

L'asino di B.

anno 9, numero 10
maggio 2005

Trauben

Publicazione realizzata con i contributi dei fondi erogati dal
MIUR (quota ex 40%).

Su una trave che regge il soffitto dello studio di Brecht sono dipinte le parole: “La verità è concreta”. Sul piano di una finestra c’è un asinello di legno che può assentire con la testa. Brecht gli ha appeso intorno al collo un cartellino, dove ha scritto “Devo capirlo anch’io”.

W. Benjamin, *Conversazioni con Brecht. Appunti da Svendborg*, 24 luglio 1934.

Direttore

Gigi Livio

Redazione

Donatella Orecchia, Armando Petrini e Mariapaola Pierini

Direzione e redazione

Dipartimento di Discipline Artistiche Musicali e dello Spettacolo

Università di Torino

via S.Ottavio 20, 10124 Torino

tel. 011.6703509, fax 011.6703513

<http://hal9000.cisi.unito.it/L'asinodiB>

Asinodib@cisi.unito.it

E inoltre: www.lasinovola.it

Progetto grafico

Piero Livio

Direttore responsabile

Piero de Gennaro

La rivista esce ogni dieci mesi

Registrazione Tribunale di Torino 15.2.99 n° 5236

© 2005 Trauben s.a.s.

via Plana,1, 10123 Torino

tel.011.835763, fax 011.7391042

ISSN 1593-988X

Indice

Coppi.	7
Samuel Beckett e quelli di Prima Porta. Gli anni del “Teatro della Ripresa” di Donatella Orecchia.	11
L’attore italiano nel secolo XIX nei testi metateatrali di Diego Visone.	37
La voce dell’attore di Nevio Gàmbula.	79
È di nuovo lecito sognare ai funerali del <i>Sogno</i> ? di Gigi Livio.	91

Coppi.

Bambino, ebbi la ventura di passare una sera con Fausto e Serse Coppi. Ora i ricordi sono appannati, il tempo è trascorso. Ma la mia memoria ha impresso, in modo vivacissimo, alcune cose che sono successe quel giorno. Ricordo che giocai con Serse, simpatico, vivace e estroverso tanto quanto il fratello era dolce, timido e riservato. Serse di lì a poco sarebbe caduto in piazza Gustavo Modena, alla periferia di Torino, e morto nella notte. Fausto non era ancora all'apice della sua gloria sportiva, ma già costituiva un mito dell'Italia del secondo dopoguerra: io lo amavo moltissimo, seguivo le sue imprese alla radio e sui giornali, avevo avuto la fortuna di vederlo l'anno precedente staccare Bartali sui tornanti della dura salita che da Torino porta a Superga: si era sbarazzato del rivale, "l'eterno rivale", alzandosi con estrema eleganza sul sellino, in pochi colpi di pedale: al tornante successivo Bartali era già a venti metri o giù di lì, Coppi volava leggero e elegante, distanziando sempre più il compagno che, da quel grande campione che era, non mollava, faticava scomposto ma mordeva la strada con rabbia e determinazione.

Dunque, il ricordo che ora ho alla mente molto netto e chiaro: terminato di giocare con Serse mi ero trovato vicino a Fausto che, seduto in poltrona, parlava con i suoi ospiti. Chissà cosa gli dissi, chissà cosa mi rispose: ma ecco il ricordo vivo, vivissimo. A un certo punto, vincendo la naturale timidezza, dissi: "Dev'essere proprio bello andare in salita come fa lei senza nessuna fatica". Mi guardò divertito, sorri-

dente e indulgente: “Io faccio tanta fatica, tanta”. Tornai a casa e mentre mi addormentavo ero inquieto: qualcosa non quadrava; avevo visto Coppi sbarazzarsi con tanta eleganza e facilità di Bartali, di Bartali!, e ora lui mi diceva che quell’eleganza e quella facilità erano solo apparenti.

Passò il tempo. Coppi trionfava su tutte le strade d’Europa, ma non vinceva sempre. Bartali, con la sua tenacia, gli contendeva il primato; e non lui solo ma anche Koblet, Kubler, Bobet... Ma Coppi era Coppi, le sue vittorie, quando vinceva, erano epiche. Poi venne la Dama Bianca, lo scandalo nell’Italia democristiana e clericale che fece vacillare la sua popolarità; ma si riprese ciò che era suo; i tifosi, dopo una parentesi di bieco conformismo, tornarono a impazzire per lui. Io continuavo ad amarlo, ma lo sentivo lontano; giunto all’adolescenza, mi occupavo d’altro. Un giorno, tra le mie disordinate e furibonde letture di quattordicenne, mi capitò sotto mano le *Fraasi e filosofie ad uso dei giovani* di Oscar Wilde. Quella d’apertura suona così: “Il primo dovere nella vita è di essere il più artificiali possibile”. Era evidente l’antinaturalismo che aveva ispirato questa massima, ma c’era dell’altro. Nei giorni successivi, nel cercare di comprendere ciò che di quelle parole mi sfuggiva, mi vennero in mente le parole di Coppi in quella sera lontana. Un nesso univa il dire di Coppi a quello di Wilde. Poco per volta si fece la luce e capii che Coppi, quella sera del nostro incontro, mi aveva impartito un grande insegnamento che ora potevo riassumere così: lo stile consiste nel nascondere lo sforzo, la fatica; lo stile consiste nell’andare contro natura dal momento che la natura costringe il corpo dell’uomo a scomporsi in posizioni ineleganti e ridicole che nulla hanno a che fare con quell’estetica che proprio l’uomo ha inventato per cercare di differenziarsi e di allontanarsi il più possibile dalla sua bestialità: in questo senso, e solo in questo senso, va interpretato ciò che scrive Beckett: “non c’è nulla di più ridicolo della sofferenza”: e ancora in questo senso ciò che dice Wilde: “bi-

sogna essere il più artificiali possibile”. Coppi e Wilde, ciascuno nel proprio modo d’essere, dicevano la stessa cosa; e questa cosa riguardava la sfera dell’etica prima ancora che quella dell’estetica. Perché, infatti, prendere le distanze dal proprio fondo naturale, là dove l’uomo è simile agli animali, vuol dire rifiutare questa animalità che implica un’asocialità propria del mondo dei bruti: attraverso lo stile, che è un fatto estