento drammatizzato (specie nei personaggi esplosi del Beckett dei *dramaticules*).

Questa frontiera estrema – non tanto cronologica quanto artistica – di Quartucci e Tatò aiuta a comprendere il ruolo dell'attrice già ai tempi di Zattera. All'interno della babele delle lingue sceniche è il perno, fin da allora metaforicamente la Cariatide, che sostiene la tensione centrifuga della regia. È un centro lì dove Quartucci forza la struttura dello spettacolo a perderlo, il centro, a farsi *dynamis* instabile dei segni scenici.

Le radeau de la Méduse

Le radeau de la Méduse è un quadro di Théodore Géricault del 1819. Su una misera zattera di legno condotta in mezzo ai flutti da una vela di fortuna, un gruppo di naufraghi guarda con disperata ostinazione all'orizzonte.

Quando sceglie il nome del suo progetto, nel 1982, Quartucci accanto a Babele, a indicare la promiscuità dei linguaggi e delle arti, mette Zattera, altro termine che ha un significato importante. Nel *Manifesto* del 1983 si motiva la scelta «per dire che si metteva insieme, su un palcoscenico, qualche solitudine rabbiosa in cerca di approdi rischiosi che, pur con linguaggi diversi, aveva la comune consapevolezza del naufragio in atto»³². Entra in gioco, in questa affermazione, un'intensa immagine programmatica: la solitudine dell'artista – rabbiosa perché non riesce più a incidere sul reale e non si riconosce nel sistema delle arti – che assiste al naufragio e si riunisce, coi pochi con cui sente sintonia, su una zattera per attraversare un mare che corrisponde a un deserto. Il concetto è ribadito con immagini diverse dai partecipanti al progetto. Celant parla, nel 1981, di «un'Atlantide sommersa, dove i viandanti e i nomadi di tutti i linguaggi [...] si possono ritrovare per mettersi in relazione ed intrecciare discorsi»³³, evidenziando un altro naufragio, quello di una città perfetta sommersa, dove si incontrano artisti nel loro viaggio nomadico attraverso i linguaggi. Nello stesso anno Kounellis aggiunge un ulteriore tassello al mosaico di questa metafora. «Probabilmente – scrive – è vero, c'è una catastrofe generale, perché non si spiega diversamente come siamo tutti sulla Zattera. Noi abbiamo una tragedia in mente, e qui vogliamo rappresentare quella nostra tragedia e, appunto, facciamo partecipi tutti di questo; perché a parte che è una nostra

³¹ Ivi, p. 164.

³² *La Zattera di Babele 1981-1991*, cit., p. 72.

³³ Germano Celant, *Progetto Genazzano*, cit., s.p. [ma p. 11].

tragedia, è anche una tragedia occidentale»³⁴. Il termine chiave introdotto da Kounellis è tragedia. Quella personale è una tragedia dai risvolti artistici e politici che può essere letta in relazione al contesto storico. Gli anni Settanta dell'impegno civile delle arti e di una rivoluzione linguistica che voleva essere parte di una rivoluzione quanto meno dei comportamenti (ché in quella politica non ci credeva più nessuno), gli anni Settanta che potevano ospitare Camion si sono conclusi nella mestizia del terrorismo e in una trasformazione dei modi di praticare e concepire la ricerca artistica in cui tanto Quartucci quanto gli altri firmatari del *Manifesto* non si riconoscono. Ancora più interessante è il riferimento alla dimensione occidentale della tragedia, che allude al collasso di un sistema e di un mondo che rappresenta un vero e proprio naufragio della storia in cui a essere colpita è soprattutto la qualità umana dell'esistenza.

La Zattera di Babele oltre che una ricerca sul linguaggio è, dunque, anche ricerca di un piano etico dell'esperienza artistica. I due livelli sono strettamente coesi in tutto il processo di lavoro ma trovano il loro compimento più evidente e articolato nell'indagine registica e drammaturgica fatta su due autori eletti a compagni di viaggio: Heinrich von Kleist e Samuel Beckett. La *Pentesilea* del primo è una presenza costante, attraverso diverse scritture e riscritture drammaturgiche e sceniche di tutta la stagione di Zattera³⁵. Beckett è "l'autore" di Quartucci fin dai suoi esordi a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Entrambi rappresentano due diverse figurazioni e modi della tragedia occidentale. «Kleist è l'innamoramento dei vent'anni con gli scalpiti dei vent'anni – scrive Carla Tatò – Beckett è come incontrare una persona adulta, un saggio fanciullo che ti conosce e che tu forse avevi già dentro da sempre, uno che ti ha previsto nella tua condizione d'attore»³⁶. In *Pentesilea* c'è il fulgore della tragedia, la sua passionalità, in Beckett, specie nei *dramaticules*, gli ultimi brevissimi frammenti della sua produzione, la tragedia è essiccata, ridotta all'afasia. Far incrociare Kleist e Beckett, come fa Quartucci, rappresenta una interessantissima investigazione sul tragico contemporaneo.

Pentesilea è la forma forse più matura di opera-progetto. L'aspirazione di Quartucci non è rappresentare il testo (che pure viene messo in scena integralmente nel 1986) né vanno considerati come materiali preparatori i diversi spettacoli a partire dal 1980. Le oltre dieci occasioni in cui Quartucci e Tatò si cimentano col testo sono tante diverse Pentesilee della scena, ognuna incompleta e frammentaria ma ciascuna anche portatrice integralmente del suono profondo del testo di Kleist. Non è retorico definire quello verso e dentro *Pentesilea* un viaggio drammaturgico, un "viaggio intorno alla *Pentesilea*", come dichiara il sottotitolo del libro che ne ricostruisce, in forma di testimonianza diretta, la complessa articolazione: *Verso Temiscira*.

Nell'opera di Kleist Quartucci è attratto da due fattori diversi: l'irrappresentabilità del testo, composto da 24 scene di alta intensità lirica ma di scarsa vibrazione scenica al di fuori dell'enunciazione di un prezioso e incandescente materiale verbale, e la figura dell'autore, suicida perché impossibilitato a vivere nel territorio tragico determinato

³⁴ Ivi, s.p. [ma p. 24].

³⁵ «Kleist diventa così un pensiero teatrale: ora è tenue, ora è forte, ora lo prendo e ora lo lascio, ma Kleist è lì [...] allora accade che *Pentesilea* sia sempre su "Zattera", anche quando non la si rappresenta». C. Quartucci, *Verso Temiscira*, cit., p. 71.

³⁶ *Primo amore Beckett*, Erice, La Zattera di Babele ed., 1989, s.p. [ma p. 18].

dalla delusione per gli esiti della Rivoluzione francese e di qui l'impossibilità dell'artista di vivere in un mondo a cui non riconosce dignità umana e politica. L'insieme di questi elementi lo spinge a cimentarsi in una serie di riscritture sceniche. «Immaginando, insieme, Kleist in decine di paesaggi e "arie" culturali diverse – scrive Quartucci – in molti e diversi "paesaggi drammaturgici" [...] ci siamo accorti [...] che *Pentesilea* è un "testo irrapresentabile" solo se lo si affronta come puro testo teatrale»³⁷, se cioè il problema posto è quello della traduzione scenica e non della riscrittura. Il progetto kleistiano ruota sull'asse portante Quartucci-Tatò che diventa un vero dialogo drammaturgico e scenico attorno a cui si aggregano, di volta in volta, alcuni degli artisti di Zattera per accompagnare Tatò in un percorso in cui più che il personaggio c'è il racconto del testo, la voce unica attraverso cui si esprime musicalmente la polifonia della tragedia.

In *Canzone per Pentesilea*, che debutta nel 1983 a Genazzano, Carla Tatò è sola in scena con indosso un vestito e un lungo cappotto neri che diventano, da questo momento in poi, l'abito di Pentesilea, la sua icona teatrale. Il vuoto scenico è costellato di leggi e di microfoni che sono parte integrante dell'immagine ma, prima ancora, sono le postazioni attraverso cui veicolare le diverse tonalità della voce, gli echi, i riverberi, i rimbombi, i bisbiglii che disegnano il racconto drammatico. L'attrice è in dialogo da un lato con la piantazione scenica dall'altro con la partitura sonora composta da Giovanna Marini.

Ouverture zum Rosenfest è, invece, una performance unica realizzata nella Galleria del Körnerpark di Berlino nel 1984. Lo spazio è occupato in tutta la sua lunghezza e gli spettatori sono tenuti a ridosso del lungo tessuto bianco che lega i diversi quadri scenici in una fuga visiva che culmina nell'immagine riversa su una sedia di Pentesilea-Tatò «a torso nudo che guarda il vuoto e si lava dal sangue, il braccio alzato a indicare qualcosa»³⁸. È un ambiente che evoca simultaneamente l'eroina tragica, attraverso il tessuto verbale, ma anche l'ultimo letto in cui dormirono Kleist e Henriette Vogel prima del doppio suicidio, così che il sangue di cui si lava Tatò è, a un tempo, il loro e quello di Achille. Lasciamo ancora la parola a Quartucci per dare conto del paesaggio drammatico disegnato dalla sua regia.

C'è sangue dappertutto [...] Foto sparse a terra, sulle pareti, spaccate e ingrandite ad amplificare gesti e azioni che si svolgono in quella stanza. C'è stata vita vissuta: amici, donne, ritratti. Sedie capovolte, teste di statue cadute, mobili d'epoca, fiori a terra, lenzuola e vestiti "esplosi" sulle pareti. Senso di una casa prussiana in cui è avvenuta una tragedia, ma anche immagine del campo di battaglia dopo lo scontro tra Greci e Amazzoni (lance, frecce, sangue, elmi, tuniche). Lo sparo di Kleist ha frantumato il suo universo. Ne calpestiamo i frammenti³⁹.

Ogni *Pentesilea* è un riattraversamento del mondo ridotto a frammenti di Kleist, della tragedia dello smarrimento di sé inscritta nell'opera. Un riattraversamento che parte dal dialogo tra il paesaggio drammatico disegnato dalla regia, la partitura vocale e la musica. *Rosenfest Fragment XXX*, Berlino 1984, è un «concerto teatrale-scultoreo:

³⁷ C. Quartucci, *Verso Temiscira*, cit., p. 8.

³⁸ Ivi, p. 62.

³⁹ *Ibid.*

scene e attori (cioè tutti coloro che sono fisicamente in scena) lavorano in una luce scultorea; la musica (anche i testi vengono trattati come musica) il motore di tutto»⁴⁰. Lo spettacolo è diviso in tre parti a ciascuna delle quali corrisponde un paesaggio scenico e uno musicale che con la trama vocale di Carla Tatò disegnano il paesaggio drammatico dello spettacolo. Per la prima Kounellis ha costruito una barricata sovrapprendendo sassi, legni e ferri. Penthesilea, nel suo completo nero, è circondata da uomini con lunghi cappotti, cappello a falde e una valigia in mano a figurare, in un modo straniato, i guerrieri greci. Mentre Penthesilea recita in italiano, loro lo fanno in tedesco. Un modo per sancire la distanza tra i due mondi. Nella seconda parte, invece, la scena è completamente vuota, solo un pianoforte su cui dorme “Blue” Gene Tyranny, che a un certo punto ne trarrà fuori delle note isolate, e i microfoni di Tatò. In scena lei, Penthesilea, accompagnata dal bisbiglio di Robert Ashley che con una sonda capta i suoni dell’ambiente (figurazione simbolica di Kleist). Tutto intorno un coro vestito in abiti contemporanei che cammina in cerchio attorno ai due personaggi. Nella terza parte Paolini colloca, al centro della scena, quattro colonne ioniche con uno schermo sul fondo, mentre in alto galleggiano enormi frammenti di fotografie. In tutte e tre le parti la musica funge da interlocutore privilegiato dell’azione. Nella seconda sono gli effetti ambientali di Ashley più le note di Tyranny. Nella prima c’è Giancarlo Schiaffini che con il suo basso tuba dialoga in maniera serrata con gli attori, inducendo il clima dell’azione. Nella terza Henning Christiansen realizza un nastro musicale che funziona da basso continuo. Vi si ascoltano rumori reali straniati dal loro contesto e ibridati tra loro: «Le automobili, per esempio, entrano rombando nel mare, e gli uccelli cantano nella tempesta»⁴¹.

Anche quando nel 1986 la *Penthesilea* è presentata in tutte le sue ventiquattro scene, Quartucci non tende a una sintesi narrativa (già assai esile, d’altronde, nel testo) e con l’aiuto di un’equipe della Zattera particolarmente ampia monta frammenti su frammenti, rompe la struttura dialogica, affida a Carla Tatò ancora il ruolo di cantore del suo personaggio e della tragedia nel suo complesso. Opera-progetto per eccellenza *Penthesilea* è lo specchio dentro cui si guarda Quartucci, «un progetto che si esprime per frammenti, per tratti, per emozioni, per pennellate di colore più che per “manifesti”, un progetto non sistematico certo, ma rigoroso e coerente»⁴².

Il lavoro fatto su Beckett ricorda, invece, di più l’opera-spettacolo, anche se Beckett accompagna Quartucci fino agli ultimi anni, come aveva fatto nei primi, fino a Teatr’Arteria. Lo penso come un’opera-spettacolo perché ruota attorno a uno spettacolo soprattutto, il cui titolo, tratto da un testo di Beckett, è molto emblematico, *Primo amore* (1989), a rievocare affettivamente quell’esordio straordinario con *Aspettando Godot* esattamente trent’anni prima, così astratto, così geometrico e circense a un tempo, filtrato, come amava dire Quartucci, dal *Quadrato bianco su fondo bianco* di Malevič e dal giallo sole di Kandinskij⁴³. *Primo amore* guarda agli ultimi drammi

⁴⁰ H. Christiansen, *Nuova luce teatrale*, in C. Quartucci, *Verso Temiscira*, cit., p. 100.

⁴¹ Ivi, p. 99.

⁴² C. Quartucci, *Verso Temiscira*, cit., p. 7.

⁴³ «Cosa avevo in testa [quando ha fatto *Aspettando Godot*]? Avevo il quadrato bianco di Malevič, la geometria di Buster Keaton, il giallo di van Gogh, linee, punti, curve nella testa». *Carlo Quartucci in*

di Beckett, definiti dal loro stesso autore con un velo di ironia *dramaticules*, secche immagini frammentarie basate su un'azione semplice e ripetuta e un tessuto verbale monologico, talvolta anche registrato anziché essere recitato dal vivo, come un flusso di coscienza libero, alogico e irrealista. «Dell'ultimo Beckett mi colpisce la quasi totale mancanza di clownerie – scrive Quartucci – la perdita di ogni residuo intento di mimare il gioco teatrale. Mi colpisce perché nel tempo l'ho perduto anch'io»⁴⁴. Mentre quello dentro Kleist è un viaggio nel tragico teatrale che Quartucci compie al di fuori di se stesso, nel corpo e nella voce di Carla Tatò, quello con Beckett è un viaggio dentro il se stesso teatrale, verso la dissoluzione acentrica di ogni possibile consistenza drammatica ridotta a paesaggio drammaturgico dentro cui scrivere i diversi segni spettacolari. A questo viaggio quasi intimo e personale di Quartucci, Carla Tatò offre una presenza attorica ridotta a ombra tragica, azzittita, che trova il suo culmine nel personaggio dell'attore di *Catastrofe*, manipolato da quelli del regista e del suo assistente fino a farne una dolente statua vivente bloccata in un urlo muto.

La scaletta dello spettacolo – a cui oltre a Tatò partecipano Franco Citti con la sua eco pasoliniana e Sandro Lombardi con le sue roche sonorità vocali – prevedeva *Primo Amore* come prologo, *Passi, Improvviso dell'Ohio, Un pezzo di monologo, Non io* nella prima parte, *Dondolo, Quella volta, Respiro* nella seconda e come epilogo *Catastrofe*⁴⁵. Alla secchezza essenziale della scrittura beckettiana corrisponde un'altrettanto essenziale scrittura scenica basata sul buio e i tagli di luce. La scena di Paolini è una griglia vuota con sopra appesi, come resti di una tela strappata, dei frammenti specchianti. Il minimalismo di Paolini corrisponde al minimalismo di Beckett e a entrambi Quartucci fa corrispondere il «disegno fulminante eschileo» dei personaggi⁴⁶ ridotti a ombre in uno spettacolo nero che risponde, in una simmetria opposta, al bianco accecante di quel primo *Aspettando Godot*. «La scena è esplosa – scrive – È rimasto lo scheletro, il traliccio di una scena»⁴⁷. Questa dimensione residuale della scena, questo essere al di là del limite di coesione che tiene insieme lo spettacolo, e più a monte il teatro, esprime la visione artistica di Quartucci, in cui la frammentarietà del linguaggio si coniuga con un'esperienza altrettanto frammentaria del tragico che ricava da Kleist la sua sonorità più eroica mentre da Beckett il suo aspetto più implosivo e afasico.

dialogo con Lorenzo Mango, in C. Tafuri e D. Beronio (a cura di), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, Genova, AkropolisLibri, 2018, p. 424.

⁴⁴ *Primo amore Beckett*, cit., s.p. [ma p. 9].

⁴⁵ In una versione più agile, lo spettacolo poi girò solo coi pezzi interpretati da Carla Tatò.

⁴⁶ *Primo amore Beckett*, cit., s.p. [ma p. 9].

⁴⁷ *Ivi*, s.p. [ma p. 11].

Carla Tatò

UNA SCRITTURA CAREZZA PER CARLO

a cura di Armando Petrini

Sollecitato dalla redazione di «Culture Teatrali» ho proposto a Carla Tatò un colloquio dedicato a Carlo Quartucci, incentrato sul percorso e sullo straordinario lascito del Maestro. Dopo averne parlato a più riprese, tornando su discussioni e scambi che ci accompagnano da anni, Carla mi ha consegnato queste parole, bellissime, intense e piene di futuro.

Il testo che segue ha le caratteristiche tipiche degli interventi di Quartucci e Tatò. Si tratta di una scrittura molto particolare, che non si preoccupa di spiegare, piuttosto allude e rimanda, procedendo per squarci, illuminazioni, folgorazioni. Si trovano qui tutti i riferimenti costantemente presenti nel mondo artistico quartucciano: gli scrittori (Beckett, Borges, Cervantes, Yates, Müller, Melville, Kleist...), gli artisti visivi (Malevič, Kounellis, Paolini...) e tante altre figure che hanno affiancato, condiviso, progettato nel corso degli anni insieme a Quartucci: da Edoardo Fadini a Daniel Buren, da Roberto Lerici a Giovanna Marini; passando per gli attori, l'alfa e l'omega del teatro di Quartucci, da Rino Sudano a Carmelo Bene, da Alfieri Vincenti a Luigi Mezzanotte.

I lavori e i percorsi richiamati qui da Carla Tatò (Camion degli anni Settanta, La Zattera di Babele degli anni Ottanta e Novanta, Teatr'Arteria dei primi anni Duemila e il recentissimo Viaggio a Scenasta) costituiscono gli snodi principali di un percorso straordinario e peculiare che nel corso del tempo – sin da Camion, appunto, che coincide anche con l'incontro di Carla Tatò con Carlo Quartucci – ha dato vita sempre più frequentemente a progetti complessivi e sempre meno a singoli spettacoli.

La parole di Carla si soffermano ripetutamente e significativamente sui luoghi toccati dal "lungo viaggio" di Quartucci. Non a caso, perché il lavoro di Carlo è sempre stato in stretto contatto, intimamente legato al contesto, anche spaziale e geografico, nel quale si è svolto. Tornano così Roma, Torino, Genova, Genazzano, Amsterdam, Berlino, Kassel, Vienna, Parigi; e poi naturalmente la Sicilia: Messina, Palermo, Erice.

Un percorso che, visto retrospettivamente con gli occhi di Carla Tatò, si fa stimolo e sprone per un futuro che dovrà essere, ancora nelle intenzioni di Carla, memoria vivente di un patrimonio umano, culturale e artistico di straordinaria forza e vivezza.

Emerge in queste parole con particolare forza l'urgenza di un lavoro, di una vita dovremmo dire, svolto «in amicizia artistica e in guerra culturale» come scrive la stessa Tatò. E naturalmente vibra qui il senso profondo del rapporto fra Carla e Carlo, «sempre insieme», fra l'attore-artista e il regista-attore, fra il Maestro e il Messaggero, fra due grandissimi artisti del nostro teatro. «Carla» come la stessa Tatò si firma, Cariatide e Messaggero.

A.P.

Armando carissimo!

Provo a confidarmi pubblicamente con te, con immensa gioia, ed è la prima volta che lo faccio, dal 31 dicembre scorso.

Intrisa della tragedia di questo preciso momento. Sospesa dentro questa nuvola a onda lunga... che non so. Dentro a quello straordinario e strutturato allenamento di sempre: l'evoluzione graduale del pensiero: scopro adesso, oggi, che la mia Voce si interrompe da sola. E va a tratti... A intermittenze del cuore... È ingovernabile. Si comporta così. E sono io che ascolto lei. Mentre la mente, lucidamente propulsiva "oltre" il colmo del dolore, mi sta guidando. Sono parlata dalle parole che sgorgano su carta. Oggi. Adesso. Per te, Armando. E per il filo dei coinvolti... Silvia Mei... Marco De Marinis... «Culture Teatrali»... Università di Torino... Università di Bologna... Per tutti voi. Con Carlo che è insieme a noi. Qui. Adesso.

Ecco!

Frammenti che viaggiano in volo tra immagini sonore e visive, insistendo in un continuum tra mente e cuore... Fino al mio braccio, perché arrivino in qualche modo a essere azione.

Frammenti evocati su carta, di una esperienza unica e folgorante che ha costruito e costituisce da sempre – included l'oggi stesso e la memoria del futuro – il mio DNA scenico.

Ecco, Armandone!

Ti sto raccontando frammenti di un "istantaneo fulminante e inarrestabile Viaggio di Vita Scenica", vissuto giorno per giorno e notte per notte insieme a Carlo. Per cinquant'anni circa. Diciottomila giorni e diciottomila notti, seicentomila ore, settecento milioni di minuti, venticinque miliardi di secondi, circa... Secondo il calcolo beckettiano della vita: SEMPRE INSIEME. Una condizione "pubblica di Noi: di Carlo e di Carla". Di Noi: reciprocamente scelta in libertà e fuori da ogni vincolo burocratico: di due persone di due artisti "perdutamente innamorati l'uno dell'altro, del mondo e delle idee dell'uno e del mondo e delle idee dell'altro, del Teatro e delle Arti e dello Spazio aperto della Scena da "agire", criticamente e instancabilmente e amorosamente "al lavoro e al sogno" insieme: IN VIAGGIO IN PASSIONE E IN LIBERTÀ". Nelle loro rispettive libertà e differenze e indipendenze. Due Artisti, due Persone in viaggio, nell'Avventura del Teatro e dell'Arte. Che si sono via via scoperti "all'unisono": Una UTOPIA CONCRETA.

OGGI:

È UN MASSACRO ANNUNCIATO E NEGATO

È UNA CATASTROFE SENSIBILE

È UNO STATO DI DIFFICOLTÀ E DI CRISI NECESSARIO

È UNO STATO DI INIQUITÀ PAUROSE E PODEROSE E RI-VOLTANTI

È UNO STATO DI ALL'ERTA EPOCALE URGENTISSIMO

È UNO STATO DI NECESSITÀ ARTISTICA E CULTURALE MONDIALE
IMPROROGABILE

La crisi è la più grande benedizione per le persone e per le nazioni, perché la crisi porta progressi. La creatività nasce dall'angoscia come il giorno nasce dalla notte oscura. È nella crisi che sorge l'inventiva, le scoperte, le grandi strategie. Chi supera la crisi supera sé stesso senza essere "superato"... È nella crisi che emerge il meglio di ognuno, perché senza crisi, tutti i venti sono brezze. Parlare di crisi significa incrementarla, e tacere nella crisi è esaltare il conformismo. Invece, lavoriamo duro. Fintamola una volta per tutte con l'unica crisi pericolosa, che è la tragedia di non voler lottare per superarla. (da *Il mondo come io lo vedo* di Albert Einstein)!

Carlo!

Carlo della Creatività. Carlo del Viaggio e della Poetica del Viaggio. Carlo della Libertà. Carlo del Coraggio. Carlo della Sensibilità. Carlo dell'Inquietudine e dell'Irrequietezza. Carlo del Ribelle. Carlo della sua Ostinazione tenace e selvaggia a Non farsi Addomesticare. Carlo del Sogno e del Doppio Sogno. Carlo della Modifica. Carlo del Gioco. Carlo della Provocazione. Carlo della Scrittura Scenica "in viaggio". Carlo del "carico e scarico": *carico* di Persone Oggetti Idee Immagini Suoni Sogni e *scarico* di Eventi. Carlo dell'Implacabile Lucidità. Carlo della Ferita. Carlo dell'Amicizia Artistica. Carlo della Generosità. Carlo della Festa del Teatro. Carlo dello Sprigionamento Attoriale. Carlo dell'Immaginare la Recitazione. Carlo del Teatro come Cinema e Cinema come Teatro. Carlo del Montaggio delle Attrazioni. Carlo del Montato in diretta: lì per lì. Carlo de Il Teatro è la Vita e La Vita è il Teatro: non c'è Differenza. Carlo dell'Andare dentro un Immaginario. Carlo della Drammaturgia delle Arti e degli Artisti. Carlo della Drammatizzazione dell'Immagine. Carlo dello Stravedere. Carlo dell'Ascolto *oltre*. Carlo della Jam Session. Carlo del Paesaggio Drammaturgico Siciliano in Pupitudine Antica. Carlo di Camion e de La Zattera di Babele. Carlo di Teatr'Arteria e di Cariatide. Carlo *verso* Viaggio a Scenasta!

Carlo è inventore è poeta è creatore. Visionario, radicale, inquieto. Carlo *fa* l'attore e regista ed è *il* regista di attori.

Carlo ha una creatività fuori del comune: incessante, incalzante, strabordante, senza freni. Un impulso profondo. Che preme insistentemente dai *treffonds* beckettiani, senza tregua. Carlo stra-vede e stra-sente da sempre. Uno stato di all'erta artistico e vitale permanente. Che lo chiama e che lui ascolta. Che lui scopre e che lo guida. Un dono prezioso. Una sorta di sua bussola segreta.

Carlo ha certamente il dono la natura e la qualità del "genio".

La "creatività al lavoro e al sogno" che Carlo taumaturgicamente porta con sé e che espande "in affabulazione" intorno a sé, ha sempre voluto dire: ragionamenti e dialoghi straordinariamente affascinanti quanto estenuanti. Senza mai fine. Rilanciati e rilanciati ancora e ancora... Sempre. A ogni scoperta. Una furia di "capovolgimento del punto di vista" che si compiva in modo molto molto "eccitante". *Excitement*. Uno scavare molto in profondità: nel profondo dello sprofondo, negli abissi della mente i *treffonds* beckettiani, come quel volare vorticoso librandosi ad altezze stratosferiche, dentro una vertigine dell'intuito senza fine, in un confronto feroce senza rete, permanente che gli

procurava un “bottino di materiali” felice e drammatico. Materiali scoperti da un “artigiano del pensiero” che pro-getta ponti e costruisce. Con implacabile lucidità. Materiali sempre nuovi e sempre necessari a poter seguire a compiere il Nuovo Viaggio. Sconosciuto. Mai finito. Assolutamente inarrestabile. Feroce e spietato quanto inderogabile. Cogente. Generoso. In amicizia artistica e in guerra culturale.

In tutta la sua dinamica del Viaggio per Scoprire, Carlo non è mai stato e non voleva mai essere solamente “da solo”... Aveva sempre la necessità di “ poi... molti insieme a lui”: in Presenza e in Assenza, Testimoni e Autori Tutti. Da lui “provocati e convocati e immaginati” sempre insieme a nuovissime Energie Persone Luoghi Personaggi Figure Immagini Possibilità inusitati, con cui Dialogare e Nutrirsi nutrendo: “giocando”. Sì. È attraverso il “gioco” – felice e tragico – che Carlo si interrogava e scopriva, “provocando” se stesso, in primis, e poi me, e poi noi, e poi gli altri TUTTI: *verso* la grande “tensione creativa”. Una traiettoria lucida e costante per poter agire e inventare e investire e aprire Sue Proprie Nuove Vie sempre Uniche e Distintive: come è scritto in latino nella pergamena della sua Laurea H.C. dell’Università di Torino, 2002: “a Carlo Quartucci, direttore, attore, autore, inventore e apritore di sue proprie nuove vie del teatro, delle belle arti, del cinema, della musica, della radio, della televisione e tecnico e fine conoscitore e altamente specializzato delle tecniche del suono e delle immagini...”.

Carlo!

L’ho toccata con gli occhi, immaginata col cuore, stra-vista con la mente, succhiata con tutto il mio corpo scenico, nel vivo del suo “farsi e ri-farsi” in te, che la scoprivi e riscoprivi con te stesso e con me, e man mano ne s-ragionavi con Tutti gli Altri Artisti, Attori, Persone: “in amicizia”... quella invenzione tutta tua, unica e distintiva: la “**scrittura scenica in viaggio**”. Sì. Così l’hai sempre definita tu: scrittura scenica, sì, ma *sempre in viaggio*. Viaggio mentale e viaggio fisico. Geopoetico e Utopico. Praticata in quei “lì per lì” scenici rischiosi, pericolosi, senza rete... sempre differenti. Con se stessi e con gli altri. In Spazi diversi da quelli rassicuranti del “sistema spettacolo”. Oltre ai Teatri e ai Cinema. Spazi dell’occasione e del momento, quasi sempre allora “inusuali”: Musei, Università, Accademie, Auditorium, Studi Radiofonici ed Elettroacustici, Studi Televisivi, Studi Cinematografici, Città e Paesi, Spazi delle Periferie del Mondo, Spazi dell’Architettura Industriale Urbana, Agraria e Contadina abbandonati o del Riuso, Spazi dell’Archeologia Artistica e Culturale, Spazi Disastrati, Piazze, Strade, Spiazzi Erbosi, Palazzi, Stanze, Monumenti, Castelli, Giardini e Arancere, Rocche, Spazi al chiuso e en plein air, Spiagge, Montagne, Mari... Tutti Spazi prescelti, immaginati, inaugurati e avviati al Grande Viaggio Labirintico, al Grande Sogno Utopistico e alla Nuova Vita in Viaggio del Teatro e delle Arti e degli Artisti *nel vivo del loro farsi*. Col Camion e con La Zattera di Babele... Fino a Teatr’Arteria *in viaggio*. Perché la tua scrittura scenica in cambiamento e in modifica, è una Architettura della Scena, dello Spazio e dell’Attore sapiente, rigorosa, lucida, implacabile, silenziosa, attiva e reattiva, deduttiva, costruttiva, inventiva, mai prevaricante, provocatoria, creativa... E tu stesso, Carlo! In tua stessa presenza: “calamita e faro in scena con noi”, spargevi questa forza propulsiva *verso* una autenticità scintillante di verità umane profonde, segrete ma presenti, da conquistare e fare trasparire: HIC ET NUNC...

NOI TUTTI INSIEME... Carlo! CI PREVEDEVI TUTTI NELLE NOSTRE LIBERTÀ E UNICITÀ DI ARTISTI IN VIAGGIO: UNA JAM SESSION DI ARTISTI, DI TEATRO, DI ARTI, DI LINGUAGGI, DI SPAZI, DI PERSONE... IN DIALOGO LÌ PER LÌ. Un panorama di multiformi desideri, sogni, utopie... e approdi momentanei con orizzonti aperti e sconosciuti sempre da paura. Sì. La Paura dell'Orizzonte...! La nostra meta-desiderio imperativa che ci accomunava sempre, era di superare immaginarie Colonne d'Ercole di Gibilterra... o melvilliani Capo Horn delle Arti sul tuo Pequod del Teatro... Gigantesco Capitano Achab... *Oh Capitano, mio capitano...!* Come tutti ti abbiamo sempre nominato... Per andare a vedere... Toccare... Scoprire quell'Oltre invisibile... SE ERA POSSIBILE VIVERCI... E COME... È proprio in quegli “incroci” del viaggio che avvenivano sempre le “scelte”. Scelte che, alla fine della tempesta emotiva, “apparivano” da sé. E il viaggio, allora, dopo quei fatidici momenti di atroce “paura” e di scelta INSIEME, riprendeva... E portava con sé un “nuovo adesso in viaggio”: dentro quell'aria di “allegria” e di “gioia” sopra le righe: complici, intime e “contagiose” a lungo, nel tempo e nella mente... E che solo “la scelta in stato di comunanza e di passione” operava e generava in noi tutti. STOP

E via via ognuno agiva in stato di massima tensione creativa! Ciascuna “persona” presente e in azione era “attore e artista, protagonista e testimone sensibile” di quanto stava accadendo. INSIEME. Lì per lì. In “contagio creativo”. Nello Spazio prescelto con i dovuti “ascolti” allo Spazio... e all'Altro in azione: Attore Attore, il Regista Attore, Attore Pittore, Attore Musicista, Attore Scrittore, Attore Artista Video, Attore Acrobata, Attore Danzatore, Attore Organizzatore, Attore Direttore, Attore Curatore, Attore Docente, Attore Tecnico e Luci, Attore Tecnico e Suono. Attore Tecnico e Video. Attore Macchinista, Attore Sarta, Attore Direttore di scena... E così via...!

Una Drammaturgia di Corpi Scenici Artistici Scientifici e Tecnici e di Spazi “in tensione creativa” in dialogo drammaturgico in continuum... In un Corpo a Corpo estremo, esaltante e “fino all'ultimo respiro”. In “amicizia artistica”.

Una Jam session di Autorialità artistiche che costruiscono PAESAGGI DRAMMATURGICI A VISTA con MONTAGGIO IN DIRETTA.

E con il Coro *democratico*: gli Spettatori, i Cittadini, i Docenti e gli Studenti che vivono questa avventura di viaggio, in qualità di Viaggiatori Sensibili e Testimoni Attivi. Silenziosi e non.

N.B.

La “ferita” di Carlo, proprio quella del San Tommaso di Caravaggio, è nata e si è aperta nel 1968 con I TESTIMONI. Quando Carlo ha scelto volutamente di non fare più da solo le scene e i costumi del suo Atto Scenico: lo Spettacolo. Carlo opera una coltellata su stesso. Mette il suo dito nella sua stessa ferita e: invita Jannis Kounellis a “lavorare e operare” con lui. In dialogo con lui. Al Teatro Stabile di Torino. A mettere insieme a lui, Carlo, il dito nella stessa ferita. Certo, lui Carlo Quartucci *siciliano* – in quel gesto-intuito, segno di una fratellanza “antica” che sentiva e che voleva scoprire, verso l'amico *greco* – vuole aprire “insieme” a lui, un nuovissimo gioco-dialogo “in viaggio”: con lui Jannis Kounellis, inventore e autore di quella “**uscita dal quadro**” del Pittore contemporaneo: “gesto radiale di cambiamento” del ‘sistema’ della Pittura, assolutamente equivalente alla sua inven-

zione di quella “**scrittura scenica in viaggio**” “gesto radicale di cambiamento” del Regista di Teatro contemporaneo, nel suo rapporto con lo Spazio, la Drammaturgia, la Lingua, l’Attore, e la Scena Teatrale, inventato e operato da Carlo Quartucci nei confronti del ‘sistema’ del Teatro. Jannis Kounellis, che proprio negli ultimi anni, alla domanda postagli su quale futuro vedeva davanti a lui, ha risposto : Caravaggio!

NAVIGHIAMO A VISTA
NAVIGHIAMO DI RITORNO
E INTANTO: LE SCENE DI CONVERSAZIONE...

Piccoli attracchi in Vai e Vieni come *Zefiri della mente e del cuore*, LE SCENE DI CONVERSAZIONE spargevano importantissimi stati vorticosi di allegria e di buonumore creativo a Genazzano, a Erice, ad Amsterdam, a Kassel, a Berlino, a Venezia, a Parigi, a Eindhoven, a Vienna, a Copenaghen, a Palermo... Quei Luoghi dove poi quasi sempre ci saremmo ritrovati in “azione creativa e semina di lungo corso”... Scene di Conversazione: ariose ed effervescenti e sempre INSIEME in Amicizia e Curiosità contagiose. E proprio *lì in quelle Scene di Conversazione apparivano da sé*: i primissimi segni impalpabili e convincenti della Nuova Carta Geopoetica del Nuovissimo Viaggio che premeva. Impulso comune di una sintonia profonda, consonante o dissonante, espressa in quello Stato di Necessità Artistica inderogabile.

*There is a morning inspiration
As there is a morning knowledge
In the windlessness
And certaintes plaints bloom
When the moth escapes from the crysalide
And the feverfite besets the insanes..
This is the instant in which the word becomes flesh.*
James Joyce

*Esiste una ispirazione mattutina
Come esiste una coscienza mattutina
Quando il vento tace
E certe piante sbocciano
Quando la falena esce dalla crisalide
E la febbre della follia assale i pazzi.
Questo è l'istante in cui la parola si fa carne.*
James Joyce

FINALE ANTIFINALE ore 16,30

“Attore. Artista. Attorialità: quello stato di noi che sa!” parafrasando Heinrich von Kleist.

Appunti di viaggio.

Adesso.

Il tre maggio 2020.

Stato di Osservazione Artistica Permanente. Acuta. Profonda. Ramificata.

Avanti. Indietro. A Nord a Sud a Est a Ovest.

Continui Capovolgimenti del Punto di Vista.

Ascolti lunghi e trattenuti.

Oggi. Ieri. Domani. Sempre: “oltre”.

UN VIAGGIO FANTASTICO!!!

IL VIAGGIO STUPEFACENTE E FEROCO DI UNA “VOCE IN LIBERTÀ”.

QUEL “DONO” SORPRENDENTE DI UN SEGRETO SCOPERTO dentro un “gioco feroce in viaggio” E MESSO IN LUCE: IN AMICIZIA ARTISTICA E IN GUERRA CULTURALE.

ATTORE_ARTISTA “IN VIAGGIO TRA E CON ARTISTI”... ALLA “SCOPERTA DELLA SUA PROPRIA STESSA VOCE”.

UN SOGNO CHE “SI FA REALTÀ MENTRE LO STAI SOGNANDO”. Ecco-la: “L'UTOPIA CONCRETA”!

“Quando il futuro è il presente che arriva...” Heinrich von Kleist.

Dal “Narratore di Camion”: in cabina, sul pianale, tra scale di ferro e botole di legno scoperchiate, sul cubo bianco del leggendario Lancia Esatau, dipinto da Carlo Quartucci del bianco di Malevič... A “La Zattera di Babele&Artisti”... La “Zattera del Naufragio Culturale”... da “La Zattera della Medusa di Gericault”... E la “Babele delle Lingue dei Popoli”... in viaggio... In Europa... Nel mondo... Da Genazano a Erice, da Kassel a Sydney, da Roma ad Amsterdam, Vienna, Berlino, Parigi, New York... da Segesta a Edimburgo e Ritorno... Una Jam Session cosmica: insieme a quei Pittori, Scultori, Musicisti, Scrittori, Pupari, Poeti, Attori, Cineasti, Acrobati, Danzatori, Direttori, Curatori, Docenti, Organizzatori... – i maggiori esponenti nel panorama internazionale del Teatro, della Pittura, delle Arti Contemporanee Visive e Sonore della seconda metà del Novecento – come Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Daniel Buren, Lawrence Weiner, Per Kirkeby, Hermann Nitsch, Joan Jonas... Henning Christiansen, Ernst Kretzer, Misha Mengelberg, Han Bennink, Luigi Cinque, Piero Brega, Robert Ashley, Blue Gene Tyranny, Peter Gordon, Suki Kang, Giovanna Marini, Marcello Panni, Giancarlo Schiaffini, Eugenio Colombo, Massimo Coen... Beckett, Borges, Kleist, Euripide, Marlowe, Shakespeare, Saffo, Genet, Virgilio, Edoardo Fadini, Roberto Lerici, Alberto Gozzi, Mino Blunda, Pirandello, Enrico Filippini, Edoardo Sanguineti, Aurelio Pes... Carmelo Bene, Luigi Mezzanotte, Alfiero Vincenti, Valeriano Gialli, Franco Branciaroli, Franco Parenti, Mario Scaccia, Gianmaria Volontè, Gunther Berger, Sybille Gilles, Gudrun Guenest, Friedhelm Ptok, Joachim Bliese, Otto Sanders, Rino Sudano, Rita Leska, Franco Citti, Laura Betti, Rada Rassimov, Marion D’Amburgo, Gianfranco Varetto, Cosimo Cinieri, Luigi

Burruano, Mimmo Cuticchio, Franco Scaldati, Gianni Santuccio, Sandro Lombardi, Flavio Bucci, Willi Colombaioni, Adrienne Larue, Josephine Maistre, Dan e Fabien Demuyck, Elsa Piperno, Joseph Fontano, Johnny Bett, Juliet Cadzow, David Rintoul, Reza Keradmand... E tanti tantissimi altri. Così come Andres Neuman, Rudi Fuchs, Germano Celant, René Block, Ritzart ten Cate, Pierre Bal-Blanc... Tutti Testimoni e Protagonisti d'eccezione. "Viaggiatori Sensibili": su quella "Zattera di Babele_Pensiero Artistico, Unico e Distintivo" (sempre illuminante e sempre stupefacente), che ci ha "abitato e guidato", nel vivo del suo farsi: è così che abbiamo viaggiato "geopoticamente" tracciando dal vivo una nuova "Carte du monde geopoetique" e "Carte du monde utopique" di Marcel Broodthears... Per arrivare fino a "CARIATIDE a Teatr'Arteria" Teatro, Arte & Carnezzaria a Roma Fontana di Trevi... E a "CANTORA dappertutto".

Una "eredità culturale e artistica dal vivo": come "DEPOSITO E LASCITO". Nel vivo del suo farsi tale. OGGI.

Carlo!

Sei sempre stato IN AVANTI... SÌ. SEMPRE IN AVANTI. MOLTO IN AVANTI... E ADESSO SEI ANDATO DAVVERO TROPPO IN AVANTI... E NOI, OGGI, POSSIAMO SOLO STRA-VEDERTI...!

Carlo!!!

Ma sei tu, che ci hai sempre provocato a STRA-VEDERE...!

Eccoci Carlo!

Adesso STRA-VEDICI TU DA LÌ...! NOI TI STIAMO GIÀ STRA-SENTENDO DA QUI... E ti stiamo aspettando.

SÌ. Dentro quei nuovissimi "lì per lì scenici" che ci attendono, che hanno costruito e costituiscono oggi una "NUOVA LINGUA DELLA SCENA".

Sì. Perché... noi abbiamo una Tragedia in mente. Una tragedia "felice". Felice nella "nuova lingua della scena...".

In quella "Maestria che nasce dal Dialogo e dall'Esperienza: INSIEME. IN LIBERTÀ. INDIPENDENTI".

E che OGGI, per l'occasione, si costituisce in me, in un rilancio ad libitum sul ragionamento cruciale: "Sprigionamento Catartico dell'Attore Artista tra Artisti in Viaggio e sua MESSA IN VISIONE, MESSA IN ASCOLTO, MESSA A FUOCO, MESSA IN DIALOGO *ad_tra_VERSO* il suo proprio Corpo Scenico prescelto: la Voce".

È questa "metamorfosi archetipica e catartica in continuo essere e divenire" OLTRE OGNI GENERE che ci ha fatto e ci fa scoprire ancora nel nostro lungo viaggio e ci indica "Ancora e ancora" OGGI nuove possibilità nuovi strumenti nuovi approdi: IERI. OGGI. DOMANI. SEMPRE.

Ti saluto: Carlo: tu sei la vita mia!

da Messaggero in viaggio. Protagonista e Testimone di sempre.

E tu Carlo! adesso ascolta e sii felice e sorridimi negli occhi e abbracciami con lo sguardo perchè: **Sono io che ti sto “caricando”:**

E diciamolo insieme questo “Doppio Sogno”...Carlo!

Come ci piaceva: mentre tu ascoltavi me e io guardavo te e lo dicevo dentro la tua immagine di te e di me: lì per lì:

questa di oggi è una carezza per te, Carlo!

(e non li togliamo tutti questi due punti: che stanno evocando l'amico e fratello Sanguineti)

ssshhh...

sussurando

:

L'uomo si risveglia da un suo incerto

Sogno di scimitarre e di pianura

E si tocca la barba con la mano

E si domanda se è ferito o morto.

Non verranno a inseguirlo gli stregoni

Che han giurato il suo mal sotto la luna ?

Nulla. Soltanto il freddo. Appena una

Sofferenza dei suoi ultimi anni.

Questo hidalgo fu un sogno di Cervantes

E Don Chisciotte un sogno dell'hidalgo.

Il doppio sogno li confonde e quanto

Sta accadendo già accadde molto prima.

Quijano dorme e sogna. Una battaglia:

I mari di Lepànto e la mitraglia.

SOGNA ALONSO QUIJANO, Jorge Luis Borges

El hombre se despierta de un incierto

Sueno de alfanjes y de campo llano

Y se toca la barba con la mano

Y se pregunta si està herido o muerto.

?No lo perseguiran los hechiceros

Que han jurado su mal bajo la luna?

Nada. Apenas el frío. Apenas una

Dolencia de sus anos postrimeros.

El hidalgo fue un sueño de Cervantes

Y don Quijote un sueño del hidalgo.

El doble sueño los confunde y algo

Està pasando que paso mucho antes.

Quijano duerme y suena. Una batalla :

Los mares de Lepànto y la metralla.

SUENA ALONSO QUIJANO, Jorge Luis Borges

Carla Tatò

a Roma, sul terrazzino di Moby, davanti al Parco della Caffarella, tra cinguettii vorticosi di uccellini e belati con campanaccio di pecore brucanti e con pastore armeno, in questi primissimi giorni di maggio duemilaventi .

Il Narratore di Camion

La Spettacola de La Zattera di Babele

La Cantora in trasformismo poetico

CARIATIDE di Teatr'Arteria in viaggio

Carla > il Messaggero Testimone e Protagonista del “nuovissimo viaggio di Carlo & Artisti”

FUORI SCENA (per ora):

Ecco allora sgorgare, palpitare e apparire i segni le pulsioni e le ferite, “maestri del viaggio”:

La parola poetica.

La parola archetipica.

La poetica della scena.

La presenza scenica. L'assenza_presenza. La presenza_assenza.

L'ascolto.

La perdita.

La paura.

La gestione della perdita e della paura.

Scavare.

E scavare ancora... Per scoprire.

E scoprire ancora...E ancora. Per “inventare”. Re-inventare, scoprendola, la propria stessa voce.

L'approfondimento.

La visione.

La parola scenica è prima di tutto “immagine”.

Poi inizia il viaggio della scoperta del suo proprio unico “corpo scenico” che viaggiando diventa Voce. VIVA. NEL VIVO DELLA SUA SCOPERTA.

La Voce che “appare”.

Si fa da sé.

Il Corpo Scenico della Parola : la Voce.

“L'oltre e l'al di là” della voce.

La parola “diamantina”.

La cultura del viaggio e del frammento.

La memoria epica, quella di Benjamin.

Il Ri-voltarsi all'indietro dello Sguardo...

Il Cambiamento del Punto di Vista.

La Parola Partitura Scenica

Musica e musicalità.
Suono e Rumore.
Il corpo scenico del silenzio.
La voce della pausa.
Il “senso del tragico”: OGGI.

IL TRIPLO SALTO MORTALE DELLA VOCE .
LA STRATEGIA DELL'IMMAGINAZIONE.
L'ATLETICA DEL PENSIERO E DELL'IMMAGINAZIONE
QUELLO STUPORE DELLA SCOPERTA DI POTER “INVENTARE”... AN-
COR A ANCORA.
“SORPRENDERE SORPRENDENDOCI”.
IL DNA SCENICO.
PERSONAGGIO E PERSONA. AUTENTICITÀ.
ISTINTO. INTUITO. Istantaneo. ISPIRAZIONE. INVENZIONE.
LA FERITA.
“EVOCARE” E NON RECITARE.
“ESSERE” E NON INTERPRETARE.
“IMMAGINARE” LA RECITAZIONE.
L'APPARIZIONE.
ATTORE / MESSAGGERO: quale “AUTORE ULTIMO” sulla scena...!

Peripezie di vita scenica in viaggio per “sostenere e rilanciare oltre” la Grande Arte del Teatro e dell'Attore e degli Artisti tutti.

L'Artigianato del Pensiero. OGGI. Maggio 2020. Nel vivo di quel terzo millennio, iniziato da poco.

Carla Tatò.

Roma, 3 maggio 2020.

Nell'atto di Ri-voltarsi... di Capovolgimento dello Sguardo... di Ri-cordarsi e di Stra-vedere alla Quartucci e alla Benjamin: con lo sguardo appassionato e propulsivo delle orecchie, del cuore, del braccio e della mente... TUTTI INSIEME... TUTTI AL LAVORO!

“Quelle immagini, che nuove immagini generano”...! W. B. YATES

In Campo e in Viaggio:

I SEGNI COGENTI di DEPOSITO E LASCITO...

“Tutta la storia, e la politica, si riducono alla rimozione della mortalità. L'arte, tuttavia, è originata dalla e radicata nella comunicazione con la morte e i morti. La questione è dare una collocazione ai morti. Questo significa cultura. [...] In una società in cui i morti, gli avi, non hanno una loro collocazione, i soggetti socialmente deboli – quelli che non funzionano – diventano delle nullità. [...] Lo stesso vale per il sogno. Nella produzione artistica, dipingendo o scrivendo, si inseguono sempre i sogni. Il fatto che il sogno

faccia parte della nostra vita né più né meno della quotidianità, deve essere affermato e imposto. La realtà può cessare di esistere, può essere cancellata da una nuova realtà. Ma i sogni non si possono cancellare. Essi esistono in un tempo diverso. Un tempo che non può essere suddiviso in passato, presente e futuro. Più si diffonde la tecnica, più importanza acquista la realtà del sogno. [...] Dobbiamo disseppellire i morti, ancora e ancora, poiché solo da loro possiamo trarre il futuro. La necrofilia è amore per il futuro. Dobbiamo accettare la presenza dei morti come “disturbatori” del dialogo. Il futuro scaturisce unicamente dal “dialogo” con i morti. Se abbiamo un teatro, sarà un teatro della resurrezione (che naturalmente presuppone una morte quotidiana); il nostro lavoro consisterà nell’evocare i morti, la compagnia sarà reclutata tra gli spiriti, che dopo lo spettacolo dovranno ritornare alla tomba fino all’ultimo spettacolo, una “prima” del terzo tipo, la scenografia sarà una “guida al viaggio” attraverso “i paesaggi” al di là della morte”.

Heiner Müller, La Zattera di Babele, Decennale, novembre 1991.

“Verso IL NUOVISSIMO VIAGGIO DI CARLO & CARLA & ARTISTI” con Nuovissimo Equipaggio in Formazione.

Est: Operazione scenica che vuole essere parte e frammento importante di UNA OPERA DI RICONOSCIMENTO CIVILE DI UNA COMUNITÀ TEATRALE CHE SI RICOMPONE E SI RISCOPRE VIVA, FORTE, UNITA, CREATIVA, SOLIDALE E CONSAPEVOLE: OGGI. IN “AMICIZIA ARTISTICA” e “IN GENEROSITÀ”. “IN JAM SESSION”. “IN ASSONANZA E IN DISSONANZA : UNA NUOVA SINTONIA”. UN NUOVO VIAGGIO. UNA CREATIVITÀ NUOVA... TUTTI DA COMPIERE E RILANCIARE DENTRO: UN LA VORATORIO MONDIALE PERMANENTE DI TEATRO, ARTI, LINGUAGGI, DRAMMATURGIE, SPAZI, ARTISTI, PERSONE, CULTURE & COLTURE...: IL “GRANDE CANTO LABIRINTICO VERSO UN OLTRE”... Ancora e Ancora...!

Eccolo!

È: “Viaggio a Scenasta! Suena Quijano in viaggio dentro la Città”: Genazzano Roma Torino Genova Erice Moen Bologna Berlino Napoli Venezia Parigi Pescara Amsterdam Copenaghen Palermo... DEPOSITO E LASCITO di Opere Paesaggi Scenici e Drammaturgici Pezzi d’Arte e di Scena Oggetti Pensieri artistici Azioni Immagini Libri Cataloghi Scritti Disegni Festa Suoni Creatività Voci Rumori Persone Idee Foto Video Nastri Magnetici di Carlo Quartucci e Carla Tatò, ottobre novembre 2019. Stop

P.S. GENAZZANO OGGI E...: 2020, 2021, 2022...

Vuol dire che si parte dal Ninfeo di Bramante, all’ombra di una quercia Kleistiana, in volo *Vai e Vieni* verso PIAZZA CARLO QUARTUCCI – di freschissima nomina con delibera comunale all’unanimità – ovvero: il Giardino antistante il CASTELLO COLONNA.

Il Castello Colonna: Sede “antica presente e futura” di Spazi e Stanze “già sognate, già scoperte, già abitate... E OGGI: Sempre Aperte”...a “Nuovissimi Sogni e Nuovissime Abitazioni in atto e in fieri”...

Stanze e Spazi OGGI VIVI E DISPONIBILI, in FUNZIONE di “Colonne Originarie e Rigeneratrici”, che hanno accolto e accoglieranno ancora, nutrendo e rigenerando e costruendo: Nuovi Atti, Nuovi Segni “oltre” quella straordinaria e originaria “semina di lungo corso”: la Vita Scenica di Quartucci & Tatò & Kounellis & Paolini & Buren & Weiner & Lerici & Kirkeby & Marini & Christiansen & Cinque & Fuchs & Celant & Fadini & ArtistiTutti: TUTTI INSIEME “COMPAGNI DI VIAGGIO”.

Vuol dire che: si parte da un Piccolo Paese a cinquanta chilometri dalla Roma Città Eterna Metropolitana, il quale Piccolo Paese di “cultura originaria contadina” incancellabile: un Corpo Sociale compatto – quello stesso che, in prima persona, nei mille giorni dal 1981 al 1983... ALLORA COME OGGI – “nella e con la” presenza e creatività costanti di tutti gli artisti “al sogno e al lavoro” con loro: ha costruito e conquistato una sua propria realtà pubblica, testimoniata e riconosciuta nel mondo artistico e culturale, insieme agli Artisti de La Zattera di Babele, di: “Paesaggio Drammaturgico in Viaggio in Europa e nel Mondo”.

GENAZZANO TUTTA INSIEME ALL'AMMINISTRAZIONE COMUNALE E AI SUOI CINQUEMILA CITTADINI:

– già Paesaggio Drammaturgico in Viaggio in Europa e nel Mondo, a fronte di un Originale e Originario Patrimonio Artistico e Culturale Esistente, Visibile e Concreto –

SI OFFRE OGGI E SI SENTE PRONTA PER APRIRE ANCORA E RILANCIARE ED ESTENDERSI A NUOVISSIME VIE: ALLE CULTURE E AI MONDI DEL TEATRO, DELLE ARTI E DEGLI ARTISTI: DECIDENDO DI “INVESTIRE A NUOVA VITA SCENICA ARTISTICA E CULTURALE QUOTIDIANA TUTTO L'ESISTENTE PATRIMONIO ARTISTICO E CULTURALE”: *VERSO* UNA SUA NUOVISSIMA STRATEGIA “IN FIERI” FATTA DI NUOVISSIMI E INNOVATIVI: TEMPI, MODI, RISORSE ECONOMICHE, SPAZI, PROGRAMMI, ARTISTI, PERSONE, INTELLIGENZE, CONSAPEVOLEZZA E CREATIVITÀ: ALLA FORMAZIONE, REALIZZAZIONE, ALLESTIMENTO E GODIMENTO COMUNE SOLIDALE E VITALE DI:

UN “*LAVORATORIO MONDIALE*” DI: “*CAPOVOLGIMENTO DEL PUNTO DI VISTA*”, “*MESSA IN ASCOLTO E MESSA IN VISIONE*” “*MESSA AL LAVORO E AL SOGNO*” DI: CULTURE DRAMMATURGIE E LINGUAGGI ARTISTICI E SCENICI: *VERSO* SCOPERTE NUOVE E NUOVISSIME, CON RADICI E MEMORIE ORIGINARIE E PRESENTI E FUTURE E NUTRITIVE: *VERSO* FUTURI DA SCOPRIRE CHE CI ASPETTANO CON CORAGGIO SENSIBILITÀ PASSIONE SOLIDARIETÀ CONSAPEVOLEZZA E DEDIZIONE ASSOLUTI URGENTI NECESSARI E IMPROROGABILI.

A misura di possibile: futuro e dinamico *homo novus naturans*: futuro e dinamico *uomo nuovo naturante* del terzo millennio.

E IL VIAGGIO CONTINUA...

*Un viaggio feroce, è stato.
E lo è.
Inarrestabile.
In amicizia artistica e in guerra culturale.
Profonde.
Nella tragedia felice della lingua della scena.*

*Non c'è altra origine alla bellezza
che la ferita singolare,
differente per ciascuno.
Nascosta o visibile.
Che ogni uomo custodisce in sé.
Che preserva,
e dove si ritira quando vuole lasciare il mondo
per una solitudine
temporanea
ma profonda.
Ah, San Genet martire!*

*Da serpente si diventa scarabeo,
da scarabeo corvo,
da corvo cavallo arabo,
ma non si può tornare
da cavallo arabo a scarabeo.
Ah, Jannis Kounellis... Le metamorfosi!
Sono la geometria del mondo.
Che l'uomo segna e scandisce
in una liturgia profonda.*

(Carla Tatò, in vesti di Cariatide, al tavolo della discussione insieme a Carlo Quattucci e Moby Dick con Lorenzo Mango, Ivrea Cinquanta, Teatro Akropolis, Palazzo Ducale, 7 maggio 2017)

Ah Carlo!
Noi siamo qui tutti
Al lavoro e al sogno
Adesso
In viaggio
Sì
Dentro al tuo vertiginoso miraggio
Alle tue germinazioni risveglianti di vita
Non si muore si cambia

Il cuore e la mente: che enigma!

Sì

Saper viaggiare è cosa creativa

Quanto una seduzione d'amore

Una bella pittura

Una frase musicale assoluta

Sì

Nuovo tempo

Nuovo respiro

Nuovo ritmo

Nuova cadenza

Hic et nunc.

Sì

E non ci sono repliche.

Carlo Cariatide Messaggero desideranti

STUDI

Teresa Megale

**PER GERARDO GUERRIERI E FEDERICO FELLINI,
A CENTO ANNI DALLA NASCITA.
CON DUE SCRITTI DEL PRIMO SUL CINEMA DEL SECONDO**

Nati entrambi nel 1920, a distanza di una manciata di giorni l'uno dall'altro, ed entrambi in provincia, rispettivamente a Matera e a Rimini, Gerardo Guerrieri e Federico Fellini ebbero per un buon tratto vite parallele, sebbene fin qui poco rilevate. Si conobbero a Roma sul finire degli anni Trenta e strinsero un'amicizia cementificata dall'incontro tra Giulia (non ancora Giulietta) Masina, la studentessa di lettere che esordì in teatro sotto la direzione del ventenne Guerrieri nelle regie per la compagnia del teatro universitario¹, e il giovane romagnolo, redattore caricaturista della rivista satirica «Marc'Aurelio». I primi allestimenti "guerrieri" furono dunque "galeotti" per l'incontro fra i due, destinato ben presto – com'è noto – a intrecciarsi con il set e a perdurare lungo tutta una esistenza.

Il legame tra coetanei "forestieri" – come si diceva allora –, immigrati nella capitale (il primo al seguito della famiglia, il secondo da solo), si fece man mano solido e durevole, seppure intermittente. Tra i segnali inequivocabili di una frequentazione scivolata poi in familiarità, la scelta della Masina per portare al fonte battesimale la prima figlia di Guerrieri e di Anne d'Arbeloff, Selene: traccia viva, ancora nei primi anni Sessanta, di un rapporto speciale tra i due, mai interrotto neppure quando le loro strade inevitabilmente si divaricarono, quando il cinema si impossessò stabilmente di Fellini, mentre la regia, l'editoria, la traduzione, la radiofonia, la sceneggiatura, la *dramaturgie*, la critica teatrale, la direzione artistica del Teatro Club, lo studio matto e disperato del teatro, i progetti di mostre, di libri, di multivisioni assorbirono le energie di Guerrieri, divenuto in breve tempo il «precursore utopico del [...] nostro politeismo teatrale»². Non a caso, il rapporto di vecchia data affiorò in modo carsico

¹ Guerrieri diresse Giulietta Masina almeno in *Felice viaggio* di Wilder, che debuttò al Teatro dell'Università di Roma il 29 febbraio 1940 e in cui l'attrice esordiente sostenne il ruolo della madre; in *Tempesta e passione* di Klinger, allestito il 7 maggio 1941, in cui fu Luisa; ne *Il prato* di Fabbri, messo in scena il 27 maggio 1943 al Teatro Eliseo, in cui interpretò il personaggio di Celeste. Sul rapporto prima precoce poi controverso di Guerrieri con la regia, cfr. almeno C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Roma, Bulzoni, 2008²; S. Geraci (a cura di), *Il Teatro di Visconti: scritti di Gerardo Guerrieri*, Roma, Officina Edizioni, 2006. Sugli anni universitari di Guerrieri, costellati dalle sperimentazioni registiche, cfr. M.G. Berlangieri, *Un teatro immaginario «in attesa che lo spirito giunga»*. Gerardo Guerrieri, dagli esordi universitari alla conferenza sul teatro americano del 1956, in «Biblioteca Teatrale», n.s., gennaio-giugno 2017, nn. 121-122, pp. 51-80 (*Obiettivo Guerrieri. Parte Prima*, a cura di P. Bertolone e S. Locatelli). Sui primi anni romani di Fellini, cfr. almeno la biografia di T. Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Milano, Feltrinelli, 2002; I. Moscati, *Fellini & Fellini: da Rimini a Roma, inquilino di Cinecittà*, Torino, Lindau, 2016.

² C. Meldolesi, *Critico e operatore culturale, storico e regista, traduttore e dramaturg*, in S. Guerrieri (a cura di), *Gerardo Guerrieri: un palcoscenico pieno di sogni*, Matera, Edizioni Magister, 2016, p. 97.

in alcune idee, non realizzate, di regia nelle quali coinvolse Fellini, e insieme a lui anche Ennio De Concini e Luca Ronconi, quando dal 1980 al 1982 fu chiamato come *dramaturg* da Ivo Chiesa presso il Teatro Stabile di Genova.

Nella ricorrenza del doppio centenario, la pubblicazione di due articoli, usciti sulla terza pagina del «Giorno» nel 1975 e nel 1980, intende riportare l'attenzione sulla complicità culturale fra due indiscussi intellettuali/artisti di caratura internazionale, sulle scelte rischiose e provocatorie che riuscivano a trasfondere nei loro rispettivi e polimorfi campi di azione. I due scritti³ sono esemplari di poetiche e di utopie, di intransigenze e di sogni e li colgono entrambi nell'orizzonte della piena maturità.

L'occasione del primo pezzo, apparso il 17 settembre 1975, incastonato fra le visioni degli spettacoli alla Biennale veneziana e di quelli della Festa di San Miniato, fu il clamore suscitato da più parti dalla realizzazione di *Casanova*. Come si usava un tempo e come si continua a usare, il film fu preceduto dai queruli distinguo dei settecentisti, e in specie dei casanovisti, pronti a intonare in coro le note del realismo per imbrigliare la fantasia del suo creatore, e soprattutto da preoccupazioni ideologiche ben più forti circa la concezione stessa del maschio latino finito nelle mani del visionario regista dopo l'ondata libertaria del Sessantotto. Guerrieri, che possedeva la capacità invero rara di cesellare con la penna qualsiasi argomento e di generare ogni volta assoli d'arte, si fa testimone della nascita traumatica del film, divisa fra attese moralistiche e *pruderie*. L'articolo, dalla scrittura personalissima, è la messa su carta di una intervista, ma non coincide con essa: si nutre di domande ma le travalica per portare l'acqua al mulino dell'interpretazione analitica del suo estensore. Si tratta, in breve, di una ennesima prova della capacità di Guerrieri di scavare fin dentro il mondo dell'intervistato, di cui sa sempre tutto e forse sa anche di più di ciò che lo stesso intervistato crede di sapere.

Sotto il fuoco di domande, costringe Fellini a confessarsi, a rivelargli il clima di ansia che grava sul set: dal resoconto giornalistico traspare in sottofondo il *match* dialettico tra i due. Oltre il consueto approccio dell'indagatore critico⁴, già noto per lo stile inconfondibile delle recensioni teatrali affidate alle colonne prima dell'«Unità» e poi del «Giorno»⁵, si staglia l'immagine indimenticabile del regista mentre «spar-

³L'Archivio Guerrieri della Sapienza di Roma conserva altre tracce riferibili al rapporto fra Guerrieri e Fellini, in particolare minute, appunti, abbozzi di interviste, versioni dattiloscritte e manoscritte riguardanti gli articoli qui proposti in trascrizione, oltre a materiali informativi sui due film. Tra gli scritti di Guerrieri si segnala il dattiloscritto, con annotazioni manoscritte a matita, sulla poetica di Federico Fellini e di Cesare Pavese, datato 2 novembre 1955. Il difficile tempo pandemico ne ha impedito a chi scrive la consultazione. Devo il reperimento degli articoli qui proposti unicamente alla cortesia e alla generosità di Selene Guerrieri.

⁴Sulle qualità di indagatore critico di Guerrieri si vedano le numerose testimonianze di chi lo ha conosciuto da vicino, Ferruccio Marotti e Mario Prosperi, tra i principali. Acute riflessioni a riguardo in M. De Marinis, *In cerca di un attore "popolare" e "nuovo", Gerardo Guerrieri nella scena italiana del secondo Novecento*, in Id., *Ripensare il Novecento teatrale. Paesaggi e spaesamenti*, Roma, Bulzoni, 2018, pp. 215-235.

⁵Il lavoro di critico teatrale è confluito in G. Guerrieri, *Presagi per un teatro nuovo: le cronache per «l'Unità» 1945-1950*, a cura di R. Brancati, Irsina, Giuseppe Barile editore, 2016 e Id., *Il teatro in contropiede. Cronache e scritti teatrali (1974-1981)*, a cura di S. Chinzari, prefazione di F. Marotti, Roma, Bulzoni, 1993.

ge malcontento a bracciate», mentre a suo modo, al pari di Riccardo III, vive il suo «winter of discontent». Da fine analista, in grado di cogliere sempre sul vivo chi ha di fronte, Guerrieri supera l'apparenza o la prima intuizione e annota: «Solo dopo ti accorgi che è un tiro di interdizione, un fuoco di sbarramento, una spessa coltre di nebbia lanciata per restar solo con le sue invenzioni».

Alla difesa istintiva del regista, il critico reagisce con l'enumerazione delle insidie, delle «trappole che vanno evitate», con la precisa e generosa indicazione del giusto approccio drammaturgico rispetto al delicato argomento del film. E così prende nota del trucco sbugliato di laccate damine («tutte una Rosalba Carriera», ci dice e ci pare di vedere gli stucchevoli visi porcellanati), espressione eloquente di ciò che proprio non doveva essere quella regia. Con la lucentezza critica che gli è propria, arriva, dunque, a denudare Casanova dal casanovismo, archetipo reso anacronistico dalla Storia, e ad avvertire il lettore-spettatore *in fieri* che la visione felliniana sarà ben lontana dal «film a protagonista romantico, alla “Beau Brummel”».

Del lungo travaglio del regista e della difficile trasposizione della materia in terra italica porta come prove il documentario televisivo *E il Casanova di Fellini?*, film-inchiesta sul cavaliere di Seingalt, girato da Gianfranco Angelucci e Liliana Betti⁶, ispirato e promosso dallo stesso Fellini. Nel documentario dedicato al gallismo nazionale cinque candidati al ruolo finsero di sottoporsi a un provino: Marcello Mastroianni, Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi, Alberto Sordi e il francese Alain Cuny. Il valore teatrale del documentario è inequivocabile. Qui, ciascun attore, attingendo al proprio stile recitativo e al proprio mondo ideale, espone la sua concezione di Casanova a una intervistatrice, l'attrice Olimpia Carlisi, che si finge tale⁷. Guerrieri sa di questa pretestuosa indagine filmica attraverso la quale probabilmente il regista scartò definitivamente l'idea di un protagonista a portata di mano. Perciò, passando ai dati cronachistici, che poi tanto cronachistici non sono, la caccia al ruolo del titolo viene

⁶ *E il Casanova di Fellini?* di Gianfranco Angelucci e Liliana Betti. Con Olimpia Carlisi, Piero Chiara, Alain Cuny, Federico Fellini, Vittorio Gassman, Roberto Gervaso, Tonino Guerra, Carlo Hinterman, Luigi Latini de Marchi, Ignazio Maiore, Marcello Mastroianni, Alberto Sordi, Ugo Tognazzi e altri, fotografia Giuseppe Rotunno, montaggio Maurizio Tedesco, musica Nino Rota, scene e costumi Danilo Donati, trucco Gabriella Trani, documentario, produzione Cinemoon, 1975, 72'. Film trasmesso il 6 maggio del 1975 dalla RAI. Disponibile su Rai play il solo provino di Sordi: <https://bit.ly/327ZrMo> (ultima consultazione: 11 luglio 2020).

⁷ Nel documentario Gassman è un «Casanova “mattatore”, vincente e vitalistico, appena offuscato da un'ombra di malinconia: straripante, perpetuamente “alla ribalta” per qualsiasi occasione dell'esistenza, famelico di vita e di approvazioni, egocentrico, privo di dubbi e di scrupoli». Sordi disegna un «vitellone vanesio, opportunista, dileggiatore, classico italiano mammone che non riesce a superare lo stadio dell'adolescenza mimetizzandosi in un gioco sempre più irrancidito di *coureur de femmes*, infingardo goloso e pigro». Tognazzi propone un «dongiovanni gaudente, edonista, *bon vivant*, esemplare di una maschilità gastroessuale, che gusta le donne come un ingordo banchetto». Mastroianni dinanzi a uno specchio ragiona e filosofeggia intorno alla «propria immagine riflessa, quella di un maschio sentimentale eternamente affascinato dalla donna, sempre inseguita e mai raggiunta: un pianeta sconosciuto, una galassia inesplorabile». Infine, Cuny, attore della Comédie Française, presenta Casanova da vecchio, simile a «un *clown* irrimediabilmente triste capace ormai di corteggiare un'unica figura femminile, quella della Morte». Cfr. la memoria di G. Angelucci, *SPECIAL CASANOVA (venticinquantesimo capitolo del “Glossario Felliniano”)*, 13 luglio 2019, www.articolo21.org (ultima consultazione: 11 luglio 2020).

descritta con stile ironico: registra la delusione cocente dei nostrani «giovannotti ben piantati in slip, tendenti il bicipite» e l'agitazione machista che l'aveva preceduta e accompagnata in Italia e all'estero, comparabile soltanto alla «difesa della Razza», con l'iniziale doverosamente maiuscola.

Il brano, assai divertito, rievoca le crociere di Italo Balbo per dire dell'interesse suscitato ovunque e le idee antisemite e razziste di Telesio Interlandi per parametrare lo scompiglio prodotto ovunque. La descrizione dell'arrivo nel Teatro 5 di Cinecittà di Donald Sutherland, in cui si dava vita a uno dei più teatrali film felliniani, è da manuale "guerriero". Per la sapiente caratterizzazione fisica e psichica dell'attore, straniero impacciato e stralunato, fino ai dettagli del trucco relativi alla costruzione del personaggio e alla voce sottilissima di Fellini, vale la pena staccarla dall'insieme, isolarla e leggerla come esempio di stile critico:

Donaldino avanza nero come un corvo; in seta, ma corvo. Profilo tiepolesco. «Io l'ho fatto così - dice Federico -. È tutto finto. Gli ho rasato i capelli, l'arco al naso, la bazza al mento». Corrisponde per la verità al ritratto che c'è sulla Plèiade. Capolavoro che richiede tre ore al giorno di trucco. Gigantesco (1 metro e 91). Anche la sua poltrona ha un gradino supplementare: è sopraelevata. Donaldino avanza dondolando (un po' dinoccolato, come certi adolescenti). Non dev'essere completamente a suo agio. È ancora un po' come un invitato. Questo è l'ingegner Sutherland, il faccia lunare, il trasognato, il «medusaceo», come ama dire Federico di lui, l'Usurpatore, per altri, il Capitano Nemo dei Casanova. Deve sentirsi, come Hemingway nella guerra di Spagna, «el inglés». Tra poco faremo il tifo per lui (solo contro tutti). Donaldino si avvicina a Federico con le due mani piantate nelle saccocce davanti dei calzoni, e gli chiede (in inglese, «of course»): «Posso stare con le mani così? Si usava stare così, nel Settecento? Si andava con le mani nelle tasche *in the Seventeenth Century?*». E Federico, come Enrico IV (di Pirandello) gli risponde bonariamente. «Ho visto una stampa di Hogarth in cui c'era uno che stava esattamente come te. *Just like you*. Niente paura».

Nel secondo articolo, apparso sulla medesima testata il 16 marzo 1980, a cinque anni di distanza dal primo, Guerrieri si rimette in ascolto dell'amico a pochi giorni dall'uscita nelle sale de *La città delle donne*. La sua continua, petulante richiesta è stabilire quale legame ci fosse fra la pellicola e il femminismo, fra la visionarietà felliniana e la rivoluzionaria ideologia che più di tutte attraversa e dilania la contemporaneità. Il regista erge a sua preventiva difesa un'enorme diga, con l'abbassare il film a «una pagliacciata, a una rivistina d'avanspettacolo». Lo sfoggio di finta modestia fa il pari con la sublime finzione che il femminismo non entrasse a far parte del lavoro, in modo da sottrarre la sua creazione a qualsiasi, altrettanto preventiva, lettura militante. Come in un gioco a rimpiaffino, Guerrieri lo incalza, non esitando nemmeno a servirsi strumentalmente delle dichiarazioni date alla stampa da Marcello Mastroianni sul medesimo argomento per farlo capitolare. Anche in questo articolo il critico si avverte con tutto il suo peso non solo nel botta e risposta, ma soprattutto nelle parentesi, negli incisi dai quali traspare la sua vera essenza. Il fiuto di Guerrieri è tale da provocare Fellini circa la presunta assenza di sceneggiatura e da mettergli «sotto il naso una sfilza lunghissima: che è quella del cast». Ha inizio una brevissima ma si-

gnificativa rassegna: dall'inglese Bernice Stegers, la donna con cui si apre il film, a Jole Silvani, a Donatella Damiani, alla polacca Anna Prucnal, interpreti con ruoli di spicco tra le duemila e seicento scritte, delle quali con pochi tratti Fellini descrive le qualità attoriche. Il regista svicola abilmente, facendo scivolare il discorso dal presunto femminismo, che in realtà vi viene come parafrasato a volontà, a una sorta di inossidabile mistica della femminilità.

In riferimento a questa interpretazione Fellini disse di Mastroianni-Snaporaz, protagonista e vittima emblematica della città femminile provocatoriamente allestita in celluloido, ennesima proiezione della sua inesauribile fantasia onirica: «è più bravo di quanto lui stesso immagini, e la sua modestia lo protegge da tutti i pericoli che minacciano un attore, vanità, eccesso di estroversione, compiacimento pavonesco, autoesaltazione»⁸.

La rievocazione dell'idea primigenia del film non lascia adito a dubbi circa la continuità poetica fra *Casanova* e *La città delle donne*, che sembra essere la continuazione della trama del seduttore, non la sua alternativa:

Una sera gli parlai di un film. È la storia – dicevo – di un uomo che gira attorno alla donna guardandola da tutte le parti, e ne rimane affascinato e sbigottito. Sembra che la guardi senza neanche tanta voglia di capirla, ma piuttosto per il piacere di rimanerne sbalordito, ammirato, di provare entusiasmo, sconcerto, e un po' di tenerezza. Forse ha paura, perché pensa che trovare la donna, ottenerla, vuol dire soccombere, sparire, morire. E allora preferisce continuare a cercarla senza mai raggiungerla⁹.

I film passati al setaccio da Guerrieri, per nulla dissimili, si compenetrano l'uno nell'altro e una volta di più confermano quanto il vero realista sia il visionario. E di visionarietà, di una speciale visionarietà, non difettavano né l'intervistato, né tantomeno l'intervistatore.

Gerardo Guerrieri

Casanova? Non esiste, «Il Giorno», mercoledì 17 settembre 1975

«Le *Memorie* non le ho lette: anzi, sì, le ho lette, ma sono noiosissime», dice il regista - Poi arriva l'ingegnere Donaldino Sutherland, il faccia-lunare, il non protagonista, il «medusaceo» - «Posso stare così con le mani sui fianchi? Si usa nel Settecento?», chiede - «Ma sì, in un quadro di Hogarth...».

Dobbiamo salvare Fellini? Aiutarlo a evadere dai Piombi di Venezia dove pare egli sia rinchiuso? Così sembrerebbe dalle dichiarazioni catastrofiche che ha fatto. Questo film è per lui «una punizione, un castigo, una vendetta», lo conduce come «un'operazione isterica». Ti accoglie nel teatro n. 5 dicendo: «Va sempre peggio. Non lo volevo fare». Sparge malcontento a bracciate.

⁸M. Hochkofler, *Marcello Mastroianni: il gioco del cinema*, Roma, Gremese editore, 2006, p. 190.

⁹*Ibid.*

Solo dopo ti accorgi che è un tiro di interdizione, un fuoco di sbarramento, una spessa coltre di nebbia lanciata per restar solo con le sue invenzioni.

In un primo momento ti domandi: che cosa posso fare per lui? Gli manderò la lima nella pagnotta per limare la sbarra? Mi sono sorpreso a pensare a un anti-Casanova, un soggetto che mostri il suo odiato eroe nella luce più nera: Casanova spia degli Inquisitori, beffato dalle donne, ridicolizzato come quella volta che fingendo di saper pattinare, cade venti volte e si frattura (o quasi) l'osso sacro. Eccetera.

Chi ha una pallida idea delle difficoltà di Fellini? Del "winter of discontent" che gli si prepara? Cominciamo.

È un film in preparazione da tre anni: è come se l'avesse già fatto. Ti immagini un tuffatore che resta tre anni sul trampolino?

Il nome di Casanova si presenta con ostacoli che vanno saltati uno per uno. I tipi di film che la gente si aspetta. Trappole che vanno evitate: costume (orrore: «le damine incipriate»), il film storico (Casanova giunge a Parigi nel 1752 e lì incontra Silvia Balletti della quale si innamora, ecc.), il film sul Settecento: altra trappola. Ecco Federico che esamina un allineamento di dame impennacchiate, imparruccate, appena arrivate, maestosamente e sicure di sé, in processione dal trucco. Le passa in rivista una per una confrontandole con la fotografia di partenza, di «prima della cura». Sembra che il misericordioso truccatore abbia ingentilito troppo: le ha allisciate, sbiadito i rilievi, cancellate le differenze, le ha impastellate tutte: tutte una Rosalba Carriera. E Federico, alla ricerca dei connotati originali, smonta giù tutto: via questa parrucca, spiana queste tempie, afforzare le labbra, le narici, alzare le sopracciglia, tira giù questo zigomo; rifare. Diamo pausa e durante la pausa rifacciamo.

Poco dopo una di quelle che avevamo viste un po' caramellose, si ripresenta uccella da preda, un elmo da sparviera in testa, ha riacquistato grinta. Ecco, Federico le fa: ci vediamo così da Casanova stasera alle otto e mezzo.

Poi si volta e mi fa: Settecento, secolo di merda! Andrebbe cancellato dalla faccia della terra.

Solo nome

Questo per il «Settecento». Ma, il film a protagonista romantico, alla «Beau Brummel»? La gente (e forse anche Sutherland) se lo aspettano. Ma quale protagonista? Il protagonista non c'è. Casanova? Ma Casanova non esiste. Fellini l'ha dimostrato. Ha fatto un'inchiesta, consegnata allo Special televisivo (con Tognazzi, gli psicanalisti, ecc.). Convocati, tutti hanno detto la loro: le cose più opposte. Per ognuno Casanova è una cosa diversa. «Grande narratore e scrittore noioso, lucido interprete della propria epoca e reazionario della controriforma, vittima dell'oppressione religiosa e spaghetto del sesso». Casanova non è (con rispetto parlando) nessuno: è uno nessuno e centomila. È un nome scritto sull'acqua.

Ma, e le *Memorie*? Fellini risponde provocatoriamente che non le ha lette. Urla di rabbia nel campo dei casanovisti.

Come? Uno di essi «inorridito e indignato» gli ha scritto quasi in lacrime, per

l'«enorme presunzione» di Fellini. Un film su Casanova senza leggere le *Memorie*, anzi disprezzandole? Ma non sa Fellini che quel libro alla sua prima edizione fu attribuito nientemeno che a Stendhal? Come si permette? Trattare così colui che lo scrivente considera suo grande «benefattore»? E spiega perché. «Nessun libro mi ha tanto divertito e tenuto compagnia. È una delle più grandi autobiografie mai scritte. Un gigantesco affresco del Settecento, eccetera. L'ho comprato per la prima volta nelle edizioni Nerbini di Firenze, illustrato. Ho perduto il libro e l'ho ricomprato 4 volte nel corso della mia vita. Certi capitoli li so a memoria per averli letti non meno di 200 volte. Sono grato a quest'uomo che in mezzo alle miserie del nostro secolo brutto e feroce, mi ha permesso di VIVERE in pieno in un altro secolo che lei disprezza e io adoro».

Poi ci sono i «casanovisti storici», quelli che dicono: «Ma il 17 dicembre 1756 Casanova portava non le scarpe verdi, ma le scarpe nere coi tacchi rossi». Questi per ora li lasciamo da parte.

A questo punto, cambiando rotta, Federico dice: ebbene sì, le ho lette le *Memorie*, ma le ho trovate noiosissime. (Dichiarazioni spudorate, destinate a gettare rabbia, furore, impotenza nelle file dei suoi avversari. Come dire: il vostro archetipo non esiste, siete figli di nessuno).

Quel che ha sconvolto i «*latin lovers*» è la scelta di Sutherland. L'ufficio di produzione di Liliana Betti è tappezzato di nomi, indirizzi, immagini, numeri del telefono di giovanotti ben piantati in slip, tendenti il bicipite, o ritratti in atteggiamenti di lusinga a piazza San Marco. Tutti candidati delusi. Aspiranti al titolo furenti. Disoccupati. Rinnegati dal Maestro. Fatti cornuti da un canadese. Fosse almeno bello! «Oltre che brutto, scrive uno, è assolutamente diverso dal tipo italiano. E per di più lei cerca di renderlo grottesco». Le lettere fioccano. Dall'Italia e dall'estero. È un movimento. Non succedeva più dai tempi delle crociere di Italo Balbo. Dal Canada, appunto, Paese reo di aver dato i natali all'Usurpatore, e ormai sulla lista nera dei casanovisti, giunge una «vibrata protesta». «Non mi sembra che questa scelta renda giustizia al maschio italiano che deve mantenersi all'altezza della sua reputazione di Playboy universale».

È giunta in Canada l'eco di altre dichiarazioni che hanno fatto trasecolare l'Universal Playboy. «Mi sa spiegare il Maestro che cosa c'entra Casanova col Fascismo?». Ma come?, si potrebbe dirgli: Telesio Interlandi sta fremendo nella tomba, arde dalla voglia di intervenire. È la difesa della Razza.

Ma da un po' di tempo in qua Federico s'è fatto impenetrabile. Esempio questa conversazione con una giornalista.

- Vero Federico che Sutherland vede il personaggio diverso da come lo vedi tu?
- Federico, urbanamente annoiato (ah ci risiamo!): «Ma vaglielo a chiedere a lui».
- Tu hai detto che Casanova è un fascista.
- «Non ho mai detto questo, Titina!».
- Come? L'ho letto su «Gente», l'hai scritto.
- «Ho detto che era un pragmatista».
- Questo rassicura un po' la cronista: pragmatista è meglio.

Si parla di certe rassomiglianze tra Casanova e d'Annunzio. Perché non fai un film su d'Annunzio? «È questo».

Una balena

- Hai letto *Lana caprina, il libro in cui Casanova fa l'elogio delle donne?*

«Ma non ho letto niente, Titina», fa Federico.

Sutherland invece, secondo la giornalista, ha letto tutto. Batte tutti i casanovisti in questo. «Ha letto la tesi di laurea di Casanova: Se gli ebrei possano costruire altre sinagoghe?» (Casanova, come molti suoi connazionali, studiò legge. Avrebbe voluto scegliere medicina; professione, dice lui, altrettanto ciarlatanesca). Ma anche questo bisognerà chiederlo a lui.

Sconfitta, la giornalista chiede: «Dove siamo qui?». Si vede una balena a bocca aperta, una a bocca chiusa più in fondo, una giostra con una sirena che alcuni pittori stanno «invecchiando» (ho detto invecchiarla, non che non si veda più niente! si alzerà a dire qualche minuto dopo), un cucinone di rame, un trabiccolo con appese file di acciughe e baccalà, un calderone con pesce bollito, insegne di bettole per marinai.

- *Cos'è questo, Federico, un parco di divertimenti...?*

«Questo è - Federico pesa le parole - "l'Ac-ca-de-mia dei Lincei"».

Sosta: «Ma andiamo Titina, cosa vuoi che sia!».

- *Mi dai un disegnetto?*

«Non ne ho più neanche uno».

- *Ma allora me lo fai?*

Durante la pausa glielo fa: un bellissimo Casanova a colori con un naso grifagno alla Luchino Visconti.

L'inglese

Le ha lette o non le ha lette, Federico, queste *Memorie*? Siamo giusti, se le ha lette è costretto a conformarvisi. E infatti il problema è quello di un uomo la cui arte sta tutta nella memoria (e nella fantasia che ne scaturisce) come Federico, e questa memoria di Casanova che è così, come dire, monocorde, per non dire unicellulare, protozoica. Registra una cosa sola: «Appoggiai la signora XY contro la tavola e la possedetti» (d'accordo, è versatile per quanto riguarda le posizioni). Dov'è il pavone di *Amarcord* in Casanova? Di pavone c'è solo lui.

Questo Casanova insomma è Casanova com'era Stalin lo Stalin di Bob Wilson o Freud il Freud di Savary.

- Come va, gli chiedo, la scena con la monaca? Gli amori a tre con la monaca di Murano, e l'ambasciatore francese Bernis, che faceva il *voyeur*? (figurarsi Roger Vailland, che su questo fine «libertin» ci ha scritto un libro sopra! Era per lui un maestro di vita).

«Bene, ma non si vede niente. Se ne parla, così. Io certe cose non le so fa'. A me sembrano cose private. Non piacerà a nessuno questo film. Non piacerà a quelli che

vengono credendo di vedere i coiti. Non piacerà ai casanovisti» (E qui dolci insolenze a Chiara e Gervaso).

Un altro guaio poi è l'inglese. «Me l'hanno voluto far fare in inglese!» È un po' come se Alessandro Manzoni fosse stato costretto dall'editore a scrivere i *Promessi Sposi* in tedesco. Che l'attore sia inglese, passi, questo aggiunge un po' di necessaria distanziamento. (Detto con orrore per i "latin lovers"). Ma questo lo taglia fuori da tutta un'esperienza italiana, una serie di umori italiani, introduce filtri, traduttori, schermi, necessità di nuove strategie.

Non era meglio allora continuare l'inchiesta sui Casanova nostrani (di Bellaria o di Perticara), quella dello speciale TV, dove emerge il casanovismo come categoria metafisica, inconscio collettivo, fenomeno ancestrale, radici, una fenomenologia. Casanova in tutti i pori. «Ma l'ho già fatta. Esce il libro, con tutte le interviste. Te le mando». Me ne cita con simpatia alcune: quelle con gli anziani *playboys* («alla Televisione s'è dovuto tagliare»): quella col bagnino di Pesaro: uno sterminatore.

«Vedo una donna e dico: io quella donna la devo ammazzare».

«Perché? Che t'ha fatto?».

«Niente. Io quella lì la devo ammazzare».

«Questo membro vindice». Ridacchia Federico alzando le braccia sulla testa col gesto del boia.

«E che donna vorresti? Che donna ti piace?».

«Mmm. La Callas. E la Kennedy. Non mi dispiacerebbe».

«E perché ti piace la Kennedy?».

«Perché ha l'occhio ficarello». E così via. Da grande scrittore.

«Sto qui fino a febbraio - continua -: non lo volevo più fare. Lo vogliono fare per forza. Fanno a gara. In tre si son messi, per trovare i soldi. Io ho fatto di tutto. Li hanno trovati». (Mi hanno detto la cifra, 9 miliardi, o 9 milioni di dollari, c'era un 9). «Una cosa che mi sarebbe piaciuto fare: avevo pensato di fare un altro film, contemporaneamente. A un regista viene commissionato un film, che lui non vuol fare, lo fa, e quel che succede durante tutto questo. Un film di dissenso. Questo mi divertirebbe. Ma chi ce la fa?».

A una cert'ora arriva Sutherland.

«Oh, Donaldino». Si baciano. Donaldino è vagamente impaziente. Si gira? «No adesso riposati. Faccio qualche altra scena prima». Perché ha scelto Sutherland? Solo per far rabbia ai "latin lovers"? «Non teme di fare come colui che si tagliò i genitali per far dispetto alla moglie?», gli hanno scritto.

Donaldino avanza nero come un corvo; in seta, ma corvo. Profilo tiepolesco. «Io l'ho fatto così - dice Federico -. È tutto finto. Gli ho rasato i capelli, l'arco al naso, la bazza al mento». Corrisponde per la verità al ritratto che c'è sulla Plèiade. Capolavoro che richiede tre ore al giorno di trucco. Gigantesco (1 metro e 91). Anche la sua poltrona ha un gradino supplementare: è sopraelevata. Donaldino avanza dondolando (un po' dinoccolato, come certi adolescenti). Non dev'essere completamente a suo agio. È ancora un po' come un invitato.

Questo è l'ingegner Sutherland, il faccia lunare, il trasognato, il «medusaceo», co-

me ama dire Federico di lui, l'Usurpatore, per altri, il Capitano Nemo dei casanova. Deve sentirsi, come Hemingway nella guerra di Spagna, «el inglés». Tra poco faremo il tifo per lui (solo contro tutti). Donaldino si avvicina a Federico con le due mani piantate nelle saccocce davanti dei calzonni, e gli chiede (in inglese, «of course»): «Posso stare con le mani così? Si usava stare così, nel Settecento? Si andava con le mani nelle tasche *in the Seventeenth Century?*».

E Federico, come Enrico IV (di Pirandello) gli risponde bonariamente. «Ho visto una stampa di Hogarth in cui c'era uno che stava esattamente come te. *Just like you*. Niente paura».

(Si allontanano, abbracciati). Il Settecento di Fellini è permissivo. Non che Federico non sia pignolo. Fa ridipingere la sirena, spostare caldaie, accendere tutte le possibili torce, collaudare i cavalli («Ma non vanno un po' più forte di così?»). «Trot-tano», è la laconica risposta). Finalmente si gira la giostra.

«Nebbia».

Si volta e mi fa: «Ecco le contraddizioni del Maestro. Diranno: dopo tanta cura di dettaglio, Fellini immerge tutto nella nebbia». La nebbia scende fitta nel teatro numero 5. In questa nebbia (di Londra) Fellini conduce la sua guerra contro i casanovisti.

Gerardo Guerrieri

Fellini: *La donna è l'inconscio*, «Il Giorno», domenica 16 marzo 1980

«La città delle donne» uscirà il 3 aprile - «Il femminismo non c'entra: è una pagliacciata, una rivistina d'avanspettacolo - La donna è bellissima amabilissima seducentissima proprio perché è sconosciuta - Faccio sempre lo stesso film, non è una battuta» - Il ruolo, le idee e le polemiche di Mastroianni.

«Fammi tutte le domande che vuoi purché non sul film» (dice Federico).

- *Parliamo delle donne, argomento inesauribile. Qual è l'ideologia dietro il film?*

«Nel film non c'è ideologia. Io non ho ideologia».

- *Tu no ma le donne del tuo film sì. Non metti in scena un congresso femminista?*

«Non c'entra un tubo il femminismo con questo film. C'è un equivoco enorme. Mi dispiace di dare questo enorme dispiacere alle femministe ma questo film non si occupa di loro. È una fantasia, non sono capace di rappresentare la realtà, di essere testimone della cronaca. (scoppia) È un film di evasione totale. Del massimo disimpegno. È una pagliacciata. È una rivistina d'avanspettacolo. Non mi credono: ma dillo: è così».

Federico poi mi ha detto che la *Città delle Donne* doveva esser fatto molto tempo fa, poi sembrò che non si dovesse più fare. Tant'è vero che ha fatto *Prova d'orchestra*. M'ha parlato delle peripezie incredibili che avvengono ormai regolarmente alla partenza d'ogni suo film, e precisamente dopo il contratto: dopo il contratto tutto si arena, si ferma mesi e anni negli studi degli avvocati: e in questa nebbia di nicotina si aspetta: perché tutti fumano, lì, purtroppo... Poi improvvisamente il film riparte, alla garibaldina...

Come ora: con questo missaggio a tempo di record: quando tutti credevano che

ormai il film sarebbe uscito a settembre: invece uscirà per Pasqua. È come se a Cape Kennedy alla partenza di un rocket uno dicesse: adesso basta preparativi: partite! è la stessa cosa. Eppure, sembrerà strano e reazionario, questo porta in chi lavora un entusiasmo incredibile: c'è una meta da toccare: come far tana! bisogna farcela! è bello. Ha trovato un compagno ideale in Renzino Rossellini come produttore: «Lui sa tutto del cinema, tutto, e poi sa quel che io non so: i rapporti con le banche ecc.».

La sceneggiatura: la prima è stata fatta con Zapponi, poi una seconda, poi è intervenuto Brunello Rondi, poi Federico ha riscritto tutto.

- *È importante qui la sceneggiatura? (si favoleggia che tu scenda sul set la mattina senza sapere che farai).*

«Sai benissimo che non è possibile. Non fosse che per la produzione» (Ma mi spiega, sottilmente, quale zona di improvvisazione egli si lascia: è una zona in cui il film gli impone quel che deve fare. E a lui non resta che accettare).

- *Parliamo delle donne del tuo film. Sono 2600, m'ha detto Mario Longardi, dell'ufficio-stampa. Qual è stato il tuo ruolo con loro? Confessore? Guru?*

(Mi guarda con un po' di compatimento) «Il rapporto col materiale umano è quello di sempre».

- *Ma queste donne (dice sempre l'ufficio-stampa) sono venute a te da tutti gli strati sociali: avevano tutte delle esperienze. Per esempio?*

«C'è una fase del film che è giornalistica. Mi trasformo in giornalista. Faccio inchieste. Ma queste inchieste le faccio non per scoprire quel che devo fare ma quello che non devo fare».

- *Comunque tu queste 2600 donne le hai viste, interrogate: hai vissuto con loro un anno e mezzo. Che scoperte ne hai tratto?*

«Cosa vuoi farmi dire: se la donna è cambiata? Non è cambiata».

- *Oh! e dunque?*

«Ma tutto questo contesto magmatico di impressioni emozioni sensazioni è riportato inesorabilmente a un rapporto di emozioni privatissime. Che a sua volta deve passare attraverso una serie di leggi che si chiamano espressione».

Stoffe, suoni, voci tutto è espressione

- *Sì, ma dovranno restarti dei residui, delle tracce del viaggio che hai fatto per fare il film: dato che tu stesso hai detto: è come un viaggio.*

«Le vere emozioni mie sono in questa fascia, reticella, passabrodo, chiamala come vuoi, zona magnetica, dove tutte le informazioni, le notizie, le storie, tutte le emozioni, il privato, il pubblico, le inchieste, tutto quello che io posso avere assorbito, è stato filtrato da una specie di cartina di tornasole che si chiama espressione. Allora lì i problemi che scattano sono di natura estetica: si tratta di colori stoffe suoni voci musiche: tutto quanto ridotto al livello di espressione: che è quello che conta. Che ti importa più di tutto quello che hai incontrato, di quello che è successo prima? (e conclude) È il cinismo dell'artista».

- *(Gli metto sotto il naso una sfilza lunghissima: che è quella del cast). Tutti questi nomi non ti dicono niente?*

«Tu mi regali una memoria paurosa (dice Federico scorrendo il foglio che si apre con Marcello Mastroianni).

«Bernice Stegers è un'attrice inglese molto simpatica, molto dotata che è la donna che praticamente dà l'avvio al racconto. Una bella sconosciuta che Marcello professore d'archeologia incontra in treno.

«Jole Silvani è triestina, stava con Cecchelin, ti ricordi Cecchelin, quel comico triestino che andò in galera sotto il fascismo: è una donna delle caldaie sotterranee in quest'albergo, che deve sempre mantenere la temperatura, le grandi caldaie accese: e anche questo è un personaggio che torna spesso nel film; poi fa una parte di polizia femminile...».

- *Durante il congresso.*

«Donatella Damiani, al primo film, è una specie di genietto, fatina, Arianna, infida, però sembra che voglia suggerire il bandolo, la risoluzione, in effetti è molto ambigua: non si sa mai».

- *Anna Prucnal è la moglie.*

«Una faccina di una fotogenia potente, un musetto duro, clownesco infantile, una vera attrice, una che dell'attrice ha la psicologia, il temperamento, il divismo, la follia...».

- *È venuta anche da noi a cantare, canzoni di Brecht...*

«Ecco, polacca, con Brecht dietro, vive a Parigi, parla un francese meraviglioso (e Federico imita il suo accento metà montmartrese metà George Brassens con l'inconfondibile "è aperta" polacca).

«Gli altri personaggi non esistono come psicologia e come carattere, proprio perché è la storia di uno (Cazzone, il fu Ettore Manni) che la donna la vede come entità sovrana, è talmente chiuso dentro la donna, vive dentro la donna e quando la riconosce non la vede, le dà tutte le facce... per lui le facce non contano, è tutt'uno».

- *C'è un rapporto con il tuo Casanova?*

«È un po' la stessa cosa: solo in ambientazioni, coreografie d'oggi, riportabili alla nostra società. Ma vorrei tentare di togliere questo equivoco, che il film si trascina dietro fin dall'inizio: che sia un film sul femminismo. Perché se il film sarà attaccato dalle femministe sarà proprio dalla delusione che proveranno vedendo che il film non parla di loro».

- *Ma nel congresso femminista si sentirà pur parlare di, non so, castrazione, clitoride, vaginale e il resto della terminologia psicanalitica e no.*

«Sì, ma tutto è usato a livello emozionale, di fantasia. La mia cura particolare è stata quella di trasporre anche questo linguaggio così riferibile alla cronaca, toglierlo, cambiare le frasi, le battute, renderlo più stravagante, meno riconoscibile. Lo sforzo è stato di togliere il film da tutto questo contesto. Anche *Prova d'orchestra* non è che fosse una prova d'orchestra. Durante una normale prova d'orchestra non succede spesso che crolla un muro e appare una palla di alcune tonnellate di ferro. Lo so che si poteva sempre dire che era una prova d'orchestra. E anche qui si potrebbe sostenere che è un congresso femminista...

«Ma è una lettura molto superficiale, mi pare. Dire che l'uomo d'oggi si trova di fronte a un tipo di donna sconosciuta: ma l'uomo si è sempre trovato di fronte a un

tipo di donna sconosciuta. La donna è bellissima amabilissima seducentissima proprio perché è sconosciuta».

Per capire le donne non occorrono 20 anni

- *Mastroianni ha detto in un'intervista che in fondo per capire le donne d'oggi dovremmo avere vent'anni: e in questo ha un po' ragione.*

«Mastroianni l'avrà detto ma l'autore non condivide assolutamente. Ma che c'è da capire? Se tu, alla parola donna sostituisci la parola mistero, espressione, religione, inconscio che cosa vuoi cambiare in questi termini? Non può cambiare niente. Che vuoi dire: "Adesso io voglio avere un rapporto diverso con l'inconscio, voglio avere un rapporto con l'espressione..."?».

- *Mastroianni parlava del nuovo tipo più franco di rapporti sessuali, che gli sembra migliore e più sano di quel che esisteva al tempo dei suoi vent'anni.*

«Il film infatti vuole anche raccontare come questa preoccupazione comune sia del tutto immotivata o del tutto superficiale. È chiaro che Marcello nel film vivendo una storia che è riscontrabile, per certe ambientazioni, a una cronaca d'oggi, fa tutte le obiezioni che uno della sua generazione è obbligato a fare. In effetti poi scopre che le vere obiezioni, lo sgomento, la solitudine, la paura, il fascino sono quelle di sempre».

- *E il personaggio di Marcello? Che, come egli dice, è un po' la tua ombra, il tuo alter ego. È sempre lo stesso, o è diverso da quello ch'egli interpreta nella Dolce Vita o in Otto e mezzo?*

«Quando dico di fare sempre lo stesso film, non è una battuta: è molto vero. Tutti insieme sono un lungo film. Li puoi attaccare uno all'altro. L'altra sera ho rivisto *I vitelloni* dopo trent'anni che non li vedevo. Beh cosa ho pensato? È uguale alla *Città delle donne*, è la stessa cosa. La cosa non mi dispiace. Cosa dovrebbe dispiacermi? La mia mancanza di evoluzione? Potrei infatti preoccuparmi (e dice enfaticamente) "Perché non evolvo?"».

- *(Di tutte le donne di cui potremo parlare, da Ulrike Meinhof a Teresa di Calcutta, finalmente Federico mi parla di Germaine Greer, l'autrice di l'Eunuco Femmina). Ah, vedi che ce l'hai una femminista che ti protegge? Che ne sa del film?*

«Non sa niente, ma è in allarme. Come una brava mammona che ha un figlio discolo che s'è messo in testa di fare una cosa pazzesca. L'ultima volta mi disse: "Federico, ma come fai tu a parlare delle donne?" (Federico ne storpiò l'accento italo-australiano). "Mi sarà consentito, dico, di fantasticare..." "Ma tu non sai niente delle donne!" rispondeva lei. E scuoteva la testa dicendo: "Tanto so che lo farai".

«Me lo diceva con molto affetto materno, perché sa che dovrà volare in mio aiuto, e mettersi lì, con lo spadone d'Armida o di Clorinda: da donna guerriera qual è (e la descrive un donnone col volto di Minerva, e il culone di Venere steatopigia). Dovrà volare a difendere il malcapitato, il temerario! Da Nuova York, dove è andata a fare a cazzotti (in TV si intende) con Norman Mailer, maschio falloocratico e prepotente».

Mirella Schino

IL PROBLEMA DEL TERZO TEATRO: TEBE DALLE SETTE PORTE

Il problema che il Terzo Teatro ha rappresentato nell'Italia negli anni Settanta e Ottanta può essere riassunto così: una serie abbastanza nutrita di giovani o giovanissimi teatranti, per lo più raccolti in "gruppi", provò, per un certo periodo, a costituirsi come un mondo a sé, con suoi principi, sue regole, una sua organizzazione. Voleva costituirsi come mondo autonomo, se non proprio autosufficiente. Incredibilmente, per qualche anno ci riuscì, seminando tutto intorno un fastidio diffuso, perfino una certa comprensibile ostilità. Ma anche spargendo germi per cambiamenti a lungo termine che si svilupparono poi lentamente, in zone molto più ampie del teatro. Da questo punto di vista va considerato non solo un fenomeno molto significativo degli anni Settanta, ma forse anche il più peculiare, e perfino, nonostante la sua marginalità, benché sia stato oggetto di insofferenza e disagi, uno dei più gravidi di conseguenze. Il che è paradossale, perché ora si tende a pensarvi come a un evento minore. C'è una discrepanza tra una diffusa considerazione immiserita del fenomeno e il ricordo vivo, spesso delle stesse persone, di un mondo ricco e articolato, forse dell'ultimo grande momento finora di una forte e diffusa cultura teatrale, a molti livelli. Rischiamo di farci sfuggire tra le dita uno snodo significativo della storia del teatro solo perché a un certo punto è stato bollato come noioso.

L'argomento di questo saggio è dunque il nodo tra la vita dei gruppi, la cultura teatrale che si è coagulata intorno a loro, e una successiva memoria divaricata. In questa ottica, mi sono chiesta se non sarebbe meglio, in vista di una più distaccata comprensione, accantonare la formula "Terzo Teatro" (che evidenzia il modello Odin), per parlare invece di "teatri dei gruppi", mettendo l'accento sulla particolarità di queste formazioni nate non per un'opera o una serie di opere, ma per una (teoricamente) lunghissima durata, con forme di lavoro più collettive dell'usuale, fortemente condive, e con legami interni di particolare intensità.

Al centro del mio discorso non ci saranno quindi né Eugenio Barba, né il suo articolo sul "Terzo Teatro", e neppure il pre-espressivo e l'antropologia teatrale, che sono di qualche anno successivi, ma probabilmente sono una scoperta già in gestazione, né il senso del Terzo Teatro in quanto fenomeno internazionale ancora in vita.

Il peso che in qualche momento ha la scrittura, la ricerca continua di fonti, note, le elencazioni, tutto quello che è parte costitutiva del nostro mestiere appare qui forse in forma accentuata, o così mi hanno detto. La causa è la necessità di costruire quella distanza storica che ancora deve essere edificata artificialmente. È indispensabile, almeno per me, e viene a compensare l'eccitazione della ricerca, che è stata grande.

Tebe dalle sette porte

Tebe dalle Sette Porte, chi la costruì?
Ci sono i nomi dei re, dentro i libri.
Son stati i re a strascicarli, quei blocchi di pietra?

È una delle poesie più famose di Brecht, *Domande di un lettore operaio*, 1935, una poesia degli anni dell'esilio. Attraverso di essa ci viene offerto il problema di una storia composta non solo dai grandi protagonisti:

Filippo di Spagna pianse, quando la flotta
gli fu affondata. Nessun altro pianse?
Federico II vinse la guerra dei Sette Anni. Chi,
oltre a lui, l'ha vinta?¹

È un punto di vista importante, solo in parte acquisito. Mi sembra che non sarebbe così emotivamente efficace se Brecht non avesse scelto Tebe come immagine di apertura: basta il nome, l'evocazione delle sue sette porte, e affiora l'altro volto della storia, non solo mura e guerra, ma mito, incesto, una città scura e un combattimento tra fratelli, lacrime e sangue. Un nodo che riguarda tabù, consanguineità, valori e pensiero. Da quando ho cominciato a occuparmi degli anni Settanta mi tornano sempre in mente Brecht e questa poesia.

Sto partendo per un percorso di lavoro sul Terzo Teatro, o teatro dei gruppi, nell'Italia degli anni Settanta e Ottanta². Sono agli inizi, mancano ancora molte cose.

¹ È una delle poesie di Svendborg, la traduzione è di Franco Fortini. La cito da B. Brecht, *Poesie 1933-1956*, Torino, Einaudi, 1977, "I Millenni", p. 168.

² Su questo periodo, e più in generale sugli anni Settanta, ci sono stati ultimamente diversi studi. Ricordo almeno: per il Terzo Teatro la sezione *Terzo Teatro: ieri, oggi, domani*, a cura di R. Ferraresi, in «Culture Teatrali», 2018, n. 27, pp. 169-226. Sono gli atti del convegno curato da Marco De Marinis e Roberta Ferraresi che si era tenuto a Bologna il 18 marzo 2017, comprendono interessanti interventi di Piergiorgio Giacchè, Raimondo Guarino, Cristina Valenti, Mimma Valentino, Roberta Ferraresi. Gli interventi degli artisti presenti al convegno, purtroppo separati, sono però disponibili sul sito della rivista (<https://cultureteatrali.dar.unibo.it/focus-4-terzo-teatro-ieri-oggi-domani-per-una-documentazione-del-convegno-del-18-marzo-2017/>; ultima consultazione: 23 giugno 2020). Cfr. anche P. Giacchè, *La primavera dei teatri*, in C. Tafuri e D. Beronio (a cura di), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, Genova, AkropolisLibri, 2018, pp. 336-352, forse il suo contributo più interessante sull'argomento. Discutibile mi sembra invece l'impostazione di Dario Tomasello, *La drammaturgia dei gruppi*, in Id., *La drammaturgia italiana contemporanea. Da Pirandello al futuro*, Roma, Carocci, 2016, pp. 111-125: la sua nozione di "gruppi" riguarda infatti esclusivamente la cosiddetta Postavanguardia, un punto di vista che mi sembra restrittivo. Per prospettive generali sugli anni Settanta, in cui i gruppi appaiono in modo marginale, cfr.: S. Margiotta, *Il nuovo teatro in Italia 1968-1975*, Corazzano, Titivillus, 2013; M. Valentino, *Il nuovo teatro in Italia 1976-1985*, Corazzano, Titivillus, 2015; V. Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy*, Roma, Bulzoni, 2015, e il sito che ne è scaturito (<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com>; ultima consultazione: 23 giugno 2020); il numero di «Biblioteca Teatrale» gennaio-settembre 2012, *Memoria dalle cantine. Teatro di ricerca a Roma negli anni '60 e '70* (atti del convegno). Per una prospettiva trasversale, cfr. M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013. Infine, ricordo l'ERC ancora in corso di Annalisa Sacchi, *INCOMMON*, sugli anni Sessanta e Settanta. Parecchi anni fa mi sono occupata del fenomeno Terzo Teatro a partire dalla microstoria di uno dei gruppi

Il rapporto con la storia, per esempio, è un affare tanto complesso, per questo periodo, quanto fondamentale, e qui non lo tocco o quasi. Il Terzo Teatro è un argomento respingente, come tutti quelli che costringono a un punto di vista dal basso: cioè un punto di vista che non si occupi esclusivamente dei vertici artistici. Essendo il teatro un'arte, è un punto di vista raramente stimolante. Interessanti sono gli artisti più grandi, i rivoluzionari. Occuparsi della massa dei gruppi è difficile, ed è senz'altro più sgradevole. Spesso ci si scontra con ortodossia e ripetitività. Bisogna ricordare continuamente che scopo di uno studio non è il giudizio – salvare o affondare la memoria di un periodo – ma la conoscenza. Tuttavia la prospettiva dal basso è ovviamente fondamentale, per quanto, in arte, poco frequentata: i grandi cambiamenti e i grandi spettacoli non vanno necessariamente di pari passo. È un po' come, in archeologia, dedicarsi allo scavo di un villaggio, e non di una piramide. Senz'altro un po' frustrante, ma indispensabile, e non solo perché bisogna conoscere anche la vita dei "poveri", della massa dei minori, nel nostro caso, ma per capire il loro apporto alla storia, se c'è stato. Nel caso del teatro di gruppo, è stato un apporto significativo, e negletto.

Una prospettiva corale, "dal basso", è la porta di accesso per penetrare la zona di cambiamento che va al di là dell'apporto dei singoli artisti, ed è quello che si è verificato tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta: un ampliamento del respiro che va al di là di stili, tecniche, polemiche e risultati, una trasformazione che riguarda piuttosto l'esistenza di una pluralità di livelli, compresi mentalità e valori, emozioni e sentimenti. Ma anche organizzazione, tecniche, pratiche³. Non riguarda quindi questioni stilistiche, e ha il suo perno in quel che c'è nel teatro al di là degli spettacoli, non però in una prospettiva personale (teatro come valore, teatro come percorso spirituale) ma come apporto alla comunità teatrale.

Prendiamo come esempio la questione del corpo. Fa parte del teatro dalla sua nascita, ma è stata declinata in modo molto diverso a seconda dei periodi. Negli anni Sessanta, per un teatro tradizionale fondamentalmente testo-centrico, ma soprattutto per un'avanguardia dalla forte vocazione cerebrale, la presenza del corpo non è un valore in sé, è usato, soprattutto dall'avanguardia, come provocazione. Scoppia, invece, perfino dolorosamente, negli anni Settanta, dopo i noti passaggi di Grotowski, del Living, dell'Odin e poi le acrobazie del teatro di strada, l'impegno del training. È un corpo tutto diverso da quello dell'avanguardia, ed è senza particolare bellezza, o armonia. È incandescente, urgente, è compresso, esplosivo. C'è un rapporto fisico con lo spettatore. C'è mistero. Scatenata polemiche, si inventano contrapposizioni, che ora fanno un po' sorridere, tra teatro del corpo e teatro di parola. C'è un cambiamento, nato in questi anni lontani, negli anni del Terzo Teatro. Nel Duemila, l'importanza del corpo è diventata una acquisizione perfino eccessiva, corporeità è una parola ricorrente, riguarda le pratiche, ma riguarda anche un modo di pensare il teatro. A partire

coinvolti: M. Schino, *Il crocevia del Ponte d'Era. Storie e voci da una generazione teatrale. 1974-1995*, Roma, Bulzoni, 1996.

³ Sugli anni Settanta come momento di grande trasformazione e di svolta, cfr. per esempio l'interessante intervento di Sisto Dalla Palma, *Il sistema teatrale e lo stato unitario*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. Alonge e G. Davico Bonino, volume III, *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 1243-1266, in particolare pp. 1255-1258.

dal cambiamento iniziale, ha preso piede una pratica sempre più diffusa, e mano a mano sempre meno connotata, e l'ha trasformata in una acquisizione generale.

Gli anni Settanta in Italia sono stati un periodo complesso e un grande momento di rottura⁴. I grandi teatri e le grandi personalità, in gran parte nati negli anni Sessanta, in questo decennio denso operano virate radicali e disarmanti: l'Odin Teatret di Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, il Living Theatre, il Bread and Puppet – o, in altri filoni, Leo de Berardinis, o Luca Ronconi o Ariane Mnouchkine (forse meno presente in Italia) o Pina Bausch. Sono i grandi rivoluzionari, e come spesso accade con gli artisti innovatori, hanno avuto un numero più o meno alto di epigoni. Tuttavia, in questo caso, nel caso del teatro dei gruppi, c'è stato per breve tempo qualcosa in più, qualcosa di molto diverso da semplice imitazione, c'è stato un movimento ampissimo, di massa. È stato questo a smuovere quella trasformazione a valanga che i grandi rivoluzionari da soli non avrebbero potuto provocare. Bisogna ascoltare Brecht: per vincere le guerre non bastano i grandi generali, ci vogliono anche quelli più piccoli, e i colonnelli, per non parlare dei cuochi. A fianco di chi inventa nuove strategie vincenti, ci vuole non solo chi fisicamente combatte, ma chi accetta, fa propri, incorpora, rielabora e diffonde modi di pensare nuovi, li dissemina. È difficile da accettare, ma il teatro dei gruppi ha dato un contributo fondamentale, coniugando l'ampiezza di partecipazione, generalmente estranea all'avanguardia, con tecniche ed esigenze complesse, rielaborate essenzialmente da quelle dell'Odin Teatret, del Teatr Laboratorium e del Living Theatre.

Della parte della storia di cui mi occupo non sono stata testimone diretta, anche se mi sono trovata, sotto forma di studentessa piuttosto smarrita, in mezzo all'Atelier di Bergamo, 1977. I miei contatti con i gruppi sono iniziati solo dopo. Ma negli anni Settanta e Ottanta sono stata una spettatrice piuttosto vorace di questo e altro teatro.

Di che parliamo quando parliamo di Terzo Teatro

Immaginate un discorso sul comunismo che comprenda la sua accezione più lata, il generico bisogno di eliminare sperequazioni economiche e sociali, ma comprenda anche i gruppi extraparlamentari e si ponga il problema dei partiti comunisti – però senza avere i punti di riferimento concreti, materiali, solidi delle formazioni partitiche. Oppure una storia del femminismo che debba porsi il problema del momento di inizio. Oppure una storia del movimento del '77 che si interroghi su quale sia la sua

⁴ Claudio Meldolesi ha scritto: «Gli anni Settanta, insieme agli anni Venti, hanno rappresentato l'unico periodo in cui il nostro secolo ha saputo rompere la sua compattezza teatrale: rottura del condizionamento nazionale, rottura della logica ministeriale, rottura del teatro come privilegio della classe borghese e della grande città, rottura dell'univoca tradizione professionale, rottura del dogma del teatro interpretativo a base testuale, rottura della sottomissione al mercato degli spettacoli. Negli anni Settanta, il teatro di nuova esperienza ha sfondato le resistenze, al punto che lo stesso teatro tradizionale ne è rimasto per anni disorientato»; *Unificazione e politeismo*, in *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro*, atti del convegno (Modena, 24-25 maggio 1986), a cura di A. Attisani, Modena, Mucchi, 1987, pp. 33-40 (in particolare p. 35).

faccia prioritaria, quella rispetto a cui tutte le altre sono accessorie. Da dove iniziare? E cosa discriminare? Da che punti di vista? Qui partiremo dalla pluralità.

C'era, fin dagli inizi degli anni Settanta, una proliferazione di formazioni teatrali giovanili in genere spontanee, che non avevano nulla a che fare con le "compagnie", quelle che si riunivano per fare uno spettacolo, di avanguardia o tradizionali che fossero. Queste formazioni erano un fenomeno diffuso in tutta Europa, anzi, in gran parte del mondo. Nel '76 Barba scrive, su questa situazione, un articolomanifesto⁵. Dà un nome al fenomeno, lo chiama "Terzo Teatro", e indica, in termini intensi e poetici, la possibilità che questi outsider si pongano come alternativa all'esistente. In Italia per qualche anno fu così. La quantità, l'onda d'urto dei "gruppi" furono tali da determinare una serie di cambiamenti, che andarono dalla mentalità fino all'organizzazione, dalle relazioni interne ai gruppi fino all'allenamento dell'attore. Poi l'onda defluisce, verso la fine degli anni Settanta. Alcuni dei cambiamenti si disperdono rapidamente, altri si sedimentano, vengono metabolizzati, trasformati, rimangono⁶. C'è stato dunque un movimento molto aperto, non subordinato a un modello Odin, per quanto spesso legato a esso, che riguardava gruppi di *genere* molto differente⁷.

In Italia, con lo scorrere degli anni Settanta e Ottanta, la definizione Terzo Teatro passa da essere una generale indicazione del movimento del teatro di gruppo, a indicare un genere, e più precisamente i suoi aspetti più rigidi, moltiplicati dalla grande massa d'urto degli anni '76-'79. La memoria di questo movimento, quello che Giacchè chiama "la primavera dei teatri"⁸, in Italia diventa subito sbiadita e difficile⁹, per molti motivi, alcuni anche politici ed extra-teatrali. Una memoria così, perfino vagamente ostile, si nutre di confusione. Per muoverci in questa confusione è importante

⁵ *Terzo Teatro*, 1976. Nato come documento interno per i partecipanti di un incontro organizzato da Barba nell'ambito del Bitef/Teatro delle Nazioni, Belgrado 1976, pubblicato per la prima volta in «International Theatre Information», UNESCO, Parigi 1976, ripubblicato più volte in più lingue. Ora in E. Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta* [1985], Bari, Edizioni di Pagina, 2014, pp. 153-155. Il volume ospita, nella sezione IV, *La via del rifiuto: Terzo Teatro*, anche altri interventi successivi sullo stesso argomento.

⁶ Mentre in Italia c'è questo picco e questo riflusso, nel resto del mondo la storia è diversa: gruppi teatrali sparsi hanno fatto riferimento a se stessi come "Terzo Teatro". Ed è così anche adesso, dopo cinquant'anni. Da questo punto di vista il Terzo Teatro è differente da tutti gli altri movimenti teatrali, ha una longevità anomala. Censisce i gruppi che in tutto il mondo, Italia compresa, fanno riferimento al Terzo Teatro il volume di Jane Turner e Patrick Campbell, dal titolo provvisorio *A poetics of Third Theatre*, di prossima pubblicazione presso la casa editrice Routledge.

⁷ Su questo rimando al bell'intervento di Piergiorgio Giacchè, *La primavera dei teatri*, cit., in particolare p. 347. Giacchè nota giustamente: «Come era successo con il teatro politico suggestionato e scosso dall'esempio del Living Theatre, così nell'epoca e nel mondo del teatro antropologico il modello Odin ha fatto scuola. E ha fatto comodo. [...] Agli spettacoli dell'Odin ci si poteva ispirare liberamente e legittimamente, almeno quando il gruppo si sentiva parte di un processo di filiazione, o almeno di integrazione, in una nuova e grande "tribù d'arte" [...]. Era un fatto più pragmatico e meno ideologico di quello prodotto dal Living alla fine degli anni Sessanta». Giacchè nota infine giustamente come certe suddivisioni contrapposte del mondo del teatro di gruppo, per esempio quella tra Terzo Teatro e Postavanguardia appartengano molto più alla storia della critica che a quella del teatro.

⁸ *Ibid.*

⁹ Cfr. su questo l'*Introduzione* di Marco De Marinis, alla sezione *Terzo Teatro: ieri, oggi, domani*, cit., in particolare p. 169.

cominciare a individuare i molti sensi a cui – in Italia – rimanda la definizione Terzo Teatro: punti di vista, preconetti, convinzioni, spesso identificabili con categorie precise, e abbastanza diverse l'una dall'altra. È una pluralità che mette da subito in luce le difficoltà di una discussione.

1 - Al primo posto va messa l'opinione diffusa, il comune sentire, che è il più influente, anche se coagulato soprattutto a posteriori. Da questo punto di vista per Terzo Teatro si intende un fenomeno che parte dal '76, è suscitato da Barba e definisce una categoria chiaramente connotata, che si muove in gruppo, segue l'Odin, ha caratteristiche, anche stilistiche, rigide (trampoli, training, autoreferenzialità, niente testo). È una definizione *per via negativa*, imperniata sulla identificazione di un aspetto (negativo) centrale. È un modo per etichettare, all'interno del variegato mondo dei gruppi, tutti quei teatri che imitano eccessivamente l'Odin e/o fanno esclusivo riferimento al modello Odin. L'accusa su cui si basa non è affatto infondata – mette anzi il dito su un grave problema, tipico dei movimenti di massa – ma il risultato è un tappo per quel che riguarda un processo di comprensione storica. Costringe a obiezioni inutili e difensive. Per esempio: in realtà molti dei primi gruppi, quelli presenti a Belgrado, verso la fine degli anni Settanta cercano di sostituire il modello Odin o di affiancargli riferimenti a tradizioni più ampie (l'India per il Teatro Tascabile, il teatro di tradizione per Pontedera, la Commedia dell'Arte per il Teatro di Ventura). Queste considerazioni difensive, a loro volta, sono giuste quanto inutili per capire gli anni Settanta, e suscitano il desiderio di contro-obiezioni. La proposta di questo saggio è dunque quella di provare semplicemente a scavalcare questa opinione diffusa, per scoprire quello che (eventualmente) si può trovare al di là.

2 - Il punto di vista di Barba è differente, in molti sensi. Dal suo punto di vista il fenomeno è *pre-esistente* al suo articolo (ne parla, nel '76, come di un modo di vivere il teatro che “esiste in molti paesi”), non è un genere, né un movimento teatrale, non è uno stile, non implica neppure pratiche privilegiate, ma è «una condizione di discriminazione»¹⁰. La definizione di “Terzo Teatro” di Barba indica semplicemente il luogo dei rifiutati, degli emarginati¹¹. Discriminazione ed emarginazione erano quel

¹⁰ Odin Teatret Archives, d'ora in poi OTA, Fondo Odin, Serie Environment (Nando), b. 4.2.2C, foglio 133. Gli archivi dell'Odin sono conservati presso la Biblioteca Reale di Copenhagen, ma una copia è ancora consultabile presso l'Odin Teatret, a Holstebro. I “fogli” che indico corrispondono alla pagina del pdf della copia.

¹¹ Intervista a Eugenio Barba di Per Moth, segretario all'Odin dal '70 al '74, in seguito diventato un promotore culturale piuttosto importante in Danimarca. Barba spiega come l'arte teatrale stia conoscendo un profondo mutamento, che in Spagna ha preso il nome di Teatro Indipendente, in Italia viene chiamato Teatri di base. Sono gruppi che nascono, a centinaia. Proviamo a immaginare, dice Barba, il teatro come un universo marino, e i teatranti come pesci meravigliosi, guizzanti. Immaginiamo anche che alcuni di questi pesci, per loro volontà o no, siano gettati su una spiaggia, e debbano adattarsi a vivere sia in mare che sulla terra. Diventano granchi, perdono la loro eleganza, sono impacciati, e sono un fenomeno marginale dell'universo. Chi si è sempre occupato di pesci può aver voglia di analizzarli, ma sempre partendo dalle leggi del mare e dai pesci. Per molti di loro questi teatri sono solo un'offesa al mondo del teatro. La forza motrice di questi gruppi sono bisogni esistenziali ed etici. Il Terzo Teatro rappresenta in primo luogo una situazione di discriminazione, economica e culturale, una minoranza emarginata. Anche questa intervista ha una grande diffusione, viene riassunta, citata, ripubblicata più volte, in molti paesi (OTA, Fondo Odin, Serie Activities-B, b. 3, foglio 240).

che creava (secondo lui) un nuovo, urgente bisogno di teatro. Sembra essere stato, sempre secondo Barba, il caso di un bisogno di teatro nato da necessità extra-teatrali, come era accaduto, disse, per i comici dell'Arte¹². Gli interessava, di questo bisogno, in primo luogo il nuovo senso che si cercava di dare al teatro «non solamente a livello di espressione artistica, ma soprattutto sotto forma di nuove relazioni nella vita quotidiana dell'uomo del nostro tempo»¹³, per esempio, relazioni all'interno dei gruppi. I tre concetti chiave sono dunque marginalità, necessità extra-teatrali, relazioni.

3 - Il punto di vista dei gruppi più vicini all'Odin, soprattutto dei primi, almeno come mi è apparso dalle interviste che ho fatto a persone che ne avevano fatto parte e dalla lettura delle loro corrispondenze con Barba¹⁴, è ancora diverso. Non parlano di se stessi come di Terzo Teatro, ma di "teatri di gruppo", l'aspetto centrale è senz'altro la formazione gruppo come alternativa alla "compagnia". La formula Terzo Teatro era importante, ma non come definizione di una loro natura, tanto meno di uno stile. Era qualcosa come la sintesi poetica di una volontà di battaglia. Non suggeriva un genere o una condizione sociale, era – è stato per un certo periodo – un grido di guerra che indicava desiderio e necessità di sovvertire completamente l'ordine teatrale, di porsi come alternativa: al mondo, ma in particolare al teatro. Era lo slogan di outsider volutamente tali, che stavano creando un mondo teatrale completo (creazione, organizzazione, ospitalità, festival, pedagogia, relazioni interne e relazioni esterne) *parallelo* e indipendente rispetto a quello esistente. Punti fondamentali, per loro, erano: una ricerca sull'attore particolarmente intensa; l'uso, per lo spettacolo, di improvvisazioni, e quindi di forme collettive di creazione, la drastica limitazione di testi pre-scritti, e naturalmente la strutturazione in gruppi e non in compagnie.

4 - Per gli altri gruppi, quelli più giovani ancora, quelli di generazioni successive, "Terzo Teatro" indicava tutto ciò che appariva loro diverso, "anti-accademico" (una parola che torna spesso, e credo voglia dire un teatro fuori da tutte le regole prima esistenti) e che era provvidenzialmente o maniacalmente portatore di tecniche di base

¹² Intervista a Eugenio Barba e a Jean Darcante, *A third public for a third theatre? Interview with Eugenio Barba for Unesco*, in «International Theatre Informations», inverno 1977. Jean Darcante è il segretario generale dell'Institut International du Théâtre, fondato dall'Unesco, che aveva organizzato l'Atelier di Belgrado del '76 da cui era nato il manifesto *Terzo Teatro*, e che ha dato il suo patrocinio all'Atelier internazionale del teatro di gruppo a Bergamo, 28 agosto-6 settembre 1977. Cfr. il dattiloscritto con correzioni dell'intervista conservato presso gli OTA, Fondo Odin, Serie Activities, b. 18, foglio 92. Nell'intervista, Barba parla di gruppi presenti in tutto il mondo, per lo più formati da giovani, che cercano di costruire un ponte tra le loro aspirazioni profonde e le attività quotidiane (è un tema che sta diventando molto importante per il movimento politico giovanile italiano). Più che una professione, continua Barba, è in gioco l'esistenza individuale, e nuovi tipi di relazioni possibili. Fanno teatro, e questo vuol dire creare spettacoli, ma anche altre attività. Il Terzo Teatro va considerato in primo luogo «comme un facteur social beaucoup plus que comme un phénomène esthétique». In questo senso il Terzo Teatro rinnova tradizioni antiche, come la Commedia dell'Arte.

¹³ È la presentazione del progetto di quello che poi sarà l'Atelier internazionale di teatro di gruppo a Bergamo del '77, OTA, Fondo Odin, Serie Activities, b. 18, foglio 15.

¹⁴ La corrispondenza con Eugenio Barba e con l'Odin è conservata presso gli archivi dell'Odin. Non è ancora consultabile: si tratta infatti in genere di una mescolanza di lettere private e di lavoro, e anche le lettere di lavoro contengono spesso considerazioni personali. Il mio compito di organizzatore e creatore degli archivi, in collaborazione con Francesca Romana Rietti e Valentina Tibaldi, ha fatto però sì che abbia potuto e dovuto prenderne visione.

da riprendere, rielaborare o rifiutare, nonché di punti chiave come gruppo, training, improvvisazione, relazioni, affini alla mentalità giovanile diffusa del periodo¹⁵. L'Odin (ma anche altre formazioni internazionali, come la Comuna Baires) facevano genericamente parte di tutto questo, oppure erano considerati punti di riferimento negativi.

5 - Nel breve periodo tra il '76 e il '79, i cronisti hanno parlato spesso di Terzo Teatro¹⁶, in un certo senso la fortuna della formula si deve a loro. Non erano interessati a specificazioni interne (teatri di base o teatri di gruppo o Terzo Teatro o gruppi diversi da tutto questo), ma solo a segnalarne l'ampiezza, percepita come affine ai grandi movimenti giovanili extra-teatrali. L'uso diffuso di questa formula strana, però, cristallizzò prematuramente la realtà di una situazione complicata, in cui convivevano tendenze molto diverse, in cui l'Odin fu sicuramente un modello importante, ma non l'unico. L'altro nome con cui in genere il movimento fu indicato era "teatri di base"¹⁷.

6 - Per i critici la formula indicava outsider che intendevano rimanere tali, detentori di regole nuove, altri modi di vivere e di guardare, ignari o indifferenti a regole, capacità, tecniche e consuetudini precedenti. Giovani, vocanti. Non può stupire di trovare i critici piuttosto indifferenti di fronte a questo fenomeno nel momento della sua esplosione, e un po' infastiditi successivamente, a fenomeno concluso¹⁸. Alcuni di loro furono sensibili al fenomeno, ma, a livello nazionale, sono stati una eccezione. La situazione cambia con l'inizio degli anni Ottanta. Le prime avvisaglie di una crisi, dovuta a motivi interni, ma anche alla situazione politica esterna (dopo l'omicidio Moro la situazione italiana si trasforma, e, per diversi motivi, c'è un ripiegamento di diversi movimenti giovanili, da quello del Settantasette alla lotta femminista), coincidono con l'emergere di forze teatrali nuove e interessanti, alcune fortemente legate, come radici, al teatro dei gruppi (penso per esempio a Vacis, a Martinelli e alla Montanari, a Punzo, a Delbono), altri senz'altro meno (oltre ai Magazzini, nati all'inizio degli anni Settanta, la Valdoca o la Raffaello Sanzio), ma pur sempre parte in misura più o meno maggiore di uno stesso ambiente. Alcuni intellettuali vivono questa situazione in termini di "politeismo"¹⁹, altri

¹⁵ Rimando alle interviste fatte da una mia studentessa, Sara Marzocchi, per la sua tesi di laurea sul festival di Montalcino (*Festival Internazionale dell'Attore di Montalcino, 1980-1982. Una ricostruzione*, Tesi di laurea, Roma, Dams Roma Tre, a.a. 2013-2014).

¹⁶ Si veda per esempio la mole delle cronache relative all'Atelier di Bergamo, del 1977 (OTA, Fondo Barba, Serie Odin, b. 10).

¹⁷ I gruppi di base erano una realtà in gran parte non professionista, con forte impronta politica, animati dalla volontà di essere più collegati alla "base", al territorio, a un pubblico diverso, se pure non necessariamente popolare. Molti di questi gruppi seguono vie di lavoro spontanee o prendono le distanze dall'impronta Odin. Moltissimi altri fanno riferimento a tecniche riprese dall'Odin, da Grotowski, dal Living, dal Bread and Puppet. Cfr., su questo, L. Vonella, *Una tradizione marginale*, di prossima pubblicazione nel n. 41 di «Teatro e Storia».

¹⁸ Durante il periodo dei grandi incontri, tra il '76 e il '79, l'assenza dei critici era frequentemente lamentata.

¹⁹ Soprattutto, devo dire, quelli più vicini al Terzo Teatro. Cfr. C. Meldolesi, *Unificazione e politeismo*, cit. Ma cfr. anche episodi come l'appassionata difesa dell'operato dei Magazzini Criminali da parte di Ferdinando Taviani, in occasione di un enorme scandalo provocato dalla ambientazione di uno spettacolo in un mattatoio, difesa che servì a cementare una duratura amicizia tra questo gruppo di "post-avanguardia" e il consigliere letterario dell'Odin e punto di riferimento dei gruppi (F. Taviani, *Una storia semplice: la mossa del cavallo*, in «Alfabetà», 1985, n. 77, ora in Id., *Contro il mal occhio. Polemiche teatrali 1977-1997*, L'Aquila, Textus, 1997, pp. 105-127).

la trasformano in contrapposizioni un po' artificiali²⁰, che Giacchè ha ben definito come appartenenti «più alla storia della critica che a quella del teatro»²¹, tra un “Terzo Teatro” diventato un genere irrigidito (trampoli, chiusura, arcaismo), e una “Postavanguardia” dai caratteri moderni (video, metropoli, novità). È in questo modo che la formula Terzo Teatro passa da essere un nome immaginato per indicare nel suo insieme il largo spettro dei gruppi teatrali giovanili a essere la definizione di alcuni dei suoi caratteri più negativi (autoreferenzialità, eccessivo asservimento al modello Odin, scarsa originalità).

7 - Esiste poi anche un ricco filone, opposto e complementare al primo, anch'esso essenzialmente a posteriori, che definisce il Terzo Teatro sulla base di un aspetto centrale *positivo*, non legato a particolarità teatrali, ma etiche. È interessante leggere per intero la brevissima voce Wikipedia, che esiste solo in italiano:

Il Terzo Teatro è la definizione di un universo teatrale costituito da gruppi portatori di un'etica sociale e della necessità di una vera e propria vocazione nell'arte dell'attore. Si distingue dal teatro tradizionale, ma dichiara scopi diversi dal teatro d'avanguardia. Grande importanza in questo approccio alla teatralità rivestono il training e la ricerca di una tecnica che porti, attraverso il gioco della finzione, alla più profonda sincerità. Il manifesto del Terzo Teatro fu scritto da Eugenio Barba nel 1976, in occasione dell'Incontro internazionale di ricerca teatrale (Bitef / Teatro delle nazioni, Belgrado).

L'etica è senza dubbio un aspetto importante, come anche la sincerità, e probabilmente anche una delle cause della anomala sopravvivenza del fenomeno. Tuttavia, concentrarsi troppo su temi pur importanti come l'etica, la fraternità, la centralità di Barba, determina un quadro parziale, e non aiuta la comprensione storica. La proposta di questo saggio è di scavalcare anche questo punto di vista, per vedere cosa si possa trovare (eventualmente) al di là. Nella storia.

Mettere a fuoco questa pluralità è stata un'esperienza utile. Di colpo, un fenomeno semplice, generalmente considerato fin troppo chiaro, che ho conosciuto di persona, anche se un po' in ritardo, mi si sottraeva per trasformarsi in nebulosa, in un fenomeno fluttuante, dai molti sensi, dai limiti cronologici variabili a seconda del punto di vista, quindi imprecisi²². Anche per questo, alla fine ho preferito la denominazione “teatro dei gruppi”. Potremmo certamente distinguere tra gruppi che, nella seconda metà degli anni Settanta, avrebbero accettato di riconoscersi come

²⁰ Cfr. per esempio gli interventi di Carlo Infante o di Giuseppe Bartolucci per il convegno *Le forze in campo*, cit. La definizione “gruppi”, negli anni Ottanta, passa, in questo ambiente, a definire esclusivamente una parte dell'insieme, quella identificata come Postavanguardia, cancellando il resto. Un buon esempio è il volume di Oliviero Ponte di Pino, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988. La ricerca dei gruppi. Materiali e documenti*, Firenze, La casa Usher, 1987. Contributi di Giuseppe Bartolucci, Gianni Manzella, Renata Molinari, XLVIII pagine di illustrazioni con un contributo fotografico di Maurizio Buscarino, in cui i gruppi che potrebbero essere definiti Terzo Teatro sono presenti solo nelle fotografie di Buscarino. Un esempio recente di questa stessa ottica è lo scritto di D. Tomasello, *La drammaturgia dei gruppi*, cit.

²¹ P. Giacchè, *La primavera dei teatri*, cit., p. 348.

²² Il convegno bolognese (cfr. nota 2) ha sottolineato opportunamente le differenze almeno temporali (oggi, ieri, domani).

Terzo Teatro, gruppi più perplessi e gruppi che avrebbero preso le distanze, ma a che serve? A posteriori non si può più fare, e in ogni caso riguarderebbe più che altro la storia dei singoli teatranti: negli anni Settanta non ci sono mai state situazioni discriminanti, create solo per gruppi “Terzo Teatro”, non è stato così per il festival di Santarcangelo, l’incontro di Casciana Terme, l’incontro di Bergamo. Alcune pratiche di base – improvvisazione, vita di gruppo – non sono del resto esclusive dei teatri più vicini all’Odin. Teatro dei gruppi è un nome meno rigido, meno segnato dalle visioni più semplificate, meno connotato e meno ideologico, scivola di lato ai preconcetti, era quello più usato, e al tempo stesso ci permette uno sguardo nuovo su un periodo e un fenomeno che dobbiamo riprendere a considerare fondamentali. La mia proposta è di usare prevalentemente questo, ma tenendo sempre ben presente la questione “Terzo Teatro” come elemento *catalizzatore* fondamentale. E quindi, da alcuni gruppi, rifiutato.

Una memoria ostile

Ci sono molti motivi alla base della memoria ostile. Per esempio, il rapporto con la critica.

È un argomento delicato, i critici non sono affatto i cattivi della storia. Il problema non sono le loro opinioni, che hanno sempre qualche fondamento, e spesso sono molto interessanti. Il problema sono i loro scritti quando diventano fonti, e soprattutto fonti esclusive: costituiscono una documentazione problematica e condizionante, a cui è difficile stabilire che credito dare, specie nel caso di persone acute e intelligenti, veri conoscitori, come Franco Quadri. Le sue considerazioni generali sul fenomeno sono state spesso drastiche²³. Come fonte, perfino parte delle considerazioni positive su altri fenomeni teatrali coevi andrebbero considerate alla luce di un certo fastidio per tutto quello che i gruppi rappresentavano. Sono valutazioni indispensabili, ma difficili da fare, si corre il rischio di perdere oggettività e di diventare di parte. Il problema è anche il fatto che i loro scritti sono una fonte privilegiata, perché non se ne cercano altre. Per capire il fenomeno del teatro dei gruppi degli anni Settanta bisogna allargare le fonti.

Diversa è la questione dei semplici cronisti, che, come ho già accennato, si sono occupati del fenomeno più dei critici, a causa delle sue ampie proporzioni, della sua vicinanza o somiglianza con altre grandi ribellioni giovanili, del parallelismo con situazioni come Parco Lambro²⁴. Dovevano raccontare un movimento talvolta perfino imponente, e per farlo dovettero semplificare. Da questo processo di semplificazione unito al fastidio diffuso tra gli specialisti è derivata la tendenza a fissarne sempre più

²³ Un buon esempio è il suo intervento *Avanguardia in cerca di sé*, in «Scena», I, settembre 1976, nn. 3-4, pp. 22-23.

²⁴ Faccio riferimento ai grandi raduni soprattutto musicali indetti dalla rivista di contro-cultura «Re Nudo» a partire dal '71, che dal '74 al '76 si svolsero a Milano, nel suo parco più grande, Parco Lambro. L'ampiezza crescente del pubblico giovanile che vi confluì, e i disordini dell'ultima edizione, ne fecero un frequente motivo di riflessione del periodo.

rigidamente componenti stilistiche che colpivano l'immaginazione per la loro novità e per l'immediata valenza politica, come è il caso dei trampoli, strumento principe di un teatro di strada che si rivolgeva a pubblici nuovi. Trasformarono così il Terzo Teatro in un fenomeno più semplice – e soprattutto più rigido, più chiaro – di quel che fosse.

Il terzo e forse ancora più determinante motivo della memoria ostile sta nei privilegi che il teatro dei gruppi, pur nella sua posizione marginale, ha avuto. Sono stati cospicui, il che non vuole affatto dire casuali, o immeritati.

Il più grande – conquistato e non dovuto al caso – è stato il festival di Santarcangelo. Nel 1978, il sindaco di Santarcangelo, Romeo Donati, affidò la direzione del festival al ventottenne Roberto Bacci, regista del Piccolo Teatro di Pontedera, dopo aver visto un suo spettacolo di strada²⁵. Santarcangelo, negli anni successivi, non fu semplicemente una passerella. Grazie a Bacci, ma anche grazie alla presenza e alla spinta dell'insieme dei gruppi, divenne un appuntamento chiave. Sempre così, come luogo di conoscenza e di scambio tra gruppi italiani e non, fu presentato anche dalla direzione di Antonio Attisani (che non era un regista, ma il fondatore e direttore della rivista «Scena»), chiamato da Bacci a dargli il cambio nell'81²⁶. La sua direzione fu un insuccesso, perché sentita culturalmente lontana dai bisogni o dagli interessi dei gruppi, non perché i gruppi stessi non fossero stati invitati. Successivamente, il festival venne affidato per due anni a Ferruccio Merisi (Teatro di Ventura), con esiti alterni, poi di nuovo, e fino all'88 a Bacci²⁷. In tutti questi anni, il festival non ospitò solo i “gruppi storici”. Già nel programma dell'80, per esempio, c'è il Carrozone (poi Magazzini) di Tiezzi. Santarcangelo ebbe, per merito di Bacci e dei gruppi, una sorte rara, divenne un luogo di aggregazione fondamentale, un luogo *necessario*²⁸. È stato fondamentale per la sopravvivenza e la crescita di teatri come Linea Maginot (poi le Albe, di Marco Martinelli ed Ermanna Montanari), o come Teatro Settimo di Gabriele Vacis. Fu luogo non solo di spettacoli o laboratori o conferenze, ma anche di incontri anomali con gli intellettuali e per gli intellettuali²⁹. Almeno per qualche

²⁵ Cfr. E. Zampetti, *Il festival di Santarcangelo 1978. Riflessi e testimonianze*, in «Teatro e Storia», XXI, 2007, n. 28, pp. 235-273, in particolare p. 237. Una documentazione iconografica interessante, che racconta le peculiarità del festival è quella di *La città dentro il teatro. Santarcangelo di Romagna. Festival internazionale del teatro in piazza. Luglio 1978*, s.a., Bologna, Cappelli, 1979. Le fotografie sono di Maurizio Buscarino e di Silvia Lelli Masotti. Il festival è oggetto in questo momento di uno studio ancora in corso di Roberta Ferraresi.

²⁶ Cfr. A. Attisani, *Atto secondo. Nel mare del teatro (1966-1993)*, Torino, Lexis, 2018, pp. 113-115.

²⁷ La fine della direzione di Bacci è dovuta, per quel che ne so, a un gioco puramente politico tra PCI (Partito Comunista Italiano) e PSI (Partito Socialista Italiano). Prenderà il suo posto di nuovo Attisani. Cfr. A. Attisani, *Atto secondo*, cit., pp. 155-157.

²⁸ La definizione, che trovo molto bella, è di Goffredo Fofi, *L'oppio del popolo*, Milano, Elèuthera editrice, 2019, p. 129.

²⁹ È sufficiente sfogliare le presentazioni e i programmi del festival (www.santarcangelofestival.com/editions/) per rendersi conto della densità di attività parallele rispetto agli spettacoli: scambi di lavoro, convegni, presenza costante di studiosi oltre che di critici, dibattiti, presentazione del lavoro di gruppi lontani (come il Libre Teatro Libre) o incontri con grandi teatri come il Living, mostre, presentazioni di libri, e, il primo anno, le grandi apparizioni collettive sui trampoli, di grande efficacia. Nei festival ci sono inoltre numerosi laboratori, alcuni pratici, gestiti da teatranti, altri immaginati e gestiti da studiosi, come “La grammatica del gesto” di Franco Ruffini, o “I teatri della politica” di Fabrizio Cruciani e Eugenia Casini Ropa, del 1980. Cfr. per esempio una lettera di Ferdinando Taviani a Eugenio Barba del

anno, l'artista che si prendeva carico della direzione venne affiancato da un gruppo organizzatore, che abitualmente non era il suo³⁰. Fu un modo fondamentale per far diventare il festival un posto di importanza condivisa, senza alterare l'autonomia decisionale del direttore.

Altri privilegi erano impliciti nel poco che ho già detto prima: tutto quello che i gruppi organizzarono negli anni Settanta, dai grandi incontri ai numerosi piccoli festival (oltre a quello di Santarcangelo), dai seminari alle apparizioni di strada ebbe seguito e successo. Acquisirono una notevole visibilità giornalistica, tanto forte quanto debole era l'attenzione degli addetti ai lavori. Conquistarono l'attenzione di un gruppo di intellettuali (in particolare Ferdinando Taviani, Fabrizio Cruciani, Nicola Savarese, Franco Ruffini, Claudio Meldolesi e altri) e anche di alcuni critici. Costruirono un mondo parallelo. Con gli spettacoli di strada conquistarono un pubblico molto vasto e molto nuovo, cosa del tutto anomala per teatri di ricerca. L'insieme di privilegi suscitò una notevolissima dose di fastidio e anche, per usare una parola sgradevole, ma doverosa, invidia: il teatro di ricerca non è abituato a un pubblico così ampio, a un così intenso intreccio con la storia, a una tanto grande attenzione da parte della stampa.

Un altro "privilegio" che accentua la memoria ostile è stata la solidarietà, sia quella materiale, pratica, tra cinque-sei gruppi particolarmente vicini, durata pochissimi anni, sia quella più generale, uno dei nuovi principi che venivano proposti a una mentalità collettiva. La solidarietà non era mai stata il forte del teatro. Rapidamente, è stata trasformata, nella memoria, in "chiusura". I programmi di Santarcangelo non lo confermano.

La solidarietà porta all'ultima causa di memoria difficile che vorrei ricordare, la più ostica: il rapporto con la intricata storia di quegli anni che nel frattempo si va svolgendo fuori dal teatro³¹. Qualunque fossero i rapporti tra i gruppi più attivi, che erano anche i più vicini all'Odin, e i grandi movimenti giovanili del periodo (rapporti che furono, che io sappia, quasi nulli), certamente i movimenti giovanili ebbero invece un forte rapporto con i gruppi stessi. Le persone che andavano agli incontri, che riempivano i festival, che entravano, come seconde generazioni, nei gruppi, apparte-

1983 che racconta il festival di quell'anno, i suoi aspetti positivi e negativi, ma soprattutto il complesso intreccio di presenze non solo spettacolari che lo caratterizzavano, il lavoro di Franco Ruffini insieme a Piero Giacchè, Bruna Filippi, Stefano De Matteis, gli incontri, insieme a Fabrizio Cruciani con Fausto Pluchinotta e François Kahn de L'Avventura. La lettera è anche interessante per la percezione di una crisi in atto, vista naturalmente dal punto di vista di Taviani: «Si tratta, Eugenio, di non lasciare che tutto si degradi senza muovere un dito o alzare una mano. Non è il problema di battaglie per il futuro, è il problema di non lasciare disonorare il passato [...] come di una fase "superata" dove dei gruppi di filodrammatici s'erano come entusiasti e illusi [...]. Così sembra che si sia formata una tenaglia: per sfuggire agli spettacoli di montaggio di training, per sfuggire ai trampoli, chiudersi nelle filodrammatiche» (OTA, Fondo Barba, Series Letters, b. 19.1, foglio 343).

³⁰ Me ne ha parlato Alessandro Gentili, che è stato attore del Teatro di Ventura, in un lungo colloquio a tappe che abbiamo avuto tra il 2017 e il 2019, che è stato di grande importanza per il mio lavoro. Ma cfr. anche *Dove s'incrociano i nostri racconti*, a cura di Stefano De Matteis, in «Scena», IV, settembre 1979, nn. 3-4, in particolare p. 24, e alcune presentazioni del festival, per esempio quella del 1979, sempre nel sito della manifestazione.

³¹ Cristina Valenti si è occupata dei rapporti tra Terzo Teatro e movimenti giovanili nel suo contributo per il convegno bolognese: *Terzo Teatro, generazione teatrale e generazione politica*, pp. 188-199, pubblicato nel Dossier *Terzo Teatro: ieri, oggi, domani*, cit.

nevano in gran parte a quel mondo, al mondo dei movimenti. Gli stessi incontri e i festival richiamavano alla mente i grandi raduni come Parco Lambro³² o in generale il ben più grande sommovimento nel mondo della musica alternativa di quegli anni. Erano certamente situazioni molto diverse³³ ma il richiamo a Parco Lambro non era poi così insensato, c'era, mi sembra, una forte somiglianza sia nel pubblico che negli impulsi profondi da cui i giovani erano portati a confluire in massa. Era un fenomeno anche politico, perché negli anni Settanta ogni cosa era permeata di politica. Il rapporto con i movimenti giovanili è stato dunque forte, soprattutto dal punto di vista del pubblico e della seconda generazione di attori e di gruppi del Terzo Teatro.

Il momento storico in cui è nato è stato in realtà il privilegio più grande del Terzo Teatro, e uno dei motivi più sottili di memoria ostile, perché è proprio la memoria storica extra-teatrale degli anni Settanta a creare difficoltà ancora adesso, soprattutto per quel che riguarda il complesso subbuglio giovanile. Credo che accada tanto per il carattere difficile e peculiare, benché fertilissimo, che ebbero gli anni Settanta, quanto per quello altrettanto difficile ma totalmente opposto e contrapposto, che ebbero gli anni Ottanta. Gli anni Ottanta non sono solo stati diversi e terribili, hanno anche *combattuto* gli anni Settanta. Parte almeno della memoria ostile verso il Terzo Teatro viene da qui, dalla memoria difficile degli anni Settanta, con cui ancora non sappiamo come fare i conti, di cui è ancora arduo mettere realmente a fuoco tutti insieme l'aspetto politico (passione ed estremismo, oltre che stragi e terrorismo), i profondi rivolgimenti come il femminismo, l'effervescenza culturale. Non sappiamo fare i conti con questo insieme, ne privilegiamo uno degli aspetti, che sotto sotto consideriamo un po' eccessivo, specie dal punto di vista passionale, e ci procura in fondo disagio. Anche il ricordo degli anni Settanta dei gruppi ci procura disagio. Tanto più perché è stato un periodo – un fenomeno – di grandi sentimenti, di grandi emozioni, di grandi amori. Un sovrappiù emotivo. Che anch'esso crea, al solo ricordarlo, fastidio.

La realtà parallela dei gruppi

Per la storia, la sequenza degli incontri, per gli appuntamenti, per le grandi uscite spettacolari comuni, per la fitta rete dei seminari e appuntamenti che si sono snodati per qualche anno rimando ad altri lavori³⁴. Qui mi limiterò a problematizzare inizio e fine. Il Terzo Teatro, cioè il teatro dei gruppi, in tutte le sue accezioni, a parte quella di critica e giornalisti, non può essere considerato come un fenomeno solo della seconda metà degli anni Settanta: nasce molto prima, anche se la nascita del nome è del '76. Per parlarne, è utile invece partire dalla fine degli anni Sessanta, dal passaggio in Italia di *Ferai*, terzo spettacolo dell'Odin Teatret, e dalla rete di relazioni che si forma intorno a esso. Allo stesso modo, benché il fenomeno di massa a cui ci si riferisce in

³² Cfr. nota 24.

³³ Interessanti le considerazioni di Barba in proposito in una intervista di Ugo Volli del '77, in «la Repubblica», 18 settembre 1977. OTA, Fondo Barba, Serie Odin, b. 10, foglio 2.

³⁴ Per una ricostruzione di quegli anni rimando ai miei *Il crocevia*, cit., e *Ricordo e memoria. Il teatro dei gruppi 1969-1976*, di imminente pubblicazione nel n. 41 di «Teatro e Storia».

genere come Terzo Teatro si ripiega e conclude alla fine degli anni Settanta, l'ambiente a cui dà vita (sempre in Italia) dura molto di più, certamente fino a metà degli anni Ottanta, forse ancora oltre. È anche il suo lascito maggiore. Se parliamo di un contributo a cambiamenti profondi è importante chiarire che non si tratta di un fenomeno durato pochi anni di vita.

Ho parlato di questi teatranti come di outsider, di stranieri, ma lo si può essere in molti modi diversi. Ci sono outsider (come per esempio molti dei gruppi di neo-avanguardia, o "postmoderni") che si inseriscono rapidamente nel mondo del teatro, forti della loro differenza. Ce ne sono altri (come la gran parte dei "teatri di base") che intendono consapevolmente rimanere tali, bisogna immaginarli accampati fuori dalle mura del teatro. Il fenomeno del teatro di gruppo è stato diverso da entrambi questi casi. I suoi protagonisti erano guidati da una scontentezza profonda. Miravano a un sovvertimento integrale, e non solo individuale, del fare teatro, e, attraverso di esso, a liberarsi del mondo così come era. Una rivoluzione teatrale ed esistenziale (o politica) insieme.

Era diverso dai primi due casi, perché ha puntato, per qualche anno con successo, a costruire un *mondo parallelo*, quello a cui l'avanguardia non aveva potuto dar vita se non da un punto di vista stilistico e solo in parte logistico. Il fenomeno dei gruppi, invece, ha rappresentato per breve periodo una completa reinvenzione del teatro, con altre formule organizzative e produttive (una organizzazione generalmente gestita e immaginata dall'intero gruppo, forme di lavoro più comunitarie, comunque a lungo termine), un suo sistema di circuitazione (costituivano una rete parallela, molti di loro avevano sedi in cui, grazie anche a una situazione economica più favorevole di quella di ora, potevano ospitare spettacoli e attività diverse), peculiarità nel modo di presentarsi al pubblico (per esempio l'uso allora inedito di affiancare in primo luogo seminari pratici, ma anche mostre, o rassegne di film, agli spettacoli), un loro festival, un loro pubblico, un gruppo di intellettuali molto combattivi che seguiva con attenzione le loro vite, e un proprio, innovativo, codice di valori. Questa situazione è peculiare, in Europa, della sola Italia, e, fuori, probabilmente dell'America Latina, dove ha una permanenza maggiore.

Dall'interno, appare come un mondo complesso, articolato, solido. E, in quanto parallelo, relativamente autonomo. Dall'esterno, viene visto come un movimento tra tanti, niente di più, magari più ideologico di altri. Come mondo, non si rompe: sbiadisce un po' per volta, a macchie, con zone di permanenza, e sparizioni improvvise.

Se ci si pensa, è stato davvero un fenomeno molto particolare, reso possibile dalla presenza di un motore formidabile come Eugenio Barba, dal polo di aggregazione che l'Odin ha costituito, dalle dimensioni del fenomeno, grazie all'apporto giovanile, dalle condizioni culturali ed economiche degli anni Settanta, la cui crisi economica non aveva ancora toccato in modo devastante la cultura, dalla presenza attiva di un gruppo di intellettuali e infine dalla presenza, al suo interno, di almeno un organizzatore fuoriclasse, come Roberto Bacci. Il fatto che sia stato un mondo parallelo – come se il teatro stesse rinascendo su un altro terreno, dal niente, in forme diverse – e il fatto che questo mondo parallelo sia stato per qualche anno concreto e intensamente operante spiega non solo l'istintiva ostilità della critica, tanto spesso notata, ma anche il fascino che ebbe sugli intellettuali.

Videro per esempio rinascere al suo interno i generi e le pratiche fondanti che avevano caratterizzato le diverse età d'oro del teatro: la presenza del teatro nelle strade e nelle piazze, come quella della Commedia dell'Arte; la forte presenza del comico, con i clown; la riscoperta di tecniche raffinatissime a lungo termine, del tutto inadatte al medio teatro novecentesco europeo, come quelle del teatro orientale. La riscoperta degli intrecci tra quotidianità, di fatto condivisa, e arte, come nel teatro ottocentesco. La rifondazione del rapporto, anche fisico, tra attori e spettatori, attraverso il teatro fatto in spazi ristrettissimi, e attraverso le nuove tecniche d'attore. La riconquista della indipendenza dai testi e nuovi modi, complessi, di pensare al corpo, come nell'azione e nel pensiero dei grandi maestri di inizio Novecento.

Molte altre caratteristiche non effimere ne fecero un mondo parallelo, durato quattro, cinque anni: che sono pochissimi, da certi punti di vista, ma anche veramente molti. Per esempio un tipo di rapporto tra attore e regista consapevolmente fondato non sulla prevaricazione ma sulla completa fiducia, e un tipo di rapporto tra compagni dello stesso gruppo o tra gruppi. Qui ci addentriamo in un campo importante, quello di una mentalità diversa, in cui avevano parte elementi come: solidarietà tra gruppi o con gruppi più giovani; correttezza di comportamento interna ed esterna al proprio teatro; disciplina; mancanza di capricci; lavoro duro; senso della comunità. Tutti i comportamenti che ho elencato non erano forme spontanee di generosità o bontà, era il nuovo *dover essere* del teatro, e fu influente. Oltre a questo c'era una nuova attenzione alla pedagogia e all'addestramento, e un nuovo modo di essere attore, che aveva radici profondissime nell'insegnamento di Grotowski.

L'aspetto più evidente di questo mondo parallelo è stato però la sostituzione della cellula base del teatro, la compagnia, così come si era configurata soprattutto a partire dal secondo dopoguerra, con un'altra forma, nuova e arcaica, il "gruppo". Non "compagnia" – neppure cooperativa – ma gruppo.

Era una parola chiave, tipica degli anni Settanta, ma nata forse un po' prima. Indica un tipo di formazione particolare, che si diffuse e divenne fondamentale nel nostro decennio sulla base di modelli non del tutto omogenei, su cui adesso opereremmo precise distinzioni, come il Living Theatre, l'Odin Teatret, perfino il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski (nato come compagnia d'avanguardia). L'Odin ebbe però un posto particolare, perché il modello "gruppo" attraverso le parole e la scrittura di Barba diventava più esplicito, più consapevole, più esplosivo. Oliviero Ponte di Pino scrive che «il gruppo teatrale come possibile modello di microcosmo sociale e culturale sarà una delle chiavi del percorso dell'Odin Teatret»³⁵: così l'Odin era percepito.

Tuttavia, la parola "gruppo" non viene da lì. Era una parola già in uso, in Italia, dentro e fuori il teatro. Era presente anche in molto teatro amatoriale, soprattutto quello più giovane, legato ai teatri universitari. Ho davanti a me l'esempio di una lettera che Renzo Vescovi scrive al suo intero teatro. Parla di quello che deve essere – diventare – l'attore uscito dalla scuola di un gruppo. Vescovi è il regista del Teatro Tascabile di Bergamo, TTB, nato come teatro amatoriale, prima più tradizionale, poi più d'avanguardia. Nel '72, il TTB aveva avuto una svolta professionista, anche

³⁵O. Ponte di Pino, *Premessa a Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, cit., p. 14.

per l'immissione di un gruppo interamente nuovo di giovani attori formati nella sua scuola. Nel '73, aveva incontrato l'Odin, con cui c'era stata una immediata affinità di lavoro col corpo, e non solo. Vescovi, da parte sua, aveva immediatamente identificato Barba come suo "maestro". La sua lettera agli attori è successiva all'incontro con l'Odin, è del '73-'74, ma rivela un percorso mentale certamente autonomo, convinzioni complesse, maturate indipendentemente. Nel suo curioso modo puntuale, perfino pedante, Vescovi scrive ai suoi attori di argomenti che per lui sono scottanti:

Essere, non "parere": le virgolette che inquadrano il secondo verbo hanno la funzione arcaizzante di sottolineare il significato antico della parola, che era più o meno "apparire", "mostrarsi". E tuttavia, com'è chiaro, intendo comprendere allusivamente il significato attuale della parola [...]. Voglio ricordare a tutti che il valore sta sul primo dei due termini. Per quanto riguarda l'arte dell'attore, senza la garanzia dell'*essere* non si dà il "parere" antico, e cioè la comunicazione artistica, ma il *parere* moderno, il sembrare, il fingere: la menzogna conformistica di chi teme di non essere in linea o l'esibizionismo fastidioso e/o pensoso di chi crede di essere bravo. [Per noi, invece] lo spettacolo sarà un percorso di conoscenza: dallo sbigottimento dell'abisso su cui mi spinge l'inferno, alle chiarità ancora dolenti della gioia senza pensiero, alla finale autocoscienza. Questo è il mio lavoro: se l'intenzione non è questo *mio* viaggio, dubitoso e straordinario ogni volta, ma il voler "far vedere qualcosa" al pubblico, avrò svilito il mio lavoro [...] e il pubblico non percepirà, perché non ha "visto" che l'*apparenza* del nostro spettacolo [...]. Il prezzo della apostasia è il fallimento [...]. Alla fondazione di questo attore-artista devono essere diretti gli sforzi della scuola³⁶.

È una lettera che ci fa comprendere l'incandescenza di strutture che potrebbero sembrare solo organizzative³⁷. Ma può farci capire tutta la complessità che sta dietro comportamenti spesso definiti tutti insieme come "etica": un modo di comportarsi, ma anche un uso del teatro come percorso interiore che però non prescinde dalla perfezione tecnica e dal dovere verso lo spettatore, è anzi essenziale per evitare una forma di fallimento scenico che va molto al di là dell'estetica.

Per qualche anno questo mondo parallelo (un mondo, cioè, che non cercava di inserirsi in quello esistente perché autonomo, e forse con ambizioni di proporsi come sostituto di quello che già c'era) è esistito, sorretto dalla grande affluenza di pubblico, e dal bisogno di moltissimi giovani. È svanito rapidamente, come ho già detto, dopo l'omicidio Moro, quando le condizioni politiche e culturali italiane si sono radicalmente trasformate. Non è questo il luogo per esplorarne i motivi, che sono stati molti e diversi. Mi sembra comunque difficile pensare che sarebbe riuscito a sopravvivere autonomamente anche senza questa conclusione traumatica. È scomparso come

³⁶Dopo la sua morte, la lettera è stata pubblicata con il titolo *Essere, non parere*, in R. Vescovi, *Scritti dal Teatro tascabile*, a cura di M. Schino, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 38-47.

³⁷Un bel racconto di cosa sia (e quanto costi) la vita di gruppo è quello che mi è stato fatto dalle persone del Teatro Due Mondi: cfr. M. Schino, *Viaggio antropologico tappa zero: Teatro Due Mondi e Terzo Teatro*, in *Teatro Due Mondi 40*, a cura di G. Bertoni, Faenza, Teatro Due Mondi, 2019, pp. 185-233. Segnalo, nello stesso volume, l'intervento di Franco Ruffini, *Cominciare a capire. Terzo Teatro e Teatro Due mondi. Premessa a tempo scaduto*, pp. 160-173.

mondo parallelo, ma – e questo è un punto essenziale, e anch'esso spesso trascurato – non senza lasciare traccia. È sopravvissuto come qualcosa di molto diverso, per i protagonisti probabilmente deludente, però sempre importante: un *ambiente*, dai confini molto più ampi e slabbrati, molto più permeabile, per niente ideologico, per niente intenzionato a rimanere fuori dalle mura del teatro, non interessato a costituirsi in mondo parallelo, però comunque dotato di punti di riferimento comuni, alcune pratiche e alcuni valori, molte convinzioni diffuse, e un modo condiviso e particolare di pensare al teatro. Se andiamo a osservare la mentalità, le convinzioni, i presupposti, specie nel periodo giovanile, di molti artisti importanti degli anni Ottanta o Novanta (lo sono ancora oggi) da Marco Martinelli ad Armando Punzo, da Gabriele Vacis a Pippo Delbono, è evidente che, quali che siano le loro invenzioni, radici, modelli artistici, sono tutte persone caratterizzate da un tipo di domande al teatro molto diverse da quelle che possono aver caratterizzato forme di avanguardia precedenti, e piene di punti in contatto con esigenze e sensi teatrali consolidati negli anni del “Terzo Teatro”, a cui in genere sono stati più o meno legati dalle biografie.

Sì, è stato un fenomeno davvero particolare, difficile da valutare. Ci permette di confrontarci con un *livello* del teatro in genere difficile da isolare, e cioè quel tessuto connettivo che sta tra un artista e un altro, e tra una invenzione e un'altra, che in genere è quello in cui si annidano forme di cambiamento a lungo termine. Chi inventa sono i maestri, ma a teatro essere inventore, in sé, non è determinante. Gli insegnamenti dei maestri, quelli vivi e quelli morti, furono, per i gruppi, la ricca cava da cui trarre novità tecniche e innovazioni culturali: perché la storia, come è stato detto tanto bene, per il teatro è il magazzino del nuovo³⁸. Ma senza la massa dei gruppi non si sarebbero diffuse allo stesso modo invenzioni, scoperte, parole d'ordine, modi di pensare, tecniche e relazioni immaginate dai maestri. L'influenza di Barba non sarebbe mai stata la stessa senza la simbiosi con Jerzy Grotowski, e il binomio Barba-Grotowski (più Living Theatre) non avrebbe lasciato una traccia così grande senza il teatro dei gruppi, che non è stato solo una grande cassa di risonanza, ma anche una *elaborazione*, un assorbimento non passivo, capillare e diffuso, replicato per generazioni a partire da un fortissimo impulso iniziale.

Il legato e la follia

Le grandi età d'oro nel teatro, quelle secolari come la Commedia dell'Arte, quelle di breve durata come il teatro della rivoluzione in Russia, coniugano in genere grandi invenzioni a grande diffusione. A cui aggiungono un pizzico di follia, un extra: la Commedia dell'Arte non si sarebbe radicata così fortemente nella memoria senza il dettaglio delle maschere che coprivano il viso. Ma anche in certi casi peculiari minori, come il mondo dei gruppi, possiamo vedere qualcosa di simile.

³⁸ È una definizione particolarmente felice di Fabrizio Cruciani e Ferdinando Taviani, per la *Introduzione* all'edizione italiana della *Storia del teatro* di Glynne Wickham, Bologna, Il Mulino, 1988, poi usata da Cruciani nel suo *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

Cercherò ora di chiarire quale sia stato il legato dei gruppi, da un punto di vista di vita materiale e da quello, in parte già trattato, della mentalità. Nel complesso, cambia quel che veniva cercato *attraverso* il teatro: il training dei gruppi, come si sa, non era semplicemente ginnastica o duro lavoro, era un'esperienza fisica e mentale, esistenziale e perfino spirituale³⁹. Sono aspetti stranamente influenti sugli spettacoli, non sulla qualità, ma sulla loro profondità, in modo indiretto, ma concreto. Chiunque li abbia frequentati davvero non può dimenticare quanto spesso fossero insoddisfacenti, e come quasi sempre, tuttavia, fossero anche portatori di qualcosa di essenziale.

Anche se l'apporto più immediato è stato quello mentale, non bisogna dimenticare le trasformazioni materiali. Ho parlato della diffusione di forme di apprendistato e allenamento nuove (il training), e di cambiamenti in questioni organizzative, nella diffusione della pratica dei seminari e di politiche culturali più complesse della sola produzione di spettacoli.

A esse bisogna aggiungere un'altra forma di cambiamento, quella dello spazio. Il Terzo Teatro non faceva spettacoli nelle "cantine", cioè in sale non dissimili nella struttura da quelle convenzionali, anche se in scala ridotta. Prima che negli anni Ottanta intervenisse una nuova normativa di sicurezza, i gruppi facevano teatro in qualsiasi stanza sufficientemente grande. Questo ha permesso una diffusione degli spettacoli anche in zone lontane dal teatro, e ha costituito la più profonda delle fratture rispetto allo spazio del teatro convenzionale, del teatro "che abbiamo in mente"⁴⁰, perché spazi così ristretti erano ritenuti necessari per cambiare la relazione fisica con il pubblico. Quello che cambia non è la bellezza o l'aspetto della sala, ma una relazione fisica plasmata dallo spazio. In questo modo, i gruppi potevano andare ovunque, rompere gli schemi e cercare luoghi alternativi per le performance era sentito, in questo periodo, come una necessità non solo culturale, ma anche fortemente politica. È stato uno dei punti forti della controcultura musicale, che ha avuto dimensioni e impatto infinitamente maggiori⁴¹. Non mi sembra che ci siano state particolari influenze o collegamenti diretti tra teatro dei gruppi e mondo della musica – ci sono state molte sperimentazioni tra teatro e musica, ma in altri ambienti e ad altri livelli. Ma erano esigenze che facevano parte della cultura alternativa del periodo, e, a loro volta, cementavano una affinità. Ancora

³⁹ Sul teatro come dimora a-religiosa, luogo (anche) per esperienze di tipo spirituale si sono interrogati particolarmente Ferdinando Taviani e Franco Ruffini. Indicherò solo due opere fondamentali: F. Ruffini, *Precisione e corpo-mente. Sul valore del teatro*, in «Teatro e Storia», VIII, ott. 1993, n. 15, pp. 209-240; F. Taviani, *Quei cenni famosi oltre la fiamma*, prefazione all'edizione italiana di M. Borie, *Antonin Artaud. Il teatro e il ritorno alle origini*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1994, pp. VII-XXIX. A questi due riferimenti di base ne aggiungo un altro, senz'altro più anomalo: Giuseppe Bartolucci che ha riconosciuto non solo a Barba e a Grotowski, ma anche a "coloro che ne sono stati afferrati" alcune novità, tra cui il training, che ha avvinto gruppi e artisti per la sua severità, e ha dato vita a una pratica di laboratori come "luoghi d'animo" e non solo di lavoro (G. Bartolucci, *Dalle cantine ai gruppi emergenti*, in O. Ponte di Pino, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, cit., pp. 27-31).

⁴⁰ È la formula che Fabrizio Cruciani usa per definire lo spazio all'italiana, cfr. il suo *Lo spazio del teatro*, cit.

⁴¹ Per quel che riguarda la musica del periodo, rimando solo a un paio di pubblicazioni recenti: L. Onori, *Perigo. Una storia tra innovazione e sperimentazione*, Viterbo, Stampa Alternativa, 2019; G. Casiraghi, *Anni Settanta generazione rock. Dai raduni pop alle radio libere*, Roma, Arcana, 2018. A essi si può aggiungere G. Manfredi, *Ma chi l'ha detto che non c'è. 1977 l'anno del big bang*, Milano, Agenzia X, 2017.

più vistosa è stata la spaccatura prodotta dagli spettacoli di strada, molto diffusi, come ha sottolineato Ferdinando Taviani⁴², grazie alla politica culturale innovativa di molte giunte rosse. Erano spettacoli di grande impatto emotivo:

Ciò che consente il magico evento, l'epifania, è anche ciò che ci stordisce: quel dominio del corpo, la bravura degli attori che molleggiano sui trampoli come se fossero alla nostra stessa altezza e caprioleggiano anche da fermi⁴³.

L'uso di spazi aperti non è una esigenza estetica o un segno di conformità a un modello Odin. Per alcuni teatri è stata una forma di sperimentazione ardita, per la maggioranza faceva parte di una esigenza sentita: un teatro pensato anche come tensione sociale, come ricerca di un pubblico diverso. Certamente aveva contribuito a questa nuova mentalità anche la pratica del decentramento. Ma i gruppi stabilirono una differenza: non volevano praticare forme di acculturazione di pubblici "ingenui". Crearono isole di cultura "liberata" come si diceva allora, mirarono non a una esportazione di cultura, ma alla costruzione di produzioni artistiche fuori dai centri. La diffusione delle loro proposte ne fece un evento di ricerca⁴⁴, con un senso sia politico ed esistenziale che teatrale. L'Odin e altri gruppi si recarono in manicomi, fecero spettacoli e seminari nelle carceri, portarono le loro parate a pubblici lontani dal teatro. In questo senso – la conquista, con armi diverse dal solito, di un pubblico distante – va intesa anche la diffusione apparentemente sproporzionata del genere clown. È negli anni Settanta che il teatro si reinventa quella vocazione sociale tanto importante nei decenni successivi⁴⁵.

Oltre a tutto questo, c'è però qualcosa in più: un pizzico di follia, un extra. Il teatro dei gruppi è caratterizzato da un incremento molto particolare degli affetti, dei sentimenti, da un sovrappiù. Bisogna dare un nome alle cose, altrimenti non prendono vita, quindi qui ne parlerò in termini di "emozioni taciute", nel senso di emo-

⁴² F. Taviani, *Cavaliere di bronzo*, in *Le forze in campo*, cit., pp. 181-201, cfr. in particolare p. 181.

⁴³ F. Cordelli, in «Paese sera», 13 settembre 1977: la critica, negativa, nonostante la testimonianza del fascino magico (ma, per il critico, forse futile) dell'apparizione, descrive la performance comune di dodici "gruppi di base" (fa i nomi solo del Piccolo Teatro di Pontedera, Teatro Tascabile, Teatro Potlach, Teatro Nucleo, Els Comediants, Teatro Ingenuo di Udine), e segnala, senza particolarmente motivarla, una affinità culturale tra questo tipo di spettacoli e gli indiani metropolitani o altre forme di creatività diffusa del periodo. Il titolo è *Il Terzo Teatro vacilla sui trampoli dell'etica*.

⁴⁴ Cfr. per esempio M. De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987. De Marinis parla del «fiume carsico della ricerca» che, in un periodo di forte stasi delle avanguardie, rispunta «da un'altra parte: nelle piazze, nei manicomi, a contatto con i non-pubblici» (p. 180).

⁴⁵ Cfr. in proposito anche F. Fiaschini, *Di che cosa parliamo quando parliamo di teatro sociale*, in «Biblioteca Teatrale», 2013, nn. 105-106, pp. 153-171, in cui lo studioso fa riferimento al Terzo Teatro (e più in generale al doppio magistero Grotowski/Barba) come culla di provenienza delle pratiche di teatro sociale, sia rispetto al lavoro con la psichiatria, sia rispetto al lavoro con il carcere. Il punto di partenza, la grande spinta italiana, in questo caso è stata naturalmente, per il lavoro con la psichiatria, la grande esperienza del 1973 di Giuliano Scabia, Franco Basaglia e altri, nel manicomio di Trieste (cfr. G. Scabia, *Marco Cavallo. Da un ospedale psichiatrico la vera storia che ha cambiato il modo di essere del teatro e della cura*, Torino, Einaudi, 1976). Molti gruppi, tra cui per esempio il Teatro Nucleo, se ne sono poi occupati attivamente.

zioni omesse dalla storia, passate sotto silenzio, perché estranee allo spettacolo. Sono emozioni anche intensissime, come nel nostro caso, ma a cui non si sa che peso dare, e che quindi vengono considerate imbarazzanti, o inopportune da ricordare. Sono i sentimenti superflui, o privati, o insignificanti, ma ben esistenti. Un buon esempio può essere, per gli anni Settanta, il legame con i maestri, che è stato spesso amore. È un vero sovrappiù, e dall'esterno è vissuto con molta irritazione. Ma possiamo anche prendere in considerazione altre relazioni affettive, di cui non si sa che fare, a parte bollarle come aneddotica. Per esempio le relazioni interne ai gruppi, come l'endogamia. L'atteggiamento verso il lavoro. Il peso che si dava al teatro. Non sono tutte emozioni semplici, e non sono neppure tutte positive. Ma il briciolo di follia dei gruppi sta in gran parte qui, nell'estremismo emotivo.

Le emozioni – che siano lacrime vere di spettatori o affetti sproporzionati alle relazioni professionali da cui nascono – e perfino i valori non hanno importanza se non per chi le vive. Non sarebbero interessanti *in sé*, se non come aneddoti. Lo sono per quel che hanno prodotto: sono state alla base di nuovi processi mentali e anche di pratiche che, tutte insieme, costituiscono la differenza di questo mondo, il suo particolare modo di essere nel teatro, la sua capacità di produrre cultura teatrale. Costituiscono la sua densità. Occuparci di questa zona difficile – una densità produttrice di cultura, e forse anche di intensità negli spettacoli – ci permette di comprendere l'importanza di movimenti come il teatro dei gruppi, composti da artisti non tutti necessariamente grandi, ma animati, oltre che da valori, da grandi passioni ed esigenze.

Nuovi confini del teatro

Da una lettera di Eugenio Barba a Pino Di Buduo, regista del Teatro Potlach, uno dei protagonisti del movimento, del 13 luglio 1982⁴⁶:

Se un giorno il carteggio dei terzo-teatranti avrà qualche interesse per gli storici, sociologi o polizie segrete che cercheranno di comprendere le ideologie di questi gruppi precursori (di che?), leggeranno la nostra corrispondenza, sgraneranno gli occhi: si parla di un pavimento di legno infine conquistato, di una lavatrice che nobilita il teatro, un frigorifero che tiene in fresco gli yogurt e il latte scremato. Ma questi non si scambiavano idee rivoluzionarie? Senza sapere come questi fattori materiali incidano di più che tutte le idee. Del resto anche noi abbiamo rifatto totalmente la cucina, è stata allargata, equipaggiata in modo da sopperire alla continua affluenza di ospiti e di gruppi che si accampano nel nostro teatro.

Ci sono due indizi da rilevare, in questa lettera. Il primo è la parola precursori: il Terzo Teatro forse è formato da diseredati, ma si percepisce come una aristocrazia, come un avamposto. Precursori (detto però con un po' di auto-ironia) di un futuro differente.

⁴⁶ OTA, Fondo Barba, Serie Letters-A, b. 1, foglio 3.

Il secondo è la lavatrice. Insieme al pavimento, al frigorifero, alla cucina.

È un ambiente che si occupa della vita spicciola, creativa, organizzativa, quotidiana, di chi lo fa. Compresa la creazione degli spettacoli e di un proprio training. Compresa la costruzione di pavimenti di legno e l'acquisto di frigoriferi. Compresa le relazioni interpersonali. Nelle lettere a Barba gli argomenti sono questi. In più, ci sono racconti di problemi privati, o del gruppo, da cui viene il sapore inconfondibile di questa corrispondenza. In più ci sono gli affetti, le emozioni. E il rapporto con gli storici.

Il motivo per cui il teatro dei gruppi rappresenta un problema storiografico con cui è necessario fare i conti sta in primo luogo qui, nell'allargamento di confini che ha rappresentato per il teatro, e nella molteplicità dei livelli che ha determinato. Si sono allargati i confini geografici, come vedremo più avanti. Si è allargata la tipologia di persone che si possono dedicare al teatro, e la tipologia di persone che possono fruirne, e, più ancora, cambia quel che può legittimamente essere associato al fare, studiare, vedere teatro. Con la stagione dei gruppi entrano legittimamente a far parte del fare, studiare, vedere, pensare il teatro, molti aspetti che prima non sarebbero stati riconosciuti, e che ora si affermano come parte integrante della cultura teatrale, anch'essi, come le emozioni di cui prima, uniti al fare spettacoli da legami difficili da decifrare, ma imprescindibili.

Alcuni di essi sono concreti: per esempio esperienze che prima non sarebbero state considerate parte del mondo *teatrale*. Prima tra tutti quella – indimenticabile solo per i pochissimi che l'hanno condivisa – dei progetti para-teatrali organizzati dal Gruppo Internazionale Il Porto (o L'Avventura), tanto difficili da descrivere che Ugo Volli le battezzò «pratiche in attesa di teoria»⁴⁷. Perfino Taviani, nonostante tutta la sua capacità di definizione e analisi, riuscì solo in minima parte a spiegare l'importanza di questo lavoro, tanto palpabile per chi vi partecipava⁴⁸.

Ci furono altri allargamenti materiali, come il lavoro in carceri e manicomi, o, di nuovo, soprattutto mentali, come la questione del teatro *anche* come lavoro su di sé, legata a Grotowski⁴⁹ ma anche alla pratica delle improvvisazioni e del training⁵⁰.

⁴⁷ Cfr. *Pratiche in attesa di teoria*, fascicolo dei "Quaderni del Porto", s.d., a cura di Barbara Regondi e Ugo Volli, che contiene articoli sull'attività de Il Porto di Ugo Volli, Fabrizio Cruciani, Ferdinando Taviani, Maia Borelli, Remigio Raimondi, Benedetto Saraceno, Massimo Canevacci, Fausto Pluchinotta (ne è conservata una copia presso il Museo dell'Attore di Genova).

⁴⁸ Cfr. un articolo di Ferdinando Taviani apparso nella edizione toscana de «l'Unità», 12 maggio 1983. Nato nel 1982, sciolto nell'85, il gruppo L'Avventura ha avuto vita difficile, vista la stranezza del suo lavoro, ed è stato prodotto dal centro di Pontedera. Dopo il suo scioglimento, François Kahn, Stefano Vercelli, Laura Colombo, andarono a Pontedera, dove formarono con Bacci quella che fu chiamata la Compagnia Laboratorio, da cui sono nati gli spettacoli per me più belli di Bacci, come la Trilogia (1986-1991). Armando Punzo e Annet Henneman rimasero invece a Volterra, dove cominciarono a lavorare nel carcere. Cfr. sull'Avventura: Giuliano Campo, *Storia del gruppo internazionale L'Avventura (1982-1985)*, in «Teatro e Storia», XVI, 2001, n. 23, pp. 369-400, e il racconto di Armando Punzo, *Un'idea più grande di me*, conversazioni con Rossella Menna, Bologna, Luca Sossella editore, 2019, in particolare pp. 41-53. Cfr. inoltre A. Punzo e M. Schino, *L'Avventura. In ricordo*, di imminente pubblicazione sul n. 41 di «Teatro e Storia».

⁴⁹ Il Workcenter di Grotowski è nato nel 1986 per iniziativa del Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale di Pontedera. Rimando, per questi aspetti, in primo luogo al recentissimo Franco Ruffini, *Grotowski e Gurdjieff*, Napoli, Editoriale scientifica, 2019.

⁵⁰ Cfr. per esempio il modo in cui una attrice dell'Odin, Iben Nagel Rasmussen, parla del training: I.

Gli scambi tra pratica e libri

La stagione dei gruppi ha determinato un cambiamento significativo nella storiografia teatrale grazie al rapporto tra ricerca storica e ricerca teatrale. La presenza di alcuni intellettuali è stata, come si sa, fondamentale: hanno seguito la vita dei gruppi, hanno fornito riferimenti storici, sono stati tramite e ponte rispetto alle parole di Grotowski e Barba, hanno scritto e parlato di loro, hanno aiutato con consigli e presenza. Ma in cambio hanno avuto molto. La vicinanza con i gruppi suggerì loro modi diversi di studiare il teatro. Ci fu, tra la pratica e i libri, una forma di rispecchiamento, quasi una *mise en abîme*⁵¹. Il libro di Nando Tavianì sulla Commedia dell'Arte, per esempio, non sarebbe mai esistito senza la stagione dei gruppi, né sarebbe mai nata quella che è la sua prospettiva più innovativa e fruttifera: l'interesse per le relazioni interne alle compagnie e per quelle tra compagnie, nonché per le strategie di difesa messe in atto. Questo lo posso dire per certo, per la mia partecipazione, come giovanissima studiosa alle prime armi, alla sua composizione. Tavianì ne fece un percorso pedagogico, in cui posso ancora riconoscere le radici del mio modo di pensare al teatro, del mio tentativo di studiarlo come un ecosistema, e non come una successione di avvenimenti e spettacoli.

Attraverso il loro rapporto con i gruppi, che fu di consiglieri, di drammaturghi, di spettatori-amici, gli studiosi conquistarono una esperienza in prima persona della importanza delle relazioni interne ai gruppi, anche quelle minute, della loro quotidianità, della vita, della lavatrice e dello yogurt. Ancora una volta ne sono testimoni le lettere a Barba. Studiosi di chiara fama parlavano con fervore tra loro, con Barba, con i gruppi (in genere con i registi) di relazioni sentimentali, di persone che andavano via o che entravano, dello stato d'animo degli attori. È un cambiamento enorme: forme di comportamento quotidiano, nel lavoro e nella vita, e di relazioni tra arte e vita del teatro, sentimenti, entrano a far parte del teatro come elementi che vengono considerati fondamentali anche per le creazioni, o per lo stile. La dimensione degli affetti, non in sé, ma in quanto parte integrante e profonda del lavoro teatrale, acquista una evidenza e una importanza maggiori.

Sono aspetti "socio-antropologici". Sono sempre esistiti, ma fino a quegli anni non erano considerati, o erano considerati secondari, come fossero aspetti da cui è possibile prescindere quando si parla di teatro. Ora ne fanno parte a tutti gli effetti, e non solo della pratica. Entrano, almeno per alcuni, a far parte della storiografia teatrale, diventarono una delle chiavi per capire la peculiarità delle sue forme di *creazione*. Poi c'è la ribellione. C'è sempre stato, e particolarmente c'era stato negli anni Sessanta, un "teatro che si oppone": non un teatro politico, ma un teatro che rifiuta di adeguarsi, che propo-

Nagel Rasmussen, F.R. Rietti, M. Schino, *Training. In occasione dei trent'anni del Ponte dei Venti*, in «Teatro e Storia», n.s., XI, 2020, n. 40, pp. 29-50.

⁵¹ Rimando anche al bel libro di Roberta Ferraresi, *La rifondazione degli studi teatrali in Italia dagli anni Sessanta al 1985*, Torino, Accademia University Press, 2019. La Ferraresi, tra l'altro, riporta (p. 212) le parole con cui Fabrizio Cruciani aveva introdotto un numero di «Biblioteca Teatrale» dedicato al Cinquecento parlando del modo in cui gli studi erano stati ripensati alla luce delle istanze e delle scoperte del teatro contemporaneo («Biblioteca Teatrale», 1976, nn. 15-16, *L'invenzione del teatro*).

ne una realtà diversa da quella data, un teatro che rifiuta, semplicemente, di *subire* la realtà così come è, teatrale e non. Basti pensare all'esempio del Living, ma anche a quello, tanto lontano dal teatro semplicemente politico, del Teatr Laboratorium di Grotowski. Ma gli anni Settanta, da questo punto di vista, sono stati un periodo essenziale. Opporsi è diventato un modo di essere, è entrato a far parte stabilmente del Dna teatrale, e la diffusione del teatro dei gruppi, o Terzo Teatro, è stata anche in questo determinante.

All'interno di questo ambiente sono state inoltre sviluppate nuove e innovative forme di scambio tra teatro vivente e storia del teatro, questa volta dal punto di vista dei teatranti. Mai come in questo periodo la storia del teatro è stata interrogata per comprendere e modificare il presente, per progettare un futuro. Mai come negli anni Settanta e Ottanta c'è stata fame e bisogno e vendita di libri teatrali. Colpisce, sfogliando le pagine di «Scena», la forte presenza della storia a fianco dell'attualità. Mi ha ugualmente colpita un racconto di Alessandro Gentili, che ha conosciuto il Terzo Teatro attraverso il Piccolo di Pontedera, quindi Roberto Bacci, il quale, pur non essendo il più intellettuale di questo piccolo gruppo di registi, lo aveva fornito non solo di consigli pratici, ma anche, immediatamente, di un elenco di libri da leggere, perché potesse conoscere Artaud e Copeau come doveva conoscere i registi e gli attori dei gruppi⁵². Il Centro di Pontedera ha organizzato, fin dall'inizio, non solo incontri o conferenze, ma convegni, anche molto prestigiosi e importanti, come quello sulla Commedia dell'Arte⁵³. Molti artisti coltivavano la storia del teatro, in modo del tutto indipendente. Horacio Czertok, del Teatro Nucleo, è sempre stato un fine conoscitore di Stanislavskij. Con i gruppi possiamo osservare in maniera particolarmente evidente quello che Raimondo Guarino ha chiamato un «continuo ridestarsi»⁵⁴, una riflessione pratica degli attori novecenteschi su quel che era stato l'attore del passato che non ha la forma di una *continuazione*.

Continuità e internazionalismo

Il Terzo Teatro ha cambiato in diversi modi la relazione con gli spettatori, in primo luogo fisicamente. Ma anche per quel che riguarda una novità, la continuità del guardare. Gli spettatori tornano, vedono uno spettacolo più volte, stabiliscono un legame con gli spettacoli che non dura più una singola serata. È noto quando è un atteggiamento che nasce in relazione all'Odin, come urgenza di *rivedere*. Assume un senso un po' diverso nel momento in cui non riguarda più l'Odin soltanto ma diventa invece parte di un modo di essere nel teatro. Anche nel caso dei gruppi gli spettacoli sono costruiti come trappole per catturare i pensieri, le emozioni, e reazioni degli spettatori, sono costruiti in previsione di un rivedere. Ma l'abitudine degli spettatori a rivedere finisce per dar vita ad altri sensi. Per esempio Fabrizio Cruciani ne ha fat-

⁵² Rimando di nuovo al colloquio con Alessandro Gentili, cfr. nota 30.

⁵³ La lettura delle diverse attività del Centro di Pontedera da questo punto di vista è molto interessante. Rimando per questo al mio *Il crocevia*, cit., che ospita una zona di racconto delle attività del Centro (*Il profilo del Centro: cronologia e voci di giornali*, pp. 253-300); in particolare, per il convegno sulla Commedia dell'Arte, cfr. pp. 258-259.

⁵⁴ R. Guarino, *Il Teatro nella storia*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 97-98.

to la base per una re-invenzione dell'oggettività: di fronte a spettacoli avvincenti, ma spiazzanti, che puntano sulla visione irripetibile del singolo spettatore, il rivedere, secondo Cruciani, permette la creazione di una nuova "zona di riconoscimento", uno spazio *oggettivo* che permette di precisare le proprie esperienze, di confrontarle e di comunicarle agli altri. L'accumulazione di dati soggettivi che si ha nel rivedere più volte sia un singolo spettacolo che la somma degli spettacoli di un singolo gruppo è quel che fa fare, secondo Cruciani, un salto, trasformandosi da quantità in qualità⁵⁵.

Attraverso il training emerge un altro aspetto, l'importanza della *continuità* nel lavoro teatrale degli attori, di quello che sta tra uno spettacolo e l'altro, ed è dal punto di vista della tecnica attoriale anche più importante dello spettacolo stesso, costituisce l'ossatura di un teatro. L'invenzione della regia, e la diffusa pratica di fare uno spettacolo per volta avevano in genere disperso questa continuità. È un aspetto significativo della cultura teatrale che viene restaurato dal teatro dei gruppi.

Infine, vorrei accennare al più materiale degli allargamenti di confine, quello dovuto all'internazionalismo. Il Terzo Teatro è stato caratterizzato da un forte internazionalismo, che negli anni Settanta è invece ancora decisamente raro nel teatro italiano. Fu un aspetto fondamentale per il suo breve costituirsi come mondo parallelo. Oltre agli appuntamenti internazionali organizzati da Barba o dai gruppi stessi, ci furono altri scambi, presenze frequenti, e solidarietà, in particolare quella di alcuni teatranti o gruppi con cui si stabilì una consonanza particolare, come gli spagnoli Els Comediants, e il clown svizzero Leo Bassi. Inoltre c'era in Italia, in quegli anni, una forte presenza di gruppi esuli, provenienti dal Sud America, specie dall'Argentina, come la Comuna Nucleo, o come César Brie o il Libre Teatro Libre. Portarono un respiro più ampio al panorama italiano. Fondamentale da un punto di vista culturale quanto tecnico fu poi la presenza degli asiatici, dei teatri tradizionali dell'India, di Bali, del Giappone. Era una presenza dovuta all'interesse di Barba, e avranno un posto particolare nella sua scuola, l'International School of Theatre Anthropology, l'Ista degli anni Ottanta⁵⁶. Ma questo interesse personale di un grande uomo di teatro veniva a sposarsi con la fame di tecnica, di sapere sull'arte dell'attore di molti di questi giovani attori passati tanto ingiustamente alla storia come performer ingenui e approssimativi. I danzatori asiatici giravano per l'Italia, facevano seminari, erano presenti. Entrarono a far parte della cultura di alcuni gruppi. Il teatro si riappropriava di domande che erano state proprie ai grandi maestri di inizio Novecento e che poi spesso erano rimaste sommerse.

⁵⁵ Cfr. un intervento dell'89 di Fabrizio Cruciani, la trascrizione è conservata presso gli OTA, Fondo Odin, Serie Environment, b. 11. È stata pubblicata con il titolo *Sulla "zona di riconoscimento" dello spettatore*, nel Dossier *Odin 50*, a cura di M. Schino, in «Teatro e Storia», n.s., VI, 2014, n. 35, pp. 165-168.

⁵⁶ Esula un po' da questo intervento una considerazione sul ruolo che ha avuto l'Ista, soprattutto le sessioni italiane, ma in particolare quella di Volterra, del 1981, che avrebbe bisogno tra l'altro di molto più spazio. È però un argomento importante, quindi almeno accenno qui al fatto che è stato un momento che ha visto raccolti molti giovani teatranti italiani, alcuni dei quali per niente "allineati", da Roberto Bacci, che l'ha organizzata, a Marco Paolini, da Antonello Dose a Luca Dini e a Gabriele Vacis, da Ferruccio Merisi a Lelio Lecis, da Nin Scolari a Francesco Torchia e altri. La sua influenza sul teatro di gruppo è stata grande, anche se molto diversa da quella dei primi anni, in cui i gruppi e l'Odin erano più vicini come età, uniti da un rapporto forse più fraterno e un po' meno pedagogico.

La questione degli spettacoli

Concluderò con un accenno soltanto agli spettacoli. Quasi tutti i cambiamenti portati dai gruppi, quasi tutto quello di cui ho parlato finora, possono sembrare aspetti essenzialmente extra-spettacolari, sociologia del teatro. È vero e non è vero, sono anche altro, un volto specifico del teatro, una sua peculiarità: riguardano la cultura teatrale, quel tessuto che sta intorno, a fianco e sotto lo spettacolo, che lo sorregge, e che può dargli spessore.

Non necessariamente qualità, ma spessore.

Gli studiosi che hanno seguito da vicino questo fenomeno non avrebbero peraltro rifiutato la definizione di fenomeno “sociologico”, come tendo a fare io, perché avevano dato a questa parola un significato diverso. Per loro era un modo di osservare e valutare i fenomeni teatrali che finalmente prescindesse dal moltiplicarsi di nuove “tendenze” ossessivamente identificate in base a sfumature stilistiche, tipico di quegli anni. Madame Saurel ha definito Ferdinando Taviani, “sociologo del teatro”⁵⁷, cosa che mi ha lasciato stupita fino a che non ho pensato che era una definizione sicuramente suggerita da Taviani stesso. Nel '76, nel corso di un convegno su teatro e meridione, a Palmi, il primo in cui era emersa l'ampia realtà dei gruppi di base, Taviani disse:

Ci sono alcune consapevolezza che sono emerse chiare: la prima è la necessità di far crollare i confini, i limiti del modo di classificazione in cui solitamente si analizza il fenomeno teatrale analizzandolo per scuole, per tendenze, per poetiche: teatro politico, gestuale, di strada, d'immagine, d'avanguardia, teatro da post-avanguardia, etc. Tutte queste divisioni di fatto non fanno che mascherare quelli che sono i problemi reali [...] ma quando noi rimettiamo il problema del teatro sui suoi piedi allora lo si può definire soltanto in base al concreto contesto sociale e culturale in cui ogni gruppo lavora: è questo quel che definisce in senso proprio, materiale, il teatro. Una definizione sociologica e non estetica⁵⁸.

Pensare in termini di sociologia o antropologia è stato importante, però ora ci fa perdere qualcosa: il fatto che tra tutti gli aspetti che ho elencato in questo saggio e il fare spettacolo ci siano legami certo indiretti, ma fortissimi. C'è anzi tra di essi un rapporto che definirei di *necessità*. Per i gruppi, del resto, gli spettacoli non erano mai un'attività secondaria, un pretesto: li facevano con immensa partecipazione, ne erano fieri, erano il cuore del loro lavoro. Separare la cultura teatrale dagli spettacoli è utile per far affiorare l'importanza della prima, ma solo se si tiene conto del legame imprescindibile, di necessità, che unisce le due categorie. Claudio Meldolesi e Fabrizio Cruciani hanno più volte riflettuto, nei loro scritti, sulla parallela esistenza di tempi lunghi del teatro e tempi brevi dello spettacolo⁵⁹. È una acquisizione fondamentale, è

⁵⁷ R. Saurel, *Odin, navire-amiral du Tiers théâtre*, in «Les Temps Modernes», gennaio 1978, n. 378, pp. 1108-1122. Il rango dell'autrice dell'articolo e la collocazione prestigiosa nella rivista di Sartre sono un indizio della diffusione internazionale tanto del termine quanto del fenomeno.

⁵⁸ L'intervento viene largamente riportato dalla rivista «Scena» (*La scoperta del teatro*, a cura di A. Attisani, in «Scena», II, febbraio 1977, n. 1, pp. 4-5).

⁵⁹ Claudio Meldolesi ha parlato della differenza tra tempo breve degli spettacoli e tempo lungo della cultura teatrale (*La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, in «Inchiesta», XIV, 1984,

determinante non dimenticarla. A essa si dovrebbe però aggiungere un'altra considerazione, su cui Meldolesi del resto aveva cominciato a riflettere⁶⁰: è importante interrogarci anche sui legami reciproci tra i due tempi, tra tempi brevi e tempi lunghi. La specificità del teatro si annida qui, in questa zona di difficile accesso.

Resta il problema della qualità di questi spettacoli, qui un po' fuor di luogo, perché Terzo Teatro nella accezione di Barba o dei gruppi non indicava affatto uno stile, ma rimandava al massimo a un modo di lavorare, per esempio in gruppo, o centrato sull'attore. Ma dei suoi spettacoli si è parlato molto male, e non senza fondamento. È un argomento, quindi, che non si può evitare. È certamente – statisticamente – vero che in un fenomeno così ampio come il teatro dei gruppi italiano degli anni Settanta, con una vasta partecipazione di formazioni giovanissime, che talvolta morirono senza arrivare alla loro seconda opera, qualche volta quasi senza arrivare alla prima, la percentuale di spettacoli mediocri fosse molto alta. È altrettanto vero (parlo sempre degli anni Settanta) che gli spettacoli buoni, opera dei gruppi che avevano più di qualche mese di vita, avevano la freschezza e l'impeto, oltre che spesso l'ingenuità, delle passioni giovanili. Ci furono, oltre a quelli più improvvisati, anche degli ottimi spettacoli, e ci fu l'ampio zoccolo degli spettacoli medi. Bisogna in ogni caso, come ho già detto, considerare le critiche giornalistiche come fonti da interpretare, non da riprendere passivamente. Fonti condizionate.

Aggiungo la mia diretta testimonianza: ho visto, allora, oltre a molti spettacoli belli o tragicamente insoddisfacenti di Terzo Teatro, molti altri di avanguardia, teatro immagine o Postavanguardia. Evito di fare i nomi, in un caso e nell'altro. Ma per quel che riguarda l'avanguardia, post-avanguardia etc., devo aggiungere: non è che fossero tutti migliori. Alcuni erano molto belli, spettacoli che ho amato. Molti altri erano, invece, assai noiosi. Erano spettacoli certamente più consoni al modo di pensare degli addetti ai lavori, anche quando erano oscuri. Erano più smaliziati, in genere di miglior qualità dal punto di vista dell'immagine. Spesso un po' peggio, invece, per quel che riguardava la sostanza del lavoro d'attore. Quale delle due categorie sia più importante dipende essenzialmente dai gusti, cioè da quel che si chiede al teatro, da quello che in ciascuno di noi determina la noia.

La cultura teatrale, il respiro del teatro – il prodotto di quelle che qui ho chiamato emozioni taciute – non rendono gli spettacoli migliori, però è più facile che questi spettacoli abbiano una loro forma di profondità, agiscano sul nostro respiro mentale

n. 67, pp. 102-111, ora in *Pensare l'attore*, a cura di L. Mariani, M. Schino e F. Taviani, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 57-77), e così pure ripetutamente Fabrizio Cruciani (cfr. per esempio *Problemi di storiografia*, introduzione a *Guide bibliografiche. Teatro*, a cura di F. Cruciani e N. Savarese, Milano, Garzanti, 1991, in particolare p. 3, uno scritto denso e fondamentale). Il rischio di questa determinante intuizione è stato a mio parere quello di giungere a contrapporre le due categorie, rischio certamente incrementato dall'importanza dell'esempio Grotowski, che aveva abbandonato il lavoro per gli spettacoli, pur continuando indubbiamente a far parte del mondo del teatro e della sua cultura.

⁶⁰ Meldolesi ne parla soprattutto in termini di recupero e utilizzazione dell'aspetto "biografia" dell'attore, e mi sembrano considerazioni essenziali: cfr. *L'attore, le sue fonti, i suoi orizzonti*, in «Teatro e Storia», IV, 1989, n. 7, pp. 199-214, ora in Id., *Pensare l'attore*, cit., pp. 79-90 (in particolare il paragrafo *La memoria delle memorie*, pp. 82-86).

di spettatori. È difficile da spiegare, e quando ci provo so di dare l'impressione di voler mettere il teatro dei gruppi avanti a tutto, spettacoli di tradizione come di avanguardia. Mi viene in mente tutto quello che ho visto che non ha nulla a che fare con questo mondo, mi ritorna il ricordo di spettacoli incredibili, dal grande Gopi, star del Kathakali, visto in India, a un *Lungo viaggio verso la notte*, con la regia di Bergman, in cui la qualità degli attori – Bibi Andersson, soprattutto – era tale da far dimenticare qualsiasi discorso su tradizione o ricerca. Ma anche tanti altri, Carmelo Bene, o i primi spettacoli dei Magazzini, Eduardo De Filippo o il *Marat-Sade* di Punzo. In fondo anche in questi spettacoli spesso ho cercato, e talvolta ho trovato, emozioni taciute. Nel teatro dei gruppi era qualche volta l'unico pregio, più spesso la qualità migliore. Era raro che non fosse presente, tutto qui. Era il minimo comun denominatore.

Così accade anche che, quando ci si avvicina al resto del teatro dopo essere stati a lungo a contatto con questo ambiente e con il suo respiro allargato, si rischia, anche di fronte a spettacoli importanti, un vago e forse persino un po' ingiusto senso di asfissia e di povertà. Il che, a sua volta, rischia di essere confuso con una chiusura in sé, e, conseguentemente, aumenta la memoria ostile.

Manlio Marinelli

MYTHOS E PLOT: ORIGINE DI UN'IDEA. ARISTOTELE, SARTRE, HEINER MÜLLER

Le nozioni di Aristotele, come lui le presenta, sono senza dubbio dedotte dalle sue riflessioni, ma esse hanno ottenuto con il tempo un "apriorismo" che le rende sterili per lo spirito. Il teatro per come lo ha inteso è troppo lontano da noi.

Louis Jouvét¹

Nel rapporto tra noi moderni e il mondo antico ci si trova sempre a fare i conti con la difficoltà della distanza: esiste tra noi e gli antichi una differenza culturale che ci pone con grande evidenza la sfida del rapporto con l'alterità. Ignorare questa evidenza equivale a perdere del tutto la sfida della comprensione di tale mondo e conseguentemente di noi stessi. Non fanno eccezione gli studi sul teatro.

La consapevolezza di questa *differenza* ci spinge ad assumerla come programma e come punto di vista che guida la presente indagine sulla costituzione dell'idea di *plot* nel pensiero di Aristotele come emerge dalla *Poetica*: un'osservazione che parte per forza da punti di vista e presupposti moderni² (e già nella modernità plurali) ma che si arricchisce e diventa viva in una prospettiva emica, che respinga l'etnocentrismo teatrale, che non cerchi dentro il punto di vista antico l'idea del teatro che abbiamo in mente, per dirla con Cruciani³. Tra gli aspetti che compongono l'opera troviamo anche una finalità didattica e formativa⁴: tra gli altri è questo uno dei motivi per cui al suo interno troviamo al contempo un compendio di pratiche e saperi teatrali del tempo, mescolati alla volontà dello Stagirita di classificarli e di dare loro un punto di vista

¹ L. Jouvét, *Écoute, mon ami*, Paris, Flammarion, 1952, p. 21 (le traduzioni sono tutte mie salvo diversa indicazione).

² È interessante citare l'impostazione di Rosalyne Dupont-Roc e Jacques Lallot in Aristotele, *La Poétique*, Paris, Editions de Seuil, 1980, pp. 11 sgg., che si pongono verso il testo «senza domandargli a priori né di patrocinare né di rifiutare né di annunciare né di denunciare concetti e teorie moderne» (p. 11).

³ Cfr. F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Bari-Roma, Laterza, 1992, cap. II.

⁴ Cfr.: D. Lanza (a cura di), Aristotele, *La Poetica*, Milano, Rizzoli, 1987 (d'ora in poi Lanza), p. 8 sgg., per una rapida informazione, e P. Donini (a cura di), Aristotele, *La Poetica*, Torino, Einaudi, 2008, pp. CLXXIX sgg., che si sofferma sull'ipotesi che il testo sia stato composto in due differenti momenti in due successivi soggiorni ateniesi dell'autore. Per motivi di agilità e per la finalità di questo scritto non mi sembra utile appesantire eccessivamente l'apparato di note di riferimenti bibliografici alla letteratura critica e ai commenti. Mi riferirò ad alcuni di essi solo quando sarà effettivamente utile alla mia argomentazione per richiamare o chiarire alcune tematiche.

che fosse formativo e paideutico rispetto a un elemento destabilizzante per la *polis*⁵ e per il cittadino come la mimesi teatrale e in particolare la tragedia⁶. In questo quadro egli introduce, almeno agli occhi dei moderni, il concetto di *plot*, sottoponendolo a una teorizzazione che è necessario ripercorrere con attenzione.

Per fare ciò partiamo dal principio: dalle parole. Se infatti l'oggetto della mia indagine è il *plot*, è utile sapere quale termine greco gli corrisponda. La parola che appare più prossima a quello che noi cerchiamo è *mythos* (μῦθος) e dunque andiamo a rintracciare l'essenza e la carriera di questo concetto nella teoresi aristotelica, denunciando fin da subito che i due termini non sono la traduzione l'uno dell'altro ma sono da porsi in termini di un confronto che vuole sondare l'origine di una pratica, più che un'idea estetica astratta e aprioristica.

Ci sono alcune domande che ci devono guidare in questa ricerca:

Cosa è il *mythos*?

Quale ruolo ha nella composizione tragica?

Quali sono i suoi elementi strutturali?

In che misura esso è un oggetto che risponde a delle convenzioni condivise tra i poeti?

A quale patrimonio di contenuti corrisponde, cioè di cosa parlano i *mythoi*?

Questa serie di questioni sarebbe plausibile per una ricerca sul *plot* che concernesse qualsiasi civiltà teatrale e qualsiasi epoca. Partire quindi da un quadro definito di interrogativi ci permette di cercare quanto è utile a chi come noi è alla ricerca di strutture comuni, di percorsi comparabili, di dialoghi tra epoche ed epoche, tra pratica artistica e teoresi estetica. Il taglio del presente articolo è dunque improntato a sondare la nascita e l'essenza specifica dell'idea di *plot*, di trama, nel quadro del paradigma aristotelico. Lo spazio mi impedisce di analizzare la totalità delle attestazioni del termine nel trattato e dunque opererò una scelta che non può che essere arbitraria

⁵ Sulla revisione del paradigma di tragedia in rapporto alla categoria del politico e della "ideologia della città", cfr. N. Loraux, *La voce addolorata. Saggio sulla tragedia greca*, Torino, Einaudi, 2001 (*La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999), almeno i capitoli II e III. La tradizione di studi che la Loraux ha inteso rivedere è molto ampia (cfr. p. 24). Ai riferimenti che la celebre ellenista cita credo vada aggiunta la sterminata bibliografia di Vincenzo Di Benedetto: cfr., tra gli altri, *Euripide. Teatro e società*, Torino, Einaudi, 1971, ma soprattutto, a conclusione della frequentazione dell'autore con la tragedia, Id. e E. Medda, *La tragedia sulla scena*, Torino, Einaudi, 1997, in particolare le pp. 315 sgg., in cui lo studioso esprime delle tesi del tutto avverse a quelle della Loraux. Sul ruolo perturbante sull'equilibrio del cittadino della mimesi tragica in quanto performance, con particolare riferimento a Platone, cfr. M. Marinelli, *La mimesi invertita*, in «Mimesis Journal», VIII, 2019, n. 1, pp. 9-24.

⁶ Cfr. Id., *Aristotele teorico dello spettacolo*, Bari, Edizioni di Pagina, 2018, pp. 384 sgg. In tale libro il lettore può trovare una analisi complessiva del pensiero teatrologico di Aristotele e una approfondita bibliografia: in particolare sul tema del rapporto tra composizione drammaturgica e spettacolo e sull'intreccio tra convenzioni teatrali, drammaturgia dell'attore e drammaturgia del poeta, cfr. pp. 341-363. Uno dei primi studiosi a porre le basi per una analisi della *Poetica* da un punto di vista teatrologico è stato Marco De Marinis, in un brillante intervento che enfatizzava come l'importanza attribuita all'elemento visivo sia testimonianza di «un importante riconoscimento della scena [...] della dimensione materiale dello spettacolo [...] in quanto elemento non accessorio ma costitutivo»; M. De Marinis, *Aristotele teorico dello spettacolo*, in *Teoria e storia della messinscena nel teatro antico*, atti del convegno (Torino, 17-19 aprile 1989), Genova, Costa & Nolan, 1991, p. 11.

e legata alle esigenze della mia esposizione⁷.

Partiamo quindi dalla prima delle nostre domande. Nel suo trattato Aristotele cerca di descrivere la *technè poietiké* attraverso un percorso argomentativo non privo di tensioni e di contraddizioni, che pur tende a darsi un'organicità. Troviamo la prima definizione di *mythos*⁸ solo nel capitolo 6⁹ (1450a 4-5):

Il *mythos* è l'atto di rappresentare (μίμησις) un'azione (τῆς πράξεως), infatti io dico *mythos* questo: la composizione delle azioni (σύνθεσιν τῶν πραγμάτων).

In questo passo Aristotele si occupa dichiaratamente di questioni compositive. Il concetto di *mythos* viene connesso con evidenza al concetto di *praxis*, cioè di agire, e di *pragma*, cioè di azione, che sono, in questo contesto, da intendersi come l'azione e l'agire dell'attore sulla scena¹⁰. Il compito del poeta tragico, con termine moderno diremmo la sua *Dramaturgie*¹¹, è esplicitato nel "montare" (*synthesin*) le azioni nel loro compimento, i fatti (*pragmata*) che si presentano attraverso l'agire (*praxis*) sulla scena. Non mi è possibile, né sarebbe utile, soffermarmi sulla mole abnorme di letteratura critica consacrata a ogni parola delle righe che cito¹²: voglio invece proporre in breve quanto a mio parere emerge da questo passo. La *Poetica*, affrontando que-

⁷ Per una ricognizione totale di tali attestazioni cfr. A. Wartelle, *Lexique de la «Poétique» d'Aristote*, Paris, Les Belles Lettres, 1985 s.v. Il lettore che voglia approfondire la tematica può utilmente consultare, tra gli altri: il commento ai passi e l'introduzione di R. Dupont-Roc e J. Lallot, in Aristotele, *La Poétique*, cit. (intr. pp. 14 sgg.); C. Gallavotti (a cura di), Aristotele, *Dell'arte poetica*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 1974 (di particolare rilievo il commento pp. 146, 151); I. Bywater (ed.), *Aristotle on the Art of Poetry*, Oxford, Oxford at Clarendon Press, 1909, pp. 106, 167, 246 sgg.

⁸ La questione del mito/*mythos* è centrale nella ricerca sul mondo antico: qui mi dedico evidentemente solo alla questione del *plot*. Per un panorama sull'accezione di mito inteso come patrimonio mitico rimando a: J.-P. Vernant, *Mito e società nell'antica Grecia* [1981], Torino, Einaudi, 2007, pp. 192-250 (*Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, Éditions Maspero, 1974); M. Detienne, *L'invenzione della mitologia* [1983], Torino, Bollati Boringhieri, 2000² (*L'invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981).

⁹ Per le strategie della composizione spettacolare e per i suoi aspetti concreti, di cultura materiale nella tragedia attica, cfr. M. Marinelli, *Il codice visivo nella composizione spettacolare della tragedia ateniese*, in «Il castello di Elsinore», XXVIII, 2015, n. 72, pp. 9-42 e, dello stesso autore, *Aristotele teorico*, cit., pp. 341 sgg. (in particolare su questo passo p. 343 che approfondisce le osservazioni del precedente articolo).

¹⁰ Così intende Augusto Rostagni laddove dice che con «πράττοντες [...] Aristotele si riferisce qui essenzialmente agli attori che fanno sulla scena la mimesis»; A. Rostagni (a cura di), *La Poetica di Aristotele*, Torino, Chiantore-Loescher, 1927, p. 34. Si leggano anche R. Dupont-Roc e J. Lallot, in Aristotele, *La Poétique*, cit., p. 194: «*prattein* retient cette acception technique d'exécution du jeu dramatique». Cfr. 1447a 23-28, in cui si chiarisce come la *mimesis* del danzatore rappresenta azioni (*praxeis*) per mezzo di posture e ritmi. È evidente che l'autore non parla di azioni da intendersi come fatti raccontati ma che si tratta dell'agire sulla scena: non fatti astratti ma fatti che avvengono davanti agli occhi degli spettatori. Del resto, che in questo passo si intenda che la mimesis è determinata da chi agisce sulla scena per mezzo delle sue concrete azioni è evidentemente dichiarato poche righe prima in 49b 31: «poiché quelli che agiscono compiono l'atto di rappresentare, è necessario che una parte della tragedia sia l'allestimento dell'aspetto visivo».

¹¹ Si intende qui l'operazione di *Verfassung* del testo, dunque il lavoro materiale di strutturazione di esso, a prescindere da ogni altro elemento di autorialità.

¹² A tal proposito rimando a M. Marinelli, *Aristotele teorico*, cit., pp. 207 sgg. e pp. 343 sgg.

sioni legate alla composizione spettacolare della tragedia, appronta una definizione di *mythos* equivalente alla nozione di *plot*: «il *mythos* è la “composizione” delle azioni rappresentate»¹³. Il poeta tragico non elabora una storia, non intreccia una trama narrativa di cose che avvengono, ma struttura (*synistanai*)¹⁴ il *mythos* come la composizione (*synthesis*) di azioni che sono rappresentate in scena da chi vi agisce (*prattontes*). Lo Stagirita allude a una profonda concretezza nel momento in cui definisce cosa sia il *mythos*, sia in questo passo sia nell'altro passo determinante del cap. 17 in cui ci informa sulla precisa modalità di composizione che il poeta deve attuare in rapporto al *mythos* (1455a 22-32):

Bisogna (δει) comporre i *mythoi* (μύθους συνιστάναι) e rifinirli¹⁵ nell'enunciazione (τῆ λέξει) quanto più come ponendoli davanti agli occhi (πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον). Così infatti colui che guarda (ὁ ὄρων, cioè il poeta) in maniera più chiara, come trovandosi di fronte l'azione degli stessi avvenimenti, troverebbe quel che è conveniente¹⁶, e meno gli si celerebbero incongruenze. Un esempio di ciò è quanto fu rimproverato a Carcino. E infatti Amfiarao usciva dal tempio¹⁷, la qual cosa sarebbe sfuggita a chi non avesse assistito allo spettacolo e all'atto della messinscena cadde poiché gli spettatori provarono fastidio per questo fatto (ὁ γὰρ Ἀμφιάροσ ἐξ ἱεροῦ ἀνῆει, ὃ μὴ ὄρωντα τὸν θεατὴν ἐλάνθανεν, ἐπὶ δὲ τῆς σκηνῆς ἐξέπεσεν δυσχερανάντων τοῦτο τῶν θεατῶν). Per quanto è possibile vanno dunque rifiniti nell'organizzazione gestuale del corpo (σχῆμασι). Infatti essi [i poeti] quando provano emozioni (ἐν τοῖς πάθεσιν) sono più credibili secondo la stessa natura, e il furioso fa il furioso, l'adirato fa il collerico nella maniera più aderente al vero (ἀληθινώτατα). Per ciò la poetica è di uno ben disposto per natura (εὐφυῶς) o in preda alla follia (μανικοῦ). Tra questi infatti gli uni sono ben malleabili, gli altri in preda ad uno stato estatico (ἐκστατικοί)¹⁸.

¹³ Ivi, p. 344.

¹⁴ Cfr. 1455a 22.

¹⁵ Per Denys Lucas (ed.), Aristotle, *Poetics*, Oxford, Oxford University Press, 1968, p. 173, il verbo adoperato qui (συναπέρραζεσθαι) è da intendersi come rifinire dopo la costruzione del *plot*.

¹⁶ Seguo, per la traduzione di *prepon* come “conveniente”, Lanza, p. 175, ad loc., e P. Donini (a cura di), Aristotele, *La Poetica*, cit., ad loc., p. 115: per “conveniente” si intende ciò che è corretto secondo la regola della buona composizione, in quanto consente una strutturazione delle azioni (*mythos*) che non contraddica la sua coerenza nel momento in cui affronti la prova della messinscena, come si evince dalla parte seguente. D. Lucas (ed.), Aristotle, *Poetics*, cit., p. 174, spiega che qui Aristotele si riferisce a «movements and stage business which are appropriate».

¹⁷ Il significato preciso del passo non è chiaro. La più credibile ricostruzione del senso mi sembra offerta da J.R. Green, *Carcinus and the Temple: a Lesson in the Staging of Tragedy*, in «Greek, Roman, and Byzantine Studies», XXXI, 1990, n. 3, pp. 281-285, che ipotizza che Carcino avesse mancato di rifocalizzare la porta centrale della *skéné* da tempio a tomba, creando quindi nello spettatore un cortocircuito nel semantizzare i luoghi e quindi il fallimento del circuito comunicativo. Rudolf Kassel (ed.), Aristoteles, *De Arte Poetica liber*, Oxford, Oxford University Press, 1965 (*contra* Gallavotti) espunge τὸν θεατὴν, tuttavia è chiaro che il riferimento, colui che guarda, è allo spettatore che è più in grado del lettore di giudicare la tragedia in quanto il vedere gli consente di accorgersi di quelle incongruenze di cui si avvede parimenti il poeta che componga avendo la finalità dello spettacolo e delle sue regole di coerenza come metro di composizione. Già Bywater commentava: «If the incident had not been visibly before them [...] the incongruity would not have been noticed by the audience»; I. Bywater (ed.), *Aristotle on the Art of Poetry*, cit., p. 240.

¹⁸ 55a 22-32. Come accennavo, l'interpretazione del brano ha impegnato fortemente la critica: mi pare comunque certo che in tutta l'ultima parte Aristotele parli del poeta come intendono P. Donini

Il brano è complesso e ricco di temi ma io mi limito agli aspetti concernenti la concretezza del concetto di *plot*. Se proviamo a riassumere quanto emerge da questi due momenti il quadro è il seguente: il *mythos* (μῦθος) è la strutturazione, la composizione di azioni che sono compiute dai *performer*, da chi agisce sulla scena. Tali azioni non sono da intendersi come la descrizione di quello che si fa (entrare, uscire, abbassarsi) ma corrispondono ad azioni che devono essere definite in una concatenazione credibile e sono rifinite nell'enunciazione (*lexis*) e al contempo nelle posture gestuali (*schemata*) che rispondono a un codice convenzionale definito. I poeti compongono tali azioni, e dunque il loro *mythos*, al momento in cui si trovano in uno stato estatico di tipo entusiastico. Se dunque vale l'associazione tra *mythos* e *plot*, il *plot* di cui parla Aristotele è la composizione delle azioni, una drammaturgia che è al contempo drammaturgia del poeta e drammaturgia dell'attore, secondo un processo che non è possibile scindere in fasi (prima-poi/preventivo-consuntivo)¹⁹ come avviene nel teatro occidentale moderno e che è tutto dentro una nozione di poetica radicalmente altra dalla nostra.

A questo punto mi sembra interessante porsi la seconda delle domande che abbiamo ipotizzato: quale ruolo ha il *plot-mythos* nella composizione tragica? In altri termini che cosa marca la differenza tra il *mythos* tragico e di altri generi poetici? La risposta non può risiedere nella tipologia di storia rappresentata in quanto la stessa storia può trovarsi nella lirica, nella tragedia, nell'epica, nella mitografia. Eppure il *mythos* per Aristotele è il fine stesso della composizione tragica (1450a 23), principio e anima della tragedia (1450a 38). Questa caratteristica è insita nel suo essere elemento legato al concreto connotato materiale e spettacolare della tragedia. Mi pare però necessario dettagliare maggiormente l'analisi di esso in quanto *mythos* tragico.

Nei capitoli successivi (7 e 8) l'autore si occupa immediatamente e nello specifico del *mythos*, dato che ne ha postulato la centralità (1450b 21)²⁰: nel settimo definisce

(a cura di), Aristotele, *La Poetica*, cit., p. 117 (cfr. nota 191: «È questo uno dei rari casi in cui Aristotele dice qualcosa delle doti personali presupposte nel poeta»), Lanza, pp. 42-43 e p. 177, I. Bywater (*Aristotle on the Art of Poetry*, cit., pp. 243 e 245: «Aristoteles is not thinking here of the critical but of the imaginative power of the poet»), D. Lucas (ed.), *Aristotle, Poetics*, cit., p. 176, R. Dupont-Roc e J. Lallot (Aristotele, *La Poétique*, cit., pp. 284-285), solo per citare alcuni tra i più autorevoli commentari. Dello stesso avviso Daniele Guastini, che commenta: «cosa favorisce questa prossimità [tra poeta e fatti] se non la capacità del poeta di *uscire fuori di sé* e immedesimarsi nei "patimenti" dei personaggi cui dà vita? [...] Di cos'altro ci sta parlando, dunque, Aristotele se non della buona natura, malleabile, empatica del poeta?»; D. Guastini (a cura di), Aristotele, *Poetica*, Roma, Carocci, 2010, p. 287. *Contra* C. Gallavotti (a cura di), Aristotele, *Dell'arte poetica*, cit., p. 61 (commento p. 163), che ritiene si riferisca ai personaggi e non ai poeti poiché diversamente la frase sarebbe "tautologica". Più che tautologica mi pare – e non solo a me – sia esplicativa del concetto precedente e la proposta dello studioso non chiarisce ma aggiunge un ulteriore aspetto confuso, laddove, va anche evidenziato, in questo passo Aristotele non ha ancora introdotto la figura del personaggio, seppur va detto che ci troviamo davanti a uno dei tanti casi in cui il testo procede per fratture logiche e di stile.

¹⁹ Sul concetto di drammaturgia consuntiva e preventiva cfr. S. Ferrone, *La drammaturgia "consuntiva"*, in J. Jacobelli (a cura di), *Non cala il sipario. Lo stato del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 97-102.

²⁰ Diego Lanza ha molto ben argomentato come ci troviamo di fronte a un passo di natura prescrittiva e non descrittiva del fenomeno tragico (cfr. Lanza, p. 141, nota 1). Aristotele propone

la sua interezza e grandezza, nell'ottavo la sua unitarietà. Io credo che il capitolo 7 vada letto come una vera e propria teorizzazione dell'occorrenza spettacolare²¹ in cui l'incidenza del lavoro percettivo dello spettatore riveste un ruolo determinante. In altri termini ciò che descrive l'opportunità di un *mythos* come struttura compositiva della tragedia è che la sua grandezza (*meghetos*) sia di una misura (*mekos*) contenibile e percepibile dal lavoro dello spettatore, leggibile, nella occorrenza spettacolare, dalla sua memoria (*eumnemoneuton*)²². Dunque il limite del *plot* teatrale, quale si viene configurando nella trattatistica aristotelica, deve essere sottoposto alla capacità dello spettatore di abbracciarlo in un'unica occorrenza esecutiva. A questo punto è però necessario soffermarmi sugli intenti normativi di Aristotele in questa parte, in cui lo Stagirita infatti si discosta dall'osservazione oggettiva del fenomeno per dare delle prescrizioni. Se in 1451a 6-7 nega che la misura del *plot-mythos* si possa definire nella fruizione spettacolare (ma in realtà è questo il fenomeno che egli spiega) nel capitolo successivo si concentra sul concetto di unitarietà della *praxis* che il *mythos* deve rappresentare.

Il *mythos* è unitario (εἶς) ma non come alcuni pensano se concerne un unico personaggio (lett. se concerne uno solo) (1451a 16-17).

L'azione deve essere compiuta come un tutto organico tanto che se ne manchi o se ne trasponga una parte appaia alterato il tutto (1451a 31 sgg.). In verità sono tante le tragedie che non rispondono necessariamente a questo aspetto²³: si introduce quindi in questo passo uno dei non pochi punti discriminanti che distacca il pensiero di Aristotele dalla pratica drammaturgica dei suoi tempi e che consegna un'idea alla posterità che ne farà una norma. La dialettica tra prescrizione e osservazione è una marca determinante per chi voglia accostarsi al testo di Aristotele ma, per i fini di queste osservazioni, ciò che è utile è proprio incunarsi in questa ambivalenza per cercare di cogliere gli aspetti di tale paradigma che ci offrano spunti di riflessione rispetto all'ontologia stessa dell'idea di *plot*. Ed eccoci al suo ruolo nella composizione tragica. Aristotele lo descrive chiaramente nei capitoli 11 e 12. Dopo che in 1451b 34 si è ancora scagliato contro i poeti che propongono trame frammentarie, a episodi (*epeisodiode mython*), nel capitolo 11 definisce due tipi di *mythoi*: semplici (*aploî*) e intrecciati, orditi (*peplegmenoi*, πεπλεγμένοι) a seconda delle azioni che determinano la *metabasis* tragica, cioè il mutamento della sorte, la quale è connotato comune a entrambe: nella seconda tale mutamento avviene a seguito di una *peripeteia*, cioè un'azione che si volge nell'esatto contrario delle sue finalità originarie, o di un *anagnoris*, un rico-

delle prescrizioni che sono importanti proprio perché sono all'origine di una serie di assunti che nella tradizione drammaturgica saranno posti come norma: tra questi la cosiddetta unità di azione che trova in questi capitoli una parziale giustificazione delle letture che se ne daranno nelle epoche successive.

²¹ Sul concetto di occorrenza teatrale cfr. M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982.

²² 1451a 5-6. Il fatto che dopo (1451a 6-7) neghi liceità alla fruizione spettacolare è solo frutto della sua contraddittoria strategia argomentativa.

²³ Cfr. Lanza, p. 68.

noscimento che porta alla conoscenza di qualcosa di determinante per l'azione di cui prima si era all'oscuro. Il terzo elemento del *mythos-plot* è il *pathos*. È stato altrove argomentato, sulla scorta di Rostagni, come il terzo elemento, il *pathos*, sia estremamente legato agli elementi materiali della messinscena ma lo stesso vale per gli altri²⁴. Questa osservazione ci consente una prima quadratura del cerchio: il *mythos* è una composizione di azioni in cui drammaturgia del poeta e dell'attore si interfacciano secondo delle convenzioni forti; ciò che marca un certo tipo di *mythos* come tragico è la caratteristica di queste azioni, o per meglio dire la caratteristica della loro concatenazione. Dunque è proprio la concatenazione l'elemento chiave nella strutturazione di un *mythos*: il *mythos* è quello che è, in quanto i *pragmata* sono strutturati in un modo preciso. E giungiamo quindi qui a un link molto importante tra quanto dice Aristotele e il moderno concetto di drammaturgia: l'idea per l'appunto di concatenazione di azioni, l'idea di montaggio, l'idea di *Verfassung*. Il compito del poeta non è l'originalità, inventare cose nuove ma restare aderente a un patrimonio mitico²⁵ «che il poeta deve (δεῖ) adoperare bene» (53b 25-26): gli è concessa una composizione delle azioni secondo specifici obiettivi. Questo aspetto della strutturazione è quanto funge da anello di congiunzione tra la pratica compositiva antica del *mythos* e quella moderna del *plot*, finendo per proporci un rispecchiamento delle due pratiche e in realtà una vera e propria origine della seconda nella prima.

Nel capitolo 16 Aristotele spiega con precisione, per esempio, i cinque tipi di *anagnorisis* e si dichiara nemico di quelli che sono legati a ritrovati spettacolari (δὲ τῶν σμυείων, attraverso i segni, 54b 21): la migliore è quella che avviene dal procedere delle azioni (55a 17). Egli tenta anche su questo tema di operare un divorzio tra drammaturgia dell'attore e del poeta, tentativo velleitario nel contesto greco in cui i due momenti sono fortemente intrecciati: ma è interessante constatare come egli proponga un concetto che, al momento in cui in epoche successive verrà fatto paradigma, crea letteralmente l'abito mentale, la necessità di tecnica drammaturgica che vuole la coerenza della progressione drammatica nella costruzione della scrittura (1452a 19)²⁶. In questo va detto che Aristotele appare a noi che leggiamo con gli occhi della drammaturgia del XX e del XXI secolo anche nemico del “messaggio”, cioè di una costruzione drammaturgica a tesi che parta dalla voglia di dimostrare un assunto. Egli infatti spiega bene quelle che devono essere le strategie di costruzione del *plot* (55a 33 sgg.): le storie vanno prima composte in generale e poi divise in episodi (*episodioun*)

²⁴ Cfr. M. Marinelli, *Aristotele teorico*, cit., p. 215 con bibliografia. Contra A. Andrisano, *La morte in scena? A proposito di un noto passo della Poetica aristotelica (1452b 10-13) e della strategia drammaturgica di alcune tragedie del V sec.*, in «Dionysus ex machina», VI, 2015, pp. 71-96, secondo la quale Aristotele si riferirebbe a morti “di pubblica rilevanza” (p. 87): così sarebbe da intendere la locuzione οἱ τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι.

²⁵ 53b 22 sgg. In realtà concede al poeta di inventare dei *plot* (1451b 23 sgg.) ma, torno a dire, il mio interesse è indagare una pratica e la sua origine e non l'analisi dettagliata delle aporie aristoteliche. In ogni caso cfr. Lanza, p. 148, nota 4, per una rapida spiegazione.

²⁶ «Bisogna che queste cose [riconoscimento e *peripeteia*] scaturiscano dalla composizione del *mythos* così da avvenire a partire dagli accadimenti o per necessità o secondo la verosimiglianza». Sulla stessa linea si può intendere 54a 37-54b 1, in cui si postula che gli scioglimenti (*lyseis*) del *plot* devono derivare dal *plot* stesso e non provenire da elementi spettacolari o esterni.

e infine messe per esteso (*prateinein*, cfr. 55b 1-2) ma le cause delle azioni non appartengono al *mythos* (55b 8), non sono motore drammaturgico, i *pragmata* accadono da sé (52a 18 sgg.). Non si parte dalla motivazione ma si parte dall'azione stessa, bisogna far succedere le cose. In sostanza eccoci arrivati alla marcatura del *mythos* come elemento caratterizzante: «in null'altro come nel *mythos* è possibile dire una tragedia diversa o uguale: questo avviene tra quelle che hanno l'intreccio e lo scioglimento [delle azioni]» (56a 7).

Così come è avvenuto nelle cosiddette e inesistenti unità aristoteliche, nello specchiarsi nel suo testo noi moderni abbiamo definito il vero e proprio ritrovato tecnico della *costruzione e del montaggio delle azioni* secondo una struttura unitaria o coerente e questo abito è diventato parte centrale di una civiltà teatrale, tanto da informare le nostre abitudini drammaturgiche anche al di là delle dotte teorizzazioni rinascimentali o secentesche²⁷.

Tuttavia non si deve pensare che l'operazione di *Verfassung* sia un'invenzione della prescrizione aristotelica. Come avviene spesso, egli ha offerto un punto di vista militante (si veda la volontà di teorizzare un divorzio tra drammaturgia e scena in una civiltà teatrale che non conosceva questa distanza) su una pratica osservata nella cultura materiale del teatro. Lo spazio mi consente un unico e breve esempio ma spero in futuro di poter tornare su questo aspetto²⁸. Vediamo quindi rapidamente una differenza di costruzione di uno stesso segmento in due diverse redazioni del mito di Aiace: quella sofoclea e quella delle *Tracie* perdute di Eschilo. A segnalarci questa differenza è un commentatore antico²⁹ e dunque è ancora più interessante rispetto ad altri esempi in quanto ci mostra il grado di attenzione degli studiosi dell'antichità per tematiche analoghe a quella che stiamo trattando. Siamo al v. 815 dell'*Aiace* di Sofocle, al momento in cui abbiamo la nota *rhexis* dell'eroe prima di gettarsi sulla spada che egli ha conficcato sulla spiaggia. Il suicidio avverrà agli occhi del pubblico. Il commentatore antico ci racconta la differente strutturazione drammaturgica dello stesso episodio tra Sofocle ed Eschilo.

[Q]ui Aiace, dopo avere preparato la spada, proferisce una certa *rhexis* prima di morire, poiché sarebbe stato ridicolo se entrando senza dire nulla si fosse buttato sulla spada. Tali soluzioni sono rare presso le vecchie generazioni. Era infatti consuetudine che i fatti fossero narrati da un nunzio: qual è la causa? Eschilo precede nelle *Tracie* l'uccisione di Aiace per il tramite di un nunzio. Ugualmente volendo proporre una novità e non volendo seguire la soluzione dell'altro [cioè Eschilo] Sofocle propose l'azione allo sguardo ... o volendo

²⁷ Al di là delle teorizzazioni di Corneille (cfr. il *Discorso sull'utilità e sulle parti del poema drammatico* premesso all'edizione del 1660 del suo *Teatro*) o dei poeti rinascimentali, quello di cui qui ci occupiamo è un abito mentale, una modalità di strutturare il testo drammaturgico.

²⁸ Marco De Marinis (*Visioni della scena*, Bari-Roma, Laterza, 2004, pp. 100 sgg.) richiama gli studi teatrologici a fare i conti con tecniche dipendenti da modalità organizzative e produttive che si sono stratificate e sono divenute ricorrenti in varie epoche.

²⁹ Di questo passo dello scoliaste ci serviamo per lo più per le osservazioni di ordine drammaturgico, cioè rispetto alla costruzione del testo: egli confronta due versioni, Sofocle ed Eschilo, che doveva conoscere. Va chiarito che in questa sede ci interessa quindi quello che lo scoliaste conosceva di certo (le due diverse strutturazioni del *mythos/plot*) e le informazioni che ci dà al riguardo.

soprattutto colpire ([Σοφοκλής] ὑπ' ὅψιν ἔθηκεν τὸ δρώμενον ἢ μᾶλλον ἐκπλήξει βολόμενος)³⁰.

Il fatto, il contenuto del racconto, è lo stesso ma la strutturazione dell'azione cambia e cambia il modo di presentarla al pubblico. Se nella struttura compositiva di Eschilo l'azione è posposta, dato che è narrata poi, quando è avvenuta, Sofocle sceglie di inserirla nella sua "scaletta" e di presentarla direttamente nell'*opsis*, in forma cioè di azione vista dagli spettatori. Il motivo, secondo il commentatore, è legato alla volontà di colpire il pubblico (*ekplexai*) per il tramite dello spettacolo visivo (*opsis*). Lo stesso sostrato leggendario eroico è dunque composto, secondo la nozione aristotelica, in un diverso *mythos-plot* in quanto è diverso il modo di strutturare le azioni e diverse sono le azioni sceniche stesse: l'obiettivo differente del poeta si traduce in una diversità di costruzione, di composizione delle azioni. Ragioni di spazio mi impediscono di approfondire questo e altri studi di caso che però sono tanti e vanno, io credo, nella direzione che ho indicato³¹.

Ma in che misura è possibile rintracciare le persistenze che queste modalità presentano nella pratica compositiva dei moderni? Al netto delle differenze di contesto, legate alla civiltà teatrale greca, l'obiettivo non è stabilire filiazioni ma rintracciare persistenze di cultura teatrale materiale e al contempo individuare alcuni sentieri che queste idee legate alla strutturazione del materiale drammaturgico hanno percorso.

La predominanza della nozione di azione e la presenza del *plot* come strutturazione di azioni è decisamente robusta nella pratica e nella teoria drammaturgica moderna. Due esempi brevi possono servire a tracciare una via a ipotesi di studio più ampie. Partiamo da un teorico militante come Sartre. Nel suo saggio *Un théâtre de situations*³², l'autore teorizza in modo forte la preminenza dell'azione e della sua costruzione come elemento necessario a che il teatro ritrovi il potere di parlare alla pluralità del pubblico, sulla scorta proprio del teatro di Eschilo e di Sofocle:

³⁰ Scolio ad *Aiace* 815. Petrus Papageorgius, nella sua edizione per la Teubner, da cui cito (P. Papageorgius, *Scholía in Sophoclis tragoedia vetera*, Leipzig, Teubner, 1888), segnala una lacuna che non mi sembra infici troppo la comprensione del brano. Lo scoliaste indica qui l'infrazione dell'uso (non della regola) di non mostrare le morti in scena. Lo stesso commento nello scolio al v. 484 dell'*Ecuba* di Euripide in cui, al contrario, si ricorda l'uso di non uccidere in scena come avviene nel caso euripideo per Polissena («Infatti i tragici hanno l'uso di non uccidere alla vista degli spettatori, ἐπ' ὄψει τῶν θεατῶν»). Sappiamo che in realtà l'uso è contraddetto. Oltre che in *Aiace* abbiamo certamente morti in scena per esempio in *Ippolito* e nell'*Alceste* euripidee; nelle *Trachinie* di Sofocle, Eracle muore fuori scena ma i terribili spasmi dell'eroe sono rappresentati davanti al pubblico (cfr. le riflessioni di Enrico Medda in merito alla scelta di Sofocle di soffermarsi «sul momento più violento delle manifestazioni di dolore»; *La forma monologica*, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1983, p. 152). Inoltre venivano mostrati cadaveri in scena in molte tragedie, cfr. per una rapida e competente informazione, V. Di Benedetto e E. Medda, *La tragedia sulla scena*, cit., pp. 285 sgg.

³¹ Sarebbe proficua un'indagine di questo tipo sul mito di Edipo tra *Edipo Re* di Sofocle e *Fenisse* di Euripide o sulle diverse versioni di quello di Oreste tra *Coefore* di Eschilo, *Elettra* di Sofocle e *Oreste* di Euripide.

³² In J.-P. Sartre, *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1992² (nuova ed. ampliata e aggiornata; 1^a ed. 1973), pp. 19-21.

[L']alimento centrale di un testo teatrale non è il carattere (caractère) che si esprime con sapienti “parole di teatro”, e che altro non è che l'insieme dei nostri propositi (proposito di mostrarsi irritabile, intransigente, fedele ecc.), è la situazione³³.

Di fronte alla situazione data il personaggio è libero di attuare una scelta ed è lì nella scelta che emerge il suo connotato umano. «Il carattere viene dopo quando il sipario è calato»³⁴. Il primato che Sartre attribuisce alla situazione in cui il personaggio si trova e dunque alla scelta, cioè all'azione che egli compie, trascende la semplice referenza al pensiero esistenzialista per proporsi come vera e propria opzione operativa di tecnica drammatica, e questo al di là degli esiti immediati dei drammi dello scrittore francese. L'idea di *plot* che ci suggerisce si basa sul primato dell'azione – ma egli aggiunge il concetto di situazione – sul personaggio. Si noterà che egli non pone la motivazione psicologica come elemento di rilievo³⁵, ciò che determina la riuscita di una *pièce* è proiettare «degli uomini in situazioni universali ed estreme»³⁶ e lasciare loro la scelta di uscita.

La questione di una redazione del medesimo sostrato mitico³⁷ orientata secondo le nuove finalità che la drammaturgia si propone, può emergere invece se dedichiamo uno sguardo a *Dialogo delle serve nel palazzo di Agamennone mentre questi viene ammazzato in cucina*³⁸, un breve testo di Heiner Müller dei primi anni Cinquanta che ripercorre un segmento molto noto dell'*Agamennone* di Eschilo. Si tratta del momento in cui Agamennone e Cassandra vengono abbattuti all'interno del palazzo del re (vv. 1343 sgg. ed. West = ed. Page). Non mi addentrerò nelle questioni complesse che riguardano la lettura della scena eschilea per restare sull'argomento: come viene rivisto, ridefinito, il mito dal drammaturgo tedesco e come viene definito il *mythos*, inteso come composizione di azioni? Come viene cioè ricontestualizzato il racconto e come si definisce la strutturazione, la composizione (*synthesis*) di materiali?

Per prima cosa l'autore mantiene l'idea che la morte del re e di Cassandra avvengano entrambe fuori dalla vista del pubblico, come i più ritengono avvenisse in Eschilo³⁹, ma concentra tutta la sua attenzione solo sui personaggi in scena: due donne an-

³³ Ivi, pp. 19-20.

³⁴ Ivi, p. 20.

³⁵ Ivi, p. 19.

³⁶ Ivi, p. 20.

³⁷ Cfr. le ipotesi di M. De Marinis, *Visioni della scena*, cit., pp. 100-101, sull'analisi della tecnica materiale della scrittura drammatica come riscrittura di materiali precedenti.

³⁸ *Gespräch der Bediensteten im Palast des Agamemnon während dieser ermordet wird in der Küche* in H. Müller, *Die Stücke 1*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000. Il breve testo non è stato tradotto in italiano. Una succinta notizia su questo *kleines Stück* a p. 536.

³⁹ La totalità dei commentatori moderni ritiene che Agamennone sia ucciso fuori scena, cfr. solo per citarne, senza nessuna pretesa di completezza, alcuni tra i più autorevoli o recenti: E. Fraenkel (ed.), *Aeschylus. Agamemnon*, I-III, Oxford, Clarendon Press, 1950 (nella traduzione del vol. I, p. 173, ma non mi sembra vi torni nel commento); A. Sommerstein (ed.), *Aeschylus, Oresteia*, Loeb Classical Library, Cambridge, Harvard University Press, 2009, p. 165; M. Centanni (a cura di), *Eschilo, Le tragedie*, Milano, Mondadori, 2003, p. 1021 (non ho avuto la possibilità di consultare il più recente commento di Medda). Non sono dello stesso avviso i commentatori antichi, cfr. *hypothesis* all'*Agamennone*, «ἰδίως δὲ Αἰσχύλος τὸν Ἀγαμέμνονα ἐπὶ σκηνῆς ἀναρεῖσθαι ποιεῖ, τὸν δὲ

ziane e due giovani indaffarate in lavori di cucina. Sono, come suggerisce il titolo, tre serve, tre donne del popolo, alle quali se ne aggiunge una quarta che porta notizie da palazzo. Quello che si nota subito è che Müller mantiene un'ambientazione nel tempo del mito, si parla di ferite di lancia che i mariti portano indietro dalla guerra, di pesante vino tracio⁴⁰. Eppure nei primi anni Cinquanta tutta l'atmosfera non poteva che suonare contemporanea: soldati che cantano fuori scena, donne che aspettano uomini disperati che le hanno tradite in guerra. A ben guardare l'autore mantiene del tutto i caratteri dell'originale ma osserviamo la struttura nello specchio seguente:

Agamennone

vv. 1331-1342: il coro degli anziani, che dunque non hanno potuto combattere, lamenta la sorte dell'eroe che vince la guerra e torna con gloria ma patisce la sorte triste di morire a causa del sacrificio di Ifigenia

1343-1346: da fuori scena si odono le parole e le invocazioni di Agamennone che viene ucciso. Il coro degli anziani disperato riflette su come agire in suo soccorso

Κασσάνδρας σωτήρας θάνατον νεκράν αὐτὴν ὑπέδειξεν» («In modo originale Eschilo fa ammazzare Agamennone presso la *skéné*, mentre avendo taciuto la morte di Cassandra la mostrò»). Chiarire la questione esula del tutto dagli obiettivi di questo articolo e non incide sulla sua argomentazione, dunque non entro assolutamente nel merito, registrando semplicemente tale divergenza.

⁴⁰ «Prima vecchia: [noi abbiamo vinto]? Il mio non ha portato con sé niente a parte una ferita di lancia». «Seconda giovane: hanno anche del vino. Pesante, tracio. Lei riempie ad Agamennone di continuo il bicchiere, che lui a mala pena ci sta dietro con il bere»; H. Müller, *Gespräch der Bediensteten im Palast des Agamemnon während dieser ermordet wird in der Küche*, cit., p. 25. Quando il drammaturgo scrive questo testo non ha ancora maturato nessuna delle importanti esperienze di riscrittura a partire da materiali antichi che caratterizzano a varie riprese la sua carriera (miti o eroi della storia romana) anche se l'interesse del poeta verso il mito antico si nutre già da un po' di letture e di tentativi di scrittura. Alla fine degli anni Quaranta ha cominciato a occuparsi di *Filottete* di cui scriverà due versioni e su cui tornerà spesso, cfr.: H. Müller, *Guerra senza battaglia*, Rovereto, Zandonai, 2010, pp. 140-143 (*Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1992); sulle motivazioni ideologiche che spingono l'autore verso la riscrittura del dramma antico cfr. Id., *Tutti gli errori. Interviste e conversazioni 1974-1989*, Milano, Ubulibri, 1994, p. 82 (*Gesammelte Irrtümer 1. Interviews und Gespräche*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1986; *Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1990). Le due versioni di *Filottete* sono contenute in Id., *Die Stücke 1*, cit., e in Id., *Die Stücke 3*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002 (la seconda è un abbozzo di dramma con balletto); esiste anche un componimento poetico con analogo tema, cfr. Id., *Die Gedichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998, p. 15. La prima versione della tragedia è stata tradotta in italiano da Saverio Vertone in H. Müller, *Teatro I*, Milano, Ubulibri, 1991 (1ª ed. 1984). Per un punto sull'attualizzazione dei miti tragici nel teatro tedesco degli anni Sessanta cfr. E. Fischer-Lichte, *Tragedy's Endurance Performances of Greek Tragedies and Cultural Identity in Germany since 1800*, Oxford, Oxford University Press, 2017 (su Müller e sulla sua collaborazione con Benno Besson cfr. pp. 133 sgg). Il libro è in generale uno studio importante sul rapporto tra messinscena e perduranza dei paradigmi tragici attraverso lo spettacolo teatrale nella identità culturale tedesca: la studiosa mostra gli snodi che nel corso di circa duecento anni portano a dei mutamenti di lettura nel modo di rappresentare i tragici nei momenti di svolta della storia tedesca.

*Dialogo delle serve
nel palazzo...*

1) Tre donne (due vecchie, una giovane: nessuna di loro ha combattuto in quanto sono donne) lavorano e commentano la fine della guerra: tutti festeggiano e i soldati sono ubriachi ma la povera gente non ha ottenuto dalla guerra se non ferite

2) La seconda giovane arriva e racconta la festa nel palazzo: Clitennestra ubriaca Agamennone, lui sta dietro al bere con difficoltà, lei si pentirà di uccidere il marito? Perché dovrebbe, lui le ha ucciso una figlia e la storia dell'oracolo non le dirà dove è seppellito il suo corpo. La guerra è scoppiata per una donna e tutto quello che sanno fare i soldati è andare in guerra e portarsi indietro femmine amanti

3) Dal palazzo si sentono grida di morte. È la troiana (Cassandra). La prima vecchia propone un ricatto: visto che hanno sentito chi ha gridato chiederanno un aumento di salario.

Le differenze più notevoli riguardano: a) alcune azioni specifiche, b) le scelte e l'atteggiamento delle donne nei confronti della situazione, c) sostituire il coro degli anziani cittadini con un "coro" di donne giovani e vecchie. L'autore dilata il tempo dell'azione introducendo, attraverso la narrazione delle donne, la descrizione della festa in cui Agamennone beve e viene accarezzato da Clitennestra. Müller sceglie di rappresentare il fatto (il *pragma*) che si svolge fuori scena attraverso la narrazione, come il commentatore antico ci racconta avveniva nella versione eschilea del mito di Aiace e come sovente avviene nella tragedia classica. Ma l'azione non è solo narrata: al momento in cui arriva la seconda giovane, che ha delle novità, l'autore introduce una azione (*praxis*) interessante:

Una quarta donna, una giovane, entra in cucina. Ha delle novità che sono attese. Le tre si rivolgono verso di lei, ma la prima vecchia, dopo le prime parole, torna al suo lavoro⁴¹.

Per mezzo di questa azione non verbale il drammaturgo suggerisce un atteggiamento rispetto alla situazione data, che dà uno specifico valore a quanto avviene nella scena; a fronte dell'interesse delle altre per la vicenda di corte, la prima vecchia contrappone presto la necessità di tornare a lavoro, definendo una drammaturgia in cui si marca la differenza tra i due mondi: da un lato quello del potere politico che ha approfittato della guerra per arricchirsi, dall'altro quello dei lavoratori che ne hanno portato a casa nulla di più che una ferita di lancia e una troiana cicciona⁴²: una situazione questa ultima che costituisce un sarcastico contraltare al destino di Aga-

⁴¹ H. Müller, *Gespräch der Bediensteten im Palast des Agamemnon während dieser ermordet wird in der Küche*, cit., p. 25.

⁴² «*Seconda giovane*: la troiana non avrebbe dovuto portarsela dietro. Questo fa arrabbiare. *Seconda vecchia*: il mio anche ne ha portata una. Una cicciona. Lui dice Povera Orfana. Domani se ne va. Poteva succedergli, otto anni via, senza un soldo, senza una notizia, mi torna indietro così, ubriaco fradicio, con in mano niente a parte una femmina»; ivi, p. 26.

mennone e della principessa Cassandra. Nella *Dramaturgie* queste scelte cambiano decisamente l'attenzione del poeta che non è concentrata verso la morte dell'eroe ma verso la vicenda delle donne che emerge nella contrapposizione tra quanto avviene nel palazzo e il fulcro dell'osservazione drammaturgico, cioè la cucina. Qui vediamo lo svolgersi parallelo delle conseguenze della guerra viste con gli occhi delle quattro proletarie che raccontano e commentano il destino dell'eroe con sarcasmo popolare:

Seconda giovane: Lei [scil. Clitennestra] ha fatto portare in tavola. Siede accanto ad Agamennone. Lo chiama sempre mio eroe e lo accarezza. Egisto parla con la troiana di *cusmetica* (Kusmetik)

Prima giovane: Si dice *cosmetica* (Kosmetik)⁴³.

Se è vero che il coro rappresenta il punto di vista della platea, appare chiaro che il poeta intende proporre un punto di vista improntato al cinico disincanto delle donne: la guerra è roba da uomini ma soprattutto da potenti. La tematica della gloria è del tutto assente ma le donne enfatizzano nel loro intervento la distanza sociale da Agamennone, che quindi è caratterizzato esclusivamente come rappresentante di un potere politico e militare che è estraneo sia alla loro condizione sociale sia a quella di genere. La stessa azione cambia di segno nella modifica dei personaggi e della loro funzione. Agamennone paga da bere a tutti e gli ufficiali si ubriacano e vanno a donne, oltre che portare una straniera a casa propria. Anche in questa scelta l'autore decide di ribaltare l'interesse e l'attenzione del testo: non è tanto su Cassandra, per ora, che converge l'attenzione in merito al tema delle donne in guerra ma è sempre sulle donne povere, vittime di rapimenti o del sopruso di ospitare la preda del marito. Ma in questo Müller è abile nel rendere concreto e realistico il riferimento: la preda non è una principessa barbara, di stirpe reale, ma una cicciona rapita dal marito alcolizzato della seconda vecchia. A pochi anni dalla fine della guerra il drammaturgo ha ancora molto presente il terrore delle donne preda degli stupri dei soldati russi⁴⁴ e, attraverso la ridefinizione drammaturgica del mito, è in grado di offrire una visione concreta della realtà che la Germania post-bellica ha vissuto.

Di tutto il bottino della guerra che il re ha portato ai soldati non è toccato che una ferita⁴⁵. La morte della troiana (l'autore non parla di Agamennone) è uno spunto per poter chiedere un aumento di salario: se la seconda vecchia è spaventata ("io non ho sentito nulla", dice), la prima vecchia propone la richiesta di un aumento salariale. È questo ciò che realmente interessa delle proletarie come loro, che vengono rappresentate mentre lavorano e dopo la mattanza a lavoro ritornano («Tornano a lavoro»⁴⁶ dice la didascalia finale). Gli uomini di potere sono tutti uguali (dice la prima giova-

⁴³ Ivi, p. 25. Anche Egisto subisce una graffiante ironia popolare: le donne sembrano suggerire una visione dell'amante manovrato dalla regina come una sorta di cicisbeo.

⁴⁴ Cfr. H. Müller, *Guerra senza battaglia*, cit., p. 28.

⁴⁵ «Prima vecchia: [...] Ma Agamennone di quattro navi ha avuto bisogno per il bottino. *Giovane donna*: sì, abbiamo vinto. *Prima vecchia*: abbiamo? Il mio non ha riportato a casa niente a parte una ferita di lancia»; Id., *Gespräch der Bediensteten im Palast des Agamemnon während dieser ermordet wird in der Küche*, p. 25.

⁴⁶ «Sie arbeiten weiter»; ivi, p. 26.

ne: “Agamennone è un bell’uomo. Bello come Egisto”) e, al contrario degli anziani di Eschilo, questo coro delle donne si pone in chiara contrapposizione sociale rispetto ad Agamennone: non parteggia né per il re né per Clitennestra, ma per il proprio interesse sociale e cerca di trarre profitto dalla disgrazia dell’eroe che in nessuna misura appare rappresentare il punto di vista della collettività. Per altro Müller non dice neanche chiaramente se le donne sentano solo l’urlo di Cassandra o anche quello del re: qualora non si sentisse che l’urlo della troiana, il senso apparirebbe ancora più capovolto rispetto al modello. In definitiva la storia, la leggenda raccontata è identica, ma è il *plot*, il *mythos* che subisce degli slittamenti di azione: se ne enfatizzano maggiormente alcune, come l’urlo di Cassandra, perché è sulla sofferenza delle donne in guerra che l’autore si concentra, esattamente come Sofocle enfatizzava il suicidio di Aiace per ottenere una maggiore pietà negli spettatori. I personaggi emergono dall’azione e non viceversa; il loro cinismo popolare viene fuori dalla scelta compiuta di fronte la situazione: non soccorrono i morti ma faranno tesoro di quello che sanno per spuntare un *Lohnerböbung*, un aumento di salario. A definire il testo teatrale, come proponeva Sartre, è la scelta di fronte alla situazione: il rapporto tra *pragma* e *praxis* risulta centrale e la composizione delle azioni segue una specifica modalità di scrittura che si configura come un elemento di cultura materiale del teatro.

L’opzione della strutturazione del *plot* e del primato dell’azione attraversa le pratiche drammaturgiche pur nelle differenze tra loro per modalità e cultura materiale: tuttavia a partire dalla classificazione che ne fa Aristotele sembra che la *synthesis ton pragmaton* mantenga la sua preminenza come principio che ritorna, come dato tecnico su cui si consuma il senso di cosa sia la drammaturgia. Aristotele guarda al suo passato recente con occhi militanti e funzionali al suo discorso e i moderni fanno lo stesso con lui, esaltando nella tecnica drammaturgica alcuni aspetti dell’idea di *plot* e dimenticandone altri come *metabasis* o riconoscimento: in finale di partita nella pratica scenica si impone un abito mentale che nel mondo antico ha un’origine materiale e un percorso teorico e che si impone ai teatranti per vie diverse: i moderni si sono specchiati, hanno specchiato il loro modo di fare drammaturgia e l’hanno legittimato tramite Aristotele e in parte hanno reso Aristotele vicino a loro attraverso questo rispecchiamento. Aveva ragione Jouvett nella frase che ho posto in esergo, la teoria aristotelica ci appare distante, ma – bisogna aggiungere – allo stesso tempo la praticiamo di continuo nel modo in cui si è trasformata nel tempo in pratica materiale della drammaturgia.

Laura Budriesi

ANIMALIZZARE LA SCENA

Gli Anagoor¹ hanno come sede una ex conigliera² in una provincia, quella di Treviso, che anni fa pullulava di allevamenti di conigli, molti dei quali oggi dismessi, di pari passo con la diversa percezione culturale della carne di coniglio come carne commestibile.

Perché parlare di allevamenti di conigli in un articolo sul teatro? Perché la compagnia Anagoor è spesso entrata negli allevamenti intensivi – come fanno gli attivisti delle associazioni animaliste – per rubare immagini di quell’agonia, di quella morte, riportandole poi sulla scena. Le riprese negli allevamenti sono divenute uno dei materiali messi in corto circuito, con altri elementi, nei loro spettacoli.

L’altra formazione teatrale presa qui in esame, il Teatro Valdoca³, attiva già dagli anni Ottanta, fa un lavoro totalmente differente: *animalizza* la scena attraverso il corpo collettivo del coro e la creazione di *figure* in cui è la corporeità dell’attore a divenire-animale⁴.

Mi concentrerò quindi su casi di studio che animalizzano la scena senza far ricorso ad animali vivi sul palcoscenico, come fanno, invece, altre compagnie, quali, per esempio, la Societas Raffaello Sanzio (ora Societas).

La questione dell’animalità, con il peso concesso agli animali non-umani negli studi critici come nelle recensioni di teatro, resta opaca, anche rispetto ai due gruppi in oggetto: il tema viene preso in considerazione, ma generalmente non appro-

¹La compagnia, che deve il nome al racconto di Dino Buzzati *Le mura di Anagoor*, si è costituita, intorno al 2000, a Castelfranco Veneto. Gli Anagoor sono un collettivo di artisti provenienti da diverse realtà culturali: Simone Derai è laureato in storia dell’architettura, Marco Menegoni è diplomato in una scuola teatrale, Patrizia Vercesi, co-drammaturga, è docente di latino e greco; a loro si affiancano Mauro Martinuz, Giulio Favotto, Monica Tonietto, Gayané Movsisyan, Massimo Simonetto. Nel 2018 hanno ricevuto il Leone d’Argento per il Teatro alla Biennale di Venezia.

²Cfr. www.anagoor.com/conigliera (ultima consultazione: aprile 2020).

³Il Teatro Valdoca, una delle formazioni più significative del Nuovo Teatro italiano, è stato fondato nel 1980, a Cesena, da Cesare Ronconi, regista, e da Mariangela Gualtieri, poetessa e drammaturga. Il debutto è avvenuto nel 1983 con *Lo spazio della quiete*. I fondatori hanno una formazione extrateatrale, sono entrambi laureati in architettura. Dai primi anni Novanta la compagnia si dedica anche al lavoro pedagogico attraverso una vera e propria Scuola Nomade. Tra gli ultimi grandi affreschi del Teatro Valdoca vanno ricordati: la trilogia *Paesaggio con fratello rotto* (2004); *Caino* (2011); *Giuramenti* (2017); *Il seme della Tempesta, Trilogia dei Giuramenti* (2018).

⁴Sul tema si rinvia a: L. Budriesi *Divenire animale. La performance come metamorfosi*, in *La passione e il metodo: studiare teatro. 48 allievi per Marco De Marinis*, Genova, AkropolisLibri, 2019, pp. 150-161; Ead., *Il caso di Jackie the Baboon. Dalla teoria della performance agli Animal Performance Studies*, in «Mimesis Journal», 2019, n. 8, pp. 33-55; Ead., *Performing horses nel teatro europeo tra Ottocento e Novecento*, in «Mimesis Journal», 2020, n. 9, in corso di pubblicazione.

fondito. Si tratta, del resto, di tematiche alle quali è attribuita in generale scarsa rilevanza sia in ambito umanistico sia scientifico. Per occuparsene è necessario stabilire intersezioni con altri ambiti, *in primis* con quello degli Animal Studies⁵. A questo proposito, Una Chaudhuri, teorica dei Performance Studies⁶, ha coniato il termine *zooësis*, con il quale intende definire il rapporto dei non-umani con l'arte, i media, la cultura. *Zooësis* deriva dal greco ζῷον (*zōon*), animale, e richiama sia il platonico ποιησις (*poiēsis*) sia l'aristotelico μίμησις (*mimesis*), usati comunemente nella teoria drammatica e letteraria per designare i modi della rappresentazione, ma, ancor più, è ispirato al termine *gynesis* di Alice Jardine che significa:

the putting into the discourse of “woman” [and] the valorization of the feminine, woman, and her obligatory, that is, historical connotations, as somehow intrinsic to new and necessary modes of thinking, writing, speaking⁷.

Una Chaudhuri con il termine *zooësis* intende:

the ways the animal is put into discourse: constructed, represented, understood, and misunderstood. In proposing the term I also share Jardine's progressive ambition of contributing to the new modes of thinking and writing that would valorize the animal and bring a heightened ethical attention to human-animal relationship⁸.

L'intento di chi scrive è quello di rileggere eventi e modi di operare culturali e spettacolari alla luce della necessità, politica, di attribuire agli altri animali il peso che spetta loro nei prodotti culturali presi in esame. In consonanza con le teorie zooantropologiche, si intende rimarcare quanto l'essere umano si costruisca in congiunzione, contaminazione e ibridazione con l'altro animale, costruendo una identità relazionale. Dal dialogo con l'eterospecifico origina l'*epifania*, rivelazione dell'animale non-umano che ispira l'uomo e si manifesta nella nostra cultura. Con l'epifania animale l'uomo va oltre, si spoglia delle caratteristiche umane e sperimenta il volo dell'uccello o la forza del toro, entra in nuove dimensioni⁹.

⁵ Il campo interdisciplinare degli Animal Studies comprende un vasto spettro di discipline nell'ambito delle scienze umane, sociali, biologiche e cognitive. Sebbene non esista una definizione universalmente accettata di questo ambito di studi, uno dei maggiori interessi di chi vi aderisce è sicuramente quello di collocare le questioni concernenti gli animali al centro della ricerca critica.

⁶ Una Chaudhuri è Collegiate Professor and Professor of English, Drama, and Environmental Studies alla New York University. Attualmente dirige il New York University's XE: Experimental Humanities & Social Engagement.

⁷ A.A. Jardin, *Gynesis: Configuration of Woman and Modernity*, Ithaca, Cornell University Press, 1985, p. 25.

⁸ U. Chaudhuri, *The stage of live animals. Zooësis and Performance*, London-New York, Routledge, 2017, p. 5.

⁹ In ambito italiano queste teorie sono portate avanti, *in primis*, da Roberto Marchesini; cfr. R. Marchesini, *Epifania animale. L'oltreuomo come rivelazione*, Milano, Mimesis, 2014.

Anagoor

*jeug, performance inter-specie

All'inizio, sulla scena di Anagoor, gli animali erano presenti in carne e ossa. Nel 2008, la compagnia propose con *jeug¹⁰ una performance simbiotica; l'inerte nudità della performer, Anna Bragagnolo, e quella, non meno armoniosa e seducente, della cavalla Pioggia, e il reciproco, fiducioso, affidarsi dell'una all'altra, l'apprendere a conoscersi rivelava un rapporto perduto fra uomo e altri animali. Performance muta, eminentemente visiva, decise di abbandonare la parola a favore della composizione di quadri in movimento di rarefatta eleganza; lo schermo di garza riusciva a moltiplicare, giocando con le ombre, la corsa della cavalla. La ragazza, costretta nell'acconciatura – un elaborato chignon di gusto ottocentesco – e nella veste – un pesante e scuro abito con la crinolina – vagava indecisa di fronte alla porta di una stalla, dietro la quale viveva la giumenta, bianca a chiazze scure. La giovane cavalla irrompeva sul palcoscenico, irruente ed energica, libera e disinvolta; piano piano, dopo l'iniziale diffidenza, avveniva l'incontro: il bacio sul muso, le carezze sul dorso della cavalla, lo *stretching* alle zampe e, contemporaneamente, l'abbandono da parte della performer della parte superiore della veste, le braccia nude a contatto con la cavalla. La donna si liberava anche della sua gabbia di crinolina, che deve il suo nome proprio ai cavalli perché realizzata con uno speciale tessuto di crini di equino, con cerchi di acciaio e ossa di balena. La nudità segnava infine l'unione con l'animale: Anna si sedeva nuda sulla cavalla, pelle a pelle. La donna aderiva con la propria atletica nudità allo splendido corpo dell'animale, forse un richiamo iconico ai miti amorosi degli dèi sotto specie di animali; un erotismo panico, un'età dell'oro quando nella natura si nascondeva il divino. Era un percorso di progressivo avvicinamento e scoperta: un velo separava il pubblico dalla scena, sipario leggero e trasparente, diafano diaframma che consegnava spazio e tempo al simbolo e al rito. Unire, congiungere, è, infatti, il significato della radice indoeuropea *jeug, scelta quale titolo dello spettacolo, la possibilità dell'incontro e la scoperta del diverso. Confrontandosi con la giumenta, la ragazza era spinta a guardarsi dentro; il cavallo e l'attrice interagivano e giocavano ruoli di uguale entità all'interno di questo scambio, in cui il rapporto uomo-cavallo viene riscritto ripartendo da dove ha avuto originariamente inizio, ovvero dalle fasi di iniziazione e addomesticamento. Non a caso il *training* di preparazione dello spettacolo si rifà al *join-up*, tecnica nonviolenta basata sulla fiducia. Se è vero che un certo tipo di domesticazione del cavallo ha portato all'idea di comando, all'invenzione della cavalleria e alla storia militare che per millenni ha legato cavallo e cavaliere, sempre al maschile, gli Anagoor qui cominciano un'altra storia: vanno oltre il comando e sperimentano, sulla scena teatrale, che è anche scena del mondo, una nuova idea di relazione e di umanità. Antropologicamente la figura del cavallo si lega ai riti d'iniziazione, come nei racconti di magia in cui l'eroe, per portare a termine l'iniziazione, deve frequentemente domare un cavallo¹¹. Anagoor presenta una geometria drammaturgica rigorosa, pure all'in-

¹⁰ Anagoor, *jeug, 2008, scrittura di scena di Simone Derai e Anna Bragagnolo.

¹¹ Cfr. V. Propp, *Morfologia della fiaba. Le radici storiche dei racconti di magia*, Torino, Einaudi, 1966

terno di quella imprevedibile libertà, propria del vitale, che è l'apertura al possibile, al caso. La stampa dell'epoca riferisce che lo spettacolo aveva conosciuto un breve periodo di repliche per l'impossibilità di sostenere non tanto il mantenimento della cavalla, quanto il suo delicatissimo, permanente *training*¹². «Il Giornale di Vicenza» fa riferimento anche a un episodio noto e criticato della storia del teatro, avvenuto in un macello, che creò uno scandalo mediatico¹³, e si compiace che, in questo caso, il rapporto uomo-equino non sia giocato sul sangue:

il 19 luglio di quell'anno (1985) nel mattatoio di Rimini i Magazzini Criminali allestirono *Genet a Tangeri*. Dopo dieci minuti di, secondo alcuni critici, “stupida intensità”, il cavallo in carne e ossa che era stato portato in scena fu prima ucciso e poi squartato. [...] Orbene: memori di tale depravazione assurda ad arte (!) avevamo letto con una punta di preoccupazione della ri-apparizione sulle scene di casa nostra di un nobile quadrupede. Preoccupazione che [...] si era rapidamente dissolta: la storia dell'incontro fra due diversità [...], la ricerca di un linguaggio comune con il quale riuscire a comunicare con amore e rispetto reciproco, ci avevano rasserenato. Soprattutto quelle due parole: amore e rispetto reciproco, che poi si sono fedelmente tradotte sulla scena¹⁴.

Nel rituale scenico di **jeug*, che vuole essere anche scena del mondo, non è casuale che la performer, Anna, e la cavalla, Pioggia, siano di sesso femminile; nella fusione-confusione anatomica tra le due, la libertà gioiosa della cavalla si propaga alla ragazza che si libera del proprio abito-gabbia per esplorare l'incontro con l'eterospecifico attraverso la nudità. Per secoli il rapporto tra essere umano e cavallo e l'intera storia della sua domesticazione sono stati, come dicevo, appannaggio del sesso maschile perché indissolubilmente intrecciati all'arte della guerra e alla logica del comando militare¹⁵. Più che dalla figura ibrida del centauro, il potere e l'identità maschile sono

(*Морфология сказки*, Leningrado, 1928).

¹² Cfr. M. Ceron, *Tagli alla cultura, compagnia teatrale vende cavallo di scena*, in «Oggi Treviso», 21 aprile 2010, www.oggiTreviso.it/tagli-alla-cultura-compagnia-teatrale-vende-cavallo-di-scena-24478 (ultima consultazione: aprile 2020).

¹³ La vicenda avvenne nell'ambito del Festival di Santarcangelo, durante la direzione di Roberto Bacci, il macello era in realtà quello di Riccione. Il giornalista scrive: «il cavallo in carne e ossa che era stato portato in scena fu prima ucciso poi squartato». Questo infatti accadde, anche se nell'articolo non viene precisato che furono i macellai, non gli attori, a eseguire l'uccisione e la successiva macellazione, mentre gli attori, poco distanti, recitavano. Il riferimento alla vicenda del *Genet a Tangeri* del 1985 intende enfatizzare un'operazione di segno opposto come la performance **jeug*, in grado di far riaffiorare, ben trentacinque anni dopo, la memoria di un evento estremo come quello rappresentato al mattatoio dai Magazzini Criminali. L'episodio divenne uno scandalo mediatico; alcuni critici, come Franco Quadri, difesero l'operazione, ma la più parte la condannò. Oliviero Ponte di Pino, che abbandonò lo spettacolo prima della macellazione, sosteneva che un'emozione estetica non poteva valere la morte di qualcuno. Su come la morte sia o-scena: a teatro, infatti, non si può morire, o almeno non si potrebbe, si veda O. Ponte di Pino, *Morte del teatro. Il cavallo ucciso rompe la fiction scenica*, in «Il Manifesto», 23 luglio 1985. Quella scelta costò ai Magazzini Criminali la perdita dei finanziamenti ministeriali; cambiarono anche il nome della compagnia in Magazzini. Ferdinando Taviani ha ricostruito la vicenda mediatica; cfr. F. Taviani, *Una storia semplice: la mossa del cavallo*, in Id., *Contro il mal occhio. Polemiche di teatro 1977-1997*, L'Aquila, Textus, 1997, pp. 105-127.

¹⁴ S. Ghirlanda, in «Il Giornale di Vicenza», 2 settembre 2009.

¹⁵ Cfr. E. Canetti, *Massa e potere* [1972], trad. di F. Jesi, Milano, Adelphi, 2015 (*Masse und Macht*,

state veicolate, fin dall'età greco-romana, attraverso il monumento equestre: l'uomo che monta, che domina il cavallo. Esso rappresenta l'emblema del controllo sugli istinti selvaggi oltre che un riconoscimento pubblico di virtù civiche.

L'estremizzazione della cultura patriarcale ha significato la reificazione dei corpi, quelli delle donne in particolare, assimilati ad altri corpi reificati, quelli degli animali non umani¹⁶. Nonostante la violenza sessuale e il mangiare carne paiano essere forme distinte di violenza, Carol J. Adams sostiene che «le immagini culturali e gli atti di violenza sessuale reali si basano spesso sulla conoscenza di come gli animali vengono macellati e consumati»¹⁷. L'autrice collega la misoginia culturale occidentale con la sua ossessione per il consumo di carne e sottolinea espressioni come «macellazione delle donne»¹⁸ o, sull'altro versante, «stupro degli animali»¹⁹. In entrambe le definizioni è presente quello che l'autrice definisce “referente assente”. Quando si fa riferimento alla “macellazione delle donne”, gli animali (macellati) sono i referenti assenti; al contrario, se si parla di “stupro di animali”, i referenti assenti sono le donne:

grazie alla struttura del referente assente, si gioca una dialettica di assenza e presenza di gruppi oppressi. Infatti, quando ci si riferisce a un gruppo oppresso assente, al contempo se ne definisce anche un altro. Ciò ha implicazioni teoriche sia sulle questioni di classe e di razza sia sulla violenza esercitata contro le donne e gli animali²⁰.

Oltre a mettere in connessione distinte forme di violenza, quella sui corpi delle donne e la macellazione degli animali, il concetto di referente assente si gioca nel rapporto tra animale e carne perché dietro ogni pasto c'è un'assenza: la morte dell'animale perché il suo posto è occupato dalla carne:

Attraverso la macellazione, gli animali diventano referenti assenti. Animali in carne ed ossa vengono resi assenti *come animali*, affinché possa esistere la carne. Le vite degli animali precedono e rendono possibile l'esistenza della carne. Se gli animali sono vivi, non possono essere carne; di conseguenza, un corpo morto sostituisce l'animale vivente. Senza gli animali, l'alimentazione carnea non sarebbe possibile, ma essi sono assenti nell'atto del mangiare carne in quanto trasformati in cibo. Gli animali vengono resi assenti attraverso il linguaggio che rinomina i loro corpi morti prima che il consumatore se ne alimenti²¹.

Berlin, Claasen, 1960).

¹⁶ Cfr. C.J. Adams, *The sexual politics of meat. A feminist-vegetarian critical theory* [1990], New York, Bloomsbury, 2017. Recentemente l'opera è stata tradotta in italiano con il titolo: *Carne da macello. La politica sessuale della carne. Una teoria critica femminista vegetariana*, trad. di M. Andreozzi e A. Zabonati, Milano, Vanda Edizioni, 2020.

¹⁷ C.J. Adams, *Lo stupro degli animali, la macellazione delle donne*, trad. di E. Melodia, in «Liberazioni – Rivista di critica antispecista», 2010, n. 1, p. 27. Questo articolo è la traduzione italiana del cap. 2 del saggio di Adams, *The sexual politics of meat*, cit., dal titolo: *The rape of animals, the butchering of women*, pp. 18-43.

¹⁸ Ivi, pp. 26-27.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ C.J. Adams, *Lo stupro degli animali, la macellazione delle donne*, cit., p. 28.

²¹ Ivi, p. 24.

Il riferimento alla teoria femminista-vegetariana della Adams può rivelarsi un'utile chiave di lettura di alcuni lavori delle due compagnie prese in esame, in particolare del rapporto, giocato al femminile, con la cavalla in **jeug* di Anagoor e delle *figure* che evocano l'animalità del Teatro Valdoca. Negli spettacoli di quest'ultima compagnia sono donne, con pochissime eccezioni, a indossare la maschera animale: la ragazza-agnello di *Nei leoni e nei lupi* (1997), le acrobate-uccellini di *Predica ai pesci* (2001); le ragazze giraffa, donnola, orso, uccello di *Paesaggio con fratello rotto* (2005), la giovane-orso di *Giuramenti* (2017). Questi animali, che forse conoscono il segreto attraverso cui salvare il mondo, sono resi dalla delicatezza di anime e corpi femminili.

Tornando a **jeug*, ove si tratta di incontro, unione, mescolamento, osservo che non vi era nulla di estremo se paragonato alla performance francese del 2011, *Que le cheval vive en moi* del duo Art Orienté Objet. Qui una giovane donna e un cavallo comunicano una reale, biologica, fusione transspecie, in cui si mescola *realmente* il sangue, cercando di pervenire a quello che viene definito processo di «trans-stasi sintetica»²², le cui uniche costanti sono la continua trasformazione e l'adattamento. Lo spettacolo era stato preparato nei mesi precedenti, durante i quali alla protagonista Marion Laval-Jeantet furono iniettate immunoglobuline di cavallo per farle sviluppare una tolleranza progressiva verso i corpi (animali) estranei. Nel febbraio 2011 la performer è stata in grado di iniettarsi plasma di cavallo, senza incorrere nello shock anafilattico: le immunoglobuline del cavallo erano entrate nel suo flusso sanguigno per legarsi con le proteine del suo stesso corpo e influire sulle ghiandole e gli organi del sistema endocrino, che è anche strettamente legato al sistema nervoso. L'artista, nelle settimane successive allo spettacolo, ha sperimentato non solo alterazioni del suo ritmo fisiologico, ma anche della sua coscienza, maggiore sensibilità e nervosismo. La performance è la riproposizione del mito del centauro, dell'ibrido uomo-cavallo che, «animale nell'uomo», è l'antitesi del cavaliere, in quanto umano che domina l'animale.

Ekphrasis dell'animale ucciso: tra Lingua Imperii e Virgilio brucia

Enea giunge, esule, con i compagni, a Cartagine e trova, sulle mura del tempio dedicato a Giunone, immagini che lo raffigurano insieme ai compagni durante la guerra di Troia e si commuove profondamente. Le parole di Virgilio non riportano soltanto ciò che Enea vede con gli occhi, ma anche la sua visione interiore. Nell'*Eneide* due volte Enea ferma lo sguardo su immagini dipinte o scolpite e Virgilio traduce la sua visione e il suo turbamento in parola poetica: quanto l'opera è oggetto di sguardo, tanto essa ci rimanda lo sguardo: Enea ne esce pietrificato. Virgilio anticipa, in forma sintetica, il racconto della guerra utilizzando il procedimento retorico dell'*ekphrasis*, attraverso cui

²² Cfr. www.biofaction.com/synth-ethic/?p=63 (ultima consultazione: marzo 2020).

qualsiasi discorso descrittivo [è] capace di condurre lo sguardo di chi ascolta alla scoperta di ciò che ci si prefigge di mostrare: l'ascoltatore, o il lettore, diventa spettatore perché è portato a figurarsi la visione su cui scorre la parola²³.

Con l'*ekphrasis* siamo nella zona di confine tra parola e immagine: il teatro di Anagoor fa propri i principi di questa tecnica retorica, stabilendo un dialogo con altre possibilità espressive, dalle arti visive alla fotografia, alla video-arte. La tecnica quindi prevede, nel caso del teatro, uno slittamento tra generi differenti e il fulcro diviene il corpo dell'attore, capace di riattivare, con il gesto nello spazio, memorie sommerse, così come faceva l'aedo, cieco per antonomasia, ma dotato del dono di vedere nel buio e quindi di far vedere a chi ascoltava. Ma gli animali non parlano: «è questo che ci si aspetta dagli animali: che possano cadere sotto i nostri piedi senza proferire parola»²⁴.

Intento sottile di Anagoor è disseminare i propri spettacoli di immagini inedite di caccia, di macellazione di animali non umani e lasciarci impietriti come Enea che osserva le immagini di cui fu protagonista a Troia, immagini di sangue e sconfitta. La violenza contro gli animali è sottesa a tutta l'opera *Lingua Imperii*: è la caccia che attraversa come un taglio questo spettacolo. Originariamente il titolo dell'opera doveva essere *Nimrod*, come il primo re di cui c'è menzione nella *Genesi*, denominato "grande cacciatore", qui nel senso di cacciatore di uomini. La caccia è evocata, all'inizio dello spettacolo, con una riscrittura dei versi dell'*Agamennone* di Eschilo quando si fa riferimento alla profezia:

alla partenza dell'esercito greco accadde un portento strano e carico di presagi, il re degli uccelli apparve al re delle navi, due aquile, una nera e una a coda bianca divorarono di fronte a tutto l'esercito una lepre gravida con tutti i suoi figli non ancora nati²⁵.

Si fa riferimento poi all'interpretazione che ne dà Calcante, l'indovino, che dice che l'uomo «è capace di uccidere senza rimorso solo quando macella il bestiame»²⁶, del resto «in guerra nell'indifferenza all'omicidio si è cacciatori o macellai di bestie»²⁷. Con questa sensibilità nuova, attraverso cui si propone l'inizio dell'*Agamennone*, si intende pareggiare, sull'altare del dolore, uomini e bestie; poco dopo, infatti, si fa riferimento al sacrificio di Ifigenia: «sollevata in aria, sopra l'altare come una bestia selvatica [...] e perché in tutto fosse come un animale [Agamennone] comanda di chiuderle la bocca con la forza e con bavagli»²⁸, così il padre la sgozzò di fronte a tutto l'esercito.

²³ S. De Min, *Decapitare la Gorgone. Ostensione dell'immagine e della parola nel teatro di Anagoor*, Corazzano, Titivillus, 2016, p. 60.

²⁴ Anagoor, L.I., *Lingua Imperii, violenta la forza del morso che l'ammutiliva*, 2012, di Simone Deraï e Patrizia Vercesi, documentazione video dello spettacolo.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

Lo spettacolo si apre con due generali nazisti – visibili in scena attraverso due schermi affiancati – che parlano lingue del Caucaso: discutono dell’opportunità di segregare o no – e quindi di mandare allo sterminio – una popolazione caucasica, i cosiddetti “Bergen Juden”, gli ebrei della montagna, su una presunta colpa a base linguistica. Questa popolazione pratica la religione ebraica, ma la sua lingua, secondo uno dei due ufficiali, non dovrebbe essere riconducibile all’ebraismo: dunque i due vogliono capire se i “Bergen Juden” debbano essere mandati allo sterminio, su una base pseudoscientifica. I loro dialoghi sono tratti dal romanzo *Le Benevole* di Jonathan Littell²⁹ e fanno riferimento al momento storico in cui l’esercito nazista, nella sua espansione verso oriente, arriva nel Caucaso, la regione del mondo dove coesistono più etnie e più ceppi linguistici. L’uso della lingua, che dovrebbe essere strumento di cultura, quando viene imposto dall’alto, provoca l’effetto contrario. Qui si fa riferimento alla politica sovietica che impose l’alfabeto cirillico alle popolazioni caucasiche le quali, in tal modo, persero la possibilità di comunicare direttamente tra loro. Il dialogo si svolge in tre momenti a cui succedono scene-frammenti che, piuttosto che sviluppare una storia, elaborano un’idea: quella della caccia. O meglio: il sacrificio e la caccia. Quando prende la parola il corifeo predicatore, unica voce narrante dello spettacolo, racconta di macellerie, mentre un gruppo di giovani inizia a intrecciare rami e fiori, già sulla scena all’inizio dello spettacolo, come offerta votiva. Piano piano i giovani si spogliano e, con la ghirlanda sul capo, creano un cumulo di corpi, che ricorda il cumulo-torre di Nimrod, derivato dalla sua accumulazione venatoria, che rimanda anche ai cadaveri dell’Olocausto. Le parole del corifeo:

ricordo di essere passato davanti alla macelleria sulla strada della scuola proprio nel momento in cui una decina di cervi venivano scaricate da un carretto e gettate sul selciato [...]. Quando ero piccolo mi avevano già ispirato sgradevoli presentimenti, tutte quelle cerimonie che i cacciatori facevano con i rami d’abete [...] mentre i fornai con ogni evidenza non avevano bisogno di simili decorazioni. In Inghilterra ho visto in seguito ghirlande di alberelli in plastica verde alte poco più di una spanna che incorniciavano i tagli di carne e le interiora esposte nelle vetrine, l’irrefutabile idea secondo cui la decorazione sempreverde sintetica doveva essere prodotta da qualche parte su scala industriale con l’unico scopo di tacitare i nostri sensi di colpa di fronte al sangue versato³⁰.

In questa attraente alternanza di immagini, coreutica e canto, ora solistico – dell’armena Gayanéé Movsisyan – ora corale, si rivela la struttura della tragedia attica con alternanza di episodi e stasimi, di momenti dialettici, di parola, e costruzioni figurative corali che fanno appello all’elemento emozionale. La parola prevale negli stasimi, ma l’incrociarsi dei linguaggi espressivi sparglia ulteriormente le carte, alternando e intrecciando l’uso del video alla presenza attorale viva. Le immagini video, di fronte all’intera comunità della scena, che, di spalle al pubblico, le guarda, mostrano resti animali dopo la caccia: la pelle di un cervo, le corna di un trofeo, dolcemente accarezzate, mentre il canto procede come una preghiera, a chiedere il perdono delle vittime. Le immagini in

²⁹ J. Littell, *Le Benevole*, Torino, Einaudi, 2007 (*Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006).

³⁰ Anagoor, *L.I., Lingua Imperii*, cit., documentazione video dello spettacolo.

video mostrano teneri volti di adolescenti stravolti da oggetti costrittivi, il morso imposto al cavallo, o l'anello al naso del bue da lavoro, che denunciano la crudele violenza dell'uomo sulle creature più deboli. Nemmeno le biografie dei santi sono esenti dalla violenza del sangue provocato dalla caccia, qui viene ripresa quella di san Giuliano, come narrata da Sebald³¹, una delle fonti della drammaturgia:

Coraggio allunghiamo il passo e appoggiamo il piede sulla terra molle e ribollente della fossa, cerchiamo di camminare senza sprofondare in questa melma di sangue, qui [...] potrebbe capitarci di incontrare San Giuliano e la sua insaziabile passione venatoria: è una leggenda che turba e ripugna la sua, già solo la prima uccisione, quella del topo in chiesa [...]. Diede un colpo leggero, così raccontano di Giuliano appostato davanti alla tana del topo e restò attonito di fronte a quel piccolo corpo che non si muoveva più. [...] Di volta in volta bisogna celare il delitto con un nuovo genere di morte, di lì a poco una tortorella che Giuliano ha appena abbattuto con la fionda resta impigliata e palpitante tra i rami di ligustro e Giuliano si sente venir meno dal piacere mentre le torce il collo per finirla. [...] Il cacciatore ritorna a casa ogni sera imbrattato di fango e sangue e così continuano gli ammazzamenti fino a che in una gelida mattina d'inverno Giuliano si incammina in una ebbrezza che continua tutta la giornata e uccide tutto quanto si muove intorno a lui [...]. Scende il crepuscolo, rosso, tra i rami del bosco, come un telo zuppo di sangue. Giuliano si appoggia ai rami di un albero, tenendo gli occhi spalancati contempla la spaventosa entità del massacro si domanda come ho potuto giungere a tanto?³².

Lo sguardo della vittima caratterizza il lunghissimo finale: un interminabile *shooting*, nell'atmosfera sospesa di un canto armeno, un'immagine che "brucia" e chiama in causa lo spettatore. La videocamera fissa l'animale come fosse il mirino di un fucile da caccia, il cervo è all'erta, teme il suo cacciatore, ma la sua bellezza e la sua purezza sono tali che, se l'occhio della videocamera fosse realmente un mirino, il cacciatore sarebbe forse schiacciato dal *peso della farfalla*:

rimase in piedi con la bestia addosso [...]. Una farfalla bianca gli volò incontro e intorno. Ballò davanti agli occhi dell'uomo e le palpebre gli vennero pesanti [...]. Il carico degli anni selvatici gli portò il conto sopra le ali di una farfalla bianca [...]. Dalla spalla pendeva la testa rovesciata del camoscio. [...] Il battito di ali e il battito del sangue si fermarono insieme. Il peso della farfalla gli era finito sopra il cuore, vuoto come un pugno chiuso³³.

Ma così non è per il cervo di Anagoor: sopraggiunge il buio e può raggiungere salvo il bosco.

³¹ Cfr. W.G. Sebald, *Le Alpi nel mare*, Milano, Adelphi, 2011 (*Die Alpen im Meer. Ein Reisebild*, Berlin-Heidelberg, Springer Verlag, 2001). L'autore mette in evidenza la scomparsa delle foreste di alberi giganteschi di cui un tempo la Corsica era totalmente coperta, poi tratta del rito sanguinario della caccia, traendo ispirazione dall'opera di G. Flaubert, *La leggenda di San Giuliano ospitaliere*, Milano, Leone editore, 2010 (*La légende de Saint-Julien l'hospitalier*, Paris, A. Ferroud, 1895), in cui il santo, prima del pentimento, è presentato come un cacciatore sanguinario.

³² Anagoor, *L.I., Lingua Imperii*, cit., documentazione video dello spettacolo.

³³ E. De Luca, *Il peso della farfalla*, Milano, Feltrinelli, 2009, pp. 60-61.

Soltanto un riferimento a *Virgilio brucia*, produzione del 2014, dedicata all'idea di un Virgilio morente che desidera dare alle fiamme i rotoli dell'*Eneide*, poema in cui il mito di Roma è fondato sui miserabili, sui perdenti, sui troiani esuli dalla patria. Nel montaggio per frammenti che contraddistingue il lavoro di Anagoor, sprofondiamo nel regno dei morti, momento preceduto dalla cerimonia, lenta, soave, sinuosa, della distillazione del miele, un omaggio al Virgilio delle *Georgiche*. Per Anagoor il regno dei morti è un allevamento intensivo: la scena insiste particolarmente su questo punto mantenendo le immagini degli animali prigionieri dal minuto 33 al minuto 47 dello spettacolo. Nei confronti di queste tematiche si registra una notevole ritrosia della critica, ma buona parte dei componenti di Anagoor sono animalisti (o antispecicisti), quindi l'inserimento di questi frammenti nello spettacolo ha un preciso valore politico, e le immagini degli allevamenti un intento documentario dichiarato. Nel regno industriale dei morti, in realtà, all'inizio, si assiste a delle nascite: volgendo le spalle al pubblico i coreuti osservano atterriti – mentre intonano il *Funeral Canticle* di John Tavener – le nascite di animali di diverse specie. Ma non si tratta di momenti naturali: è il venire alla luce travagliato di animali da batteria, sottomessi a un sistematico sfruttamento all'interno di macabri e violenti assembramenti industriali di bestiame. Si vedono i pulcini nati in serie, la schiena di una mucca dolente in attesa del parto e il suo amore nel leccare il vitellino (che le verrà subito tolto per la produzione di latte), l'allattamento dei maialini nel misero spazio loro concesso nella prigione delle scrofe, costrette in gabbie di gestazione. Le nascite sono manipolate tecnicamente, le piccole creature sono estratte attraverso un braccio meccanico, come fossero inanimate, quindi immesse in un recinto, a soffocare e a scontrarsi tra loro nell'assenza di spazio vitale che la produttività comanda. Lo sguardo dello spettatore/Enea è costretto alla visione dei moderni Campi Elisi virgiliani che rivelano esecrabili allevamenti in cui, al momento della nascita, si è già carne da macello, in cui genie di infelici eroi vengono al mondo nell'interdizione del corpo materno e del latte, sottratto perché liquido economico: «in quelle nascite di sangue c'è già la morte, non tanto in una prospettiva futura e naturale, ma nella forma della macchina che tutto divorà»³⁴.

La presenza animale e la conseguente denuncia delle condizioni di sopraffazione sia in *Lingua Imperii*, attraverso la caccia, sia in *Virgilio brucia*, con la grande macchina dello smembramento dei corpi, sono mostrate attraverso schermi collocati sulla parete di fondo: gli attori non parlano mentre avvengono le proiezioni video e il discorso diventa indiretto: è una costruzione artificiale e, dunque, ha un valore non illusivo, ma testimoniale. Si realizza una meccanizzazione comunicativa che porta alla contemplazione: una efficace drammaturgia nella drammaturgia. Se Virgilio è il cantore del dolore e dei vinti, la sua voce si presta anche all'inno di dolore che nasce dalle fondamenta del grattacielo su cui cresce la società capitalistica, la celebre immagine di Horkheimer:

³⁴G. Tentorio, *Conticuere omnes. Silenzio, parla Virgilio (e in latino)*, in «Il fascino degli intellettuali. Il mondo con gli occhi della cultura», 28 gennaio 2016, <http://fasciointellettuali.larionews.com/conticuere-omnes-silenzio-parla-virgilio-e-in-latino/> (ultima consultazione: aprile 2020).

sotto gli ambiti in cui crepano a milioni i *coolie* della terra, andrebbe poi rappresentata l'indescrivibile, inimmaginabile, sofferenza degli animali, l'inferno animale nella società umana, il sudore, il sangue, la disperazione degli animali [...]. Questo edificio, la cui cantina è un mattatoio e il cui tetto è una cattedrale, dalle finestre dei piani superiori assicura effettivamente una bella vista sul cielo stellato³⁵.

Una strage nascosta, ma di fatto sotto gli occhi di tutti, è quella silenziosa degli animali che devono diventare cibo. Ancora una volta, con *Virgilio brucia*, viene denunciata la legge del più forte, la sopraffazione, tema caro alla compagnia veneta. Quando, nella parte finale, si assisterà alla lettura in latino di buona parte del secondo libro dell'*Eneide*, le parole che ascolteremo saranno state modificate, nella nostra percezione, da ciò a cui abbiamo assistito nella prima parte dello spettacolo; una parte rilevante la gioca la discesa agli Inferi, come nello spettacolo stesso è programmaticamente dichiarato: «i classici cambiano significato alla luce della cultura che li rivisita»³⁶.

Teatro Valdoca

Divenire lupo - divenire coro

Il lupo è un animale collettivo, in realtà non c'è il lupo [...] ma c'è il branco di lupi. Il lupo è un individuo che si completa con "l'individuazione di gruppo": [...] è un modo di essere *questo* lupo che però è inseparabile dal fatto di essere incluso nel movimento unitario di un gruppo di lupi. L'individuo di gruppo³⁷.

Il divenire-animale rappresenta il travalicare le barriere corporee, un deterritorializzarsi, ovvero un colpire a morte la soggettività: «far nascere un nuovo corpo – né intero come organismo né indifferenziato – è il compito di cui il teatro (e l'arte) si deve far carico»³⁸.

Il Teatro Valdoca porta in scena la dimensione animale come parte nascosta dell'umano, come dimensione profonda e sconosciuta: «l'animale e il bambino perduti figurano una parte intatta e nascosta, da cui il mondo, fattosi adulto, può essere salvato»³⁹. La parte animale infantile è quella voce che sa di antico, che sembra non appartenere al singolo ma è dell'umanità tutta. E in questo si delinea l'operare del coro: le singole unità vengono "incorporate" nel coro, si opera una traslazione dell'individualità dell'attore. Il coro vive della stessa dimensione suscitata dalla parola poetica di Mariangela Gualtieri, l'essere parlati dalla lingua, la spersonalizzazione del parlante, la ricerca costante dell'abbandono dell'*io* in scena; osserva Ronconi: «la destituzio-

³⁵ M. Horkheimer, *Crepuscolo. Appunti presi in Germania (1926-1931)*, trad. di G. Backhaus, Torino, Einaudi, 1977, pp. 68-70 (*Dämmerung. Notizen in Deutschland*, pubblicato sotto lo pseudonimo di Heinrich Regius, Zürich, Oprecht und Helbling, 1934).

³⁶ Anagoor, *L.I., Lingua Imperii*, cit., documentazione video dello spettacolo.

³⁷ F. Cimatti, *Filosofia dell'animalità*, Roma-Bari, Laterza, 2013, pp. 147-148.

³⁸ V. Valentini, *Mondi corpi materie. Teatri del secondo Novecento*, Milano, Mondadori, 2007, p. 142.

³⁹ E. Dallagiovanna (a cura di), *Teatro Valdoca*, Catanzaro, Rubbettino, 2003, p. 126.

ne dell'io: questo è nodale. Si è parlati dalle voci. Le voci esistevano prima della storia e della scrittura»⁴⁰. Sono corpi che rivendicano il loro territorio contro il *logos* su una scena-mondo: «portano nei volti giovani lo stupore, l'ingenuità, la felicità animale, il gioco, l'aggressività, la guerra, l'amore: rappresentano l'umanità»⁴¹. «È forse proprio la sospensione del pensiero a fare sì che in scena i corpi divengano un solo corpo, cioè Coro, ed è per quella sospensione, per arrivare a quello stato di attenzione spalancata e forse animale»⁴². La fusione dell'individuo, della singolarità, nell'insieme del coro, "il divenire coro" rappresenta scenicamente il concetto di deterritorializzazione, di divenire animale⁴³, così come lo intendono Deleuze e Guattari, ovvero la creazione di una molteplicità che mette in crisi l'"io" e i suoi confini:

la molteplicità [...] fa paura perché chiama in causa un'alleanza tra diseguali, diversi, nemici e questo coro lo immagino come uno stormo di uccelli – come una miriade di uccelli che formino nel cielo una composizione mobile, un divenire-stormo in cui tutti gli uccelli si assomigliano, eppure ognuno è proprio quel colore, quello scarto, quel verso, quella assoluta e inconfondibile "ecceità" appunto⁴⁴.

Ciò che crea le differenze e impedisce all'uomo di vivere l'animalità che ha dentro, è il linguaggio; Jean-Luc Nancy, a questo proposito, apre alla poesia: «poiché il linguaggio genera e fissa le differenze [...] ecco perché esistono la poesia e la filosofia...»⁴⁵.

Un'immagine del divenire animale è in questa poesia di Mariangela Gualtieri:

La capra sul fondo di me / non vuole dormire. / Cammina per i miei greppi / solleva quel buio e ne scopre / ancora. Più fondo. Al centro di me / una bestiola accucciata si sveglia / [...] Non è bestia nera ma piccola / bestia di luce che sta nella vita / un po' stretta per lei⁴⁶.

Il movimento simmetrico e inverso al divenire animale è il divenire umano, ovvero un modo di vita segnato dal linguaggio⁴⁷ che media anche la nostra capacità di visione; se guardiamo un fiore lo vediamo nella sua esemplarità, qualcosa che vale per *tutti i fiori*, ciò ci impedisce di vedere *questo* fiore e di fare attenzione ai dettagli:

⁴⁰ Cfr. A. Pirillo, *Fenomenologie attoriali negli spettacoli di Pippo Delbono, Societas Raffaello Sanzio, Teatrino Clandestino e Teatro Valdoca*, Tesi di Laurea Magistrale, Roma, Università "La Sapienza", 2009 (Corso di Laurea in Saperi e Tecniche dello Spettacolo Teatrale, Cinematografico e Digitale, relatrice prof.ssa V. Valentini), p. 68.

⁴¹ V. Valentini, *Caino: un oratorio laico in bilico tra la luce e la notte in «Sciami»*, nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016, pp.1-2.

⁴² M. Gualtieri e C. Ronconi, *I Giuramenti del Teatro Valdoca per tornare alla parola originaria*, intervista a cura di F. Pierri, in «Teatro e Critica», 12 aprile 2017, www.teatroecritica.net/2017/04/i-giuramenti-del-teatro-valdoca-per-tornare-alla-parola-originaria/ (ultima consultazione: aprile 2020).

⁴³ Cfr. G. Deleuze e F. Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, trad. di G. Passerone, Roma, Castelvecchi, 2003 (*Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, éditions de Minuit, 1980).

⁴⁴ F. Cimatti, *Filosofia dell'animalità*, cit., pp. 153-154.

⁴⁵ M. Filippi e A. Volpe (a cura di), J-L. Nancy. *La sofferenza è animale*, Milano-Udine, Mimesis, 2019, p. 32.

⁴⁶ M. Gualtieri, *Bestia di gioia*, Einaudi, Torino, 2010, p. 73.

⁴⁷ Cfr. anche F. Cimatti, *Il taglio. Linguaggio e pulsione di morte*, Macerata, Quodlibet, 2015.

questa è la cosa più importante da sapere sul modo in cui gli animali percepiscono la realtà: essi vedono dettagli che gli esseri umani non vedono. E li posso-
no vedere perché la loro attenzione è tutta assorbita dal campo percettivo [...] il visibile appare in tutta la sua evidenza e invadenza come una massa vorticante di minuscoli dettagli⁴⁸.

Da Adamo che nomina gli animali a Francesco che ammansisce con le parole Frate lupo:

il linguaggio si rapporta rispetto al resto del vivente come un potere che non si limita a nominare le cose [...] la prima funzione della parola è comandare come devono andare le cose [...] il linguaggio non è fatto per essere creduto ma per obbedire e fare obbedire⁴⁹.

Deleuze e Guattari, commentando i racconti di Kafka, *Una relazione per un'Accademia*, paradigmatico del divenire uomo, e *La Metamorfofi* del divenire animale, sul linguaggio osservano:

il linguaggio non è la vita, dà ordini alla vita; la vita non parla, ascolta e attende. In ogni parola d'ordine, pure in quella di un padre a suo figlio, c'è una piccola sentenza di morte – un verdetto diceva Kafka⁵⁰.

L'animale stesso è inseparabile dalla parola che lo designa e lo condanna: Derrida lo definiva *animot*, “animale-parola”, parola necessaria per potersi dire umano ovvero non-animale e stabilire un dominio su di esso⁵¹. Va rilevato che il progetto dell'umanesimo che colloca l'uomo al di fuori del mondo animale e

incentrato sul soggetto adulto autocosciente dotato di *logos* si è schiantato a Auschwitz [che] è stata possibile proprio perché nel cuore di questo progetto è contenuto un dispositivo che produce esclusione: *Homo sapiens* si costruisce tracciando un confine fra chi rientra nell'umanità e chi ne è escluso⁵².

«Come il bosco è un luogo composto di tanti alberi diversi, di arbusti, di erbe ma nello stesso tempo è unito, è un insieme, così lo è il coro»⁵³: di qui la decisione di Cesare Ronconi e Mariangela Gualtieri di andare nei boschi, come Thoreau, a contatto con l'armonia perduta. Il percorso preparatorio di *Giuramenti*⁵⁴ ha pro-

⁴⁸ F. Cimatti, *Filosofia dell'animalità*, cit., pp. 126-127.

⁴⁹ Id., *Zoo*, in L. Caffo e F. Cimatti (a cura di), *A come Animale*, Milano, Bompiani, 2015, pp. 291-304 e pp. 299-300.

⁵⁰ G. Deleuze e F. Guattari, *Millepiani*, cit., p. 128.

⁵¹ Cfr. J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, trad. di M. Zannini, Milano, Jaca Book, 2015 (*L'animal que donc je suis*, Paris, Éditions Gallée, 2006).

⁵² F. Cimatti, *Filosofia dell'animalità*, cit., pp. 17-18.

⁵³ Cfr. *Teatri in Prova. I Giuramenti del Teatro Valdoca*, conversazione di Laura Palmieri con Cesare Ronconi, puntata del 10 aprile 2017 di “Il Teatro di Radio3”; registrato durante una giornata di prove, con le voci di Mariangela Gualtieri, Cesare Ronconi, Lorella Barlaam, Lucia Palladino, Ana Shametaj, e dei dodici giovani interpreti di *Giuramenti*.

⁵⁴ Produzione Teatro Valdoca, 2017, con la collaborazione di L'arboreto – Teatro Dimora di Mondaino,

posto un teatro maieutico rivolto a giovanissimi futuri protagonisti dello spettacolo, un percorso laboratoriale indirizzato a dodici ragazzi che hanno convissuto con la compagnia per tre mesi nel bosco intorno al Teatro Dimora di Mondaino⁵⁵. La scelta dello spazio “artemidico”, dominio del selvatico e degli animali, la scelta del bosco che diventa spazio liminare di iniziazione, indica anche lo spazio di condizione tra animali umani e non umani, è una benda sulla ferita della separazione uomo-animali. Fotografia di animali colti come apparizioni, epifanie nella notte, corredano le *Tavole dei Giuramenti*⁵⁶.

Alla base del *training* con i giovani attori è stata la scelta di abitare il più radicale fuori-luogo teatrale, l’ambiente naturale in cui incontrare la presenza, l’effervescenza del vivente:

M.G. «[...] ogni mattino lo abbiamo percorso [il bosco], esplorato lì dove è meno accessibile, andando a perderci come facevano i cavalieri che cercavano il *Graal*, e che avevano speranza di trovarlo solo se si perdevano. Ogni mattino dunque è cominciato con un’avventura, fra radici e rovi, fango e cascatelle a fondo valle, improvvise radure coi loro chiari di bosco, arrampicate, strisciamenti, scivolate [...]. Io credo che il bellissimo Coro di *Giuramenti* sia nato nel bosco. È stato decisivo anche stare tre mesi un po’ fuori dal mondo, per amarlo da lontano e raccogliere le forze⁵⁷.

L’esperienza del bosco è rivissuta in questi termini:

Il primo passo dell’impresa è stato passare al bosco, movimento inaugurale di ogni rito di passaggio e di ogni avventura [...]. Passare al bosco è il tema delle fiabe, dei misteri, dei testi sacri. Bosco come comunità degli alberi – sopra i quali passa lo stesso vento – e Albero nella sua singolarità e solitudine. L’intero sistema dell’albero è un’ascesa e uno sprofondamento; così Milo De Angelis nomina il destino. [...] Passare al bosco è, anche, uno sporgersi all’Aperto⁵⁸.

Qui è chiaro il riferimento a Rilke, che aveva detto dell’animale che «vede l’aperto», in contrasto con lo sguardo circospetto dell’uomo, i cui occhi sono «come rigirati», posti intorno a lui come «trappole ad accerchiare la sua libera uscita»⁵⁹. *L’Aperto* è anche il titolo del saggio di Agamben in cui si chiarisce come la distinzione tra uomo e

Teatro Petrella di Longiano; regia, scene e luci Cesare Ronconi, testi di Mariangela Gualtieri, drammaturgia del corpo di Lucia Palladino. *Giuramenti* costituisce il terzo movimento del più ampio *Il seme della tempesta - Trilogia dei Giuramenti* (2018) che si compone di tre parti: *Non ancora, eppure già / Discorso ai vivi e ai morti / Giuramenti*. Sul progetto *Giuramenti*, cfr. Teatro Valdoca, *Album dei Giuramenti e Tavole dei Giuramenti*, 2 voll., Macerata, Quodlibet, 2019.

⁵⁵ Fondato nel 1998, L’arboreto – Teatro Dimora di Mondaino (RN), si fonda sull’idea di edificare una casa comune per l’arte contemporanea. Il direttore artistico è Fabio Biondi.

⁵⁶ Teatro Valdoca, *Tavole dei Giuramenti*, cit.

⁵⁷ M. Gualtieri, *I Giuramenti della Valdoca, lo spettacolo nato tra i boschi*, intervista a cura di M. Cavezzali, in «Ravenna&Dintorni», 10 aprile 2017, www.ravennaedintorni.it/rd-cult/teatro/giuramenti-della-valdoca-lo-spettacolo-nato-boschi/ (ultima consultazione: aprile 2020).

⁵⁸ Teatro Valdoca, *Album dei Giuramenti*, cit., p. 23.

⁵⁹ R.M. Rilke, *Elegie duinesi*, el. VIII, trad. di E. e I. De Portu, Torino, Einaudi, 1978, pp. 48-49 (*Duineser Elegien*, Leipzig, Insel Verlag, 1923).

animale sia un prodotto storico e culturale. Non esistono, cioè, uomini e animali, tanto meno esiste una contrapposizione *tra* uomini e animali: essa è piuttosto il prodotto di quella che il filosofo definisce una “macchina antropologica”⁶⁰.

Il rapporto con il luogo, il paesaggio circostante, genera una dimensione percettiva fusionale con l’alterità del vivente e, di conseguenza, una rimodulazione del rapporto con la propria corporeità. Una dimensione estetica che si fa etica: un apprendere più dal “patire” che dall’agire. Per il Teatro Valdoca realizzare uno spettacolo equivale a un processo di edificazione dell’*oikos*, del luogo in cui si radica la vita: edificare un luogo in cui l’attore possa sentirsi a proprio agio abitandolo, avendone cura, osservandolo perché ogni luogo, anche maledetto, sporco o deprimente, contiene segreti⁶¹.

In *Giuramenti* un tappeto bianco era steso sullo spazio della platea e raffigurava rami sopra un corso d’acqua: una scenografia esondante di cui la natura è co-generatrice. Le *dramatis personae* sono animali: compare un orso che dialoga con l’acrobata: «A chi chiedo aiuto? / A chi chiedo?»⁶². Come in *Paesaggio con fratello rotto* l’animale colpito, battuto, trascinato, invoca di essere risparmiato:

mettimi in libertà. Io ti salverò. / Mettimi in libertà: le mie zampe sanno / il perché delle bufere, la lingua dei ghiacci / e della neve. Tutto questo te lo insegnerò. / Mettimi in libertà: ti toglierò la pelle squamosa / dell’orgoglio. Ti insegnerò la profezia dei fiori, / la profezia del vento e quella delle acque nel cadere. / Ho più di cent’anni, ho attraversato l’erba delle praterie / e la siccità, l’impero e le macerie. / So che vincere non significa niente. / Ho più di cent’anni e tutto mi innamora⁶³.

Sono le parole dell’animale morente, catturato, dell’orso (la giovane attrice indossa la maschera bianca di orso) che è al centro del “cerchio vittimario”, che sta per essere sacrificato: il corpo scenico si dona allo spettatore con il candore dell’animale sacrificale; il bianco risalta nel contrasto con il crudele rosso acceso del fondale di scena, rosso sangue. I colori, come le maschere, sono elementi centrali nell’estetica del Teatro Valdoca. Questa tribù teatrale si riconosce dai segni rituali che il regista lascia sui loro corpi prima degli spettacoli. L’atto di pitturare i corpi è la trasfigurazione dell’attore: «c’è la consegna a ciascuno dei propri colori, l’attore si fa portabandiera, il corpo si fa vessillo. C’è nella dominante del rosso gocciolato l’idea di uno scuoiamento»⁶⁴.

Colori primari che ritornano, come il bianco e il nero, non il verde: perché verde è la natura che ha vita autonoma, anche sulla scena. Il vecchio orso è cieco e zoppicante, questo suo andare malfermo è reso dall’attrice – si noti la predilezione per il femminile nel Teatro Valdoca – dal calzare un solo alto stivale con il tacco. Ginzburg in *Storia notturna* rivela l’importanza transculturale della zoppaggine mitica e rituale, di Edipo come di Melampo o Achille. Per la zoppaggine rituale

⁶⁰ Cfr. G. Agamben, *L’Aperto. L’uomo e l’animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

⁶¹ Cfr. V. Valentini, *Mondi corpi materie*, cit., pp. 27 sgg.

⁶² Teatro Valdoca, *Giuramenti*, 2017, video di documentazione dello spettacolo.

⁶³ Teatro Valdoca, *Album dei Giuramenti*, cit., p. 61.

⁶⁴ E. Dallagiovanna (a cura di), *Teatro Valdoca*, cit., p. 101.

Ginzburg, nel suo affresco di temi ricorrenti lontani nello spazio e nel tempo, parla di archetipo e lo ricollega al tema della morte e dell'essere vittima prescelta⁶⁵.

Se in *Giuramenti* la giovane attrice indossa una maschera di orso, si può ricordare come la Societas Raffaello Sanzio portò un orso al festival di Santarcangelo⁶⁶: un orso in carne e ossa che all'alba apparve sulla collina, durante lo spettacolo, come una sconvolgente epifania. Cesare Ronconi non ha mai optato per portare in scena animali vivi, ha cercato il compiersi del divenire animale dell'uomo. Come nei rituali religiosi alcuni oggetti vengono in soccorso per la "trasformazione" dei partecipanti, così, nella scena rituale del Teatro Valdoca⁶⁷ questa esperienza-limite della soggettività, di rifiuto dell'io ordinario degli attori, viene portata avanti attraverso la maschera, oggetto per eccellenza del rito. La maschera funziona come oggetto "transizionale": conduce a un'esperienza iniziatica attraverso cui il performer sviluppa nuovi comportamenti. Nell'animalità come cancellazione del volto troviamo un rimando all'uso delle maschere con cui i primitivi tentavano d'immedesimarsi nelle prede all'interno dei rituali che precedevano la caccia, affinché nel pasto che sarebbe seguito potessero completare carnalmente tale sacra immedesimazione, maschere che Sini ha definito «prima origine del segno e di tutta la sapienza semiotica degli umani»⁶⁸.

Gli animali e il femminile

Una giovane donna era l'orso sacrificato di *Giuramenti* come lo fu la ragazza Agnello di *Nei leoni e nei lupi*⁶⁹, spettacolo-manifesto contro l'orrore della guerra. L'Agnello era interpretato da Bibi Agosto, scelta per materializzare quella purezza:

il volto e la carne dell'attrice si illuminano di una luce diafana, simile alle tele di Antonello da Messina. I versi, pronunciati in dialetto friulano, sono una litania di comunione carnale con la Natura: «Rondini, venite dentro me!»⁷⁰.

⁶⁵ Cfr. C. Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba* [1989], Milano, Adelphi, 2017, pp. 241 sgg.

⁶⁶ L'orso comparve durante lo spettacolo *Il gran reame dell'adolescenza*, regia di Romeo Castellucci e testo di Claudia Castellucci, nell'edizione del Festival di Santarcangelo del 1988.

⁶⁷ Cfr. V. Valentini, *Gli spettacoli-rito nel teatro Valdoca*, in «Arabeschi», gennaio-giugno 2018, n. 11, pp. 14-22, www.arabeschi.it/gli-spettacoli-rito-di-teatro-valdoca/ (ultima consultazione: aprile 2020). Qui l'autrice premette a un excursus sugli elementi del rito, disseminati negli spettacoli, questa considerazione: «il rito è da sempre la cifra entro cui si muove la ricerca espressiva di Teatro Valdoca. In questo saggio la tensione rituale delle scritte sceniche di Gualtieri e Ronconi viene analizzata alla luce dei principi di Victor Turner nel tentativo di sottolineare l'effetto di comunità che tutti gli spettacoli della compagnia sono in grado di sprigionare» (p. 14).

⁶⁸ C. Sini, *La figura e il sapere*, in Id., *Il sapere dei segni*, Milano, Jaka Book, 2012, p. 58. La maschera, d'altra parte, è al centro della riflessione scenica già a partire da fine Ottocento, con il testo drammatico e la messinscena avanguardista *Ubu roi* di Alfred Jarry, che debuttò il 10 dicembre 1896 al Théâtre de l'Œuvre di Parigi, diretto da Lugné-Poe. Ubu, dal volto mascherato, incarnava la bestialità dell'uomo; cfr. A. Jarry, *Ubu roi*, Paris, Mercure de France, 1896 (*Ubu re*, Venezia, Cavallino, 1945).

⁶⁹ Teatro Valdoca, *Nei leoni e nei lupi*, 1997, regia di Cesare Ronconi, testi di Mariangela Gualtieri, con Bibi Agosto, Catia Dalla Muta, Claudia Dulitchi, Silvia Lodi, Fabrizio Miserochchi, Gabriella Rusticali.

⁷⁰ E. Dallagiovanna (a cura di), *Teatro Valdoca*, cit., p. 119. Cfr. anche M. Gualtieri, *Nei leoni e nei*

In scena viene sottoposta a un lungo scuoiamento e resta in posa come crocifissa.

In *Predica ai pesci*⁷¹, sul palco vi sono soltanto donne: giovani ginnaste-uccellini che volteggiano nello spazio imitando i movimenti degli animali. Una delle voci narranti, invece, indossa una maschera dalle orecchie bianche che le copre il capo e il suo volto è interamente dipinto di bianco, astratto. Lo spettacolo si apre con questi versi:

Salverò io il viandante infreddolito / cucirò coperte di purissima lana / darò fettine di pane / io allatterò, avrò cura per ogni piuma e chicco / per ogni alveare, ogni cervo impigliato lo libererò / ricucirò il palato dei pesci / ogni antenna di grillo e ala e squama / e capannetta di fango e tetto rotto / e abituccio logoro: farò bene, farò bene / aggiusterò, nutrirò, ogni manina secca io la ingrasserò, / ogni testa inceppata, ogni casa scoppiata, ogni campo pestato e rotto, /ogni, ogni, ogni⁷².

Una fiaba, un giardino metafisico o un Eden: sul fondale di plastica rilucente sono proiettate figure azzurre di grandi animali mentre in un lungo monologo si recita l'elenco degli angeli, anche quelli che proteggono i pesci; gli elementi naturali sono personificati e la natura rinnega gli esseri umani: «sento la grandine che dice / tu non sei dei nostri»⁷³.

Sempre donne incarnano i tre animali di *Fango che diventa luce*⁷⁴, dove si gioca un rapporto vittima-carnefice connesso alla catena alimentare in cui la vittima è animale e donna. L'unica figura maschile, infatti, è rappresentata dal Macellaio, la scena è il luogo in cui il corpo dell'altro è corpo doloroso perché macchina da smontare. Il polo differenziale rispetto al macellaio è il femminile. Tre donne incarnano i tre Animali: l'Orso, la Giraffa e la Donnola e le tre maschere animali che indossano sembrano modellate sui corpi delle tre attrici, la Giraffa per il corpo alto e sinuoso di una giovanissima Silvia Calderoni, l'Orso per le morbidezze di Marianna Andriago e la Donnola per la fisicità scattante di Muna Mussie. L'imponente macellaio ha la bocca sbavata di rosso: si vuole sottolineare che si nutre di carne viva, irrorata di sangue.

Nell'introdurre queste riflessioni ci si riferiva al concetto di Carol J. Adams di "referente assente", e a come l'animale vivo, nell'atto di nutrirsi della sua carne, scompaia; a come il concetto di referente assente metta in comunicazione diverse forme di oppressione, *in primis* quelle sugli animali come sulle donne; sulla scena del Teatro Valdoca, invece, l'animale riaffiora e lo fa attraverso fattezze femminili: l'attore, o meglio, l'attrice, spogliandosi del sé, si apre a quella che Mariangela Gualtieri chiama "la grande anima dell'animale":

L'attore parla da una nudità, da una resa di quell'io che lo ha condotto fin lì, fino al bordo della scena. È in quella resa che allora compare anche la grande anima dell'animale, perché – mi sembra – gli animali hanno un'anima più gran-

lupi, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro, 1997.

⁷¹ Teatro Valdoca, *Predica ai pesci*, 2001, regia di Cesare Ronconi, testi di Mariangela Gualtieri, con Gabriella Rusticali, Rhuena Bracci, Federica Maglioni e Anna Savi.

⁷² Teatro Valdoca, *Predica ai pesci*, 2001, video di documentazione dello spettacolo; il testo è pubblicato in M. Gualtieri, *Fuoco centrale e altre poesie per il teatro*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 110-111.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Si veda il paragrafo successivo.

de della nostra. Allora con quella parte animale entra in scena qualcosa che sta prima del nome e del cognome. Un punto in cui, come scrive Milo De Angelis, il tuo nome è uguale al mio, prima di essere chiamato. L'animale pare più esperto di vita di noi, più esperto di respiro. Più di noi vicino al segreto indicibile da cui scaturiscono le cose e noi stessi⁷⁵.

Oltre il linguaggio: la *figura* dell'animalità

Animale macellato e macellaio, *figure* di uno stesso essere in *Fango che diventa luce*, spettacolo che è la ritualizzazione sofferente del macello, primo movimento della trilogia di *Paesaggio con fratello rotto*⁷⁶.

Esemplari dell'indiscernibilità tra uomo e animale sono le teste di Francis Bacon, teste d'uomo sostituite con teste di animali:

accade che un animale, ad esempio un cane reale, sia trattato come l'ombra del suo padrone; o, viceversa, che l'ombra dell'uomo assuma un'esistenza animale autonoma e indeterminata. [...] la pittura di Bacon crea una *zona d'indiscernibilità, d'indecidibilità* tra l'uomo e l'animale. L'uomo diviene animale [...] questa zona oggettiva d'*indiscernibilità* era già tutto il corpo ma il corpo in quanto carne (*chair*) o carne macellata (*viande*)⁷⁷.

«Pietà per la carne macellata!»⁷⁸, gridava Bacon, attraverso le sue *figure* straziate⁷⁹:

la carne macellata è senza alcun dubbio l'oggetto eminente della pietà di Bacon [...] la zona comune dell'uomo e della bestia [...]. Egli sta nella sua macelleria come in una chiesa, con la carne macellata come crocifisso, soltanto nelle macellerie Bacon è un pittore religioso [...] l'uomo che soffre è bestia e la bestia che soffre è uomo: è questa la realtà del divenire⁸⁰.

In alcuni spettacoli del Teatro Valdoca, come *Paesaggio con fratello rotto*, con un procedimento analogo a quanto avviene per la creazione del corpo collettivo del coro, viene delineata la *figura*. È utile analizzare questo procedimento secondo la defi-

⁷⁵ M. Gualtieri, *Subumano e sovrumano*, in «Sciami | ricerche», aprile 2018, n. 3, pp. 118-119. L'articolo qui citato è stato rivisto dall'autrice, originariamente pubblicato in Teatro delle Moire (a cura di), *Anatomia di un corpo scenico*, Milano, Mondadori Electa, 2008.

⁷⁶ La trilogia *Paesaggio con fratello rotto* del 2005 è formata da: *Fango che diventa luce*, *Canto di ferro*, *A chi esita*, regia di Cesare Ronconi, testi di Mariangela Gualtieri, con Marianna Andrigo, Vanessa Bissiri, Silvia Calderoni, Leonardo Delogu, Elisabetta Ferrari, Dario Giovannini, Gaetano Liberti, Muna Mussie, Vincenzo Schino, Florent Vaudatin.

⁷⁷ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, trad. S. Verdicchio, Macerata, Quodlibet, 1995, p. 52 (*Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La Différance, 1981).

⁷⁸ Ivi, p. 57.

⁷⁹ «Che altro siamo noi se non potenziali carcasse? Quando entro in una macelleria, mi meraviglio sempre di non esserci io appeso lì, al posto dell'animale»; F. Bacon, *La brutalità delle cose. Conversazioni con David Sylvester*, trad. di N. Fusini, Roma, Edizioni Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991, p. 38 (*Interviews with Francis Bacon*, London, Thames & Hudson, 1975).

⁸⁰ G. Deleuze, *Francis Bacon*, cit., p. 58.

nizione che ne dà Gilles Deleuze in rapporto all'opera di Francis Bacon: si tratta di un dispositivo che tende a isolare, per mezzo di un ovale o di un parallelepipedo, un contorno, che permette di staccare il personaggio dal resto del quadro per eliminare il carattere figurativo, illustrativo, che il personaggio necessariamente avrebbe se non fosse isolato. Analogamente a Bacon, nello spettacolo *Paesaggio con fratello rotto*, nella prima parte, *Fango che diventa luce*, le *figure* buttate in un quadro violento e meraviglioso sono un macellaio e tre Ragazze/Animali:

Animali sono attrici con teste di bestia – una giraffa, forse un orso e un furetto, o due topi – che camminano e zoppicano su tacchi troppo alti. Sono mostri e bambini. Sono antichi e vivi. Sono fragili, feriti [...]. Tremano, è un coro di cuccioli, terrorizzati da un assistente chiaramente sanguinario e crudele⁸¹.

A livello scenico, presentare *figure* anziché personaggi, significa disgregare la rappresentazione e creare “icone”, ovvero immagini attraverso cui si vede e si percepisce un senso nascosto, in questo caso, sulla scia di Bacon, una corporeità umano-animale, vissuta nella stessa carne degli attori-performer. Merleau-Ponty ha separato il *corpo* dalla carne (*chair*)⁸², definita corpo proprio, linea di contatto con l'esterno. Marco De Marinis sostiene che «per andare dal corpo alla carne, cioè dal corpo-oggetto al corpo proprio, vissuto, sembra spesso necessario passare per la carne da macello, cioè la *viande*»⁸³, ovvero, come nella Body Art, portare il proprio corpo al limite. In *Fango che diventa luce* domina il conflitto tra le *figure*: un Macellaio e i tre Animali e, sullo sfondo, un tavolaccio: bancone da macelleria e altare sacrificale. Le *figure* mostrano corpi feriti, pulsanti, sanguinanti, il quadro è la brutalità della violenza dentro la carne, un rituale oscuro: le parole poetiche di Milo De Angelis, danno corpo all'oscuro ardore del Macellaio:

Che mi venghi a cercare / che faccia il suo lavoro d'animale / che corre dentro il sangue. [...] Sei carne o sei bestiaccia? Sei bestiaccia / che ti fai mangiare? Sei solo carnaccia? / Sei carnaccia animale? Sei cibo per me⁸⁴.

Il Macellaio si confessa: «Madre, sono il tuo figlio più brutto / più sporco, più rotto»⁸⁵. Mentre l'organo (presente in scena) suona *Tu scendi dalle stelle*, il Macellaio finisce gli Animali, a uno a uno.

⁸¹ O. Ponte di Pino, *Il segno e il sangue: Paesaggio con fratello rotto. Una nota sulla trilogia del Teatro della Valdoca*, in «Ateatro», 16 dicembre 2006, n. 104, www.ateatro.org/mostranotizie2bis.asp?num=104&ord=10 (ultima consultazione: marzo 2020).

⁸² Cfr. M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 1993 (*Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964).

⁸³ M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 77-78.

⁸⁴ M. Gualtieri e C. Ronconi, *Teatro Valdoca, Paesaggio con fratello rotto*, Roma, Luca Sossella, 2007, p. 35. I dialoghi tra gli Animali e il Macellaio sono tratti da M. De Angelis, *La corsa dei mantelli*, Milano, Guanda, 1979.

⁸⁵ Teatro Valdoca, *Paesaggio con fratello rotto*, cit., p. 39.

La figura e l'azione

Le tre Ragazze/Animali compiono ininterrottamente azioni: per esempio, la Ragazza/Animale con il bastone, piegata su se stessa, sbatte la schiena alla base del tavolo con un movimento reiterato, la Ragazza/Animale con la vipera in bocca da sopra il tavolo la schiaccia e la fa cadere più volte e, nel frattempo, allatta la vipera dal suo seno. Le tre *figure* salgono sul tavolaccio, si dimenano rumorosamente, poi cadono a terra: «è il sorgere di azioni slegate dal pensiero logico: la fisicità viene portata al limite dell'atletismo»⁸⁶. Fisicità come contrasto necessario per smorzare la forza e la "malvagità" delle parole di Mariangela Gualtieri che trovano, nei movimenti forsennati dei performer, un alleggerimento salvifico. Si viene così a creare una lotta forte e permanente tra pensiero/voce e corpo/movimenti.

Lo stesso avviene in *Caino*⁸⁷, in cui un giovane Leonardo Delogu impersona Lucifero. Delogu ha lavorato per portare alla luce la dimensione animale⁸⁸, anche a partire dalle strutture della Danza Sensibile⁸⁹, ovvero dal "movimento lateralizzato"⁹⁰, la "quadrupedia". L'intento era la ricerca di strutture tipiche del movimento animale, mediante un approccio sensoriale. Per esempio: l'ingresso in scena di Lucifero, a quattro zampe, è giocato sulla "quadrupedia" e sul "movimento lateralizzato", evidente nella dimensione "serpentina", sinuosa di Lucifero che indossa una pelliccia di volpi: l'animale morto usato come pelliccia fa parte dei suoi "segni", che esprimono un valore simbolico-visivo e lo costringono a un certo movimento per via del peso e della struttura del mantello. L'attore si esercitava nel "portare addosso gli animali morti", anche attraverso l'odore di questi, stimolo sensoriale molto forte. È un Caino in azione, che compie gesti semplici e fisiologici tipici degli animali: uccidere e mettere al mondo.

L'animalità in scena, infatti, è qualcosa da agire, non da raggiungere attraverso il linguaggio forse perché «*i verbi si divertono in natura*» come scrive Jean-Christophe Bailly in *Il partito preso degli animali*⁹¹. Il filosofo introduce uno sviamento all'interno del linguaggio per consentire una deposizione progressiva delle nostre modalità di ve-

⁸⁶ C. Ronconi in E. Dallagiovanna, *Un perfetto salto mortale. Conversazione con Cesare Ronconi*, in Ead. (a cura di), *Teatro Valdoca*, cit., pp. 147-148.

⁸⁷ Teatro Valdoca, *Caino*, 2011, regia di C. Ronconi; in scena, tra gli altri, Mariangela Gualtieri, Danio Manfredini e Leonardo Delogu.

⁸⁸ Da un colloquio privato di chi scrive con Daria Menichetti, interprete di *Caino*, Bologna, aprile 2020.

⁸⁹ La Danza Sensibile è una pratica somatica che, attraverso il movimento consapevole, conduce a una maggiore conoscenza di sé, del proprio corpo, delle proprie percezioni ed emozioni. Allena corpo e mente all'ascolto profondo dei messaggi del corpo e propone di rivisitare alcune tappe fondamentali dell'evoluzione attraverso un percorso filogenetico, rivivendo consapevolmente vari stadi del processo di verticalizzazione dell'essere umano.

⁹⁰ A livello ontogenetico lo sviluppo della lateralità è intimamente connesso con l'organizzazione dello schema corporeo, dello spazio e del tempo.

⁹¹ J.-C. Bailly, *Il partito preso degli animali*, trad. A. Trocchi, Roma, nottetempo, 2015, p. 92 (*Le parti pris des animaux*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2013). Bailly è anche autore e regista teatrale; alcune opere su tematiche riguardanti gli animali, di cui ha curato anche la regia, sono *Sur le vif, fable mélancolique sur le déclin des espèces sauvages*, regia di J.-C. Bailly e Gilberte Tsai, 2003; *Nature aime à se cacher*, regia di J.-C. Bailly, con il ballerino J. Chéreau, 2011; *Chassez le naturel (...)*, regia di Jacques Bonnaffé, testi di Bailly, 2013.

dere e definire, scegliendo la *via dei verbi*, per rapportarsi ai non-umani, dell'azione piuttosto che dei *sostantivi*. Gli animali non definiscono gli oggetti, non ne hanno bisogno, agiscono, il verbo è ciò che, prima di tutto, si applica al loro mondo, oltre che al nostro. Meglio verbi all'infinito piuttosto che nomi, perché i sostantivi posseggono una tendenza alla numerazione, all'identificazione, all'elencazione. Il filosofo è alla ricerca di un altro accesso al senso scavalcando l'antropocentrismo:

L'animale si desostantivizza da sé: non perché smette di essere il luccio o la gaz-zella, la lepre o il licaone, la pernice o il bufalo, la lontra o la volpe, ma perché, tenendosi all'erta in un mondo puramente attivo di segni, segnali e azioni che sfuggono alla giurisdizione del nome, dispiega davanti a noi l'estensione nella forma di uno spazio unanime dove non c'è altro che l'essere del verbo essere come un infinito aperto di pieghe e battiti⁹².

L'attore, quindi, attraverso la sua corporeità porta in scena il non-umano, un abisso al di là del linguaggio, con una sapienza del corpo che la Gualtieri situa tra il "sub-umano" e il "sovrumano":

nella sua arte l'attore è sempre al di sotto o al di sopra dell'umano, nel subumano dunque e nel sovrumano. Per subumano intendo qualcosa che è vicino alla deformità ed anche all'animale. L'attore è, nella mia tradizione, una entità che sprigiona il tremendo e il meraviglioso, e che si affloscia immediatamente in tutti i toni intermedi. Occorre tuttavia precisare che *sub* e *sovra* non stanno in una gerarchia di valore o di merito: piuttosto segnalano i due abissi che stanno al di là del linguaggio⁹³.

Questa modalità di rapportarsi al vivente rappresenta una *soglia*, un *intervallo* tra piani del mondo, così come, per il Teatro Valdoca, la condensazione dell'Animale nella *figura* che agisce: «se il personaggio rimanda al *bios* – alla vita individualizzata – la figura è ancorata alla *zoé*, alla vita infinita che scorre in ogni ente: la figura è la sua manifestazione»⁹⁴.

Vorrei, infine, ricordare le toccanti parole di Jean-Luc Nancy in *Animalità animata* a proposito della comune animalità: anche in questo caso, in primo piano sono le azioni:

Bestia in agguato, annusando l'aria a destra e a manca, allarmata dai predatori, bestia impaziente per la fame e per la sete, che graffia gli alberi, che uccide altre bestie [...]. Bestia [...] che soffia, ansima, ringhia, mastica, ingoia, vomita defeca. Che geme, uggia, grugnisce e saltella. Che caccia e si nasconde. Che si ferisce, soffre e si trascina. Che dorme e, dormendo, sussulta o trema. In questa profusione di tratti, di caratteri, di temperamenti e di indoli noi ci riconosciamo e come gli animali, con loro, tremiamo e ci eccitiamo, osserviamo, ci dissimuliamo, sbaviamo e sanguiniamo⁹⁵.

⁹² Ivi, pp. 101-102.

⁹³ M. Gualtieri, *Subumano e sovrumano*, cit., p. 118.

⁹⁴ E. Pitozzi, *Acusma. Figura e voce nel teatro sonoro di Ermanna Montanari*, Macerata, Quodilibet, 2017, p. 166.

⁹⁵ J.-L. Nancy, *Animalità animata*, in Id., *La sofferenza è animale*, a cura di M. Filippi e A. Volpe, Milano-Udine, Mimesis, 2019, p. 18.

Nell'evento, inaspettato e imprevedibile, anche in quello teatrale, è forse possibile scorgere un pensiero sull'animalità diverso da quello dominante: «per usare una terminologia deleuziana sono spesso animali [che] ci portano fuori dal Sé, in uno spazio in cui si è fuori di sé»⁹⁶. Nancy racconta di averlo sperimentato in una fattoria: le urla del maiale che squarciavano il silenzio, i polli che si dibattevano, dissanguati dalla contadina, e l'amore per i cani, che, dice, «non so raccontare, non so descrivere: so soltanto che queste immagini sono là ben vivide e che hanno a che fare con la vita»⁹⁷. Il dolore, il lutto per gli animali non umani, è tema ricorrente anche nella poesia destinata alla stampa, non alla scena, di Mariangela Gualtieri:

È straziata tutta la terra. / Un alleato rompe il guscio / precipita tormentato /
castrato fatto a pezzi / sarà masticato. / La pelliccia di pelo / il bianco arriccio-
lato / sarà staccato dal sangue. / E la lama luccicante / tronca la voce che fa /
belato. / Anche la madre per molte notti / bela chiamando piange⁹⁸.

⁹⁶ J.-L. Nancy, *La sofferenza è animale. Conversazione con Massimo Filippi e Antonio Volpe*, in Id. *La sofferenza è animale*, cit., p. 41.

⁹⁷ Ivi, p. 42.

⁹⁸ M. Gualtieri, *Bestia di gioia*, cit., p. 23.

Emma Pavan

MITO E LOGOS NELL'UNIVERSO CREATIVO DI GIULIANO SCABIA

Introduzione

All'interno della produzione teatrale, narrativa e poetica di Giuliano Scabia la presenza e la rielaborazione della tematica del mito costituiscono delle costanti sulle quali vale la pena interrogarsi. Il presente articolo ha lo scopo di dimostrare che nella poetica dell'autore lo spazio del mito e quello del *logos* sono permeabili e complementari, evidenziando come il simbolo e la parola rappresentino due strumenti imprescindibili per la costituzione della memoria personale e culturale, così come per l'indagine delle contraddizioni storiche ed esistenziali presenti all'interno delle comunità e nell'interiorità dell'essere umano. Lo studio propone la riqualificazione del mito come sistema di organizzazione della conoscenza e di orientamento nella realtà, in relazione a un ampliamento del concetto di *logos* che, superando l'accezione ristretta di discorso dimostrativo, è definibile come "legame" in grado di unire l'esistente. Al fine di delineare il rapporto fra i due ambiti, risulta particolarmente proficua l'analisi dell'immagine di uno dei *topoi* più ricorrenti della produzione dell'autore: la *foresta*. All'interno di diverse opere narrative, drammaturgiche e poetiche di Scabia questo ambiente assume un valore simbolico che consente di evocare una serie di fecondi rimandi intertestuali. La decisione di interrogarsi sul significato del *setting* boschivo in un *corpus* di testi eterogeneo si basa sul presupposto che l'immaginario mitico a esso correlato sia in grado di oltrepassare i confini rappresentati dall'universo narrativo chiuso di una singola opera, evocando significati che risiedono nella memoria culturale e personale dei lettori/spettatori. Facendo riferimento specialmente agli studi di Robert Pogue Harrison e Mircea Eliade, viene sottolineato il rapporto tra la selva e una particolare percezione del tempo e dello spazio, la quale scaturisce dalla perdita dei confini temporali e del sistema di organizzazione della conoscenza basato sulle norme sociali¹. In questo modo, l'ambiente boschivo si configura come uno spazio eccentrico propizio per una riflessione inedita sul funzionamento della memoria umana, sulla nozione di sguardo poetico e sulla storia individuale e universale. Questa prospettiva straniata consente l'emersione di un modello di convivenza e di pensiero alternativo, che si fonda sulla narrazione mitica. È nell'ambito di questa riflessione che viene riproposto il tema della dialettica tra *logos* e mito, esplicitando la reciproca dipendenza che lega le figure simboliche e l'arte della parola.

¹ Cfr.: R. Pogue Harrison, *Foreste. L'ombra della civiltà*, trad. di G. Bettini, Milano, Garzanti, 1992 (*Forests*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992); M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, a cura di P. Angelini, trad. di V. Vacca, Torino, Boringhieri, 2016 (*Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1953).

Il mito o i miti?

Quando si parla di “mito” i riferimenti che vengono alla mente sono molteplici; tra i più comuni è possibile individuare l’insieme del patrimonio religioso e letterario proveniente dalla cultura greca. Nella poetica di Scabia il rimando al mondo classico è quasi sempre esplicito, poiché esso funge da filtro per consentire una lettura critica della vicenda drammaturgica. Dal punto di vista culturale, la parola “mito” indica un costruito narrativo che costituisce un fondamento del sistema sociale o una giustificazione del significato sacrale attribuito a personaggi o a fatti storici in una determinata civiltà. Nonostante il suo valore conoscitivo, nella società contemporanea esso – nel momento in cui lo si pone in relazione con la ragione o con la Storia – viene percepito come un discorso infondato. Hans-Georg Gadamer ha analizzato le motivazioni per cui il mito appare come uno strumento illegittimo per accedere al sapere e ha individuato l’origine di questo pregiudizio nella conformazione della società occidentale, la quale basa sulla scienza la propria autorità². Ripercorrendo la storia del termine “mito”, il filosofo si rende conto di come al principio esso non designasse affatto né il discorso divino, né il campo della falsità; queste due accezioni si sono affermate in seguito alla caduta in disuso della parola e alla comparsa di un altro campo semantico dominante, quello del *logos*. Nel pensiero greco la relazione fra quest’ultimo e il mito non si configurava come una sterile opposizione, bensì come una necessaria complementarità, ma la progressiva identificazione del primo termine con il discorso dimostrativo ha decretato l’apparente allontanamento degli ambiti sul piano concettuale. È soltanto di fronte al *logos* basato sulla prova che il mito assume la sfumatura di “discorso” relativo alla divinità, poiché il racconto religioso possiede una modalità comunicativa che supera la prassi dimostrativa, rientrando nel campo della cosiddetta narrazione pura. Inoltre, secondo Furio Jesi, originariamente, il *mythos* greco non designava solamente il racconto, ma si riferiva soprattutto alla parola concreta ed efficace, capace di modificare la realtà³. Parlare di miti significa parlare di storie, narrazioni e immagini radicate in un sistema culturale, in quanto strutture di significato.

Nonostante l’accezione negativa di “falsità” che assume nella contemporaneità, il mito continua a svolgere un ruolo fondamentale nella società, in quanto strumento attraverso il quale la collettività si riconosce come tale grazie alla condivisione di simboli:

Il mito assolve funzioni teoretiche e pratiche di orientamento e di collocazione nel tempo e nello spazio inserendo un soggetto all’interno di una grande storia dotata di senso, e nel fare questo svolge funzioni coesive e di integrazione per un gruppo che si fa “comunità”: il mito, in sintesi, crea identità⁴.

² Cfr. H. Gadamer, *Scritti di estetica*, trad. di G. Bonanni, Palermo, Aesthetica, 2002, pp. 87-90 (*Mythos und logos*, in Id., *Mythos und Wissenschaft*, Freiburg, Hender, 1981).

³ Cfr. F. Jesi, *Il mito*, Milano, ISEDI, 1973.

⁴ E. Manera, «*Tutto è pieno di miti*»: a cosa servono?, «*Tutto è pieno di storie*»: chi le racconta? Anzi, cosa le racconta?, 23 gennaio 2018, www.wumingfoundation.com (ultima consultazione: 31 maggio 2020).

L'indeterminatezza della foresta

Prima di procedere con l'analisi dell'ambiente mitico della foresta, è utile introdurre un'ulteriore accezione di mito, elaborata a partire dalle teorie di Gilbert Durand e Gaston Bachelard, per i quali esso si fonda sull'immagine, considerata non come segno arbitrariamente scelto ma come simbolo intrinsecamente motivato, responsabile di un isomorfismo⁵. Questo consiste nell'evocazione di un corredo di figure legate, che – disseminate nella diacronia del racconto – costituiscono una trama di rimandi, un sostrato rappresentante il senso dell'opera, decifrabile grazie a una modalità di comprensione del reale di tipo affettivo, non riducibile a una razionalizzazione concettuale. Nella poetica di Scabia il ricorso al mito è inseparabile dal contesto storico, sociale o culturale e la scelta di disseminare i testi di immagini altamente simboliche porta il lettore/spettatore a riconoscersi profondamente nei personaggi e nelle vicende.

Le costellazioni nelle quali si organizzano questi “sciami di immagini” altamente significative, mostrano i rapporti intercorrenti tra alcune figure letterarie della poetica scabiana che a prima vista potrebbero sembrare slegate tra loro. In questa prospettiva, risulta particolarmente eloquente il simbolo della foresta/bosco, il quale compare nelle opere tra loro più distanti, costruendo una rete di connessioni intertestuali. Vi sono diversi elementi ricorrenti nella poetica di Scabia, come per esempio il vento, il mare o il volo. La decisione di osservare più da vicino la logica del *set* boschivo dipende dall'alto numero di ricorrenze che la parola “foresta” vanta nella drammaturgia, nella poesia e nella narrativa scabiane e dall'originale rapporto che lega la selva al mito e al teatro.

L'immagine della foresta è simbolica e ambivalente: essa attraversa l'intera storia della cultura occidentale assumendo significati diversi e contrastanti.

Se le foreste appaiono nelle religioni come luoghi profani, nondimeno appaiono come sacre. Se sono state tradizionalmente considerate come luoghi di anomia, nondimeno hanno offerto rifugio a coloro che hanno servito la causa della giustizia e combattuto la corruzione della legge. Se evocano pericolo e sfrenatezza, nondimeno presentano alla mente scenari incantati⁶.

Secondo Harrison nella storia delle religioni, oppure nelle mitologie e letterature occidentali, la selva appare come il luogo in cui si perde la logica della distinzione:

È il luogo in cui le nostre categorie soggettive si offuscano [...] le percezioni si confondono, schiudendo dimensioni latenti del tempo e della coscienza. Nella foresta ciò che è inanimato può improvvisamente diventare animato, il dio si trasforma in una fiera, ciò che è illegale rappresenta la giustizia⁷.

⁵Cfr.: G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, trad. di E. Catalano, Bari, Dedalo, 1991 (*Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1969); G. Bachelard, *Psicanalisi dell'aria*, trad. di M. Cohe Hensi, Como, Red, 1988 (*L'Air et les songes*, Paris, Corti, 1943).

⁶R. Pogue Harrison, *Foreste. L'ombra della civiltà*, cit., pp. 9-10.

⁷*Ibid.*

In questo senso, il bosco, che può assumere le linee di uno spazio contraddistinto dall'indeterminatezza, appare come opposto rispetto all'ossessione separatrice dominante nella contemporaneità. Con queste premesse, è possibile ritenere che la foresta sia un simbolo così ricorrente nell'opera di Scabia perché rappresenta il tentativo di rispondere a un interrogativo cruciale: qual è la strada che una comunità può intraprendere per scampare all'autodistruzione dovuta a un consumismo feroce e diffuso? La risposta non può essere formulata in maniera univoca, ma deve essere ricercata personalmente da ogni collettività, la quale, nel suo cammino, è costretta ad attraversare l'ignoto per riscoprire la capacità di conservare quel margine di indeterminatezza che rende possibile il processo creativo.

Le foreste che popolano la produzione scabiana sono le più disparate e la diversità che le caratterizza riconduce il lettore all'eterogeneità che contraddistingue le opere dell'autore. Secondo Silvana Tamiozzo Goldmann, il percorso di Scabia è fin dal principio una ricerca espressiva che non focalizza l'attenzione su una forma preliminarmente stabilita, ma lascia che la comunicazione letteraria e teatrale avvenga nella più totale libertà, passando attraverso canali diversi a seconda delle situazioni e dei linguaggi⁸. L'impostazione di fondo di questi «perimetri mobili» in cui si muove l'autore è teatrale: anche se in diverso grado, persiste il rinvio alla recitazione, all'esplorazione dello spazio, alla presenza e alla relazione che si instaura tra tutti gli elementi che costituiscono i suoi testi⁹:

Testo teatrale, racconto, descrizione del testo, descrizione degli avvenimenti, progetto, canovaccio, schema vuoto, poema, romanzo, favola teatrale, commedia, tragedia: quando racconto il mio teatro (nelle piazze, nei teatri, nelle case, nei libri), non distinguo bene fra i generi e le forme¹⁰.

Scabia viene definito «ricreatore di miti, inventore di sogni, riesumatore raffinato e allegro di fantasmi e di memorie letterarie», in grado di cogliere:

i suoi racconti e le sue azioni da tradizioni lontane (i bestiari, la favolistica classica, i cicli bretone e carolingio giù giù fino a Boiardo e Ariosto, ai repertori comici dell'arte) in una rivisitazione dove tutto si tiene e si trasfigura¹¹.

Proprio alla luce di questo rapporto con il ricordare, la foresta assume una rilevanza particolare, poiché rappresenta un elemento ricorrente nella memoria culturale, che subisce continue metamorfosi a seconda del periodo storico in cui si inserisce. Infatti, nel corso della storia della civiltà occidentale diversi artisti, scrittori o drammaturghi hanno proiettato nel sottobosco angosce sociali ed esistenziali. Basti citare a tal proposito «la selva oscura» dell'Inferno dantesco, le foreste dell'*Orlando furioso* di Ariosto o di *Come vi piace* di Shakespeare, il bosco introspettivo delle *Confessioni* di Rousseau e simbolico dei *Fiori del male* di Baudelaire, fino a giungere alla recente riproposizione di questo ambiente nelle opere di autori come Calvino, Landolfi o Zanzotto¹².

⁸ Cfr. S. Tamiozzo Goldmann, *Giuliano Scabia ascolto e racconto*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 11.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ G. Scabia, *Scontri generali*, Torino, Einaudi, 1983, p. V.

¹¹ S. Tamiozzo Goldmann, *Giuliano Scabia ascolto e racconto*, cit., p. 14.

¹² Cfr. per questi ultimi: I. Calvino, *Il barone rampante* [1957], Milano, Mondadori, 1993; T. Landolfi,

La ricorrenza di questa figura nell'opera di Scabia crea una serie di riferimenti che attraversano il tempo, facendo dialogare le tradizioni letterarie o teatrali più disparate con la situazione socio-culturale contemporanea all'autore, grazie alla sovrapposizione di personaggi e situazioni. Questa fitta rete di rimandi intertestuali rafforza l'idea che la scomparsa fisica delle foreste provochi una ferita incisiva sul piano culturale, dato che priva l'essere umano della possibilità di istituire un rapporto simbolico e mitico con parte del suo ambiente e del suo immaginario. Il bosco non viene attraversato solamente dai personaggi creati da Scabia, ma è l'autore stesso che vaga per le profondità silvestri durante le azioni teatrali, in modo da esplorare questo *set* tanto nello spazio, quanto nel tempo della storia e della memoria.

Il rapporto che Scabia istituisce con la selva rappresenta la continuazione di un fenomeno che ha origini leggendarie nella storia dell'essere umano, ovvero l'appropriazione metaforica della foresta. Nelle varie epoche, quest'ultima non è stata solamente sfruttata dal punto di vista materiale, ma gli uomini si sono serviti di essa per costruire i loro simboli fondamentali: le etimologie, le analogie, le strutture di pensiero, gli emblemi di identità, i concetti di continuità e le nozioni sistematiche. Come riferisce Harrison, dall'«albero genealogico all'albero della conoscenza, all'albero della vita all'albero della memoria, le foreste sono state una fonte indispensabile di simbolizzazione nell'evoluzione culturale del genere umano»¹³. Questa immagine mitica rappresenta una delle modalità con cui l'individuo e la comunità interpretano se stessi, la propria storia, il presente nel quale si muovono e l'intero patrimonio di conoscenze accumulate e tramandate.

L'ambiente silvestre costituisce uno dei luoghi in cui viaggia il Teatro Vagante di Scabia e si può affermare che la foresta sia uno spazio della memoria che ospita il cammino dei suoi personaggi. Dal punto di vista antropologico, esiste un legame antichissimo tra il viaggio e la letteratura, che si definisce in termini di coordinazione e reciprocità. Il viaggiatore è infatti colui che decide di allontanarsi da un luogo noto e a lui familiare, distaccandosi da una matrice sociale fissa. Da qui prende forma la funzione antropologica che lega il viaggio alla scrittura, la quale rende possibile la comunicazione di ciò che si colloca al di fuori dello spazio e del tempo presente¹⁴. Il procedimento artistico della scrittura viene definito da Pino Fasano, riprendendo i formalisti russi, come uno «spaesamento» che, allontanando dai meccanismi percettivi della consuetudine, «ci sottrae all'automatismo del "riconoscimento" e ci permette di "vedere"»¹⁵.

Molto spesso i personaggi di Scabia vagano per lo spazio, come le Figure Celesti della sua *Commedia Armoniosa*, interrogando il pubblico per conoscere se stessi: ogni persona che viene incontrata durante il percorso è un potenziale spettatore, ovvero un potenziale "altro" che può aiutare il soggetto in marcia a comprendere qualcosa di sé e del proprio tempo. Infatti, la funzione informativa del viaggiatore e quella letteraria dello scrittore sono strettamente connesse, tanto che il racconto di viaggio fa

La pietra lunare [1939], Milano, Adelphi, 1995; A. Zanzotto, *Il Galateo in bosco*, Milano, Mondadori, 1978.

¹³ R. Pogue Harrison, *Foreste. L'ombra della civiltà*, cit., p. 22.

¹⁴ Cfr. G. Folena, *Premessa*, in «Quaderni di poetica e retorica», I, 1985, n. 1, pp. 5-15.

¹⁵ P. Fasano, *Letteratura e viaggio*, Roma, Laterza, 2003, p. 10.

parte di quell'insieme di testi capaci di rovesciare la finalità informativa in invenzione fantastica, arrivando all'apparente paradosso per cui i protagonisti di intrecci favolosi dichiarano, nei racconti delle loro peregrinazioni, di aderire fedelmente alla realtà. Il campo metaforico del viaggio diventa una modalità per narrare una transizione esistenziale o un'esperienza significativa non per forza verosimile. Questo accade nella produzione scabiana in cui all'atto dell'esplorazione si accompagna molto spesso una riflessione sul significato e sul senso della realtà, la quale per l'autore e per molti dei suoi personaggi non corrisponde affatto alla verosimiglianza. L'"andare" costituisce una delle possibili strade per aprire degli squarci nella nozione di reale, rivelata da tutte quelle visioni inedite nelle quali i viaggiatori si imbattono lungo il loro cammino. Nella produzione dell'autore questo movimento si articola in due direzioni: da un lato, il legame con la realtà appare evidente nella rielaborazione poetica di eventi, luoghi e personaggi reali inseriti nell'opera; dall'altro, egli attraversa il reale mantenendo uno sguardo poetico capace di modificare la quotidianità, attraverso il rapporto con le comunità. Oltre alle varie peregrinazioni del Teatro Vagante, un esempio lampante di viaggio al contempo poetico e reale compiuto da Scabia è sicuramente rappresentato dalla famosa esperienza all'interno del manicomio di Trieste, che divenne una sorta di diario di bordo letterario per l'autore e uno dei tasselli che ha permesso dei cambiamenti sostanziali nella realtà manicomiale italiana. A questo punto, rimane da domandarsi perché molti dei protagonisti delle opere scabiane – personaggi, attori e lo stesso autore – decidano a un certo punto del loro percorso di attraversare il bosco.

La soglia e il limite

Riflettendo sulla foresta, una prima considerazione fondamentale da compiere riguarda l'alterità dell'ambiente silvestre rispetto ai luoghi delle quotidiane attività umane. La percezione di questa diversità si accompagna molto spesso all'idea che tra lo spazio della società e quello della selva si costituisca una linea di confine, un limite. Generalmente, una volta che questo viene attraversato, il viandante scopre che il sistema di orientamento che utilizzava per muoversi nel mondo civile risulta insufficiente, se non totalmente inservibile. Prima di addentrarsi nel bosco e comprendere in cosa consista questa alterità, è interessante soffermarsi sul concetto di "soglia", il quale apre due delle opere di Scabia in cui l'ambiente boschivo ricopre un ruolo fondamentale.

In *Nane Oca*, primo libro di una trilogia ambientata nel Pavano Antico, il lettore è invitato a prendere confidenza con questo mondo grazie a una mappa che mostra i luoghi attraversati dai protagonisti. Al centro si trovano la città di Pava e i Ronchi Palù, circondati dalla Pavante foresta, estesa in tutte le direzioni e confinante con altre selve infinite, dette Foreste Sorelle. In una casa al margine di un boschetto di salici vive Guido il Puliero, un fioricoltore che scrive e legge a voce alta le avventure di Giovanni Oca per gli amici e l'innamorata Rosalinda. L'opera di Scabia si apre con un'epigrafe che prega il lettore di non rivelare i tre segreti del libro, invitandolo ad attraversare la soglia ed entrare nel racconto. La narrazione inizia con la descrizione della casa di Guido, circondata dai pioppi e dalle ombre. È notte e dalle finestre, che

appaiono come l'unica fonte di luce, si vede il fioricoltore intento a scrivere. Questa descrizione ci viene fornita da un personaggio particolare: si tratta dell'autore, che nei libri successivi si presenterà con l'anagramma Liànogiu Biascà, ovvero Giuliano Scabia nella «lingua alla rovescia» parlata dalle creature del «Magico Mondo». Anche lui, come il lettore, deve compiere l'attraversamento della soglia per entrare nell'universo della narrazione. Nelle prime pagine di *Nane Oca* è proprio l'autore che rivolge in prima persona al lettore queste parole: «Il cancello è aperto. Salgo le scale. Busso alla porta dove il Puliero sta, entro»¹⁶. Non si tratta dell'unico individuo che fa il suo ingresso in questa casa immaginaria: essa si popola di presenze, che entrano in scena una a una superando l'uscio, per dare progressivamente forma a quella comunità di ascoltatori che si raduna la sera per udire le storie del fioricoltore. Oltrepassare la soglia diventa una metafora per indicare l'accesso a una dimensione diversa in cui i partecipanti decidono di sospendere momentaneamente il principio di realtà, stringendo un patto letterario con l'autore. Le avventure fantastiche che quest'ultimo vive e durante le quali incontra ninfe, fate o animali parlanti, sono l'occasione per intavolare un dibattito su cosa debba o meno essere considerato reale. Il fatto che la casa del Puliero si trovi al limite del paese e al limite della selva, dipinge questo luogo come un vero e proprio confine tra due differenti modalità di guardare la realtà. Prima della soglia vi è il mondo al di fuori della narrazione, mentre al di là di essa inizia il racconto. In questo senso è possibile affermare che, oltrepassando l'uscio della dimora di Guido, il lettore fa il suo ingresso nella dimensione mitica del "puro raccontare", il quale è in grado di dare forma a vicende che influiscono sui personaggi senza essere verificabili o provabili.

Nelle opere successive, i protagonisti delle *Avventure di Giovanni Oca alla ricerca del momón*, lungi dal rimanere confinati nella pura fantasia, dialogano e condividono esperienze con quei personaggi che fanno parte della comunità degli ascoltatori, tra i quali si trova anche lo stesso autore. I piani di realtà comunicano tra loro, permettendo che elementi appartenenti a dimensioni a prima vista isolate scivolino da un livello all'altro, modificando concretamente le azioni dei protagonisti¹⁷. Questa considerazione del reale fa parte di quei tentativi di dilatazione dei confini della nozione di "verità", che hanno lo scopo di smussare l'opinione comune per arrivare a includere l'immaginazione tra le fonti della conoscenza. La foresta è un simbolo di questa ricerca, in quanto luogo in cui l'insieme delle coordinate che usualmente utilizziamo per orientarci nel mondo non risulta più efficace sul piano gnoseologico. Ritornando al concetto di "limite", entrare nel bosco significa fare esperienza dell'ignoto: perciò, è proprio sul ciglio dell'ambiente silvestre che possono verificarsi le epifanie, che è possibile incontrare per la prima volta personaggi fantastici o compiere nuove esperienze. È sul margine della foresta che il Puliero incontra l'Uomo Selvatico o che Giovanni sperimenta la gioia dell'amore baciando Giostrina; così come è sul limitare della selva che fa la sua apparizione il brigante Peggio di Stella. Molti di questi personaggi,

¹⁶ G. Scabia, *Nane Oca*, Torino, Einaudi, 1992, p. 5.

¹⁷ Sul concetto di "livelli di realtà" cfr. I. Calvino, *I livelli della realtà in letteratura*, in Id., *Saggi: 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, vol. I, pp. 381-398.

creati dalla fantasia di Guido, che in seguito diventano reali a tutti gli effetti, compaiono sul limite della boscaglia, avvalorando l'idea che quest'ultima non costituisca solamente un'immagine evocativa, ma racchiuda una serie di significati radicati nella memoria culturale dell'Occidente. Questa considerazione non riguarda solamente le opere narrative di Scabia ma anche le azioni teatrali più strettamente collegate alla contemporaneità. Perfino il Gorilla Quadrumano esce dai boschi tosco-emiliani, ovvero dalle aree protette, disposte allo scambio e alla condivisione, per entrare a Mira «in un'area di sconcerto culturale e conflittualità sociale, rendendo esplicita una crisi tra due diverse idee di mondo, tra moderno e premoderno, industriale e contadino»¹⁸.

La tematica dell'attraversamento della soglia nell'ambiente silvestre compare, inoltre, nei *Canti del guardare lontano*. In particolare, si tratta del primo componimento che apre la raccolta di poesie: *Canto del crinale*, una riflessione poetica sull'andare e sul limite, in cui l'Io lirico attraversa un paesaggio che è al contempo boschivo ed esistenziale, interrogandosi sul senso del proprio vagare. I versi sono dedicati «all'amica Euridice / e a tutti quelli che camminando sui crinali, / traducono i nomi dei venti»¹⁹. Quest'epigrafe orienta il lettore nell'interpretazione del canto: il crinale può essere letto come elemento simbolicamente collegato al confine, luogo in cui la parola poetica dell'autore riesce a dare ascolto alla voce del vento. La capacità del poeta è quella di raccontare ciò che sembra inenarrabile, riuscendo a restituire con il linguaggio qualcosa che è presente anche se impalpabile, secondo il principio per cui «le parole sono vento disegnato»²⁰. In questa posizione liminale, è la voce della selva che suscita la meraviglia dell'ascolto e l'Io lirico riconosce l'affinità tra il suono della parola umana e quella del bosco, poiché entrambi sono in grado di arricchire il vento trasformandolo in suono. Camminando per la foresta, in bilico sul crinale, il viaggiatore si interroga sulla direzione dei suoi passi; egli sa che la sua destinazione sarà la «casa della sera», un luogo non meglio definito che rimanda implicitamente al sogno e all'immaginazione:

2.
Sul crinale del vento nei faggi
la voce della selva è meraviglia
ascoltare. Forse
tutte le voci sono selva.
È inverno.

3.
Lo sa l'inverno dove va? Lo
sa. E noi che adesso per la selva
andiamo alla casa della sera
stando sul crinale, lo sappiamo?
Voi passi lo sapete?²¹

¹⁸ F. Marchiori, *Vera storia del Teatro Vagante a Mira*, in Id. (a cura di), *Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia*, Milano, Ubulibri, 2005, pp. 137-141.

¹⁹ G. Scabia, *Canti del guardare lontano*, Torino, Einaudi, 2012, p. 5.

²⁰ Id., *Le foreste sorelle*, Torino, Einaudi, 2005, p. 140.

²¹ Id., *Canti del guardare lontano*, cit., p. 5.

La quinta strofa, che è un elogio alla bellezza dell'«andare», si conclude con la parola «ombra», che il poeta recupera con un gioco epiforico a inizio del verso successivo. L'apostrofe «Tu, ombra», che apre la sesta strofa, rafforza il legame tra l'ambiente silvestre e l'idea di margine, reso con l'immagine delle «fronde ombrose», che non solo costituiscono un elemento tipico della foresta, ma denotano il luogo in cui lo sguardo del poeta riesce a scorgere quelle forme che in pieno giorno non potrebbero essere viste.

Vedere dentro l'ombra significa essere in grado di approfondire la propria capacità di guardare e, in questo componimento in particolare, essa sembra indicare ciò che si colloca al di là della soglia illuminata. L'ombra nutre la luce e non solo può conferire a quest'ultima una forma e dei contorni, ma può trasformare il tempo dell'Io poetico in un sentiero illuminato. Come la foresta, l'ombra indica il luogo dell'immaginazione, che precede sempre l'esperienza del corpo necessaria per varcare il limite, ovvero per superare il noto e affrontare l'ignoto:

6.
Tu, ombra, oltre la soglia stai
così calma, così pensosa.
Oltre ogni attimo stai. Così
nutri la luce. Così
il tempo si fa
sentiero illuminato.

Così adesso il crinale prende
ombra prende sera. Noi,
sulla porta, finalmente stiamo
sul punto di entrare. Chi sia
la casa ancora non sappiamo.
Il vento la fa suonare – e la faggeta²².

L'ambiguità e la creazione

La presenza della foresta in molte mitologie ha radici antiche e si fonda sull'idea arcaica secondo cui l'albero rappresenta l'asse centrale attorno al quale l'universo si dispiega e prende forma. Per la sua connessione con gli abissi, con la terra e il cielo, l'albero è visto come un agente privilegiato della comunicazione tra i mondi, grazie al quale può manifestarsi la presenza divina. Il bosco, come ambiente ricco di vegetazione, è considerato un luogo sacro in molte civiltà, tanto che per i Greci rappresentava la prima forma di tempio. Vari studiosi, come Mircea Eliade, hanno correlato il culto dell'albero all'angoscia che generava nei popoli primitivi la selva, ambiente ricco di animali e frutti, ma allo stesso tempo ostile e pericoloso²³. Per questo motivo, molti riti di iniziazione hanno luogo nelle profondità della foresta, spazio totalmente estra-

²² Ivi, p. 6.

²³ Cfr. M. Paci, *L'uomo e la foresta*, Roma, Meltemi, 2002, pp. 11-23.

neo alla vita civile in cui il giovane si avvicina alla morte per rinascere come uomo, superando delle prove terrificanti²⁴.

In *Fantastica visione*, il Garzone biondo viene condotto nel «Bosco Morto» per una caccia all'essere umano dal carattere cerimoniale, grazie alla quale egli potrà ricevere l'investitura di assassino-macellaio. Tuttavia, il ragazzo non supera la prova e, inorridendo, porta il suo mentore a rimandare il momento dell'iniziazione. In quest'opera la selva cessa di essere il luogo del rito perché il Macellaio non crede nelle visioni, decretando così la morte degli dei: «MACELLAIO Nell'epoca dell'inquinamento terrestre gli spiriti non uccidono più. / GARZONE BIONDO A volte, padrone, lei mi sembra disumano». Se il Macellaio può essere considerato un "sacerdote", la religione che professa è quella del consumismo sfrenato, il quale distrugge la foresta, negando la continuità del rito: «Neanche la gramigna cresce più intorno al nostro paese. Cosa potrebbero mai trovare gli uccelli e le bestie selvatiche, venendo dai liberi cieli e dalle foreste di altrove?»²⁵.

La cerimonia di iniziazione è efficace solo se si considera la selva come quel ventre materno in cui l'essere umano rinasce a nuova vita, dopo aver attraversato nuovamente il buio, la sofferenza fisica e la solitudine²⁶. Il legame tra la figura materna e l'ambiente boschivo è evidente nella mitologia: nell'immaginario dell'antica Grecia la foresta rappresenta il luogo dell'ambiguità e della dimora di Artemide, una divinità che al contempo protegge gli animali selvatici e propizia la caccia. La dea è:

Inaccessibile a chi cerchi di inquadrarla nell'ordinamento della logica che l'uomo si sforza di dare a ogni manifestazione del reale, [...] rappresenta la molteplicità della foresta, luogo in cui ritrovano unità gli elementi che la razionalità non riesce a conciliare²⁷.

Secondo Harrison, Artemide sarebbe una delle tante figure in cui sopravvive trasfigurata la grande Madre, occultata in seguito all'instaurarsi di religioni nelle quali le divinità maschili hanno preso il sopravvento. Nel corso della Storia queste ultime avrebbero guadagnato sempre più spazio perché collegate a quello che Durand chiama lo schema della «distinzione». Questa struttura svolge un ruolo fondamentale nel processo di formazione delle civiltà, le quali istituiscono e fondano se stesse sull'opposizione. Al contrario delle istituzioni patriarcali che si basano sulla gerarchia e sulla differenziazione, nei culti della grande Madre «il cielo e la terra non erano contrapposti, né lo erano la vita e la morte, l'animale e l'uomo, il maschio e la femmina, l'animato e l'inanimato», poiché essa li riassorbiva nel «caos primordiale e nell'unità delle origini»²⁸.

Questa particolare visione della realtà si ritrova in varie opere di Scabia e viene formulata in maniera esplicita nel libro *Foreste Tralasciate* dal personaggio di Guido

²⁴ Cfr. V. Jakovlevič Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, trad. di C. Coisson, Torino, Boringhieri, 2012, pp. 85-87 (*Istoričeskie korni volšebnoj skazki*, Leningrad, Leningradskij universitet, 1986).

²⁵ G. Scabia, *Fantastica visione*, Milano, Feltrinelli, 1988, pp. 91-93.

²⁶ Cfr. M. Paci, *L'uomo e la foresta*, cit., p. 13. Cfr. anche M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, cit., pp. 239-300.

²⁷ M. Paci, *L'uomo e la foresta*, cit., p. 21.

²⁸ R. Pogue Harrison, *Foreste. L'ombra della civiltà*, cit., p. 35.

il Puliero, inserito nella cornice narrativa di *Nane Oca rivelato*, dove sono raccontate le peregrinazioni di Giovanni e del conte Chiarastella per le Foreste Sorelle e per la «Foresta dove Dio finalmente si svela». In questo luogo di straordinaria bellezza i due viandanti vedono «un vecchio immenso», che presenta alcuni attributi che vengono tradizionalmente riferiti al Dio padre delle religioni rivelate, ovvero un «orecchio grande come il cielo» e una «barba, bianca [che] poggiava sulla terra come un fiume calmo senza fine»²⁹. La divinità è intenta a cantare la storia della creazione in quella che l'autore definisce una «protolingua», una sorta di linguaggio primigenio che i due viaggiatori non riescono a comprendere. L'immagine classica di un Dio padre viene però immediatamente rovesciata di segno:

Ed ecco che, mentre Dio cantava e il professor Pándolo traduceva si compì un prodigio: il vecchio piano piano mutava, l'abito spariva insieme alla barba, l'orecchio diventava capigliatura, un corpo bellissimo di donna si formava, giovane, snello e rugiadoso – i piedi toccavano appena terra, come pronti a ballare.
- È più di qualunque immaginazione, – disse Giovanni.
- Mai avrei pensato che Dio fosse anche una bellissima donna, – disse il conte [...]. Allora Giovanni – in estasi – si avvicinò alla Dea (cioè a Dio)³⁰.

La Dea rivela ai due che la forma che assume è una conseguenza del modo in cui gli esseri umani la pensano e la contemplan. In questo senso, potremmo dire che tutta la saga di *Nane Oca* rappresenti una destrutturazione ironica di miti, da quello di re Artù a quello del viaggio sulla luna e che l'autore “giochi” con le immagini simboliche mostrando la pericolosità di un utilizzo dogmatico dell'immaginario.

Nella selva viene svelata l'essenza molteplice di Dio e l'idea che l'origine della vita sia legata a una mitica unità che comprende in sé ogni cosa con il suo contrario, circostanza confermata da un altro personaggio che Giovanni e il conte Chiarastella incontrano nella «Foresta dell'amore oco». Qui, i due viaggiatori vedono schiudersi un uovo alto come un ragazzo, dal quale esce «l'oco, creator del mondo e dio dell'Amore», cui Scabia affida una suggestiva narrazione dell'origine della terra. In principio vi erano solamente il vento e la notte, che unendosi hanno generato l'uovo dal quale è nato «l'Ocooca», che volando ha creato i monti, il cielo, la terra, il mare e gli esseri viventi grazie alla potenza dell'amore. Un sentimento, quest'ultimo, che non solo costituisce il motore del mondo ma rappresenta lo scopo della ricerca di Giovanni, il quale condivide con il dio la missione di diffonderlo, come testimonia il suo soprannome «Oca». La divinità è una creatura ermafroditica, dai caratteri maschili e femminili:

Il Vento mio padre è quello che altri hanno chiamato Spirito e io, l'Ocooca – sono la madre e il padre del mondo: padre e madre perché, lo dice la storia, io sono maschio e femmina, ermafrodito. È per questo che dove io volo tutti vanno in estasi d'amore – cioè in oca³¹.

²⁹ G. Scabia, *Le foreste tralasciate*, in Id., *Nane Oca rivelato*, Torino, Einaudi, 2009, p. 55.

³⁰ Ivi, pp. 56-57.

³¹ Ivi, p. 66.

Ritornando all'immagine della Grande Madre, con l'avvento del cristianesimo la dea subisce un'ulteriore trasformazione, sopravvivendo trasfigurata in Maria. A questo proposito, appare significativo che il giorno consacrato ad Artemide, il 15 di agosto, diventi la data simbolica dell'Assunzione della Madonna, la quale conserva uno degli attributi più significativi delle sue "antenate", cioè la verginità. È interessante notare come nel racconto di *Nane Oca* la madre di Giovanni sia una fata dei boschi chiamata Aura, creatura che possiede sì l'immortalità, ma non la possibilità di avere una relazione amorosa, capace di darle un figlio. Non a caso, la fata deve rinunciare alla vita eterna per diventare mortale e per potersi unire carnalmente con Celeste, giovane di cui è innamorata e padre di Nane Oca; ma per fare ciò, Aura è costretta ad abbandonare per sempre il suo «Magico Mondo» e assumere il nome di Maria, detta la Bella. Sia l'onomastica che la provenienza della giovane veicolano l'idea della foresta come una Grande Madre, all'interno della quale è possibile un cammino di iniziazione fecondo, capace di arricchire la personalità di chi lo compie.

È ciò che capita a Giovanni e al conte Chiarastella, che fanno il loro ingresso nella selva per esplorare lo spazio che si estende al di là di ciò che è noto, ovvero la «Pavante Foresta», incontrando personaggi sconosciuti dai quali apprendono diverse verità, per ritornare cambiati alla comunità e raccontare ciò che hanno visto. A differenza del «Bosco Morto» di *Fantastica visione*, le foreste di *Nane Oca* sono uno spazio ricco di rivelazioni e non è raro che Giovanni utilizzi espressioni come «oggi ho capito che» oppure «adesso ho capito cos'è veramente» durante il suo viaggio sotto le fronde degli alberi.

Dire che il bosco è un luogo di epifanie significa rendere esplicito il legame che esso istituisce con il tema dell'apparizione. La selva può essere interpretata come una metafora della mente umana, la quale vive non soltanto di pensieri, ma anche di visioni. Si può ricordare che per Scabia le visioni, lungi dall'essere abbagli momentanei, costituiscono una modalità con cui l'essere umano esprime il suo bisogno di andare oltre ciò che è preventivamente determinato³². In una sezione di *Nane Oca rivelato*, denominata *Visione notturna*, l'autore esprime il suo desiderio di raggiungere la stella Betelgeuse e, intraprendendo un viaggio verso il platano che si trova di fianco alla casa del Puliero, sente un «concerto di vocali e consonanti» provenire dall'albero. In questo contesto, l'Io narrante rende esplicita la corrispondenza tra la foresta e il cosmo:

Chi siano le parole delle bestie e degli uomini, e dei pianeti e stelle e galassie del cosmo universo cerchiamo di capirlo nominando, decifrando.

Caro Giovanni là appollaiato a cantare su uno dei rami, dopo le foreste sorelle (che sono infinite: anche ogni persona, bestia, pianta, sasso è una foresta) andrai fin laggiù?³³.

Nelle opere di Scabia le visioni sono una costante, in particolare quando la vicenda ha a che vedere con il Teatro Vagante e con la sua ricerca di una "vera storia". Nel *Teatro con bosco e animali* vi è una sezione che porta il titolo di *Apparizione di un*

³² Cfr. G. Celati, *La nostra carne e il suo macellaio. Teatro con visioni, destino, e linguaggio grosso*, in G. Scabia, *Fantastica visione*, Milano, Feltrinelli, 1988, pp. 151-158.

³³ G. Scabia, *Nane Oca rivelato*, cit., p. 129.

teatro vagante sopra le selve, nella quale due giovani attraversano una foresta indossando una maschera di legno bianca, come se fossero di ritorno da una festa antica³⁴. È in questo frangente che fa la sua comparsa un «teatro vagante sopra le selve», da cui si diramano alcune radici sospese nell'aria. Esso sfugge ai due giovani, al pari di un sogno, sino a quando non riappare nei pressi di una radura, radicato nella terra e circondato da vari animali. Qui, rimosse dal volto le maschere, entrambi rivelano al pubblico la loro identità di genere e «il sole che viene fra gli alberi a fasci fitti sembra spingerli uno nell'altro»³⁵ facendo sì che diventino una figura unica.

L'unione tra i due corpi si colloca sul piano dell'apparizione e avviene nella luce filtrata dai rami. Questo momento coincide con un altro ricongiungimento: quello dell'essere umano con il Teatro Vagante. È nella radura circondata dallo spazio silvestre che la visione si presenta come reale: «Sono proprio tanto belle / le immagini che vagano i cieli: / ma più bella ancora credo che sia / la cosa vera che non va via. / Se tocca terra e fiorisce questa barcaccia / non più falsa ma vera sarà / la storia che ognuno in sé ha»³⁶. Come in molte altre occasioni, Scabia si interroga su quali siano i confini della mente, ribadendo l'importanza del legame tra la finzione e la realtà. L'arte deve avere come scopo primario quello di dialogare con la comunità al fine di sondarne le contraddizioni, proponendosi come uno strumento di trasformazione. L'ambiguità che regna nella foresta e che permette ai contrari di amalgamarsi l'uno con l'altro non solo congiunge il maschile al femminile ma consente di riavvicinare il corpo alla mente:

I PENSIERI DELLA PERSONA UNITA

Eccoti dunque – ti ho raggiunto.
 sei tu: o barca, bella casetta volante,
 sei tu la mia mente, lo so.
 Ti inseguo e mi sfuggi.
 Sta' qui ferma, ora, cara mente, cara visione:
 ferma ferma, con lo sguardo ti cullerò.
 Parla e ti ascolterò.
 Se ti toccassi, spariresti?
 O cara mente là radicata, fuori di me,
 sei tu reale? Hai consistenza?³⁷.

La selva è il luogo privilegiato per la manifestazione delle visioni e per la coesistenza dei contrari: questi due aspetti la rendono uno spazio della creazione. In questo senso, le foreste scabiane sono sempre dei luoghi legati al mito che si propongono come espressione del processo creativo dell'arte:

La poesia in fondo – concorderebbe il conte Chiarastella delle *Foreste sorelle* – può “esplorare le ombre e le fessure sia della realtà sia dell'immaginazione”. L'hanno fatto i poeti grandi, presenti tra le pagine di Scabia con una levità di

³⁴ Per una panoramica sul Teatro Vagante, cfr. F. Marchiori (a cura di), *Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia*, cit.

³⁵ G. Scabia, *Teatro con bosco e animali*, Torino, Einaudi, 1987, p. 219.

³⁶ Ivi, pp. 216-217.

³⁷ Ivi, pp. 219-220.

richiami che li normalizza [...] consentendo alla loro pronuncia di disoggettivizzarsi e armonizzarsi con il ritmo del racconto³⁸.

Niva Lorenzini ha infatti spiegato come lo «scatenarsi» della poesia scabiana nelle forme più svariate sia favorito dallo spazio magico della Pavante Foresta, all'interno della quale emergono componimenti che rimandano allo stilnovo, riferimenti espliciti all'*Orlando Furioso* di Ariosto o ai canti notturni di Leopardi, così come al poetare baudelairiano:

Vi guardo, o colli, e vi invoco come poeti di un tempo. Vedo la grande corona d'alberi della Pavante Foresta e vi sento, o persone e personaggi che premete da ogni parte per apparire. Sì, vi aspetto – come sempre³⁹.

Si può dire che la selva corrisponda al caos primordiale dal quale emergono le forme dell'arte poetica. L'autore, in un altro passo di *Nane Oca rivelato*, riflette sul concetto di nulla, chiedendosi se esso sia vuoto o pieno, concludendo che, se la creazione inizia da questo, deve esserci per forza qualche cosa di non detto che lo caratterizza. Come la forma, anche il linguaggio ha origine nell'indistinto, tanto da poter essere inteso come una ripetizione continua del mormorio, che può «contenere in sé tutte le parole». Proseguendo la lettura di *Nane Oca rivelato* si possono incontrare i poeti riuniti sul platano a «mormoreggiare». Essi sono presi da una sorta di estasi, in preda a delle visioni che raccontano attraverso versi e sillabe, restituendo l'impressione di una «protolingua» della creazione. È un usignolo che fornisce una definizione dell'essenza di questo poetare, dicendo che esso è «la Pavante Foresta che freme / è il platano alto che trema / per le nostre voci, è cri, e cra, e tiòp, e tiopotit»⁴⁰. Questo modo primigenio di generare poesia è strettamente collegato all'ambiente silvestre e viene compreso universalmente da ogni essere vivente. Non a caso, vi è anche una mucca, chiamata Vacca Mora, tra coloro che si emozionano ascoltando le voci dei poeti. Nel *Canto del dio Amore* e nel *Canto del mormorio* si parla del brusio come di ciò che «ha dato origine all'universo»⁴¹. In queste opere, un cavaliere e un cavallo alato camminano per pianure e foreste fino a che giungono sul «limite estremo», ovvero nel punto che precede l'origine di qualsiasi creazione:

DICE IL CAVALIERE

Non c'è notte, non c'è giorno,
non c'è acqua, fuoco, sasso, cose –
c'è solo il mormorio. Cavallo,
siamo forse dove
sta cominciando il tempo⁴².

³⁸ N. Lorenzini, «cri, cra, tiòp, tiopotit». *Nane Oca e la poesia*, in L. Vallortigara (a cura di), *Camminando per le foreste di Nane Oca*, Atti del convegno *Giornata di Studio su Giuliano Scabia* (Venezia, 19 maggio 2015), Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2016, p. 25.

³⁹ G. Scabia, *Nane Oca rivelato*, cit., p. 12.

⁴⁰ Ivi, p. 78.

⁴¹ G. Scabia, *Canti del guardare lontano*, cit., p. 53.

⁴² Ivi, p. 44.

Grazie all'immaginazione, i due personaggi iniziano a osservare i pianeti, le galassie e tutte le creature che le abitano, fino a quando non giungono nei pressi di una selva, da cui proviene un misterioso canto. Si tratta della voce di un guerriero che ricollega l'originario mormorio dell'universo ai rumori del bosco. In questo senso, l'esperienza più vicina al principio dei tempi è quella che l'essere umano può sperimentare attraversando in silenzio la foresta, nella quale è possibile percepire la molteplicità del creato. Nel testo scabiano, è il mormorio stesso a prendere la parola dichiarando di essere l'origine di ogni storia e il punto di partenza del *logos*, intendendo con questo termine non il pensiero scientifico ma la facoltà del raccontare e del mantenere unito l'esistente grazie alla parola.

È facile comprendere come l'immaginazione sia strettamente collegata al mistero, dato che è in grado di dare forma a quelle parti inesplorate del reale. Tra le foreste che Giovanni e il conte Chiarastella visitano, una ha lo scopo di consegnare al lettore un ritratto della contemporanea tendenza alla classificazione sistematica ed esaustiva del mondo. Si tratta della «Foresta non attraversanda», protetta da un'intricatissima muraglia vegetale, di fronte alla quale i due viaggiatori si fermano. Giovanni vuole esplorare quello spazio ignoto, mentre il conte Chiarastella lo invita a non essere troppo avido di conoscenza, identificando il mistero con la luce dell'anima:

Ci sono misteri, caro Giovanni, davanti a cui bisogna fermarsi. Cosa faremmo senza misteri? È venuto un tempo in cui si vuole scoprire tutto, – scalare i monti, scendere nei mari, entrare nella materia: ma poi, quando l'esplorazione sarà finita e tutto sarà conosciuto le Muse e le fate dove si nasconderanno? E senza di loro come faremo? La Foresta non attraversanda è la nostra salvezza, insieme alle infinite foreste sorelle⁴³.

Svelare l'esistente in ogni sua parte, pretendendo di fornirne una spiegazione esauriente significa, da un lato, ridurre il *logos* alla *ratio* e dall'altro eliminare la possibilità di avvicinarsi alla verità attraverso il mito⁴⁴. Il mistero è «qualcosa a cui si prende parte», la cui verità risiede nella magia e nell'ignoto e si può dire con Scabia che le foreste sono «misteriose come l'anima», in quanto abitate da «bestie, briganti, eremiti, fate, Muse, sibille, indovini e personaggi che non si conoscono»⁴⁵.

I personaggi di Scabia entrano nei boschi perché sono tutti alla ricerca di una «vera storia», non si perdono nel caos primigenio dell'ambiente silvestre ma conservano sempre il desiderio del ritorno. «Foresta non attraversanda» è un caso particolare: come afferma lo stesso Scabia, «dalle altre foreste, invece, si torna indietro perché sono nutritive, sono nutrienti. Sotto sotto *Foreste sorelle* significa *logos*. Il *logos* è nutritivo, il linguaggio. Questo è il significato vero profondo di foresta per me»⁴⁶.

Dato che la foresta è anche il luogo dell'indistinto e dell'immaginazione, il desiderio

⁴³ G. Scabia, *Le foreste tralasciate*, cit., pp. 24-25.

⁴⁴ Cfr. S. Parigi, *La valle del Po. Una rete di sguardi*, in «IMAGO», V, 2014, n. 9, pp. 225-240.

⁴⁵ G. Scabia, *Le foreste sorelle*, cit., pp. 31-43.

⁴⁶ E. Sgnaolin, *Conversazione con Giuliano Scabia / 2*, in «Zibaldoni e altre meraviglie», 2007, www.zibaldoni.it/2007/01/07/il-sogno-epico-della-memoria-2/ (ultima consultazione: 31 maggio 2020).

di tornare indietro indica la volontà di mantenere sempre legata la fantasia alla realtà, poiché le due non sono dimensioni contrapposte, ma vivono l'una a lato dell'altra. In diverse opere di Scabia viene sottolineato il pericolo di cadere nell'illusione, se non in una sorta di follia del senso. Infatti, il Teatro Vagante può essere allo stesso tempo «sorgente» e «inganno» e il messaggio contenuto nella saga di *Nane Oca* è precisamente quello di «andare in oca», ossia di lasciarsi prendere dall'amore e dall'immaginazione: «a gamba lenta dondolare mentre / per un poco appare la visione / del tempo senza fine in espansione / e poi tornare – coi piedi per terra – / ai baci avere e dare»⁴⁷.

Lo sguardo sulla Storia

Nella foresta la psicologia e l'orientamento umano vengono confusi: una delle conseguenze dell'ambiguità che la caratterizza consiste nella perdita dei confini temporali che sperimenta chi l'attraversa. Secondo Giambattista Vico, l'essere umano abita in un tempo ordinato e lineare, ovvero nella Storia, la quale si svolge nelle «radure», per cui può essere rinvenuta un'inimicizia primordiale di origine religiosa tra le istituzioni umane e le foreste. Harrison riprende il filo della riflessione dello studioso quando afferma che secondo Vico «l'umanità è essenzialmente un fenomeno storico, cioè extra forestale» e ciò perché «essere un uomo significa abitare l'apertura del tempo, nonostante l'oblio della natura, e quindi essere governato dalla memoria [...], [che] conserva la connessione logica temporale tra passato e futuro»⁴⁸. Il legame tra il destino mortale dell'uomo e la temporalità ancestrale del bosco è radicato nella memoria collettiva, tanto che in diverse mitologie l'albero è espressione della vita che sopravvive oltre la morte in quanto simbolo del mondo:

L'albero rappresenta – in modo sia rituale e concreto sia mitico e cosmologico – il *Cosmo vivente*, che si rigenera senza interruzione. Poiché la vita inesauribile è equivalente all'eternità, l'albero-Cosmo può per questo diventare, su un altro livello, albero della «Vita-senza-morte». E dato che questa medesima vita inesauribile, nell'ontologia arcaica, traduce l'idea di *realtà assoluta*, l'albero vi diventa il simbolo di questa realtà («il Centro del Mondo») ⁴⁹.

In *Nane Oca* l'albero della piazza dei Frutti corrisponde all'antico albero della vita ed è mangiando le sue foglie dolci che i personaggi ottengono l'immortalità. Esse corrispondono al *momón*, il senso e il piacere dell'esistenza; sono una delizia indefinibile, ricercata dal personaggio di Giovanni per tutta la sua giovinezza. Questo albero, che è collegato grazie alle sue radici all'originario esemplare presente nel Paradiso Terrestre e alle Foreste Sorelle, ricorda le querce attorno a cui si riunivano anticamente le comunità. La vita della collettività si svolge, come aveva notato già Vico, non nella

⁴⁷ G. Scabia, *Nane Oca rivelato*, cit., p. 130.

⁴⁸ R. Pogue Harrison, *Foreste. L'ombra della civiltà*, cit., p. 28. Cfr. anche G. Vico, *La scienza nuova*, Bari, Laterza, 1978, vol. II.

⁴⁹ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, cit., p. 241.

selva, ma nella radura. Tuttavia, tanto la memoria quanto la Storia rappresentano due degli aspetti principali della permanenza del simbolo della foresta nell'immaginario occidentale. Per quanto riguarda la prima, il ricordo non funziona affatto in maniera lineare e soprattutto non è ordinato in una sequenza di fatti oggettivi. L'operazione di rievocare il passato non consiste nel ricostruire gli episodi nello stesso modo in cui essi furono vissuti, ricreando il percorso di una vita, ma nel generare un prodotto nuovo, di carattere testuale, il cui senso si configura in relazione al momento e alle circostanze nel quale è originato⁵⁰. In altre parole, ricordare significa produrre racconti, che rappresentano un materiale autonomo rispetto al passato da cui traggono origine. La foresta, per la sua originaria pienezza, ha l'effetto psicologico di rievocare momenti trascorsi, finendo per coincidere con la memoria stessa, dato che la capacità di quest'ultima di penetrare nel passato richiama l'esperienza dell'entrare nella fitta rete di alberi che si sviluppa nel bosco. Con queste premesse è possibile comprendere perché la selva, in quanto luogo in cui il tempo si ferma, si apra come spazio dell'immaginazione e dell'intertestualità. Nelle opere di Scabia vi sono diversi casi in cui i personaggi provenienti dalle epoche più diverse – sia appartenenti al dominio della storia che a quello della fantasia – si incontrano sotto le fronde per dialogare o compiere insieme dei viaggi. Le loro presenze non sono una mera trasposizione di ciò che essi hanno rappresentato nel passato, ma vengono rilette a partire dal presente della narrazione, amalgamandosi alla storia e assumendo nuovi significati. In questo senso, il caso più significativo è sicuramente rappresentato dal *Canto della materia oscura*, in cui l'umanità intera – di cui fanno parte tanto le persone reali quanto le creature fantastiche – cammina insieme:

Nel *Canto della materia oscura* a seguire il cavallo e il cavaliere c'è tutta l'umanità. Non potevo mettere tutti i nomi. Ho segnato parenti, amici, conoscenti e alcuni di quelli che mi è sembrato di vedere. Anche se non li ho mai incontrati prima, come Toro Seduto, Mao, Omar Kayam, Gautama, Belderaia eccetera. Che i non nominati non pensino di non esserci⁵¹.

Il mito è sempre legato a una storicità nella quale si dispiega e anche il simbolo della foresta segue l'evoluzione della civiltà occidentale, rivelandosi nella sua ambivalenza in relazione ai bisogni degli esseri umani. La selva non è lo spazio della storia, ma dialoga con essa come uno «specchio opaco», sul quale l'umanità proietta i propri desideri e le proprie angosce. Tutte le opere di Scabia, anche le più visionarie, conservano un forte legame con la realtà, la quale non viene trasposta secondo il principio di verosimiglianza ma reinterpretata attraverso le immagini della fantasia e del mito, legate nella rete del *logos* in modo che la comprensione mentale venga accompagnata da quella affettiva. Un'ambientazione come quella del Pavano Antico, che può apparire a prima vista totalmente fantastica – popolata da fate, uomini selvaggi, animali parlanti – è elaborata a partire da luoghi reali ben conosciuti dal poeta. Secondo

⁵⁰ Cfr. C. Piña, *Tiempo y memoria. Sobre los artificios del relato autobiográfico*, in «Proposiciones», 1999, n. 29, pp. 75-79.

⁵¹ G. Scabia, *Canti del guardare lontano*, cit., p. 178.

Andrea Mancini l'universo immaginario di *Nane Oca* è inventato solamente in parte. Esso nasce dalla memoria di Scabia, poiché «il poeta ha un meccanismo di ravvedimento del mondo, nel senso che lo può 'rivedere' con i suoi occhi: ogni volta la realtà supera la fantasia, quanto a potere immaginifico»⁵². Lo studioso pone l'accento sui riferimenti tra i luoghi presenti nella trilogia e gli ambienti del padovano, sostenendo che essi sono solo in apparenza mitici. In realtà, lo sguardo immaginativo e il legame con la realtà non sono due aspetti che si contrappongono: la capacità di rileggere nella narrazione gli spazi attraversati fisicamente rappresenta una delle modalità grazie alle quali l'essere umano può intraprendere la ricerca della verità. Il fatto che Scabia abbia viaggiato per la pianura padovana studiandola a lungo, dimostra come il mito abbia le sue radici nella fantasia e nei territori. Ivano Paccagnella ha realizzato un'analisi linguistica dei luoghi presenti nella trilogia, grazie a riferimenti al pavano e al padovano, notando che gli spazi ritratti dall'autore non soltanto sono modellati su rimandi reali ma sono investiti di una carica immaginativa capace di rivellarne i miti⁵³. La capacità di Scabia è quella di saper osservare e lasciare che essi si raccontino, creando una vera e propria topografia poetica:

Stando lontani, si sa, il luogo natale diventa un po' mitico – e allora certe tracce viste e udite da bambini, adolescenti, ragazzi e giovanotti diventano grotte popolate, radure di teatri in fermentazione: isole del ritorno e anche Paradisi da visitare di nuovo. Pavan, an?⁵⁴.

Il mondo padovano dell'infanzia di Scabia coesiste con l'universo di Guido il Puliero, perché come afferma Liànogiu Biascà nelle *Foreste sorelle* si può essere al contempo realistici e fantastici. Infatti, secondo Maria Antonietta Grignani «l'impasto» linguistico scabiano non è affatto espressionista, ma «realistico-fantastico» e con esso Scabia vuole «dare corpo al narrare meraviglie, misteri e visioni, far entrare il lettore – come l'ascoltatore di teatro – nel magico mondo che gestisce caparbiamente contro la dimenticanza del passato, l'usura e il conformismo che ci governano»⁵⁵.

È evidente che le vicende e i luoghi fantastici presenti in queste opere sono legati alla realtà: anche la foresta compare sempre in relazione a un momento determinato, fungendo da riflesso per la situazione storica, oltre che narrativa e drammaturgica, sulla quale l'autore si interroga. È lo stesso Scabia che, riflettendo sugli anni della mobilitazione politica, afferma che molti dei discorsi col passare del tempo erano «andati in cancrena», per cui egli aveva avvertito la necessità di liberarsi della patina ideologica che permeava la realtà storica, rivolgendosi verso uno spazio alternativo: «ecco allora il significato del bosco, che è il bosco dell'anima, o degli animali, gli abitanti dell'anima»⁵⁶.

⁵² A. Mancini, *Baedecker*, in L. Vallortigara (a cura di), *Camminando per le foreste di Nane Oca*, cit., p. 60.

⁵³ Cfr. I. Paccagnella, *Il pavano ed il padovano in Nane Oca*, in L. Vallortigara (a cura di), *Camminando per le foreste di Nane Oca*, cit., pp. 41-58.

⁵⁴ G. Scabia, «Pavan, an?», in «Padova e il suo territorio», XII, giugno 1997, n. 67, p. 47.

⁵⁵ M.A. Grignani, «*Stralingua*» con animali, in L. Vallortigara (a cura di), *Camminando per le foreste di Nane Oca*, cit., p. 33.

⁵⁶ P. Di Stefano, *Giuliano Scabia a colloquio con l'«Idra»*, in «Idra», IV, 1993, n. 6, pp. 266-267.

Nella produzione scabiana una delle funzioni della foresta è quella di creare uno spazio idoneo per riflettere sulla Storia. La selva, data la sua distanza dalla civiltà, diventa il luogo in cui personaggi possono assumere il ruolo di osservatori, i quali guardano dall'esterno ciò che accade nella società. Ne è una prova il «ciclo dell'eterno andare», che narra le vicende di una famiglia lungo l'arco dei grandi eventi storici del Novecento, dalle Guerre Mondiali sino agli anni Duemila. Nel terzo capitolo della saga, *L'azione perfetta*, Scabia racconta la storia di Sofia, una psichiatra che vive in prima persona le utopie e le tragedie della seconda metà del Novecento, analizzando il rapporto che intercorre tra l'animo della donna e la realtà dei tempi. Anche in quest'opera, ambientata principalmente nelle piazze e nelle città – le quali costituiscono lo scenario privilegiato per lo svolgimento degli eventi politici e sociali – il bosco compare come spazio di riflessione.

Nel capitolo *Fuori dalla selva*, Sofia appare come una donna matura, che dopo anni caotici ha trovato un amore che l'appaga e la rende felice. È in questo momento di «rivelazione e felicità», che sotto le fronde degli alberi la protagonista si domanda quale sia l'oggetto del suo cercare. Un giorno, si inoltra in una foresta, che si fa sempre più intricata via via che lei procede e in questo luogo rievoca il passato, parla ad alta voce, ha delle apparizioni e delle rivelazioni, fino a che non riemerge dalla selva, sentendo di aver per la prima volta curato se stessa. Il bosco rappresenta il percorso interiore della donna e attraversarlo le permette di raggiungere una pace che per tutta la vita non ha potuto avere.

Durante la sua giovinezza Sofia aderisce al partito comunista, ma deve fare i conti con la deriva dei grandi ideali egualitari, che per alcuni amici si trasformano in «gelide idee», pronte a staccarsi dal cuore e a portare alla morte⁵⁷. La violenza e la «voglia di morte» che dilagano negli Anni di piombo, toccano in prima persona la protagonista. Alla fine degli anni Sessanta, Sofia legge il dramma *Come vi piace* sotto un salice piangente, soffermandosi sulla foresta di Arden. Il riferimento non è casuale, dato che Shakespeare aveva scritto quest'opera in un'epoca di profonda crisi per la società britannica, dove «i valori tradizionali crollavano come un castello di carte, le spiegazioni fornite dalla religione non bastavano più, e questo provocava un forte turbamento di coscienze»⁵⁸. È infatti lo scontro con una città caotica e crudele, dominata dall'invidia e dall'inganno che porta Shakespeare a proporre la foresta come un'immagine narrativa contrapposta a una realtà violenta in cui la borghesia è guidata dall'opportunismo: la selva diventa «un modello di riferimento collettivo cui tendere in maniera maggiore quanto più il vivere civile diventa artefatto»⁵⁹.

Alla luce di queste considerazioni, è possibile interpretare il bosco come un luogo di riflessione, o come uno spazio in cui poter teorizzare una forma di convivenza alternativa a quella imperante nella città. Analizzando la figura di Rousseau, Harrison definisce la foresta uno «spazio eccentrico», nel quale è possibile sviluppare un di-

⁵⁷ G. Scabia, *L'azione perfetta*, cit., p. 125.

⁵⁸ M. Paci, *L'uomo e la foresta*, cit., p. 58.

⁵⁹ Ivi, p. 59.

scorso antisociale e collocarsi in una posizione periferica rispetto ai centri di potere⁶⁰. Questo punto di vista risulta illuminante se consideriamo il percorso drammaturgico e poetico di Scabia, che si è sviluppato in un dialogo di incontro-scontro con le istituzioni, dilatando la concezione di teatro in una continua «azione di decentramento» verso spazi inusuali ed eterotopici⁶¹. Collocarsi al di fuori della città non significa rifiutare il dialogo con la Storia, sostituendo le norme vigenti nella società con un sistema anarchico: il bosco non rappresenta solamente il luogo della molteplicità e delle possibilità, ma può diventare il rifugio di una legge originaria, che nello spazio civile ha finito per corrompersi.

A questo proposito risulta interessante soffermarsi sulla figura del fuorilegge che vive nella foresta, presente a più riprese nella trilogia di *Nane Oca*. Nel romanzo delle *Foreste sorelle*, Guido il Puliero e Giovanni si inoltrano nella selva alla ricerca di informazioni riguardanti la scomparsa di suor Gabriella e incontrano un gruppo di briganti «né morti né vivi», i quali sono in compagnia di un giudice che in passato ha decretato la loro pubblica esecuzione. Nel dialogo con i briganti e con il giudice, i tre protagonisti si rendono conto dell'ambiguità che regna nel bosco, in cui «il nulla è l'altra faccia del tutto» e dove le categorie spaziali dell'«alto e basso, destra e sinistra, caldo e freddo, vita e morte sono sempre uno»⁶². In virtù di questa compresenza, i fuorilegge sono in grado di affermare la buona fede dei loro atti, sottolineando che i furti e i rapimenti sono stati la conseguenza inevitabile della fame e della concentrazione della ricchezza nelle mani di pochi. Queste affermazioni ricollegano i briganti scabiani ai banditi che popolavano le leggende nate ai tempi di Guglielmo il Conquistatore: essi appaiono come ribelli – non come rivoluzionari – che sfidano un sistema responsabile di aver commesso delle ingiustizie. In altre parole, non sono dei nemici della legge, ma della sua degenerazione, così che Robin Hood – simbolo di questo immaginario, citato anche in *Foreste sorelle* – lotta contro la cattiva coscienza di una legislazione corrotta, la quale non è riuscita a rimanere fedele al suo spirito. Il paradosso di questa visione consiste nel fatto che lo spazio occupato dall'ingiustizia sia quello del diritto. La conseguenza di ciò è altrettanto paradossale, infatti la foresta diventa il luogo del ripristino del codice degenerato. Harrison ricollega questa concezione della selva alla «logica della commedia a livello elementare», la quale si manifesta nella presenza costante del tema dell'assurdità. L'illogico nasce dal «fatto che qualcosa appare diverso da ciò che vorrebbe o finge di essere»⁶³ in un mondo fatto di apparenze, se non di una realtà opposta a quella presentata, che trasforma il fuorilegge nel difensore della legge. Il legame tra il teatro e le leggende dei banditi britannici risiede in un motivo che pervade queste storie: il «travestimento». Dal punto di vista tematico, esso ha un significato profondo e indica l'inganno, la parodia della legge compiuta dai suoi presunti custodi. Nelle opere di Scabia la foresta è spesso spazio

⁶⁰ R. Pogue Harrison, *Foreste. L'ombra della civiltà*, cit., pp. 146-154.

⁶¹ Cfr. M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, trad. di T. Villani e P. Tripodi, Milano, Mimesis, 2011, pp. 40-55 (*Des espaces autres*, in «Architecture, Mouvement, Continuité», 1984, n. 5).

⁶² G. Scabia, *Le foreste sorelle*, cit., p. 64.

⁶³ R. Pogue Harrison, *Foreste. L'ombra della civiltà*, cit., pp. 94-97.

teatrale in cui avviene la rappresentazione di un mondo rovesciato, che mette a nudo l'assurdità dell'esistenza umana. I principi su cui essa si basa sono instabili, infatti a più riprese la riflessione dei personaggi scabiani si concentra sui confini labili che dividono il bene dal male.

Affermare che la foresta è il luogo in cui ogni legge viene messa in discussione significa identificarla con uno spazio propizio per l'apertura di differenti punti di vista e per la ricerca di modalità di comprensione e attuazione inedite nel presente storico, spesso legate all'ascolto di voci provenienti da ambienti socialmente subordinati, rappresentati nelle opere di Scabia da personaggi umili, realtà contadine, fuorilegge, animali o piante parlanti. Questa ricerca "eccentrica" non implica una fuga dalla realtà, ma un dialogo ai margini di essa, che si attua nelle forme mitiche della narrazione e del teatro, con lo scopo di intraprendere un cammino di conoscenza dell'essere, il quale possa costituire un'alternativa a una contemporaneità insoddisfacente e inautentica. In questo senso, per comprendere come la produzione dell'autore indagli le contraddizioni della società e in che modo i personaggi fantastici, apparentemente lontani dal presente, si collochino sui limiti della realtà per modificarla, è necessario fare riferimento alla nozione di sguardo poetico. Guardando ancora una volta alla selva, è possibile identificare l'ambiente silvestre con il mondo delle analogie, nel quale si muove la memoria, che abita tanto «le cose esterne quanto le regioni interne della psiche umana»⁶⁴. Quest'ultima riorganizza continuamente materiali provenienti dal passato attraverso l'immaginazione, attribuendo profondità all'esperienza. Diversi poeti rifiutano di considerare gli oggetti come diretti risultati dell'incontro tra gli organi di senso e la nuda realtà, perché la decisione di assumere un atteggiamento meramente scientifico nella lettura del presente determina un impoverimento delle possibilità conoscitive. L'alternativa alla comprensione razionale sembra essere quella dell'esperienza poetica, la quale si configura come una sorta di percezione stereoscopica che, alla normale impressione di un oggetto, aggiunge un'altra dimensione. Essa non è una facoltà propria dei poeti, ma appartiene all'esperienza umana:

All'uomo sensibile e immaginoso, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo e immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli solidi di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione⁶⁵.

La riflessione leopardiana esprime perfettamente lo spirito che muove anche la ricerca scabiana, la quale si propone di ritrovare quei «sostrati mitici» nascosti dentro alle «cose e alle parole»⁶⁶. Se esiste un'alternativa perché sopravvivano delle comu-

⁶⁴ Ivi, p. 211.

⁶⁵ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, Milano, Garzanti, 1991, vol. II, p. 2502.

⁶⁶ Cfr. M. Foucault, *Le parole e le cose*, trad. di E. Panaitescu, Milano, Rizzoli, 1967, pp. 49-59 (*Les*

nità diverse rispetto a quelle presentate dall'individualismo imperante nella società consumistica, il primo passo da compiere per ricrearle è quello di cambiare il proprio sguardo, riconsiderando l'immagine come uno strumento valido per l'espressione della verità. Affinché le realtà profonde dell'esperienza, le quali risiedono nella memoria, possano essere condivise, è necessario che vengano espresse attraverso l'eredità comune della lingua. Qui risiede il legame profondo tra il mito e il *logos*, poiché la parola – in particolare quella poetica – diventa il mezzo con cui vengono legate nella diacronia le costellazioni dei simboli, permettendo che essi siano comunicabili. La foresta, per il suo *setting*, diventa una metafora della conoscenza immaginativa al pari di una selva che si dirama in molteplici sentieri, costringendo il viaggiatore ad abbandonare l'idea di un cammino diritto e modificando il suo sistema di orientamento. Nelle opere di Scabia è presente un'attenzione per la riflessione linguistica e per l'immagine del bosco: è alla luce di queste considerazioni che acquista un alto valore segnico il verbo «foresteggiare». Questo termine chiude simbolicamente la saga di *Nane Oca*, riassumendo quel particolare movimento di continua dilatazione dei confini del reale che si articola per tutta la narrazione, nella quale dialogano i personaggi inventati e reali, gli animali e le ninfe, gli abitanti della campagna padovana, le divinità antiche e lo stesso autore.

Mito e *logos*

L'analisi delle opere di Scabia ha messo in luce diversi aspetti del mito: esso è uno strumento fondamentale per intraprendere un dialogo inedito con la Storia, per sondare le contraddizioni interne a una comunità, al fine di portarla a interrogarsi sull'eredità culturale che le è propria in rapporto al passato e al presente, modificandone, grazie alla riflessione, il futuro. Il mito è anche una modalità organizzativa della narrazione, la quale procede non solo diacronicamente, ma attraverso immagini simboliche intessute nel racconto, configurandosi come via di accesso a una comprensione affettiva del reale, in grado di riavvicinare la donna e l'uomo «agli dei», ovvero a una parte di sé che nella società contemporanea tende a essere oscurata. Il mito, per la sua ricchezza di immagini che oltrepassano l'arbitrarietà del segno, è ricco di una serie di simboli con autonomo potere di risonanza, che sopravvivono nella memoria collettiva e personale degli esseri umani, contribuendo a creare un sostrato comunicativo condiviso. Per concludere questa riflessione sullo spazio mitico della foresta, è utile soffermarsi sul rapporto dinamico che si instaura tra mito e *logos* nelle opere dell'autore.

Al fine di comprendere questa dialettica è necessario concentrarsi sul movimento continuo che lega le profondità del bosco alla città, attraversandone il limite. La figura che meglio esprime questa incessante oscillazione è sicuramente quella di Dioniso, padre del teatro e divinità di collegamento tra l'ambiente silvestre e civile. Il dio rappresenta il messaggero dell'energia vitale delle foreste presso la comunità degli uomi-

mots et les choses, Paris, Gallimard, 1966).

ni: proveniente dalla terra straniera e inaccessibile di Artemide, egli giunge nel mondo degli umani, sconvolgendone le leggi, attraverso quella che è la sua caratteristica chiave, ovvero la metamorfosi⁶⁷. Ci sono vari motivi per cui Dioniso viene considerato il padre dell'arte teatrale; tra questi, sono sicuramente significative le rappresentazioni che venivano eseguite durante le Dionisie e la duplicità rappresentata dal simbolo della maschera. Per quanto riguarda la produzione di Scabia, vi sono altri due aspetti che è importante sottolineare. In primo luogo, la provenienza del dio e il suo cammino per incontrare gli esseri umani, destinato a sconvolgerne la quotidianità, configurano Dioniso come il primo straniero del teatro. Questa nozione è fondamentale nella poetica scabiana:

Il teatro può anche essere tutto ciò che normalmente non viene considerato tale, ma solo all'interno di una volontà di fare teatro, che per Scabia ha bisogno sempre almeno di due cose: la necessità condivisa di incontro, relazione e partecipazione; e la presenza di un autore-demiurgo che venga da altrove, e il cui arrivo inneschi una condizione molto precisa di rapporto e creatività extra-quotidiana⁶⁸.

In secondo luogo, una delle caratteristiche fondamentali di un'esperienza teatrale autentica è la capacità di trasformare lo spettatore e la realtà, peculiarità che si iscrive nel più ampio contesto della metamorfosi, di cui Dioniso è il massimo rappresentante. Egli, in quanto figlio della selva, è in grado di tramutarsi in tutti gli animali perché preserva l'affinità originaria che permette alle forme individuali di sostituirsi l'una all'altra in un insieme confuso di identità⁶⁹. L'arrivo del dio nella comunità scatena dei cambiamenti dovuti alla perdita del controllo necessario per mantenere i confini delle forme, dimostrando come le leggi create dagli individui siano mantenute in vigore da uno sforzo della volontà. Questa presa di coscienza è fondamentale perché consente di comprendere che le forme non sono immutabili e possono perciò essere modificate, se percepite come degenerate o inadatte.

La poetica di Scabia, in quanto trasformatrice, è intimamente legata al mito e l'indeterminatezza tipica di quest'ultimo è ciò che sopravvive nell'ambiguità perenne della foresta. È «attraversando la soglia» che le opere dell'autore si spingono nei territori dell'immaginazione, arricchendo la realtà. Tuttavia, è bene ricordare che né i personaggi, né gli attanti si perdono nella selva per sempre. La ricerca prevede sempre un ritorno, un ri-attraversamento del limite che permette ai viaggiatori di ricongiungersi a una comunità di ascoltatori, raccontando la propria esperienza. Questa condivisione, che conserva al proprio interno immagini e figure mitiche, viene realizzata attraverso l'arte della parola. Per questa ragione il significato profondo della foresta coincide per Scabia con il *logos* nel senso originario di legame. Nelle opere scabiane, ciò che viene identificato come elemento realmente nutritivo per l'essere umano è la

⁶⁷ Cfr. M. Paci, *L'uomo e la foresta*, cit., p. 22.

⁶⁸ S. Casi, *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, Pisa, ETS, 2012, p. 256.

⁶⁹ Cfr. R. Pogre Harrison, *Foreste. L'ombra della civiltà*, cit., pp. 46-50.

capacità di mantenere unito l'esistente attraverso la creazione di storie. Di queste si alimenta anche Dio, il quale viene disegnato nella saga di *Nane Oca* come un enorme «orecchio vastoesteso» che «si nutre, godendo, di tutto ciò che ode»⁷⁰. Il nutrimento rappresentato dalla creazione poetica è estremamente diverso dal desiderio di consumo presente in un'opera come *Fantastica visione*. Esso non annienta l'essere umano, poiché il racconto di Guido il Puliero è in grado di attingere il materiale narrativo tanto dalla realtà quanto dal mito, mantenendo uniti grazie al *logos* immagini, simboli e personaggi provenienti sia dagli strati più antichi che da quelli più recenti della memoria collettiva e personale. Se in *Fantastica visione* la parola diventa lo strumento che il Macellaio utilizza per dividere e frammentare la realtà, nella saga di *Nane Oca* essa riacquista la sua antica essenza di legame tra le cose esistenti. Differentemente da ciò che accade nella prima opera menzionata, dove il bisogno di alimentarsi di carne sempre fresca diventa un'ossessione per i personaggi, portandoli a un individualismo sfrenato che sfocia nell'autodistruzione, la capacità di raccontare del Puliero rappresenta il vero nutrimento della comunità, la quale accorre alla casa dello scrittore e riconosce se stessa nelle sue storie.

Alla luce della riflessione intrapresa, è interessante dedicare un'attenzione particolare a questa figura: Guido non è soltanto colui che vive sul margine, tra la città e la foresta, tra la realtà e la fantasia, egli è anche un fioricoltore capace di dialogare con la vegetazione e di scorgere l'intima somiglianza di questa con la poesia. Infatti, nell'epilogo di *Foreste sorelle* il lettore si imbatte in un canzoniere intitolato *Fioreto*, dedicato dallo scrittore di *Nane Oca* all'amata Rosalinda. Si tratta di una raccolta di versi composti «scrivendo e ricamando il nome del suo amore sui petali e le foglie», grazie ai quali il Puliero «tenne la propria anima in fiore, in attesa di vita nova»⁷¹. Ogni componimento viene scritto in maniera tale che l'insieme delle parole disegni la sagoma di una pianta, mostrando graficamente la coincidenza tra l'esperienza poetica e la natura. Guido è in grado di percepire la verità e la poesia latenti del mondo, le magie che provengono dal cuore della foresta, trasmettendole alla collettività grazie al linguaggio. In questo senso, potremmo collegare al Puliero un altro spazio, il quale differisce dal bosco per l'intenzionalità che lo governa: il giardino, altro importante *topos* della produzione scabiana. Ciò risulta significativo se consideriamo il poeta come colui che è in grado di penetrare nella foresta della memoria e di uscirne, portando con sé una parte dell'esperienza dell'ignoto che ha attraversato, al fine di renderla comunicabile grazie all'attribuzione di una forma linguistica. Egli agisce esattamente come un fioricoltore, il quale, curando le proprie piante, interagisce con la totalità della natura, facendo sì che essa si ripresenti in una nuova veste, quella del giardino. Per questo motivo, la narrazione mitica del puro raccontare non è affatto in contrasto con il *logos* inteso nel senso originario di «legare col discorso», poiché è grazie a esso che l'essere umano può richiamare le antiche immagini per non farle dissolvere nel tempo, riportandole nel presente attraverso la parola:

⁷⁰ G. Scabia, *Nane Oca*, cit., p. 12.

⁷¹ Id., *Le foreste sorelle*, cit., p. 219.

Caro Giovanni, credo di aver capito, col tempo e con l'esperienza, che tutto si può chiamare *logos*: gli atomi di idrogeno ed elio che legandosi hanno dato origine all'universo, le stelle e le galassie legate dalla luce e dalla legge di gravità, il tempo e l'eterno, i pensieri e gli amori, gli odi e la morte, i poemi, i canti, le voci, le chiacchiere, il momón, i letami, le pete e i nomi che diamo a tutto ciò che vediamo e anche a quello che ancora non vediamo: nomi che a volte sono parole, a volte numeri, a volte simboli, calcoli o altro. A mano a mano che si va avanti si vede che tutto, ma proprio tutto, è *logos*⁷².

⁷²G. Scabia, *Nane Oca rivelato*, cit., p. 120.

Cristina Tosetto

VERS UNE EXPANSION DU CONCEPT DE DRAMATURGIE DANS LES ÉCRITURES CRITIQUES: GIUSEPPE BARTOLUCCI ET BERNARD DORT À VENISE (1967)

Les écritures critiques se sont profondément transformées au contact des nouveaux langages théâtraux se profilant à la moitié des années soixante. Confrontons les positions de deux protagonistes de ces bouleversements: Giuseppe Bartolucci et Bernard Dort. Cette étude comparée franco-italienne nous permet d'une part de mettre en lumière la convergence entre deux écritures critiques qui prennent pour objet la même question, ce que nous avons appelé "l'expansion du concept de dramaturgie" et, d'autre part, de mieux comprendre les écarts entre ces deux écritures motivées tant par la sensibilité des critiques que par les contextes italien et français.

En 1967, Bartolucci connaissait bien le travail de Dort dont il avait immédiatement traduit le recueil d'articles, *Théâtre public*¹, que le critique italien avait lui-même présenté en juin dans «Sipario» à l'occasion de l'enquête de Franco Quadri sur la situation de la critique. Pour Bartolucci, Dort est «uno dei critici nuovi attorno a cui sia possibile instaurare un discorso contemporaneo sulla critica»². En effet, il écrit sur Dort afin de réfléchir aux repères méthodologiques de la *Nuova Critica militante*³.

Dans l'analyse de Bartolucci, la notion d'«écriture scénique» est centrale. Notons qu'aujourd'hui la primeur de l'emploi de cette formule est attribuée à Roger Planchon. En 1961, Planchon cite Bertolt Brecht dont il partageait l'idée que l'écriture scénique avait une responsabilité égale à l'écriture dramatique⁴. Or, en 1967, Bartolucci considère que Bernard Dort a compris le premier que le concept d'«écriture scénique» ne permettrait pas simplement de partager de manière équitable la responsabilité du spectacle entre l'auteur dramatique et le metteur en scène. Ce concept permettrait de penser le spectacle dans sa matérialité et à partir des éléments qui le composent. Citons un passage fondamental de l'analyse de Bartolucci:

¹B. Dort, *Teatro pubblico*, a cura di G. Bartolucci e E. Fadini, Padova, Marsilio, 1967 (Cette édition contient la transcription d'une rencontre entre Giuseppe Bartolucci, Cesare de Michelis, Roberto De Monticelli, Bernard Dort et Bruno Schacherl).

²«l'un des nouveaux critiques autour duquel il est possible de fonder un discours contemporain sur la critique»; G. Bartolucci, *Una critica con scrittura scenica*, in «Sipario», giugno 1967, n. 254, p. 48. Les traductions des passages cités dans le texte sont de l'auteure sauf indication d'un autre traducteur.

³L'expression "*Nuova Critica*" a été utilisée par Daniela Visone et définie ensuite par Lorenzo Mango. Elle renvoie à une constellation de critiques dont nous signalons Giuseppe Bartolucci, Franco Quadri et Edoardo Fadini. Voir: D. Visone, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Corazzano, Titivillus, 2010, p. 94; L. Mango, *La Nuova Critica e la recitazione*, in «Acting Archives Review», maggio 2012, n. 3, pp. 151-153.

⁴R. Planchon, cité in É. Copfermann, *Planchon*, Paris, La Cité, 1969, p. 123, rééd. dans L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 21.

Infatti è stato Bernard Dort a proporre per primo questo discorso contemporaneo, partendo dalla nozione di scrittura scenica, come unica e possibile condizione per riferire criticamente di uno spettacolo, non drammaturgicamente, non interpretativamente, soltanto, ma nell'insieme degli elementi che lo compongono; ed è assai interessante e storicamente giusto che egli ponga questa nozione di scrittura scenica, come nascita, con l'inizio della regia, ai tempi del naturalismo, Antoine in testa, e cioè dal momento in cui si insedia sulla scena una unitaria disposizione e conformazione critica dello spettacolo, per mano di una sola persona, che non è più l'autore, non è più l'attore⁵.

Bartolucci fait notamment référence à deux essais de *Théâtre public* dans lesquels Dort écrit au sujet d'Antoine. En réalité, dans ces textes, Dort n'associe pas directement le concept d'écriture scénique à l'idée que le spectacle soit formé d'un ensemble d'éléments; il considère que l'émergence de la mise en scène a permis d'aller au-delà de la transposition technique des œuvres dramatiques pour en donner une interprétation scénique, c'est-à-dire, pour créer à partir du texte de véritables œuvres spectaculaires dont l'auteur est le metteur en scène. Il faut également préciser que dans *Théâtre public* Dort refuse l'opposition auteurs/metteurs en scène et reproche à Planchon ses propos tranchés au sujet de l'«écriture scénique»:

La réalisation scénique ne serait-elle pas même, aujourd'hui, en avance sur la création dramaturgique? Distinguant entre ce qu'il appelle "l'écriture dramaturgique" et l'"écriture scénique", Roger Planchon aime à dire que celle-ci a, durant ces cinquante dernières années, progressé plus vite que celle-là – et c'est ce qui explique, selon lui, la crise du théâtre contemporain qui ne disposerait pas de textes modernes adaptés aux formes scéniques nouvelles [...]. Sans prendre parti sur cette hypothèse qui fait un peu trop bon marché du lien profond, nécessaire, entre ces deux "écritures", constatons du moins que c'est dans les écrits de nos metteurs en scène qu'est esquissée, de la manière la plus large, la problématique de notre théâtre [...]. Antoine, Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Vilar, etc., ont, dans une large mesure, fait l'histoire de notre théâtre, mais ils l'ont aussi écrite, plus que nos dramaturges. Enfin, lorsque Brecht compose, tout au long de sa vie, ses *Écrits sur le théâtre*, c'est moins en auteur qu'en metteur en scène qu'il parle. Ou plutôt l'objet de sa réflexion n'est ni le texte en soi, ni la mise en scène pour elle-même, mais les rapports qui les unissent et le sens que va prendre l'œuvre au contact du plateau et par l'entremise des acteurs devant un public donné, dans des circonstances historiques et sociales déterminées⁶.

⁵ «En effet, Bernard Dort a proposé le premier ce discours contemporain à partir de la notion d'écriture scénique comme unique et possible condition pour parler de manière critique d'un spectacle, avec une approche qui n'est ni dramaturgique, ni seulement interprétative, mais prend en compte l'ensemble des éléments qui composent le spectacle; Dort note que la notion est née avec la mise en scène, à l'époque du naturalisme, avec Antoine en première ligne, ce qui est très intéressant et historiquement fondé: la notion serait née lorsque s'imposent sur scène une disposition et une conformation critique du spectacle qui sont unitaires et créées par une seule personne qui n'est ni l'auteur ni l'acteur»; G. Bartolucci, *Una critica con scrittura scenica*, art. cit., p. 48.

⁶ B. Dort, *La mise en scène. Art nouveau?*, dans Id., *Théâtre public 1953-1966*, Paris, Seuil, 1967, p. 179.

Or, Bartolucci ne s'intéresse pas à la continuité entre texte et scène pointée par Dort: il s'intéresse à l'écriture scénique comme élément permettant de rendre compte d'un spectacle dans l'ensemble des éléments qui le composent.

Revenons sur le raisonnement de Bartolucci. Le critique, lecteur de Dort, considère que pour ce dernier l'écriture scénique serait apparue lorsque le metteur en scène proposa une disposition unitaire des éléments du spectacle en développant une pensée sur sa matérialité. Mais pour Bartolucci, Dort est allé plus loin encore. Il aurait d'abord précisé la notion d'écriture scénique en relation au travail du metteur en scène, puis il aurait reconnu, à partir de l'observation de l'activité théâtrale, «il mutamento di questa stessa scrittura scenica, come una sua intervista a Lia Lacombe («Lettres françaises», 23 marzo 1967⁷) mette in chiarissima luce»⁸. De fait, selon Bartolucci cette écriture n'est plus le seul apanage du metteur en scène: elle s'est élargie aux différentes composantes du spectacle. Bartolucci explique aussi que selon Dort l'écriture scénique aurait permis l'expansion des significations du spectacle au-delà du cadre de la scène. Cette expansion du spectacle (c'est-à-dire l'expansion des significations de l'écriture scénique) appelle un nouveau dynamisme de la critique, question qui constitue un autre point abordé par Bartolucci⁹.

En septembre 1967, ces critiques ont l'occasion d'échanger lors de la Biennale de Venise¹⁰. L'un et l'autre y ont été invités en tant que conférenciers à la table ronde *Partecipazione, denuncia, esorcismo nel teatro d'oggi* qui eut lieu du 24 au 27 septembre dans la salle des miroirs du palais vénitien Ca' Giustinian. Entre juin (mois de la publication de l'article de Bartolucci au sujet de *Théâtre public* de Dort) et septembre, un événement capital a lieu en Italie: du 9 au 12 juin 1967 les forces du *Nuovo Teatro* et de la *Nuova Critica militante* se rassemblent au Congrès d'Ivrea répondant à l'appel des critiques Giuseppe Bartolucci, Ettore Capriolo, Edoardo Fadini et Franco Quadri.

La table ronde de septembre 1967 à Venise constitue ainsi pour Bartolucci le moment d'acter son nouveau positionnement critique face à des figures majeures des

⁷ «Les hommes qui ont fait le grand théâtre d'après la guerre sont arrivés un peu au bout de leur course, du moins d'une partie de leur course. Certains sont morts. C'est le cas de Brecht – et, dans le cas de Brecht, il est extraordinaire que le Berliner dure toujours, dix ans après la mort de Brecht; cela dit, le Berliner Ensemble est, lui aussi, à une sorte de tournant, il faut qu'il se décide, soit pour un renouvellement, soit à devenir un théâtre musée, deux choses défendables d'ailleurs. C'est encore le cas de Strehler et du Piccolo. Comme ça a été celui de Vilar. Je crois que, dans l'immédiat, on a tiré tout ce qu'on pouvait tirer de la dramaturgie brechtienne – on retirera d'autres choses des pièces de Brecht, plus tard. En revanche, la réflexion de Brecht sur le théâtre, la conception d'ensemble qu'il avait du théâtre, qu'il avait de l'art et des rapports entre l'art et la société me paraissent toujours extrêmement valables, vivantes. Il faut questionner le théâtre, et on ne peut pas le faire dans des termes identiques il y a douze ans et aujourd'hui. C'est ce que Brecht nous a appris»; B. Dort, *Montrer le monde d'aujourd'hui*, propos recueillis par L. Lacombe, in «Les Lettres françaises», 23 mars 1967, n. 1175, p. 17.

⁸ «la mutation de cette même écriture scénique comme en témoigne clairement son interview réalisée par Lia Lacombe («Lettres françaises», 23 mars 1967)»; G. Bartolucci, *Una critica con scrittura scenica*, art. cit., p. 48.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Dort et Bartolucci s'étaient déjà rencontrés à la Biennale de Venise à l'occasion de la table ronde internationale *L'opera teatrale di Bertolt Brecht* du 24 et 25 septembre 1966. Toutefois, les actes de la table ronde ne relatent pas d'un éventuel échange entre les deux critiques.

théâtres italien et français parmi lesquelles de nombreux critiques. Le *regista* Luigi Squarzina et le sociologue Lucien Goldmann ont été invités en tant que conférenciers. Alberto Arbasino, Mario Baratto, Roberto De Monticelli, Jean Duvignaud, John Francis Lane, Raul Radice, Renzo Tian sont parmi les animateurs des débats. Les actes de cette table ronde, publiés en septembre 1968, témoignent d'un vaste brassage d'idées, de concepts, de formules, les conférenciers étant sans cesse stimulés par l'assistance.

En premier lieu, nous approfondirons les échanges de la première journée (le 24 septembre 1967) dans laquelle Bernard Dort expose sa contribution *Teatro di partecipazione politica e cronaca contemporanea*. Puis, nous nous attacherons à la dernière journée (le 27 septembre 1967), lorsque Giuseppe Bartolucci intervient au sujet de *La "materialità" della scrittura scenica. (Elementi per un "nuovo teatro")* et répond aux interrogations de l'audience. En analysant les débats suscités par ces deux propositions, nous ferons état des limites conceptuelles que les auditeurs repèrent dans les conférences des deux critiques. Dans un troisième temps, nous nous attacherons au caractère constructif (voire proactif), dont témoignent les propos des deux critiques, notamment au sujet de l'idée d'une extension du concept de «dramaturgie», notion qui, dans l'imaginaire encore foncièrement texto-centré des critiques, se limitait généralement au cadre de l'œuvre de littérature dramatique.

«Le dogmatisme de la perplexité» de Bernard Dort

Le 24 septembre 1967, Bernard Dort ouvre la table ronde avec sa conférence¹¹. Dans ce cadre, il s'attache aux transformations du théâtre politique depuis la révolution française jusqu'à l'époque contemporaine. Dans les années soixante, le théâtre, note Dort, ne célèbre plus l'unité nationale, ni une vérité partagée. Le théâtre politique engage la conscience du spectateur. Ce théâtre, ouvert sur la vie sociale, prend ainsi la forme d'un laboratoire en suivant l'exemple de Bertolt Brecht:

Si può quindi parlare, per Brecht, di un "decentramento" del teatro: il palcoscenico non è più il centro di gravità dell'attività teatrale. Esso si sposta, situandosi, dapprima, nel punto di intersezione fra palcoscenico e platea, nella coscienza stessa dello spettatore combattuto tra l'adesione ed il rifiuto e costretto a mettere in discussione la propria partecipazione all'ideologia ed ai miti della vita quotidiana; poi più in là, al confine della rappresentazione teatrale, là dove teatro e società si incontrano. La struttura teatrale brechtiana non è più chiusa in se stessa, non è più scenocratica: è aperta sulla vita sociale, simile ad un laboratorio dove le rappresentazioni che noi ci creiamo del mondo e di noi stessi sono poste a confronto con altre rappresentazioni, e riconosciute insufficienti, contingenti; un laboratorio nel quale siamo condotti a scoprire le regole della vita sociale per potere poi trasformarle praticamente, nella realtà¹².

¹¹ La conférence de Bernard Dort est publiée en italien.

¹² «On peut ainsi parler, au sujet de Brecht, d'un "décentrement" du théâtre : le plateau n'est plus le centre de gravité de l'activité théâtrale. Il se déplace, en se situant, d'abord, au point d'intersection

Dans la première partie de sa contribution, Dort pointe une transformation du théâtre politique. Dans le contexte actuel, ce théâtre ne propose plus des vérités univoques mais engage interprètes et spectateurs dans une confrontation des représentations respectives du monde.

Dans la suite de sa conférence, Dort précise que cette conception du théâtre politique exclut un certain nombre d'expériences qui, à ses yeux, ne semblent pas efficaces dans le contexte actuel. D'une part, il pointe l'impossibilité d'un théâtre historique universel s'adressant à tout public et visant à expliquer, par le biais d'individus en prise avec les forces politiques, les drames de notre temps. Selon Dort, l'échec partiel d'*Une saison au Congo* d'Aimé Césaire¹³ illustre les lacunes de ce genre de théâtre, car le spectacle aborde une question politique complexe qui concerne le peuple congolais et ses colonisateurs comme un drame éternel ayant pour protagoniste Patrice Lumumba, héros offert au public européen selon les canons du théâtre classique. D'autre part, Dort accuse de mysticisme tout théâtre qui vise une participation physique des spectateurs. Pour s'en expliquer, il donne l'exemple du spectacle *Akropolis* de Jerzy Grotowski:

È necessario denunciare un mito ormai diffuso: quello della partecipazione collettiva del pubblico allo spettacolo. Nell'allestimento di *Akropolis* Grotowski, che fece recitare il lavoro in delle specie di baracche da campo di concentramento, sistemò gli spettatori su pancacci per dare loro l'impressione di far parte del campo di concentramento stesso. Ma dovette constatare che, anziché sentirsi integrati nell'azione, gli spettatori se ne sentivano ancora più estranei, in quanto erano ben consci di non far parte né del gruppo di attori né dei personaggi dell'*Akropolis*. [...] Per questo Grotowski, nel *Principe costante*, ha costruito lo spettacolo (il dispositivo palcoscenico-platea) intorno appunto a tale distanza, concretata nello spazio che separa (ed unisce) la fossa in cui recitano gli attori, dalle gradinate su cui siedono gli spettatori¹⁴.

du plateau et de la salle, dans la conscience même du spectateur partagé entre l'adhésion et le refus et obligé de justifier sa propre participation à l'idéologie dominante et aux mythes de la vie quotidienne puis, plus loin, à la frontière de la représentation théâtrale, là où le théâtre et la société se rencontrent. La structure théâtrale brechtienne n'est plus fermée sur elle-même, elle n'est plus scénocratique: elle est ouverte sur la vie sociale, semblable à un laboratoire dans lequel les représentations du monde et celles que nous engendrons sont confrontées à d'autres représentations, reconnues insuffisantes, contingentes. Ce théâtre est un laboratoire dans lequel nous sommes amenés à découvrir les règles de la vie sociale pour pouvoir ensuite les transformer concrètement, dans la réalité»; B. Dort, *Teatro di partecipazione politica e cronaca contemporanea*, in *Partecipazione, denuncia, esorcismo nel teatro d'oggi*, Atti della tavola rotonda (Venezia, 24-27 settembre 1967), Venezia, La Biennale di Venezia, 1968, p. 14.

¹³ Le spectacle *Une saison au Congo* d'Aimé Césaire dans la mise en scène de Jean-Marie Serreau est programmé à la Biennale en parallèle avec la table ronde. Aimé Césaire y aborde la question de l'indépendance du Congo en mettant en scène des personnages historiques tels Patrice Lumumba.

¹⁴ «Il est nécessaire de dénoncer un mythe désormais diffusé: celui de la participation collective du public au spectacle. Dans la mise en scène d'*Akropolis*, Grotowski, qui faisait jouer ce spectacle dans des espèces de baraque de camp de concentration, fit asseoir les spectateurs sur de vieux bancs pour leur donner l'impression d'appartenir à ce même camp de concentration. Il s'apercevra néanmoins que, au lieu de se sentir intégrés dans l'action, les spectateurs se sentaient encore plus étrangers car ils étaient bien conscients de ne pas faire partie, ni du groupe des acteurs, ni de celui des personnages d'*Akropolis*. [...] Pour cette raison, Grotowski, dans le *Prince constant*, a construit un spectacle (le

Dans cet extrait, Dort pose en postulat la séparation entre la scène et la salle ainsi que les rôles distincts entre interprètes et spectateurs¹⁵. De ce fait, il vise à marquer une distinction entre théâtre et action politique. Pour Dort, un véritable théâtre politique ne devrait pas se confondre avec l'action directe sur la vie réelle mais devrait se fixer un objectif propédeutique: «Il teatro è “propedeutico” alla realtà: non azione o visione del mondo, ma critica delle nostre ideologie e preparazione all'azione»¹⁶. Ainsi, il s'attache au cas du “théâtre théâtral”, celui de Jean Genet par exemple, qui utilise la méta-théâtralité et les jeux de miroirs afin de montrer le caractère factice des images de la réalité que le public se crée dans l'objectif d'en susciter la critique. Puis, il donne l'exemple du théâtre documentaire de Peter Weiss qui nie toute description globale de la réalité afin d'éclaircir, grâce à la fiction, la problématique propre à une situation historique définie faisant écho à une situation contemporaine spécifique et offrant des éléments critiques qui permettent aux spectateurs d'agir. Enfin, dans sa conférence, Dort propose une vision précise de ce que devrait être, à ses yeux, le théâtre politique: une propédeutique à l'action.

En analysant cette définition de théâtre politique, Mario Baratto, brillant intellectuel communiste et italien de haut vol proche de Dort¹⁷, suggère que dans la conférence de ce dernier, serait perceptible ce qu'il appelle un «dogmatismo della perplessità [...] dell'intellettuale bianco»:

Vorrei osservare innanzi tutto che Dort ha parlato, molto giustamente, della fine di un certo eurocentrismo: ma mi sembra anche che egli abbia posto tale problema in modo ancora europeo. Il che è forse inevitabile, da parte nostra, ma esige un supplemento di riflessione sulla nostra situazione. Perché dico questo? Perché al limite è reperibile nel discorso di Dort, una sorta di “dogmatismo della perplessità”, se così posso esprimermi, che è pericoloso, e non solo a teatro: il dogmatismo, cioè, della perplessità dell'intellettuale bianco in un mondo occidentale che è contestato da lui stesso oltre che dagli altri, e si trova quindi in piena crisi, e a vari livelli; ed è allora facile che i temi della crisi vengano posti – o imposti – secondo gli schemi dell'intellettuale bianco (mi si scusi il linguaggio brutale ma evidente)¹⁸.

dispositif plateau-salle) imposant une distance qui se manifeste dans l'espace qui sépare (et réunit) la fosse dans laquelle jouent les acteurs et les gradins sur lesquels s'asseyent les spectateurs»; *ivi*, p. 19.

¹⁵ Dans un article de 1992, Dort revient sur la question de la séparation entre salle et scène en ce qui concerne le théâtre des années soixante. B. Dort, *Le passage de la ligne*, in «Cahiers de la Comédie-Française», printemps 1992, n. 3, rééd. dans *Id.*, *Le Spectateur en dialogue*, Paris, POL, 1995, pp. 40-46.

¹⁶ «Le théâtre est “propédeutique” à la réalité : ce n'est pas une action ou une vision du monde mais une critique de nos idéologies et une préparation à l'action»; B. Dort, *Teatro di partecipazione politica e cronaca contemporanea*, art. cit., p. 21.

¹⁷ Mario Baratto, italieniste raffiné et amoureux du théâtre, a été spécialiste de Ruzante et de Goldoni. Il a grandement contribué aux études théâtrales et aux échanges franco-italiens en matière de théâtre. À ce propos nous renvoyons vers l'étude de M. Consolini, *Mario Baratto, aux origines de la discipline des études théâtrales*, dans Y. Butel et M.-J. Tramurta (dir.), *France-Italie: un dialogue théâtral depuis 1950*, Acte du colloque international (Abbaye d'Ardenne, 1-2 décembre 2006), Bern, Peter Lang, 2008, pp. 39-54.

¹⁸ «Je voudrais noter avant tout que Dort a parlé, très justement, de la fin d'un certain type d'eurocentrisme: toutefois il me semble qu'il a exposé ce problème de façon européenne. C'est

Pour Baratto, Dort exprime une perspective dont les schémas reproduisent des postulats du théâtre européen. Plus précisément, Baratto interroge les raisons de la perplexité dortienne vis-à-vis de certaines propositions spectaculaires en se demandant si cette perplexité ne cacherait pas des *a priori*. D'une part, selon Baratto, le sens de l'adjectif "politique" n'est pas clair. En effet, Dort postule que tout théâtre est politique avec plus ou moins de compétence et de résultat. Cette hypothèse amène le critique français à des conclusions paradoxales: Dort juge inopérant le travail de certains artistes qui traitent directement des sujets politiques contemporains (c'est le cas d'Aimé Césaire), puis il valorise l'efficacité du travail d'autres artistes dont les sujets ne sont pas politiques (par exemple Jean Genet dans ses premières pièces). D'autre part, selon Baratto, Dort affirme tautologiquement que «il teatro è il teatro», ce qui peut porter à confusion:

Dove ravviso questa perplessità? In una duplice affermazione di Dort. Da una parte, infatti, egli afferma che il teatro è il teatro; ed è una tautologia che mi trova consenziente, se essa tende a riaffermare la specificità del linguaggio (o dei linguaggi?) del teatro, risultato di elementi molteplici dovuti ad un lavoro collettivo che è sempre in rapporto con una comunità che in vario modo gli dà un senso (e non è qui il caso di analizzare questa specificità); ma dalla quale invece dissento se essa tende, anche inconsapevolmente, a identificare il teatro con "un" teatro, fosse anche il più alto che abbiamo conosciuto in Europa nel nostro secolo, un teatro cioè i cui modi storici di "presentazione" (autore-regista + attori-pubblico) si vanno logorando in questi anni in un processo di consumo largamente integrabile¹⁹.

L'italianiste évoque implicitement que le théâtre européen, historiquement composé de certaines figures productives telles que l'auteur, le metteur en scène, les acteurs et le public, est remis en question. Mario Baratto s'attache notamment au cas d'*Une saison au Congo* d'Aimé Césaire. Ce spectacle, pensé pour un public africain tout en adoptant des schémas de production européens doit, à son avis, être critiqué mais aucunement rejeté. En effet, le spectacle pose le problème du théâtre en tant que

peut-être inévitable qu'il en soit ainsi pour nous, mais cela exige que nous poursuivions la réflexion sur notre situation. Pourquoi je parle ainsi? Puisque dans le discours de Dort nous pouvons repérer une forme de "dogmatisme de la perplexité", si je peux m'exprimer ainsi, qui est très dangereuse au théâtre et ailleurs: c'est-à-dire le dogmatisme de la perplexité de l'intellectuel blanc dans un monde occidental qui est contesté par lui-même et par les autres, un monde qui se trouve en pleine crise à différents niveaux; les thèmes de la crise sont ainsi simplement posés – ou imposés – selon les schémas de l'intellectuel blanc (veuillez excuser mon langage brutal mais évident); M. Baratto, in *Partecipazione, denuncia, esorcismo nel teatro d'oggi*, cit., pp. 31-32.

¹⁹ «Où est-ce que je repère cette perplexité? Dans une double affirmation de Dort. D'une part, en effet, il affirme que le théâtre c'est le théâtre; voici une tautologie à laquelle j'acquiesce, si elle tend à réaffirmer la spécificité du langage (ou des langages?) du théâtre, résultat d'éléments multiples dus à un travail collectif qui est toujours en rapport à une communauté qui, de diverses manières, lui donne un sens (et ce n'est pas pour analyser une telle spécificité); toutefois, je ne suis pas d'accord si elle tend, même inconsciemment, à identifier le théâtre avec "un" théâtre, fut-il le plus haut que j'eusse connu en Europe dans notre siècle, c'est-à-dire un théâtre dont les formules historiques de "présentation" (auteur-metteur en scène + acteurs-public) sont en train de s'épuiser pendant ces années dans un processus de consommation largement intégrable»; *ivi*, p. 32.

moyen de lutte politique qui déborde les frontières européennes.

La réponse de Dort à Baratto témoigne du fait que le critique croit être désormais dans une nouvelle phase de son travail: il ne s'agit pas tant de faire preuve d'ouverture intellectuelle que de prendre position pour un type de théâtre conçu pour un public spécifique. De fait, Dort met en lumière que la position de Baratto est artificiellement globalisante car en réalité il existe différents théâtres politiques qui correspondent à différents publics; il faut absolument distinguer le théâtre révolutionnaire propre aux pays communistes et aux autres continents du théâtre européen propédeutique à l'action:

È vero che qui parlo da europeo, dopo aver criticato il nostro eurocentrismo. Baratto ha avuto ragione di rilevarlo. Ma possiamo fare diversamente? Possiamo porci fuori dall'Europa? Non credo, e vedo in ciò una delle fonti dell'impotenza del nostro teatro a inserirsi nella realtà storica (che non è più eurocentrica). Possiamo ancora rappresentare sulle nostre scene la rivoluzione sovietica, ma non, forse, la rivoluzione cinese, la rivoluzione cubana o la guerriglia sudamericana... C'entra anche il fatto che in Africa, in America o in Asia il problema di un teatro politico si pone in tutt'altri termini. In questi casi non si tratta più di un teatro di rappresentazione politica, ma di un teatro di azione politica. Più esattamente, non vi è soluzione di continuità tra azione e teatro. Si fa del teatro per indurre gli spettatori ad agire: il gioco è immediatamente convertito in azione e la strada, i luoghi pubblici sono il luogo dell'una e dell'altra. Allora l'analisi che ho tentato di fare non è più valida²⁰.

Dort défend ainsi un théâtre dont l'efficacité politique est mesurée à partir d'une perspective européenne car il n'existe pas pour lui la possibilité de produire un théâtre politique dont la perspective soit globale. Il s'intéresse à un théâtre politique précis, celui qui s'adresse le plus efficacement au public européen en prise avec les luttes sociales de l'époque.

L'analyse de ce type de théâtre politique se veut totalisante dans le sens où Dort examine le dialogue qui se noue entre l'ensemble des interlocuteurs présents dans l'activité théâtrale:

Lo ripeto: oggi non si può più analizzare il teatro a partire soltanto dalle opere drammatiche o – ciò che è ancora peggio – dall'ideologia quale viene espressa dal personaggio centrale. È tutta l'attività teatrale che bisogna prendere in con-

²⁰ «Je suis d'accord, après avoir critiqué notre eurocentrisme, j'ai parlé comme un européen. Baratto a eu raison de le noter. Mais pouvons-nous agir autrement? Pouvons-nous nous placer en dehors de l'Europe? Je ne crois pas et je vois dans cela l'une des raisons de l'incapacité de notre théâtre de s'inscrire dans la réalité historique (qui n'est plus euro-centrée). Nous pouvons encore représenter sur nos scènes la révolution soviétique, mais nous ne pouvons pas, peut-être, représenter la révolution chinoise, la révolution cubaine ou la guérilla sud-américaine... Il faut aussi considérer qu'en Afrique, en Amérique ou en Asie le problème du théâtre politique est posé d'une autre manière. Il ne s'agit plus d'un théâtre de représentation politique, mais d'un théâtre d'action politique. Plus exactement, il n'y a pas de solution de continuité entre action et théâtre. On fait du théâtre pour pousser les spectateurs à agir: le jeu est immédiatement transformé en action de rue, les lieux publics s'adaptent à l'une et à l'autre fonction. Dans ce cadre, l'analyse que j'ai essayé de faire n'est plus valable»; B. Dort, in *Partecipazione, denuncia, esorcismo nel teatro d'oggi*, cit., p. 38.

siderazione, non soltanto cioè quel che viene detto e mostrato sulla scène ma aussi i rapports que si stabilissent entre la scène et la salle, le dialogue que si intreccia entre auteur, regista, attori e pubblico, in una determinata situazione politica e sociale²¹.

En dernière instance, c'est bien l'efficacité potentielle de ce dialogue que le critique mesure, voire sollicite.

Grace à l'intervention de Mario Baratto, Bernard Dort précise ainsi la position où il se place quand il observe le théâtre, en acceptant de manifester de la perplexité vis-à-vis du travail des artistes qui sortent de son schéma interprétatif. Voyons comment le bagage conceptuel déployé par Dort l'amène à se comparer avec Giuseppe Bartolucci lors de la conférence de ce dernier.

Giuseppe Bartolucci et «l'illusion de toute avant-garde»

Le 27 septembre, la table ronde se conclut de manière mouvementée suite à la conférence de Giuseppe Bartolucci: *La "materialità" della scrittura scenica (Elementi per un "nuovo teatro")*. Un bref résumé des points principaux de sa contribution nous permettra d'introduire les débats successifs. Dès le début, l'auteur précise que ses propos concernent la situation du *Nuovo Teatro* italien, théâtre qui se démarque de celui de l'après-guerre. Toutefois, selon l'auteur, le cas de l'Italie fait écho à la situation générale de transformation du théâtre à l'échelle mondiale à laquelle ce Pays est en train de s'adapter. En effet, selon Bartolucci, même en Italie «si è cominciato a dubitare della funzione estetica e moralizzante della scrittura scenica, come ci è stata insegnata e offerta dal quarantacinque al sessanta, e come altresì si è frantumata e polverizzata via via nel corso di questi ultimi cinque o sei anni»²². Il faut ainsi prendre acte de la matérialité de cette écriture au-delà de tout moralisme et esthétisme: une écriture qui se compose d'éléments concrets.

Le conférencier s'attache ainsi à préciser ce qu'il veut dire par matérialité en forgeant de nouveaux concepts. Bartolucci donne d'abord l'exemple des matérialités phonique et physique des paroles qui se transforment en objets scéniques (et non littéraires). Puis, il fait référence à de nombreuses expériences qui ont valorisé la matérialité des objets sur scène (au-delà de tout symbolisme ou connotation historique), comme, par exemple, dans le théâtre futuriste. Suite à ces précisions, Bartolucci pro-

²¹ «Je le répète: aujourd'hui nous ne pouvons plus analyser le théâtre à partir des seules œuvres de littérature dramatique ou – ce qui est pire – à partir de l'idéologie telle qu'elle est exprimée par le personnage central. Il faut prendre en considération l'ensemble de l'activité théâtrale, c'est-à-dire qu'il ne faut pas seulement considérer ce qui est montré sur scène mais aussi les rapports qui s'établissent entre la scène et la salle, le dialogue qui se tresse entre auteur, metteur en scène, acteurs et public, précisément dans une situation politique et sociale»; *ibid.*

²² «on a commencé à douter de la fonction esthétique et moralisante de l'écriture scénique, ainsi qu'elle nous avait été apprise et offerte depuis 1945 jusqu'en 1960»; G. Bartolucci, *La "materialità" della scrittura scenica (Elementi per un "nuovo teatro")*, in *Partecipazione, denuncia, esorcismo nel teatro d'oggi*, cit., p. 97.

pose de nouveaux concepts afin de mieux définir cette notion de “matérialité”. Selon lui, des éléments tels le geste, la parole, l’action, structurent l’ensemble du spectacle en tissant une trame de “signes-guides” (*segni-guida*) et de “signes-dérivés” (*segni diramanti*). Dans l’*Antigone* du Living Theatre, par exemple, Giuseppe Bartolucci identifie un signe-guide précis: un acteur déplace sa main de manière rythmique depuis le front jusqu’au genou. Ce signe-guide va ensuite produire des signes-dérivés de nature phonétique et gestuelle dont la succession et l’organisation dans l’espace déterminent l’écriture scénique du spectacle. L’écriture scénique se compose ainsi d’une constellation de moments phonético-visuels qui témoignent la matérialité de cette écriture.

Avec ces concepts, Bartolucci attribue un caractère “scientifique” à l’écriture scénique. Il analyse, par exemple, des spectacles de Carmelo Bene en notant que ce dernier se livre à une confrontation corporelle sans merci avec le texte. De cette confrontation méthodique, émerge l’écriture scénique du spectacle. Le procédé de Carmelo Bene est ainsi qualifié de “scientifique” par Bartolucci. De plus, ce procédé permet au spectacle de Bene d’évoluer constamment. En effet, selon Bartolucci, scientificité et approximation ne sont pas incompatibles dans le cadre d’un théâtre nouveau qui est toujours en transformation. Ce constat l’amène à décrire le spectacle en tant que “produit-machine” (*prodotto-macchina*):

In altre parole bisogna sempre più pensare coscientemente a uno spettacolo teatrale che, come in effetti accade, non sia mai finito, e che non possa riconoscersi in nessuna delle sue serate, da un critico qualsiasi, da uno spettatore qualsiasi in veste di critico, ma semmai rivissuto mutuamente e consapevolmente dal pubblico e dagli interpreti in ciascuna delle sue prove, in ciascuno degli esercizi preparatori che ogni serata può dare [...]. Uno spettacolo come prodotto-macchina in altre parole, tende a far rispettare la propria scientificità e a svelare apertamente il proprio procedimento, in tale sua progettazione tentando appunto di parare qualsiasi colpo che gli venga dal riconoscimento della sua approssimazione, con intervento di stupore, di meraviglia, da parte del pubblico²³.

Bartolucci postule que ces spectacles, conçus comme des produits-machines, se basent sur des procédés scientifiques: en effet, il est possible d’analyser l’écriture scénique spécifique de chacun en s’attachant au procédé qui organise les éléments matériels composant le spectacle, matériaux qui évoluent au fil des représentations.

Bartolucci précise l’objet de son analyse critique: la structure de ces spectacles. En s’attachant à la matérialité de l’écriture du spectacle, c’est-à-dire à une construction

²³ «Plus précisément, il faut penser toujours plus consciemment à un spectacle théâtral qui, comme c’est le cas, n’est jamais achevé, un spectacle qu’un quelconque critique, un quelconque spectateur dans le rôle de critique ne peut reconnaître en une soirée. Ce spectacle est vécu à nouveau par le public et par les interprètes dans chacune des répétitions, dans chaque exercice préparatoire que chaque soirée peut offrir, avec un échange réciproque et conscient ; [...] Plus précisément, ce spectacle qu’on nomme “produit-machine” se veut scientifique et révèle ouvertement son procédé en tentant ainsi, avec l’apport de la stupeur, de la merveille du public, d’esquiver tout choc qui proviendrait de la reconnaissance de son approximation»; *ivi*, p. 109.

conçue scientifiquement, Bartolucci échappe ainsi tant à l'idéalisme de Benedetto Croce, qu'au spiritualisme et aux mises en scène historicistes:

È questa “materialità” infatti che può precludere e impedire una chiusura altrettanto pericolosa e astratta di quella provocata e aggiornata dalla derivazione spiritualistica e dalla ascendenza idealistica: l'una e l'altra nei casi più validi facevano rientrare la vita a teatro in funzione storicistica, [...] mentre la “materialità”, aspirando alla scientificità e movendosi per procedimento, va al di là della tensione drammatica [...] e va al di là anche del moraleggiare²⁴.

Au-delà de toute tension dramatique et de toute question morale, le critique analyse procédés et données qui, dans le spectacle, permettent de réduire la réalité au squelette, c'est-à-dire, d'en révéler la structure.

Avant de poursuivre dans l'analyse de la table ronde, arrêtons-nous un moment pour noter que la conférence de Venise anticipe les concepts et les thèmes que Bartolucci évoquera en 1968 dans l'introduction de *La scrittura scenica*. Dans ce texte, le critique fait référence à un spectacle composé de paroles et d'images (en écho aux moments phonético-visuels décrits à Venise), il utilise les formules «*segnì-guida*» (signes-guides) et «*segnì diramanti*» (signes-dérivés), il emploie le concept de “produit” (évoquant l'association produit-machine) et le terme «*procedimento*» (processus). Il aborde les questions de la scientificité, de la structure des spectacles et de la nécessité de renouveler la critique par rapport aux approches formalistes et historicistes²⁵. Pourquoi ce fil rouge tendu entre la table ronde de septembre 1967 et l'introduction de 1968 est-t-il aussi important?

La scrittura scenica identifie dans le concept d'“écriture scénique” le point de convergence du phénomène du *Nuovo Teatro* tout en rassemblant les forces d'une constellation d'artistes et de critiques dans l'exploration des potentialités matérielles de cette même “écriture scénique”. De fait, cet ouvrage a souvent été considéré comme une mise à plat des matériaux préparatoires du Congrès d'Ivrea, mythique déclaration de naissance du *Nuovo Teatro*, organisé en juin 1967 par Bartolucci, Ettore Capriolo, Edoardo Fadini et Franco Quadri. Or, ce rapprochement entre la table ronde de Venise et l'introduction de *La scrittura scenica* permet de suivre la progression de la réflexion de Bartolucci; il nous permet aussi de mieux apprécier son rôle de guide critique du phénomène du *Nuovo Teatro*. Cette fonction souterraine et autoproclamée de guide l'amena à déployer un incroyable arsenal conceptuel seulement trois mois après le Congrès d'Ivrea: un foisonnement de formules qui ne manquera pas d'effrayer l'auditoire de Venise.

Lors de la table ronde, l'assistance intervient en exprimant sa perplexité vis-à-vis

²⁴ «En effet, cette “matérialité” peut faire obstacle et empêcher une obstruction aussi dangereuse et abstraite que celle provoquée et mise à jour par la dérivation spiritualiste et par la filiation idéaliste: l'une et l'autre, dans les meilleurs des cas, représentaient au théâtre des tranches de vie en fonction historiciste, [...] alors que la “matérialité”, en ambitionnant la scientificité et en avançant selon une logique précise (procédé), va au-delà de la tension dramatique [...] elle va aussi au-delà du discours moralisateur»; *ivi*, p. 110.

²⁵ G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968, pp. 8-10.

du caractère parfois trop abstrait des propos de Bartolucci, notamment en ce qui concerne le concept de “produit-machine”. Peter Roberts, critique de la revue anglaise «Plays&Players», avoue n’avoir rien compris à la contribution de Bartolucci²⁶ qui, rebondissant sur cette remarque, précise les enjeux du concept de “produit-machine” qu’il rattache au contexte du théâtre italien:

Questi due concetti: riflessività e materializzazione, possono tranquillamente appartenere a un concetto scandalo di “prodotto-macchina”, che però ci permette di restare rigorosamente dentro il discorso scenico. Ed è a ciò che recalcitra la cultura italiana ufficiale e non ufficiale: e lo stesso Squarzina ieri nella sua nutritissima relazione ha un po’ abbondato di riferimenti e meno ha parlato di artificio, per il suo nuovo spettacolo. [...] Roberts parla di astrattezza del mio discorso; in verità per noi questo discorso è terribilmente concreto, dopo il gran moralismo e il gran pedagogismo, dopo il gran estetismo, dopo il gran decorativismo degli ultimi dieci anni teatrali²⁷.

L’extrait révèle que pour Bartolucci le concept de “produit-machine” vise à orienter l’analyse vers un discours spécifiquement scénique car, en Italie, une telle *formamentis* est rare et se dévalorise en tentant de s’imposer.

Malgré cette explication, Bernard Dort insiste sur la faiblesse de l’argumentation de Bartolucci qui se confirme lorsque l’auteur se pique de scientificité: «l’illusion de riportare il teatro al grado zero»²⁸. Selon Dort, quand Bartolucci analyse exclusivement la structure des spectacles et postule que cette structure est rigoureusement scientifique, il ignore les implications idéologiques des représentations. Dort illustre son propos en le rattachant d’abord à l’analyse du spectacle *Antigone* du Living Theatre par Bartolucci, puis à celle d’un autre spectacle du Living, *Frankenstein*:

Prendiamo come esempio gli spettacoli del Living Theatre e in particolare *Antigone*. Si può indubbiamente caratterizzare la ricerca del Living parlando, come ha fatto Bartolucci, di una “operazione di segni”. È un fatto che talune sequenze di *Antigone* sono costruite intorno a un gesto, a un segno se si vuole. Ma se ne può per questo dedurre che vi sia qui, da parte del Living, una vera e propria “scientificità”? Ne dubito. Si deve senza dubbio constatare un’estrema coerenza nei mezzi impiegati e parlare di una composizione scenica organizzata intorno a un ristretto numero di segni o di figure, ma dedurre che vi sia per questo scientificità significa estrapolare un po’ abusivamente. Significa soprattutto trascurare i significati di una siffatta costruzione scenica che sono eviden-

²⁶ P. Roberts, in *Partecipazione, denuncia, esorcismo nel teatro d’oggi*, cit., p. 97.

²⁷ «Ces deux concepts : celui de réflexivité et celui d’une matérialité évolutive, peuvent aisément renvoyer au concept scandaleux de “produit-machine”, nous permettant ainsi de rester rigoureusement dans le discours scénique. Voici ce à quoi la culture italienne, qu’elle soit officielle ou non-officielle, est récalcitrante : Squarzina lui-même hier, dans sa riche conférence a abondé en références et peu parlé d’artifices pour son nouveau spectacle. [...] Roberts dit que mon discours est abstrait; en vérité, pour nous, ce discours est terriblement concret après le grand moralisme et le grand pédagogisme, après le grand esthétisme, après le grand décorativisme des dix dernières années théâtrales»; G. Bartolucci, in *Partecipazione, denuncia, esorcismo nel teatro d’oggi*, cit., p. 113.

²⁸ «L’illusion de ramener le théâtre au degré zéro»; B. Dort, in *Partecipazione, denuncia, esorcismo nel teatro d’oggi*, cit., p. 118.

ti, per non dire invadenti. Certo, tutto *Frankenstein* ruota intorno alla costruzione della figura, Frankenstein, ma lo spettacolo non può ridursi a questo. La figura, l'oggetto è evidentemente simbolico: rappresenta il mondo, la civiltà moderna, li denuncia. Non si può passare sotto silenzio la preoccupazione di trasmettere un messaggio, anzi di incarnare un atteggiamento morale, che è il fondamento stesso dell'attività del Living – preoccupazione che va talvolta fino alla volontà di profetizzare. A un'apparente tecnicizzazione o meccanizzazione dei mezzi è lungi dal corrispondere ciò che Bartolucci chiama la fabbricazione di un puro prodotto-macchina, avulso da ogni implicazione ideologica²⁹.

Dort pointe ainsi l'escamotage dans l'analyse de Bartolucci: le fait de postuler que la structure des spectacles répond à des critères scientifiques permet à ce dernier de contourner à la fois la question de leurs significations et la critique de leurs idéologies.

Dort ajoute que ce renoncement à la réflexion sur les multiples significations des spectacles est elle-même idéologique. Selon le critique français, Bartolucci reproduit l'idéologie du théâtre d'avant-garde:

Temo che quando parla di "scientificità" o di "prodotto-macchina", Bartolucci ceda a quella che si può definire come l'illusione dell'avanguardia, illusione che è quella del "nuovo teatro" attuale, come lo fu dell'avanguardia francese degli anni cinquanta. Intendo con questo il rifiuto di ogni ideologia e la volontà di fabbricare puri oggetti di teatro³⁰.

L'extrait révèle que, pour Dort, abandonner l'analyse des significations idéologiques des spectacles est un héritage de l'avant-garde qu'il faut questionner.

En 1967, la résurgence de cette idéologie préoccupe Bernard Dort pour qui «il rifiuto delle ideologie deriva infatti dall'ideologia dominante della nostra società»³¹. Pour l'auteur, il faut combattre cette idéologie dominante propre à la société de

²⁹ «Considérons le cas des spectacles du Living Theatre et en particulier *Antigone*. Nous pouvons caractériser la recherche du Living en parlant, comme Bartolucci, d'une "opération de signes". C'est évident que certaines séquences d'*Antigone* sont conçues autour d'un geste, d'un signe si on veut. Peut-on pourtant en conclure que, de la part du Living, il y ait une véritable "scientificité"? J'en doute. Il faut prendre note d'une extrême cohérence dans les moyens employés et faire référence à une composition scénique organisée autour d'un nombre restreint de signes ou de figures ; toutefois, en déduire qu'il y ait chez eux de la scientificité signifie extrapoler un peu abusivement. Cela signifie notamment délaissier les significations d'une telle construction scénique qui sont évidentes, voir envahissantes. Certes, l'ensemble de *Frankenstein* tourne autour de la construction de la figure, Frankenstein, mais le spectacle ne peut pas se résumer à ça. La figure, l'objet est évidemment symbolique: il représente le monde, la société moderne, il les dénonce. Nous ne pouvons pas omettre le souci de transmettre un message, voire d'incarner une attitude morale, qui est le fondement même de l'activité du Living – souci qui va parfois jusqu'à la volonté de prophétiser. À une technicisation ou mécanisation présumée des moyens est loin de correspondre ce que Bartolucci appelle la fabrication d'un pur produit-machine, déconnecté d'une quelconque implication idéologique»; *ivi*, p. 117.

³⁰ «Je crains que, lorsqu'il parle de "scientificité" ou de "produit-machine", Bartolucci ne cède à ce qu'on pourrait définir comme l'illusion de l'avant-garde, illusion qui est celle du "nouveau théâtre" actuel tout comme elle fut l'illusion de l'avant-garde française des années cinquante. Je veux dire par là le refus de toute idéologie et la volonté de fabriquer de purs objets de théâtre»; *ibid.*

³¹ «le refus de toute idéologie est, de fait, le produit de l'idéologie dominante de notre société»; *ivi*, p. 118.

consommation. Il propose ainsi d'analyser la fabrication des "produits-machines", c'est-à-dire des spectacles, sur le plan idéologique:

A questo punto la fabbricazione del prodotto-macchina deve essere integrata in un processo più ampio. Il teatro può mostrarci questa fabbricazione e, mostrandocela, può consentire, a noialtri spettatori, di contestare un tale prodotto. Bisogna inserire l'illusione dell'avanguardia in una dialettica dell'attività teatrale. Pur molto sottilmente analizzando le tecniche del "nuovo teatro", Bartolucci è rimasto prigioniero di questa stessa illusione. Giova forse che il teatro compia un passo di più e, riallacciandosi all'ideologia, offra alla nostra comprensione il carattere ideologico di una tale illusione³².

Les propos de Dort sont cohérents avec les préoccupations exposées lors de sa conférence. Pour le critique, il est inconcevable d'esquiver la question des significations idéologiques des spectacles. La proposition de Bartolucci de s'attacher uniquement à la structure des spectacles ne peut ainsi que choquer le critique français dont les préoccupations, à l'aube des années soixante-dix, sont radicalement liées à l'interrogation des idéologies par la fiction théâtrale.

Or, les préoccupations de Bartolucci s'attachent aux techniques, aux procédés qui permettent de véhiculer la contestation de la société. En effet, pour Bartolucci il faut valoriser la forme de ces opérations de contestation³³. Des spectacles peuvent en effet choquer les spectateurs ou sembler obscurs. Toutefois, il ne faut pas s'arrêter aux émotions, mais s'attacher à la manière dont le spectacle a été confectionné. «I momenti di violenza che sono negli spettacoli del Living – explique Bartolucci – non vanno considerati in se stessi ma ricondotti al procedimento usato per esprimerli³⁴». Le critique tout comme le spectateur doit donc d'abord comprendre la structure du spectacle, les procédés utilisés. En effet, pour Bartolucci: «scientificità vuol dire tecnicizzazione, vuol dire però ancora una volta consapevolezza³⁵». Ainsi, il faut aspirer à une "conscience scénique": c'est-à-dire qu'il faut acquérir une logique proprement théâtrale ou "scientificité théâtrale" sans laquelle toute contestation se limite aux intentions en esquivant le problème du langage scénique, c'est-à-dire de savoir comment véhiculer le message contestataire.

À ce point, les contre-arguments avancés par Bernard Dort ont posé les bornes du point de vue du conférencier Bartolucci: Dort considère que Bartolucci esquivé le discours sur la signification idéologique des spectacles. Dort lui-même dans son

³² «À ce stade, la fabrication du produit-machine doit être intégrée dans un processus plus ample. Le théâtre peut nous montrer cette fabrication et, d'un même trait, il peut permettre à nous, spectateurs, de contester un tel produit. Il faut insérer l'illusion de l'avant-garde dans une dialectique de l'activité théâtrale. Tout en analysant très finement les techniques du "nouveau théâtre", Bartolucci s'est fait prendre au piège de cette même illusion. Il serait utile que le théâtre aille plus loin et, en se rattachant à l'idéologie, propose une aide à la compréhension du caractère idéologique d'une telle illusion»; *ibid.*

³³ G. Bartolucci, in *Partecipazione, denuncia, esorcismo nel teatro d'oggi*, cit., p. 125.

³⁴ «Les moments de violence présents dans les spectacles du Living – explique Bartolucci – ne doivent pas être jugés en tant que tels car il faut les considérer à partir du procédé employé pour les exprimer»; *ivi*, p. 123.

³⁵ «scientificité signifie technicisation et signifie aussi prise de conscience»; *ivi*, p. 119.

discours s'était vu imposer des limites par Mario Baratto: l'italianiste considère que dans sa conférence le critique français manifeste un «dogmatisme de la perplexité de l'intellectuel blanc», car il ne s'intéresse qu'à un théâtre politique qui est propédeutique à la contestation au sein de la société européenne. Les réponses de Dort à Baratto et les échanges entre Dort et Bartolucci, nous permettent de comprendre que ces deux derniers défendent leur point de vue en argumentant à partir de la situation du théâtre en France et en Italie. En effet, la partialité et l'arsenal conceptuel qu'ils déploient correspondent à la nécessité de se positionner dans l'accompagnement, voire le soutien d'un type de théâtre présent au sein de leurs Pays respectifs.

Après avoir décrit les manquements pointés par Baratto et par Dort nous analyserons les positions de Dort et de Bartolucci à travers les aspects constructifs, voire proactifs vis-à-vis de la réflexion critique de leur époque. Les points de vue des deux critiques posent le socle pour le développement et l'élargissement du concept de dramaturgie en France et en Italie.

Expansion du concept de “dramaturgie”

En exprimant deux points de vue radicaux, Dort et Bartolucci sont amenés à s'intéresser à certains spectacles et à en exclure d'autres, prenant ainsi la responsabilité d'orienter le théâtre dans leurs Pays respectifs. Le choix des spectacles qu'ils soutiendront s'appuie sur l'arsenal conceptuel des critiques. Bartolucci et Dort considèrent notamment que le théâtre doit être analysé selon de nouveaux paramètres critiques et entérinent ainsi l'idée que le concept de dramaturgie est désormais irréductible au texte, c'est-à-dire à l'œuvre de littérature dramatique. Cependant, l'expansion du concept de dramaturgie introduit deux orientations critiques distinctes que nous allons analyser dans la suite de ce paragraphe.

En 1971, Bernard Dort s'explique en utilisant la même métaphore que celle qu'il avait proposée lors du colloque de Venise: «Le centre de gravité de l'activité théâtrale a changé», ce qui impose une «nouvelle conception du travail dramaturgique». «Ou plus exactement – ajoute-t-il – c'est de travail théâtral qu'il est question et non plus seulement de travail dramaturgique»³⁶. Le concept de «travail théâtral» permet à Dort d'exprimer l'idée d'une expansion du concept de «dramaturgie». La dramaturgie déborde le cadre de la page et n'a de sens qu'en rapport au public, à l'ensemble de l'activité théâtrale, voire à la société:

Aujourd'hui le “nouveau théâtre” des années cinquante apparaît d'ores et déjà comme un objet de musée. Quant à un répertoire populaire qui serait l'“expression idéale de la vie d'un peuple”, il court le risque de rester à jamais un très beau mythe. C'est dans une recherche nouvelle, théâtrale autant et plus que dramaturgique, que doivent s'engager les théâtres qui se soucient d'un répertoire vraiment contemporain. Une telle recherche n'est pas sans conséquences: peut-être obligera-t-elle ces théâtres à remettre en cause l'organisation de leurs

³⁶ B. Dort, *Théâtre réel. Essais de critique 1967-1970*, Paris, Seuil, 1971, p. 26.

activités, quelques-unes de leurs récentes conquêtes (dans les rapports avec leur public et avec l'État notamment). Car, maintenant, il s'agit moins de refléter le monde actuel dans le miroir trop étroit de la scène traditionnelle que d'enraciner l'activité théâtrale dans notre société: [...] nos théâtres doivent, sous peine de sclérose, devenir des laboratoires où auteurs, metteurs en scène, acteurs et spectateurs puissent confronter librement leurs expériences et leurs représentations de la réalité³⁷.

Au-delà de la métaphore du "centre de gravité", l'extrait fait écho à de nombreux thèmes abordés lors de la conférence de Venise: le laboratoire, la confrontation des représentations de la société, l'idée d'un "théâtre politique" qui ne soit plus l'«expression idéale de la vie d'un peuple». Ici, toutefois, ces éléments concourent à montrer que la recherche dramaturgique ne peut plus rester confinée dans la page car il n'y a plus de solution de continuité entre la page, la vie du théâtre et celle de la société.

Bartolucci quant à lui rattache l'expansion du concept de dramaturgie à l'apparition de dramaturgies nées du travail de plateau. Lorenzo Mango note que cette expansion bartoluccienne s'appuie, dans un premier temps, sur l'imbrication de la "parole" et de l'"image"³⁸. Bartolucci lui-même, lors de la conférence de Venise associait ces deux éléments en parlant de "moments phonético-visuels". De fait, l'écriture scénique englobe la parole en s'attachant à sa matérialité plutôt qu'à son sens littéraire. Nous avons décrit ce phénomène comme une expansion du concept de dramaturgie car il nous semble qu'à travers la notion d'écriture scénique Bartolucci élargit le précédent concept de dramaturgie. À partir d'un imaginaire textuel (la notion d'écriture, le plateau en tant que feuille blanche, l'artiste en tant qu'auteur), il développe ce concept en direction d'expériences théâtrales privilégiant des dramaturgies de plateau. Dans ce cadre, les concepts d'image et d'écriture scénique sont fonctionnels pour décrire un spectacle que Bartolucci envisage comme un flux:

Deve allora intendersi la scrittura scenica una continua "immagine" in movimento, composta di parole, di gesti, di suoni, di luci, configuratesi in uno spazio "frantumato" e "ricomposto" al tempo stesso, secondo la densità di ciascuno degli elementi rispetto agli altri [...]³⁹

Bartolucci envisage le spectacle comme un mouvement continu. En effet, loin de pouvoir se résumer à une écriture par images qui remplacerait une dramaturgie textuelle, l'écriture scénique fait appel à une attitude de perpétuelle interrogation du langage scénique.

Lorenzo Mango décrit cette approche critique en utilisant la métaphore du cours d'eau en référence à Héraclite: si la matérialité de l'écriture scénique jaillit et ruisselle comme un cours d'eau à travers le spectacle, le critique ne se baignera jamais deux

³⁷ Ivi, pp. 26-27.

³⁸ L. Mango, *Il contemporaneo è il moderno di domani*, art. cit., pp. 72-73.

³⁹ «Faut-il concevoir l'écriture scénique comme une "image" continue et en mouvement composée de paroles, de gestes, de sons, de lumières? Se structure-t-elle dans un espace "brisé" et "recomposé" en même temps, en fonction de la densité de chaque élément par rapport aux autres [...]?»; G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, cit., 1968, p. 8.

fois dans le même fleuve. Plongé dans le courant Bartolucci s'y abandonne. L'écriture critique de Bartolucci rend ainsi compte d'un éternel présent en perpétuel changement. Elle devient de plus en plus inventive, parfois au prix de résultats difficiles à comprendre pour les lecteurs qui ne sont pas, comme lui, plongés dans l'actualité. En effet, l'écriture travaille sur et avec l'imaginaire contemporain.

À la même époque, l'écriture critique de Bernard Dort aspire à devenir davantage scientifique. Chantal Meyer-Plantureux date le passage de la parole "critique" à la parole "scientifique" vers la moitié des années soixante, après l'expérience au sein de la revue «Théâtre Populaire»⁴⁰. Très concrètement, dans l'écriture de Dort, la quête de scientificité se manifeste par l'effacement du discours à la première personne et par le souci de trouver la juste distance pour analyser le travail théâtral. En effet, Jacques Lassalle considère que «l'émergence du je et l'aléa de la pratique» auraient été longtemps révoqués par Dort car «incompatibles avec le juste exercice du regard et de la distance critique»⁴¹. Le problème de la distance critique est présent dans la préface de son recueil d'articles de 1967, *Théâtre public*⁴². Ce problème sera un *leitmotiv* des écrits de Dort⁴³ tout comme celui du dialogue qui donne le titre à son dernier recueil de critiques⁴⁴.

A contrario, Bartolucci cite le plaisir de s'impliquer personnellement dans le processus de création. Le critique raconte des après-midis et des soirées passées à Rome avec Memè Perlini, artiste italien fondateur du groupe théâtral La Maschera:

Io trascorrevo, protetto dal buio, pomeriggi interi al Beat, nella seconda fila delle panche che fan da platea, e la sera, al Toscano, a qualche centinaio di metri, interrogavo Memè e gli facevo sputare ricordi e progetti con sua ritrosia grande; ma, com'è mia abitudine, giocavo da fantasma, ossia lasciandomi invadere da quel che succedeva, ed era senz'altro la testimonianza nuova della stagione, e cercando di ricavarne confronti, derivazioni, prospettive, tentavo di capire il più possibile quel che mulinava nella testa di Perlini e degli altri, e magari senza farlo pesare di chiarire ed arrotondare le ragioni, i miti, le mancanze, le insufficienze⁴⁵.

⁴⁰ C. Meyer-Plantureux, *Bibliographie*, in *Per Bernard Dort*, in «Biblioteca Teatrale», giugno-settembre 1997, n. 43, p. 149.

⁴¹ J. Lassalle, *Le livre du trop d'amour*, dans B. Dort, *Le Spectateur en dialogue*, cit., p. 12.

⁴² B. Dort, *Théâtre public 1953-1966*, cit., p. 23.

⁴³ L'auteur réfléchit à la question de la distance critique notamment dans B. Dort, *Les deux critiques*, dans Id., *Théâtre réel*, cit., pp. 44-48.

⁴⁴ B. Dort, *Le Spectateur en dialogue*, cit.

⁴⁵ «Je passais des après-midis entiers au Beat, protégé par la pénombre, au deuxième rang de bancs qui constituent la salle, et le soir j'allais au Toscano, cent mètres plus loin, j'interrogeais Memè et, malgré sa grande pudeur, je lui faisais cracher des souvenirs, des projets: mais, comme d'habitude, je jouais le rôle du fantôme, c'est-à-dire que je me laissais envahir par ce qui se passait. C'était sûrement l'événement nouveau de la saison, je cherchais donc à trouver des confrontations, des dérivations, des perspectives; j'essayais de comprendre au mieux ce qui se passait dans la tête de Perlini et des autres, sans les alourdir, j'essayais de préciser et d'émousser les raisons, les mythes, les lacunes, les insuffisances»; G. Bartolucci et D. Rimoldi, *Il lavoro del teatro La Maschera di Memè Perlini e Antonello Aglioti*, Torino, Studio Forma, 1978, p. 8.

L'extrait est révélateur du dialogue entre Bartolucci et les artistes. À la différence de Dort, Bartolucci choisit d'observer le travail de création depuis l'intérieur et s'approprié le bouillonnement et l'inévitable opacité de ce qui lui est immédiatement contemporain.

L'examen des échanges entre Bartolucci et Dort à Venise nous a permis de comprendre qu'ils ciblent un même phénomène, ce que nous avons appelé "expansion du concept de dramaturgie". Toutefois, ils s'expriment selon deux sensibilités différentes. En 1967, Bartolucci se place du côté du processus de création; il s'abandonne au flux de l'écriture scénique qui jaillit et ruisselle à travers le spectacle pour accompagner les artistes en prise avec des dramaturgies de plateau. En revanche, Bernard Dort considère stérile l'opposition texte/scène car tous les deux s'inscrivent dans le travail théâtral; il se met ainsi en quête de la bonne distance critique pour instaurer un dialogue efficace entre auteurs, metteurs en scène, interprètes et spectateurs. L'expansion du concept de dramaturgie se décline ainsi selon les deux points de vue qui se précisent lors du congrès de Venise.

Cinzia Toscano

SAGGIO DI ROBOTICA TEATRALE: TRA ORIENTAMENTI SCIENTIFICI E PRATICHE SCENICHE

Breve introduzione alle ultime tecnologie robotiche

Nella cornice dello spettacolo dal vivo diventa sempre più frequente vedere in palcoscenico figure robotiche non utilizzate semplicemente come oggetti di scena capaci di incuriosire il pubblico, ma con peculiarità più consistenti e corpose. A partire da questa considerazione è possibile riflettere sulle motivazioni e gli obiettivi che scienziati e artisti si pongono nel momento in cui decidono di avviare la produzione di un'opera teatrale utilizzando dei robot. Inizialmente poniamo l'attenzione sul modo degli scienziati di guardare al teatro e su quali aspetti vengano maggiormente presi in considerazione quando scelgono di caratterizzare i loro esperimenti con una metodologia teatrale. In questo caso, ci è possibile evidenziare tre modalità principali: la prima, partendo dall'assunto che il teatro sia un'arte fondata sull'interazione, assegna al robot il ruolo di attore per sondare le capacità della macchina di interagire con l'essere umano; il teatro, dunque, è utile per raccogliere dati finalizzati alla costruzione di robot socialmente compatibili¹. Questo approccio vede nella diretta interazione con il pubblico la possibilità di ricevere feedback immediati riguardo la percezione della platea, in esso, inoltre, convergono due modi di guardare al teatro: come laboratorio sperimentale e come modello in grado di cogliere e riprodurre la socialità del reale. La seconda modalità fa riferimento al teatro come fonte principale di conoscenza di modelli emotivi e introspettivi dell'essere umano, un mezzo assai raffinato per comprendere la struttura delle situazioni sociali di base e immaginare così i modi più adeguati per inserirvi dei robot². Nella terza prospettiva, da ultimo, il teatro diviene luogo di pura sperimentazione tecnica dove è possibile mettere alla prova la macchina per valutarne le performance individuandone i limiti tecnici da migliorare³.

Guardando invece al movimento teatrale dei robot, risalta, oltre all'aspetto estetico, la prospettiva riflessiva. Ossia il teatro robotico fatto dagli artisti acquisisce un

¹ Cfr.: G. Hoffman, *On Stage: Robots as Performers*, in «Robotics: Science and Systems Workshop on Human-Robot Interaction: Perspectives and Contributions to Robotics from the Human Sciences», 2011, nn. 1-5; Id., R. Kubat and C. Breazeal, *A Hybrid Control System for Puppeteering a Live Robotic Stage Actor*, atti del convegno ROMAN 17th International Symposium on Robot and Human Interactive Communication (Munich, August, 1-3, 2008), New York, Institute of Electrical and Electronics Engineers (IEEE), 2008, pp. 354-359.

² Cfr. E. Jochum and Damith Herath, *Robot Choreography: Performance Paradigms for Experimental HRI Setups*, in J. Seibt, M. Nørskov and S.S. Andersen (eds.), *What Social Robots Can and Should Do*, Amsterdam, IOS Press, 2016, pp. 86-88.

³ Cfr. C.Y. Lin et al., *The realization of robot theater: Humanoid robots and theatric performance*, atti del convegno *International Conference on Advanced Robotics* (Munich, June, 22-26, 2009), New York, Institute of Electrical and Electronics Engineers (IEEE), pp. 1-6.

ruolo primariamente analitico: le compagnie, i registi, i drammaturghi e gli attori che decidono di avvalersi di tecnologie robotiche per le loro produzioni, lo fanno con l'intento principale di sollevare delle domande, tanto sul presente quanto sul futuro, cercano di esaminare conseguenze collettive e individuali in scenari robotizzati, mirano a stimolare un dibattito sulla conoscenza delle nuove tecnologie incidendo sull'immaginario comune ancora intriso di fantasia letteraria. In questa prospettiva è da includere quasi consecutivamente anche l'intento divulgativo, uno dei compiti generalmente affidati alle pratiche di carattere culturale.

Le tipologie di robot esistenti nella nostra contemporaneità possono essere riferite a quattro grandi aree di applicazione: ambito medico, prevenzione e intervento in disastri naturali, manifattura avanzata e supporto all'uomo nel quotidiano (*social robot*)⁴. In base alla destinazione d'utilizzo essi avranno forme e design diversi, pensati appositamente per ottenere le performance migliori. Nella scelta della forma il termine di paragone è, nella maggior parte dei casi, la componente naturale, ad esempio per quanto riguarda i robot utilizzati in area medica si guarda ai sistemi biologici semplici, quali anticorpi o virus, per riprodurre le loro sembianze e le loro funzionalità. Dagli anticorpi deriva la forma e il comportamento delle nanoparticelle in sperimentazione per il trasporto dei medicinali all'interno del corpo umano, queste nanomacchine intelligenti, una volta iniettate nel corpo, sono in grado di riconoscere le cellule malate e di rilasciare i medicinali direttamente su quella cellula ottenendo un'efficacia maggiore dello stesso medicamento ed evitando buona parte degli effetti collaterali di solito a carico di altri organi del corpo. Allo stesso modo, sarà più logico che i robot nati per intervenire in situazioni di emergenza dovute a calamità naturali, abbiano una forma massimamente adatta allo spostamento anche su un terreno accidentato o ancora che siano in grado di volare per poter monitorare la situazione dell'alto.

Per quanto riguarda l'ambito dei *social robot*, di maggiore interesse in questa sede, è invece quasi naturale che venga privilegiata una forma umanoide. Questo avviene sia per renderli capaci di adattarsi all'ambiente umano, per esempio utilizzando gli stessi oggetti comuni adoperati dagli uomini, sia per essere percepiti in maniera amichevole. I prototipi pensati per questi scopi spesso ricordano le fattezze affabili di un bambino, esempio ne è iCube, progettato dall'Istituto Italiano di Tecnologia (IIT) di Genova: tra le sue peculiarità possiede una capacità manipolatoria di livello superiore, è infatti in grado di adattare la forza della propria presa in base al peso dell'oggetto che agguanta; solo in questo arto sono concentrati nove dei cinquantaquattro gradi di movimento che permettono a questo umanoide di muovere testa, arti superiori e busto. Non a caso sempre negli stessi laboratori è stata progettata la SoftHand, una protesi per la mano tra le più sofisticate, in grado di sviluppare con estrema precisione buona parte dei movimenti dell'arto umano. Questo umanoide dai grandi ed espressivi occhi è alto all'incirca un metro e ha un

⁴ Cfr. R. Cingolani e G. Metta, *Umani e umanoidi. Vivere con i robot*, Bologna, Il Mulino, 2015. Uno dei primi e più finanziati ambiti di sperimentazione è stato ed è tutt'ora quello militare, dove uno degli ultimi obiettivi è quello di generare eserciti composti da sistemi robotici "intelligenti" e autonomi, rispondenti ad algoritmi precedentemente programmati senza l'ausilio di un operatore.

peso piuttosto contenuto di ventidue chili. L'umanoide progettato presso l'istituto di Genova è sicuramente particolare anche per il suo percorso di creazione; avviato circa dieci anni fa come parte di un progetto europeo, diventato adesso una delle piattaforme umanoidi più diffusa al mondo, ossia in 30 centri di ricerca sparsi per il globo iCube viene utilizzato come piattaforma *open source* per incrementarne sempre più le capacità⁵. Presso l'IIT questo prototipo rappresenta il punto di partenza per lo sviluppo di una versione commercializzabile, lo stato attuale dell'arte infatti pone ancora importanti limiti per quanto riguarda la diffusione tra gli utilizzatori non specializzati. Primo fra tutti il costo, giacché un robot umanoide dalle performance avanzate e dal design raffinato quale iCube costa adesso duecentocinquanta euro, ai quali vanno aggiunti gli elevati consumi energetici.

Altra tipologia di robot su cui si sta concentrando la ricerca scientifica sono gli androidi, i quali si differenziano dagli umanoidi in quanto ricalcano e replicano perfettamente l'immagine di un essere umano, con una pelle di silicone a coprire tutte le parti meccaniche, arricchita di sensori che la rendono sensibile al tatto; hanno occhi mobili completi di ciglia e sopracciglia, la bocca è resa capace di sorridere, ridere o esprimere disappunto. Questa tipologia di robot vede nelle sperimentazioni dell'ingegnere giapponese Ishiguro Hiroshi uno degli esempi più interessanti e complessi, in quanto condotte non solo in vista di una pura sperimentazione tecnica ma in continuo dialogo con discipline quali la sociologia, la psicologia e le scienze cognitive. Ishiguro infatti ha inaugurato per questo ambito di ricerca l'*Android Science*⁶, mirando a una metodologia multidisciplinare in grado di definire le caratteristiche necessarie in un robot affinché possa convivere con gli esseri umani e, in alcuni casi, sostituirli nelle proprie attività sociali. Ishiguro è sicuramente il robotista giapponese le cui posizioni nei confronti della progettazione di robot androidi è ormai fra le più note. Rispetto alle sperimentazioni dedicate alla creazione di iCube, le quali integrano intelligenza artificiale e ingegneria dell'automazione, Ishiguro sta sviluppando un altro tipo di tecnologia, il Teleoperated System, dove non è prevista l'istallazione di una vera e propria intelligenza artificiale complessa nel robot, piuttosto si tratta di un macchinario che viene telecomandato a distanza dando vita a quelli che lo studioso chiama Geminoid⁷, robot personali e personalizzabili, in grado di simulare la nostra presenza fisica in qualunque situazione. Nel 2008 Ishiguro insieme al regista e drammaturgo teatrale Hirata Oriza ha avviato il Robot-Human Theatre Project, la loro collaborazione ha dato vita a cinque spettacoli con robot umanoidi e androidi congiuntamente ad attori in carne e ossa. Le drammaturgie utilizzate per il progetto

⁵ La piattaforma *open source* e la distribuzione di iCube con tutte le specifiche del progetto è consultabile al seguente link <http://www.icub.org/>. Invece il progetto legato allo sviluppo delle capacità cognitive e dello studio delle funzioni del cervello umano connesse alla robotica è consultabile su <https://www.iit.it/it/research/lines/robotics-brain-and-cognitive-sciences?hitcount=0> (ultima consultazione: 6 aprile 2020).

⁶ H. Ishiguro, *Android Science*, in S. Thrun, R. Brooks and H. Durrant-Whyte (eds.), *Robotics Research*, Berlin-Heidelberg, Springer, 2007.

⁷ I Geminoid sono robot che ricalcano il sembiante di uno specifico essere umano, <http://www.geminoid.jp/projects/kibans/resources.html> (ultima consultazione: 8 luglio 2020).

sono state create ad hoc dallo stesso Hirata, il quale scegliendo di collocare gli eventi in un futuro prossimo, porta all'attenzione del pubblico tematiche strettamente legate allo sviluppo di questo genere di tecnologie, evidenziandone le ricadute in ambito sociale. L'analisi dell'intero percorso intrapreso dal progetto ha marcato, su un piano più generale, la necessità di una progettualità organica a livello politico ed economico ineludibile nell'affrontare i cambiamenti del futuro dettati dal progresso tecnologico. Sul piano più specifico – riguardo il rinnovato avvicinamento tra teatro e robotica – ha messo in luce non solo lo storico intreccio di questi due ambiti, ma anche quanto il ramo teatrale sia capace di inglobare e arricchire le ricerche scientifiche aprendo orizzonti sperimentali ad alto valore aggiunto⁸. L'ispirazione per la costruzione di questi robot è data dalla natura, ossia lo stimolo nella costruzione di queste macchine, oltre all'evidente dato utilitaristico, è la volontà di approfondire la conoscenza dell'essere umano: cosa ci rende umani? Cosa ci permette di definirci esseri umani? Queste le domande di fondo dalle quali muove Ishiguro.

Quelle descritte in questa sede sono solo alcune delle tecnologie umanoidi disponibili oggi. Se da un punto di vista tecnologico le prospettive e le pratiche sembrano avere già un chiaro orientamento in un futuro in cui l'utilizzo di robot sarà sempre più presente nel quotidiano, lo stesso non sembra avvenire, almeno in Italia, a livello politico e giuridico: questi ambiti sembra non riescano a sostenere il passo della progressione tecnologica soprattutto se si prendono in considerazione le svariate potenzialità già presenti oggi e quelle immaginabili per il futuro. Nel 2015 il programmatore informatico Jacky Alcine denunciava tramite Twitter il funzionamento razzista dell'algoritmo utilizzato da Google per l'app di riconoscimento delle immagini Big G, il quale aveva riconosciuto dei gorilla in alcune foto che ritraevano persone di colore⁹. Questo *bug* informatico chiarisce a quali tipi di quesiti e riflessioni saremo portati ad approcciarci in futuro. quali dati dovrebbero essere resi disponibili? Da chi e come dovrebbero essere gestiti? Come dovremmo affrontare le diversità culturali di cui il mondo si compone? È chiaro che si tratta di nodi problematici di enorme portata, si tratta di questioni di interesse internazionale che non coinvolgono solo il ragionamento delle scienze umane ma anche quello di ambito legislativo ed economico a livello globale. Da una parte sarà necessario sviluppare un codice di comportamento che regoli il rapporto tra uomo e macchine intelligenti e dall'altro occorrerà impostare un nuovo piano di welfare dal carattere sostenibile, considerando il fatto che la popolazione globale è in continua crescita, le statistiche prevedono l'aumento della popolazione a nove miliardi di persone nei prossimi vent'anni e buona parte di essa sarà composta da persone non più in età lavorativa:

In sintesi, con gli attuali trend demografici, sociali ed economici ci sarà davvero bisogno di un compagno universale che possa assistere l'uomo nella vita

⁸ Cfr. C. Toscano, *Il teatro dei robot. La meccanica delle emozioni nel Robot-Human Theatre di Hirata Oriza*, Bologna, Clueb, 2019.

⁹ *Persone di colore scambiate per gorilla, Google chiede scusa per la gaffe razzista*, 2 luglio 2015, www.repubblica.it (ultima consultazione: 8 aprile 2020). Per un approfondimento sul tema cfr. S.U. Noble, *Algorithms of Oppression*, New York, New York University Press, 2018.

domestica, sul lavoro, nell'ambiente urbano, nelle emergenze. Si tratta di una sfida tecnologica senza precedenti: robot ispirati agli esseri viventi, umanoidi, quadrupedi, volatili, capaci di interagire con l'essere umano e di assisterlo nelle sue necessità¹⁰.

Proprio in vista dell'aumento progressivo della popolazione e della conseguente riduzione della forza lavoro, altri paesi nel mondo hanno individuato proprio nello sviluppo dell'intelligenza artificiale applicata alla robotica una soluzione praticabile, in grado, tra le altre cose, di rivitalizzare il comparto industriale e della produzione *hi-tech*. Stati Uniti, Cina, e Giappone sono forse oggi gli Stati che hanno impegnato maggiori fondi nell'incremento di queste tecnologie. Il Giappone, tra questi, si pone come protagonista in grado di integrare, con risultati già evidenti in ambito sociale, il sostrato culturale preesistente con il nuovo ordine culturale tecnologicamente orientato. Un intreccio così profondamente radicato e interconnesso che ha portato la studiosa Anne Allison a definire questo particolare aspetto «techno-animismo»¹¹ richiamandosi alle credenze spirituali animiste ancora oggi influenti, anche in maniera inconscia, nella vita sociale giapponese. Frutto di questa profonda commistione è la maggiore propensione alla convivenza tra entità organiche e inorganiche: già oggi dispositivi robotici da compagnia sono utilizzati da buona parte della popolazione, soprattutto per i soggetti in età avanzata vengono usati anche per il monitoraggio della salute a distanza.

Intrattenere per divulgare: robotica e cultura umanistica

Lo sviluppo della robotica umanoide e androide per un utilizzo civile rappresenta una rivoluzione in grado di investire molti ambiti della conoscenza umana e non di meno in grado di modificare le pratiche e la gestione della quotidianità del singolo individuo. La maggior parte delle tecnologie sviluppate in questo ambito rappresentano la laboriosa e vasta rete che compone gli studi delle Human Centered Technologies¹². È pur vero che al momento i potenziali cambiamenti non sembrano ancora così incisivi, allo stesso tempo già molte delle tecnologie di intelligenza artificiale disponibili oggi sono parte integrante della nostra quotidianità. Lo scarto tra come la tecnologia sia già influente nelle nostre vite e quanta consapevolezza di ciò noi singoli possediamo, è forse il nodo su cui oggi abbiamo la possibilità di agire con il fine di rimanere consci sia delle potenzialità che dei rischi insiti nello sviluppo tecnologico.

¹⁰ R. Cingolani e G. Metta, *Umani e umanoidi. Vivere con i robot*, cit., p. 14.

¹¹ Cfr. A. Allison, *Millennial Monster. Japanese Toys and the Global Imagination*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2006 (e-book).

¹² L'approccio Human Centered Technologies prevede lo sviluppo di nuove tecnologie incentrate intorno all'essere umano e alle sue esigenze, guardando in particolar modo al tentativo di migliorarne la qualità della vita e l'ambiente in cui esso vive. Può essere suddiviso in tre grandi aree di ricerca: quello che l'essere umano ha dentro (vedi tecnologie sviluppate in ambito medico); quello che l'essere umano ha intorno (le sfide per il miglioramento dell'impatto sull'ambiente delle attività umane); quello che l'essere umano ha accanto (ossia la robotica sociale di sostegno all'essere umano).

Conoscere il presente ci permette di capire il futuro e di dotarci di quella lungimiranza necessaria per poter almeno gestire le conseguenze di uno spostamento così radicale. In questo senso diventa anche un tema politico, in quel ruolo primario, che attiene alla *governance* di un paese, di saper vedere anticipatamente i pregi e poter prevenire i difetti, avendo – utopicamente – come obiettivo principale il benessere dei propri cittadini. Per il momento, almeno in Italia, il tema non sembra essere stato preso con la serietà e l'urgenza che meriterebbe, se solo si prova a mettere a confronto le iniziative già da lungo tempo intraprese da altri paesi.

Osservando le prospettive palesatesi solo accennando a questi temi, diventa chiaro quanto siano fondamentali tutte quelle attività di divulgazione intraprese dall'ambito culturale negli ultimi anni, dedicate nella maggior parte dei casi alle fasce d'età più giovani, ma che coinvolgono anche i non nativi digitali inevitabilmente impattati nell'espansione del comparto tecnologico. In effetti, il settore dell'intrattenimento ha fatto registrare un'impennata nella produzione di eventi dedicati all'approfondimento di temi legati all'intelligenza artificiale e alla robotica¹³, talvolta mettendo a punto progetti più organici composti da diverse attività che puntano a sottolineare l'ampiezza dell'argomento, talvolta limitandosi a utilizzare macchinari di diversa natura in situazioni nuove e inusuali. In Italia, per esempio, abbiamo visto anche in TV il danzatore Roberto Bolle condividere il palcoscenico con un braccio meccanico nella coreografia di apertura della stagione 2019 di *Danza con me*, seguitissimo programma di RAI 1. Nel 2018 sempre la danza si è resa protagonista del connubio uomo-macchina attraverso lo spettacolo *HU_robot* prodotto dal Balletto di Roma¹⁴. Si tratta certamente di esperienze utili a far scaturire la curiosità nei confronti delle nuove possibilità sviluppabili nell'ambito dell'intrattenimento, ma che per il loro carattere estemporaneo, poco approfondiscono e chiarificano l'utilità di tali sperimentazioni, rimanendo prodotti a se stanti, senza una connessione con gli studi più avanzati in tema.

Il comparto museale dal canto suo, ormai da lungo tempo, presta i propri modelli espositivi alla divulgazione della sapienza tecnologica, a Milano solo nel 2019 sono state inaugurate e organizzate tre mostre con sfondo tematico robotico e destinatarie di ingenti finanziamenti: *Io, Robotto* esposizione «di circa 115 automi che hanno fatto la storia della robotica da compagnia con 17 aree tematiche»¹⁵, ospitata presso La Fabbrica del vapore, che ha avuto tra i suoi principali promotori e investitori il colosso dell'*e-commerce* Amazon, il quale ha fornito il personale utile alla fruizione del percorso espositivo dotando ogni sala dell'intelligenza artificiale Alexa, tecnologia prodotta e commercializzata dallo stesso Amazon; *La città dei robot* uno «show

¹³ Per un approfondimento sui diversi utilizzi dell'intelligenza artificiale in ambito performativo, cfr. «TDR», LXIII, 2019, n. 4 (*Algorithms and Performance: An Introduction*, ed. by E. Morrison, Tavia Nyong'o and Joseph Roach).

¹⁴ Lo spettacolo è stato prodotto nel 2018 dal Balletto di Roma in coproduzione con Lis Lugano in scena Ariella Vidach AIEP / Avventure in elicottero prodotti. L'ideazione e la regia sono di Ariella Vidach e Claudio Prati, la coreografia a cura di Ariella Vidach.

¹⁵ <https://www.iorobotto.com/> la mostra è stata aperta dall'1 ottobre al 29 gennaio 2020 (ultima consultazione: 14 aprile 2020).

interattivo di robot e tecnologie del futuro»¹⁶, dedicato principalmente a bambini e ragazzi, dal carattere itinerante; infatti prima di essere presentata presso il Bicocca Village di Milano aveva fatto tappa in Grecia; tra le attività proposte era previsto anche un Teatro dei robot. In ultimo, una mostra che ha effettivamente sollevato molte aspettative, della quale però è stata rimandata l'inaugurazione a causa del distanziamento sociale dovuto al Covid-19. *Robot. The human project*¹⁷, in collaborazione con Unipol e 24 Ore Cultura, è stata allestita presso il MUDEC da tre curatori specialisti in discipline diverse: Alberto Mazzoni, fisico e bioingegnere, responsabile scientifico del Laboratorio di Neuroingegneria computazionale dell'Istituto di Biorobotica della Scuola Superiore Sant'Anna di Pisa; Antonio Marazzi, antropologo già professore ordinario di Antropologia Culturale e Lavinia Galli, storica dell'arte e conservatrice del Museo Poldi Pezzoli di Milano. Questa mostra con il suo articolato percorso dal triplice respiro promette di mettere a fuoco lo sviluppo delle tecnologie robotiche nella collaborazione tra esseri umani e robot¹⁸.

Anche le istituzioni teatrali hanno mosso i primi passi nell'organizzazione di progetti a lungo termine e diversificati nella loro declinazione per analizzare le sfaccettature del tema con l'obiettivo di divulgare lo stato dell'arte attraverso ampi spazi per l'approfondimento e il confronto. *Oracoli. Saperi e pregiudizi al tempo dell'IA* è l'iniziativa a opera di ERT – Emilia Romagna Teatro Fondazione avviata tra il marzo e l'aprile del 2019, suo focus principale sono state quattro lezioni-spettacolo tenutesi a Bologna, durante le quali si sono alternate le riflessioni di studiosi a letture interpretate da attori professionisti e scelte a partire dai temi trattati. Giuseppe O. Longo, Carlo Sini, Paolo Benanti e Rita Cucchiara hanno portato al pubblico, formato per lo più da studenti delle scuole di secondo grado, le loro esperienze di ricerca e studio dando vita, inoltre, a un archivio fruibile su larga scala attraverso i podcast presenti online¹⁹. Il progetto è proseguito con una pubblicazione cartacea e l'uscita in digitale di articoli tematici sulla piattaforma CheFare²⁰.

Palesi sono dunque il crescente interesse e la curiosità che circondano gli studi dedicati all'intelligenza artificiale e alla sua applicazione alla robotica; le istituzioni culturali anche in questo caso mirano a una maggiore conoscenza e consapevolezza degli strumenti a disposizione immaginando il loro probabile sviluppo nel futuro. Non si tratta dunque di affrontare la nuova era robotica come un cambiamento tecnologico inevitabile, bensì di accompagnare culturalmente uno spostamento dei concetti stessi di società e di essere umano.

¹⁶ <https://lacittadeirobot.com/> la tappa milanese è durata dal 12 dicembre all'1 marzo (ultima consultazione: 14 aprile 2020).

¹⁷ <https://www.mudec.it/ita/robot/> la mostra avrebbe dovuto inaugurare il 4 marzo 2020 ma l'apertura è stata rimandata a data da destinarsi (ultima consultazione: 14 aprile 2020).

¹⁸ In attesa di essere esposto per la mostra, dove avrebbe dovuto accogliere i fruitori, uno dei robot presenti al MUDEC è stato utilizzato in via sperimentale in uno degli ospedali di Varese per monitorare le condizioni di alcuni pazienti ricoverati per Covid-19. Cfr. T. Monestiroli, *Coronavirus in Lombardia, sei robot in corsia a Varese. Monitorano i pazienti in terapia intensiva e sono empatici*, 31 marzo 2020, www.repubblica.it (ultima consultazione: 21 aprile 2020).

¹⁹ <http://bologna.emiliaromagnateatro.com/oracoli/> (ultima consultazione: 12 aprile 2020).

²⁰ <https://www.che-fare.com/percorso/oracoli-intelligenza-artificiale/> (ultima consultazione: 12 aprile 2020).

Nella valle della verosimiglianza

In questo contesto, le attività teatrali si modellano come strumento di conoscenza, approfondimento, riflessione, divulgazione e non ultimo, come laboratorio di sperimentazione pratica. Il grado di integrazione tra arte, scienza e tecnologia permette a queste discipline di vivere una evoluzione congiunta a partire dalla formulazione di interrogativi o dalla capacità di dare risposte sull'idea di natura o sul concetto di soggettività. Nella maggior parte dei casi sono opere nelle quali si pongono in evidenza i recenti progressi scientifici, in tal modo la progettualità e il processo creativo rappresentano già di per sé parte dell'esperienza estetica. Quest'ultimo aspetto in particolare rappresenta un vero e proprio stimolo se guardato dal punto di vista degli studiosi coinvolti nella sperimentazione e nello sviluppo di tecnologie interattive. Sono molti infatti gli articoli più strettamente tecnici che utilizzano o hanno utilizzato lo scenario teatrale, la sua struttura e il suo grado di interazione per indagare i meccanismi dell'empatia e le "reazioni robotiche" all'ambiente circostante.

This work motivates interactive robot theatre as an interesting test bed to explore research issues in development of sociable robots and to investigate the relationship between autonomous robots and intelligent environments. [...] We argue that Interactive robot theatre with human participants could serve as a viable test domain for developing the social interactivity of robots²¹.

Questo articolo, pubblicato nel 2003 dal gruppo di ricerca guidato da Cynthia Breazeal²², aggiorna la comunità scientifica riguardo gli ultimi risultati raggiunti da un progetto intrapreso già nel 2003, e rappresenta forse uno dei primi studi orientati alla commistione tra metodologie teatralmente orientate e strategie di impianto tecnico-scientifico. Da quel momento gli esperimenti condotti in tal senso si sono moltiplicati portando alla stesura di una consistente letteratura scientifica²³ che continua a sottolineare

²¹ C. Breazeal et al., *Interactive robot theatre*, atti del convegno 2003 *IEEE/RSJ International Conference on Intelligent Robots and Systems* (Las Vegas, October, 27-31, 2003), New York, Institute of Electrical and Electronics Engineers (IEEE), 2003, p. 3648.

²² Cynthia Breazeal è una delle voci più autorevoli nella promozione dei robot sociali, il suo testo *Designing Sociable Robots* (Cambridge-London, The MIT Press, 2002) è considerato uno dei primi approfondimenti fondamentali nell'avvio degli studi sui social robot. Attualmente è docente di Media Arts and Sciences presso il MIT di Boston, dove è a capo del gruppo di ricerca che da anni studia l'interazione tra uomo e macchina cercando di migliorare le performance dei robot. Nel 2014 negli Stati Uniti su suo impulso è stato commercializzato il robot socievole Jibo; la stessa Breazeal ha fondato l'impresa di robotica sociale Jibo Inc. <https://www.jibo.com/> (ultima consultazione: 15 aprile 2020).

²³ Alcuni esempi: S. Lemaignan et al., *Roboscopia: A theatre performance for a human and a robot*, atti del convegno 7th *ACM/IEEE International Conference on Human-Robot Interaction (HRI)* (Boston, March, 5-8, 2012), New York, Association for Computing Machinery, 2012, p. 427; D. Petrović et al., *Autonomous Robots as Actors in Robotics Theatre - Tribute to the Centenary of R.U.R.*, atti del convegno *European Conference on Mobile Robots (ECMR)* (Prague, September, 4-6, 2019), New York, Institute of Electrical and Electronics Engineers (IEEE), 2019, pp. 1-7; J.A. Greer, *Promoting Theatre Methodology for Expressive Robot Movement and Behavior*, atti del convegno *International Conference on Humanized Computing and Communication (HCC)* (Laguna Hills, September, 25-27, 2019), New York, Institute of Electrical and Electronics Engineers (IEEE), 2019, pp. 114-117.

quanto l'ambito teatrale, in tutte le sue sfaccettature, sia il terreno più appropriato per la sperimentazione delle capacità dei *social robot* e, non di meno, per comprenderne le potenzialità di sviluppo. Il teatro rappresenta un ambiente protetto dove la maggior parte delle situazioni umane possono essere riprodotte con un elevato grado di verosimiglianza; ciò permette agli studiosi di migliorare e ricalibrare la conformazione robotica adattandola in base alle esigenze affiorate durante gli esperimenti tecno-teatrali.

Da un punto di vista più strettamente teatrale, per analizzare da vicino il ruolo che al momento sembra aver preso il movimento del teatro dei robot è possibile soffermarci su uno degli spettacoli teatrali più significativi del 2019, *Uncanny Valley*, tra le ultime produzioni del collettivo berlinese Rimini Protokoll. Il titolo dell'opera fa chiaramente riferimento al saggio pubblicato nel 1970 dall'ingegnere giapponese Mori Masahiro²⁴ e tradotto in inglese solo nel 2012. Questo articolo rappresenta una delle prime riflessioni riguardo alle reazioni dell'essere umano nei confronti di un robot dalle sembianze umane; lo studioso sostiene che un robot dall'aspetto perfettamente umano e in grado di replicare il suo comportamento, causi una reazione di empatia nella misura in cui la macchina rimanga riconoscibile come tale. Nel momento in cui la differenza tra umano e non umano venga messa in dubbio da un sembiante troppo vicino all'uomo, la percezione del fruitore muta verso una sensazione di inquietudine, di perturbante avrebbe detto Freud²⁵.

L'opera dei Rimini Protokoll concentra la propria attenzione sull'utilità dei robot androidi, intessendo una rete di riflessioni che spaziano dalla ricerca scientifica al teatro in sé, alle conflittualità insite nell'essere umano. Si fatica in questo caso a individuare chi sia il protagonista di questo monologo, in scena infatti vediamo solo la copia robotica dello scrittore tedesco Thomas Melle, il quale comparirà verso la fine dell'opera in video, ma mai in carne e ossa; tutta l'attenzione dello spettatore è focalizzata sul robot androide che ricalca esattamente le sembianze dell'autore e sulle tecnologie adottate affinché esso sia allo stesso tempo presente e non presente sulla scena.

Lo spettacolo è stato prodotto dal Münchner Kammerspielein e vede tra i coproduttori anche il FOG Performing Arts Festival della Triennale di Milano, dove ha debuttato in prima nazionale nel maggio 2019. Il percorso di realizzazione ha portato il regista Stefan Kaegi a individuare Melle come autore di un testo che avrebbe potuto raccontare i molteplici aspetti della tecnologia contemporanea. Il testo nella sua redazione finale è nato da una fitta collaborazione tra i due, riuscendo a congiungere – come consueto nei lavori dei Rimini Protokoll – la dimensione privata dello stesso autore con il livello collettivo connesso allo sviluppo tecnologico. Ci è infatti possibile isolare due filoni narrativi: quello più intimo e legato alla vita reale di Thomas Melle, bipolare dall'adolescenza, e quello tendente all'analisi critica della tecnologia e delle sue ricadute sul tessuto sociale. Lo spettacolo si inserisce nel canone documentaristico con la strut-

²⁴ M. Mori, K.F. MacDorman and N. Kageki, *The Uncanny Valley*, in «IEEE Robotics & Automation Magazine», IX, 2012, n. 2. L'articolo comparve per la prima volta in giapponese sulla rivista «Energy», VII, 1970, n. 4, pp. 33-35.

²⁵ Cfr. C. Toscano, *Il teatro dei robot*, cit., pp. 33-35.

tura della conferenza-spettacolo, spesso utilizzato dal gruppo berlinese proprio per svi-
scerare e argomentare i molteplici piani del tema prescelto di volta in volta.

In *Uncanny Valley* il protagonista androide compare in scena solo, seduto con le
gambe accavallate in uno spazio spoglio e dall'atmosfera inquietante, dove sono presen-
ti un grande schermo e un tavolino sul quale è collocato un pc. Una delle prime battute
dello spettacolo recita: «Se siete venuti a vedere un attore siete nel posto sbagliato, ma
se siete venuti a vedere qualcosa di autentico siete ancora nel posto sbagliato»²⁶. Questo
gioco di parole lancia immediatamente l'ambiguità che percorre l'intero testo; il tema
del doppio, della dualità è il fulcro intorno a cui si raggruppano le riflessioni interne
dello spettacolo, dove le contrapposizioni autentico e contraffatto, artificiale e natu-
rale, teatro e vita sono richiamate continuamente. Lo stesso robot/autore per iniziare
a raccontare la sua storia sovrappone la propria biografia a quella dello studioso Alan
Turing, considerato il padre dell'informatica, enfatizzando le complesse prove emotive
che entrambi hanno affrontato durante la propria vita. Melle inizia raccontando le diffi-
coltà della propria adolescenza, quando i sintomi del bipolarismo cominciarono a farsi
più concreti e riconoscibili; proprio in quel periodo, incapace di esprimere chiaramente
i suoi sconvolgimenti emotivi, iniziò a provare l'esigenza di scrivere, di rigettare nelle
parole scritte ciò che non riusciva a esprimere verbalmente. Attraverso la scrittura let-
teraria riuscì a ricavarsi uno spazio sicuro dove liberarsi dei pesi emotivi senza temere il
giudizio altrui. Lentamente quegli scritti si fecero notare per la loro qualità e particola-
rità, Thomas insomma fece della letteratura la sua professione. Durante gli anni ha poi
vinto diversi premi letterari in Germania e uno dei suoi testi più apprezzati, *Die Welt
im Rücken (Il mondo sulle mie spalle)* del 2016, dove l'autore molto nitidamente rac-
conta le difficoltà di far convergere il bipolarismo con le sfide del quotidiano, ha spinto
Kaegi a proporgli questa collaborazione. Per introdurre la seconda biografia, quella del
matematico Alan Turing nato all'inizio del Novecento e conosciuto al grande pubblico
soprattutto per aver ideato un test in grado di misurare l'intelligenza di una macchina
(noto poi come test di Turing²⁷), l'autore/robot ci racconta che circa otto anni prima
aveva tentato di scrivere una drammaturgia a partire dalla vita dello scienziato, il quale
tra i primi aveva immaginato la possibilità di costruire una macchina computazionale
complessa. L'apporto dello scienziato alla disciplina informatica è stato fondamentale,
oltre che per gli esperimenti sulle prime forme di computer, anche riguardo la formula-
zione del concetto di algoritmo. Il suo talento e la sua dedizione non lo protessero però
dal contesto storico in cui si trovò a operare. La sua complicata vita infatti si concluse
con un tragico epilogo: dopo la condanna per omosessualità, per evitare la reclusione,
fu costretto a sottoporsi a castrazione chimica e dopo circa un anno dall'inizio del trat-
tamento che lo portò a una profonda depressione, nel 1954, decise di porre fine alla
propria vita. La figura di Alan Turing è messa in campo per riflettere proprio sulla strut-

²⁶ Le parti del testo drammaturgico citate in questo articolo sono nell'originale in lingua inglese. Se non altrimenti specificato, le traduzioni sono a cura di chi scrive. L'intero video dello spettacolo è al momento disponibile sul sito ufficiale dei Rimini Protokoll: <https://www.rimini-protokoll.de/website/en> (ultima consultazione: 18 aprile 2020).

²⁷ Questo test è descritto nell'articolo A. Turing, *Computing machinery and intelligence*, in «Mind», 1950, n. 59, pp. 433-460.

tura funzionale dell'*imitation game* ideato dal matematico. Si ricorderà che il gioco consiste nel rispondere a delle domande senza sapere se esse siano poste da una macchina o da un essere umano, se la macchina riuscirà a essere riconosciuta come essere umano avrà dimostrato la propria intelligenza. In questa dinamica, come lo stesso studioso sostiene, molto del risultato dipende dalla maniera in cui le domande vengono proposte, essenzialmente su cosa esse mettano l'accento: «Un po' come l'arte che enfatizza tutto ciò che ci scuote (*storming*), ecco perché questa lezione non riguarda me, ma voi», dice Melle rivolgendosi direttamente al pubblico. Come reagisce il pubblico alla macchina teatrale? O meglio, come reagiamo nel momento in cui la macchina riesce a mettere in moto il lato emozionale di noi umani? Gli stessi strumenti tecnici utilizzati in scena, come per esempio le luci meccaniche (*spot moving head*), sono programmate per ripetere continuamente gli stessi movimenti e ricreare le atmosfere dello spettacolo, tutto, in teatro, è programmato per generare emozioni, l'unico elemento randomico è proprio il pubblico. Contestualmente, l'autore/robot avvia la similitudine tra uomo e macchina enfatizzando il grado di programmazione insito nell'essere umano: «L'educazione può essere definita come programmazione», l'uomo dalla più tenera età viene educato a comportarsi in un certo modo, programmato per reagire correttamente nelle diverse situazioni in cui si troverà, «dunque, siamo umani solo per casualità?».

Una buona parte dello spettacolo è dedicata al processo creativo del robot stesso: «Per diventare lo specchio di me stesso, ho dovuto sottopormi a una morte metaforica». Melle, infatti, per poter dare le proprie sembianze al robot, come racconta il video mostrato direttamente in scena, è stato ricoperto dalla testa alle spalle di gesso per creare il calco utile a dare forma al silicone che sarebbe poi diventato la pelle del suo doppio²⁸. Utilizzando i dispositivi della mecatronica, arte in grado di animare la materia inerme e spesso utilizzata nel settore cinematografico, ogni gesto ed espressione della macchina riesce a corrispondere a quelli reali dell'autore: «Ogni movimento è realmente mio, così come la voce [...] io do il meglio di me per essere empatico con voi, ma voi siete empatici con me?».

Una delle più grandi difficoltà di Melle, come lui stesso fa dire al suo doppio in una parte dello spettacolo, è quella di mostrarsi, di raccontare se stesso e la propria arte, cosa che dopo essere diventato famoso gli veniva continuamente richiesta durante eventi di presentazione dei suoi libri o durante interviste riguardo il suo lavoro. Ha accettato di partecipare a questo spettacolo proprio come tentativo di riappropriarsi della propria persona e della propria arte, per smettere di sentirsi una merce e non provare più il peso di mostrarsi svestito di ogni costruzione, rivendicando così la sua necessità di allontanarsi dagli sguardi giudicanti e da quelle situazioni che fortemente lo pongono in difficoltà:

ho mandato la copia di me stesso, il mio doppio androide, l'avatar, la macchina teatrale, adesso io sono qui e non sono qui. Ho già messo me stesso nelle mie opere, adesso ho messo anche il corpo [...] la macchina mi sostituirà completamente e io sparirò così come ho desiderato nei momenti più difficili.

²⁸ Un breve video è disponibile online, al seguente link: https://www.youtube.com/watch?v=-PKqCUX5pAY&feature=emb_rel_end (ultima consultazione: 18 aprile 2020).

Una difesa insomma del suo essere autore, esposti già attraverso le sue opere dove ha cercato di ricostruire il massimo della sua autenticità per mezzo dell'artificialità letteraria.

Il regista Stefan Kaegi, durante l'incontro svolto dopo la prima replica in Italia, dichiarò che una delle questioni principali a monte del suo fare teatro è quella legata all'insorgere dell'empatia. Nel caso del teatro dei robot crede che non sia sufficiente porre sulla scena un robot dalle sembianze amichevoli per far affiorare l'immedesimazione nel pubblico, ma sia necessario accompagnarlo a una drammaturgia drammatica o comunque pensata appositamente²⁹. Difatti, esporre la storia del bipolarismo di Melle e delle diverse identità messe in campo, ci permette di avviare quel processo di umanizzazione della macchina. In termini pratici questo è stato fatto anche nella progettazione del robot in sé, per portare veridicità al robot hanno dovuto osservare ogni particolare del corpo, misurarlo, studiarne i minimi movimenti, soprattutto quelli facciali e degli arti superiori andando, in prima istanza, alla ricerca di cosa ci costituisca esseri umani e in cosa si articola la genesi dell'empatia: «Così mentre costruivamo il robot, più che pensare alla macchina, continuavamo a riflettere sull'uomo»³⁰. Per questo ha scelto anche di non utilizzare dei sottotitoli (la traduzione in italiano nel caso della messa in scena milanese era in cuffia), per poter lasciare al pubblico la possibilità di concentrarsi sui gesti, anche quelli minimi della bocca. Questo atteggiamento ci sembra in linea con quello della continua osservazione dell'essere umano sia nella progettazione sia durante la messa in scena, quando è possibile osservare come il pubblico, l'essere umano, reagisca a una macchina in grado di prendere decisioni, di vivere lo spazio, di vivere finanche un ambiente culturale. *Uncanny Valley* non trova una soluzione all'ossimoro tra autentico e doppio, lascia volutamente un vuoto come spazio di riflessione, punta molto invece sulla scaturigine di un certo grado di empatia tra robot e pubblico, sperimenta quanto questo sia possibile a partire da un oggetto verosimilmente umano.

Se nell'indagare l'origine dell'empatia è possibile ritrovare buona parte delle motivazioni del fare arte, da questo specifico tentativo è possibile ricondurre il discorso al ruolo fondamentale del teatro nelle sperimentazioni sui *social robot*. Partendo dal presupposto che le emozioni ricreate attraverso una macchina sono false, verosimili, diventa chiaro quanto il coinvolgimento di attori, e del teatro come dispositivo, sia in linea con l'obiettivo di generare emozioni a partire dalla verosimiglianza: gli artisti rappresentano dei modelli di conoscenza profonda degli scambi emotivi a partire dalla costruzione di una presenza che sia in grado di far immedesimare l'osservatore. La robotica sociale dunque sta sondando un campo di cui gli attori si nutrono continuamente nella pratica del loro mestiere, puntando a definire una presenza sociale nella macchina. Tale presenza è certamente da intendere come la simulazione del trovarsi insieme a un'altra persona con cui entrare in contatto³¹, ma ha da essere concepita

²⁹ Aspetto questo già messo in luce dagli studiosi P. Eckersall, *Towards a Dramaturgy of Robots and Object-Figures* e E. Scheer, *Robotics as New Media Dramaturgy. The Case of the Sleepy Robot*, in «TDR», LIX, 2015, n. 3, pp. 140-149.

³⁰ Stefan Kaegi durante l'incontro dopo la messa in scena milanese, 9 maggio 2019.

³¹ Cfr. P. Dumouchel e L. Damiano, *Vivere con i robot. Saggio sull'empatia artificiale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2019.

anche come una coscienza individuale in grado di assimilare non solo la singolarità dell'essere umano in un rapporto uno a uno, ma anche tutto quel complesso lavoro interiore che gli esseri umani condividono a partire da una situazione di difficoltà, di svantaggio, di disagio e conflitto in quanto elementi essenziali dell'essere umani. Come lo stesso Kaegi ha espresso, il teatro dei robot non si configura semplicemente come opportunità di usare un oggetto meccanico inconsueto per richiamare la curiosità del pubblico. Si tratta piuttosto di una riflessione a più ampio spettro che prende in considerazione la soggettività della macchina attraverso la costruzione di una drammaturgia posta a mediare tra le sensibilità messe in campo. Grazie poi al gioco registico in grado di ricreare un'ambientazione adatta e coinvolgente, la macchina acquisisce capacità di agire già durante il processo di realizzazione emotivamente orientato alla «morte metaforica» di Melle, il quale partecipa alla costruzione della propria «maschera della morte», che a questo punto può raccontarci autonomamente la propria ontologia. I robot teatrali configurano la loro presenza in scena come autonoma e indipendente senza però perdere quella funzione di specchio che offre a chi guarda l'opportunità di riflettere su cosa sia l'essere umano, su quali siano le dinamiche sociali attive nel nostro quotidiano. Forse anche per questo, alla fine dello spettacolo, comprendiamo meglio perché Thomas Melle abbia preferito inviare in scena un suo verosimile doppio invece di presentarsi egli stesso in carne e ossa.

ABSTRACT

Teresa Megale

For Gerardo Guerrieri and Federico Fellini, one hundred years after birth. With two writings of the first on the cinema of the second

Gerardo Guerrieri and Federico Fellini, two among the major protagonists of contemporary culture, live parallel lives in the Rome of the 1940s and 1950s.

Two articles belonging to Guerrieri's endless critical production testify to an intense and deep-rooted relationship between these two intellectuals and artists. The journalistic writings on Fellini's *Casanova* (1975) and *La città delle donne* (1980) are examples of art solos and shows a continuous dialogue between their poetics and utopias, with the same cultural and emotional tone. Describing Fellini's sets, Guerrieri refines his eyes and finds theatrical rhythms and times, using a cutting language and his sharp analytical skill.

Mirella Schino

The problem of Third Theatre: Thebes of the seven doors

In Italy of the Seventies and Eighties, a series of very young theatres tried, for a certain period, to constitute themselves as a world of their own, with its principles, its rules, its organization. A confused memory of this phenomenon has remained, which risks making us lose the sense of a significant juncture in the history of theatre. The essay begins a path of investigation starting from two assumptions: the need not to think in terms of "Third Theatre", which highlights too much the Odin model, but from the wider, but inseparable, "group theatre". And the need, for the theatrical historiography of this period, to face the problem of a perspective from below, of a fragment of history that is not composed of great protagonists, but is equally vital.

Manlio Marinelli

Mythos and plot: at the root of an idea. Aristoteles, Sartre, Heiner Müller

The goal to be achieved in this article is to analyse the dramaturgical practice as both a craft and a mind habit, which has been layering over numerous ages. Thanks to Aristotle's theories, the author recognizes the origin of a tragic compositive idea, depending on the principle of "action composition". The author analyses and goes through this idea, turning it into theatrical practice. Looking back to ancient paradigms, this article describes how this concept of theatrical "Verfassung" is a sheer realistic practice inside the "Dramaturgie". Moreover the author identifies theories and modern versions (particularly Sartre and Müller) of it in the XXth century which, in spite of being still affected by Aristotle's theories, show the realistic vividness inside the material culture of the theatrical world.

Laura Budriesi

Animalizing the scene

The work of two significant theatre companies, Anagoor and Teatro Valdoca is read in the light of the theme of animality. Anagoor brings images of animal suffering to the stage in intensive breeding, while Teatro Valdoca animalize the scene through the col-

lective body of the choir and the creation of figures in which the actor's corporeity becomes-animal.

The intent of the writer is to re-read cultural and spectacular events and ways of operating in light of the political need to attribute to other animals the weight that is due to them in the cultural products examined, in line with Animal Performance Studies.

Emma Pavan

Myth and logos in Giuliano Scabia's creative universe

The present article explores the essential relationship between *logos* and myth in the narrative, poetic and dramatic works of Giuliano Scabia. In particular, it focuses on their connection with the symbolic image of the forest, which represents a key aspect of the author's production. Paying attention to the features of the woodland, this text investigates how both areas can provide effective tools in order to analyze social inconsistencies and to create personal and collective identity, thus demonstrating the inherent complementarity of these two approaches to reality.

Cristina Tosetto

Through an expansion of "dramaturgy" in writing critique: Giuseppe Bartolucci and Bernard Dort in Venice (1967)

What does dramaturgy mean? Is it the art of writing dramas? Its sense expands by incorporating drama on the stage, as noticed by Lessing in 1767: but how does this expansion work? The comparison between dramaturgy and scenic writing might help us to shedding some light on this question. The expression "scenic writing" became popular in the Sixties in France (as *écriture scénique*) thanks to Roger Planchon and Bernard Dort; and in Italy (as *scrittura scenica*) thanks to Giuseppe Bartolucci. In 1967, Dort and Bartolucci met in Venice to discuss about dramaturgy and scenic writing. What emerged from this is that dramaturgy expanded in two specific ways and that, as critics, this awareness led Bartolucci and Dort to change their approaches. The paper analyses weaknesses and strengths of the critics' argumentations.

Cinzia Toscano

Essay on theatrical robotics: between scientific guidelines and scenic practices

The purpose of this article is to give an overview of the objectives that scientists and artists set themselves when they start the production of a play using robots. In this context theatre models itself as an instrument of knowledge, deepening and reflection, as well as a laboratory of practical experimentation. The degree of integration between art and technology allows these disciplines to achieve a common development starting from the formulation of questions or the ability to give answers concerning the idea of nature or the concept of subjectivity.

SOMMARIO DEL NUMERO PRECEDENTE

LEO DE BERARDINIS OGGI

a cura di Laura Mariani e Cristina Valenti

STUDI: RIPENSARE LEO ATTRAVERSO L'ARCHIVIO.

Cristina Valenti, *Un archivio vivente. Storia, protagonisti, ordinamento del Fondo Leo de Berardinis* | Marco De Marinis, *Leo de Berardinis e il Novecento teatrale. Qualche ipotesi storiografica* | Stefano Casi, *Nel cantiere drammaturgico di Leo* | Franco Vazzoler, *Shakespeare alla luce del semaforo* | Stefano De Matteis, *Marigliano, l'isola dei morti e l'uomo nudo* | Sara Biasin, *I quaderni di Perla* | Massimo Marino, *Tracce di Leo a Bologna (1983-2001): l'edificio teatrale e l'irrappresentabile* | Roberta Ferraresi, *Leo e la critica. Dallo spettacolo al teatro* | Silvia Mei, *La visione notturna di Leo. Osservazioni dal fondo fotografico dell'Archivio Leo de Berardinis* | Roberto Anedda, *Leo compositore. La drammaturgia musicale nel processo creativo e performativo di Leo de Berardinis* | Laura Mariani, *L'amicizia come valore teatrale. Leo e Meldolesi*

DOSSIER. LE TESTIMONIANZE DEGLI ARTISTI a cura di Laura Mariani e Cristina Valenti.

PRIMO MOVIMENTO_VOCI Roberto Latini (*È solo amore*), Eugenio Allegri (*Macbeth. Appunti di lavoro*), Ivano Marescotti (*Senza Leo*), Loredana Putignani (*Leo & Neiviller. Il corpo mancante*), Silvio Castiglioni (*Gli uomini sono strade. Leo a Santarcangelo*), Fabrizia Sacchi (*King Lear n. 1*), Valentina Capone (*La vita delle maschere*), Stefano Perocco di Meduna (*Beckett e la maschera di Leo-Lear*), Toni Servillo (*A bottega da Leo*)

INTERLUDIO Maurizio Viani, *L'arte della luce* (con una nota di Laura Mariani)

SECONDO MOVIMENTO_CORO Elena Bucci (*Tornando a Scaramouche*), Stefano Randisi (*Drammaturgia spezzata e ricomposta. I lampi di Amleto, Urlo, Totò e Laurence Olivier in The Connection*), Angela Malfitano (*La Tempesta bianca*), Marco Sgrosso (*L'inferno dei Grandi*), Marco Manchisi (*Il peso delle parole nel crepuscolo della scena*), Enzo Vetrano (Totò, Principe di Danimarca), Licia Navarrini (Samuel, 120 ore di lavoro su Beckett), Gino Paccagnella (*Edificio teatrale e Poesia*), Francesca Mazza (*La luce e lo spazio scenico*)

STUDI

Vito Minoia, *Il teatro universitario internazionale dal secondo dopoguerra ai giorni nostri* | Giulia Taddeo, *La perfezione di un supremo artificio. La fotografia di Serge Lido al Festival Internazionale del Balletto di Nervi* | Dario Tomasello, *Prolegomeni a una "nuova" storia del teatro italiano*

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 teatrologia 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

Per non morire. Teatro di gruppo, traduzioni, Craig

Mirella Schino, *Introduzione all'Annale 2020*

Dossier. *Anni Settanta, teatro di gruppo, Italia*. A cura di Mirella Schino e Luca Vonella
Mirella Schino, Luca Vonella, *Introduzione*; Ferdinando Taviani, *Quando recitava il mare. Lettera sul Terzo Teatro* (1993); Mirella Schino, *Memoria e ricordo. Il teatro dei gruppi 1969-1976*. Parte prima; Luca Vonella, *Una tradizione marginale. Il movimento teatrale dei gruppi di base (1970-1978)*; Mirella Schino, *Memoria e ricordo. Il teatro dei gruppi 1969-1976*. Parte seconda; Franco Ruffini, *Contraria sunt complementa. Mail e messaggi a mano sul Terzo Teatro*; Mirella Schino, *In ricordo di Beppe Chierichetti*; Jane Turner, Patrick Campbell, *A Poetics of Third Theatre: A Synopsis*

Armando Punzo, Mirella Schino, *L'Avventura. In ricordo*

Marie-Christine Autant-Mathieu, *Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko à l'école des Meininger*

Dossier. *Dentro e fuori «The Mask». Craig e il teatro del suo tempo*. A cura di Matteo Casari, Monica Cristini, Samantha Marenzi, Gabriele Sofia
Matteo Casari, Monica Cristini, Samantha Marenzi, Gabriele Sofia, *Introduzione*; Gabriele Sofia, *Craig intempestivo. Il teatro russo e l'Übermarionette*; Samantha Marenzi, *Scrivere l'attore. Un dialogo tra Gordon Craig e Arthur Symons*; Monica Cristini, *Editorial Notes: Craig sul teatro moderno*; Matteo Casari, *Per risvegliare l'attore: il Giappone e l'Asia tra le righe di «The Mask»*

Francesca Camilla D'Amico, Marcello Sacerdote, *Il Piccolo Teatro del Me-ti. Due lettere*

Tradurre teatro: studi e pratica scenica. Resoconto da una Summer School. A cura di Dorian Legge
Massimo Fusillo, Dorian Legge, *Un Macbeth nudo. Lingua, suono e carne per tradurre l'energia del male*; Giovanni Carroni, *Sulla traduzione di Macbettu. Lettera*; Giorgina Pi, *Tradurre il nostro tempo. Lettera*; Paola Bono, *Equilibrismi: tradurre Caryl Churchill*; Serena Guarracino, *Trappole e dirottamenti: tradurre da femminista*; Angela Albanese, *Tradurre per il teatro. Un commento su Polvere/Dust di Saverio la Ruina*; Thomas Haskell Simpson, *Salto mortale con quadruplo avvistamento: Seven Iterations In English of Marco Martinelli's Rumore di Acque (Noise In The Waters)*. Lettera

Raimondo Guarino, *Teatro nel Rinascimento. Storiografia e libero arbitrio*

Summaries

Notizie sugli autori

Sommario di «Culture Teatrali»

Oggi, del teatro

Ferdinando Taviani - Mirella Schino

Il segreto della commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane
pp. 540; euro 29,00

Jerzy Grotowski - Ludwik Flaszen

Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969
pp. 232; euro 20,00

Konstantin Stanislavskij

La mia vita nell'arte
pp. 448; euro 30,00

Jacques Copeau

Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale
pp. 286; euro 24,00

Sergio Secchi

Il teatro dei sogni materializzati. Storia e mito del Bread and Puppet Theatre
pp. 112; euro 16,00

Gianni Manzella

La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis
pp. 264; euro 26,00

Marco De Marinis

Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea
pp. 232; euro 26,00

Vsevolod E. Mejerchol'd

L'ultimo atto. Interventi, processo e fucilazione
pp. 240; euro 22,00

Jerzy Grotowski

Testi 1954-1998. Volume I - La possibilità del teatro (1954-1964)
pp. 264; euro 20,00
seconda edizione

Jerzy Grotowski

Testi 1954-1998. Volume II - Il teatro povero (1965-1969)
pp. 264; euro 20,00

Jerzy Grotowski

Testi 1954-1998. Volume III - Oltre il teatro (1970-1984)
pp. 272; euro 20,00

Jerzy Grotowski

Testi 1954-1998. Volume IV - L'arte come veicolo (1985-1998)
pp. 176; euro 15,00

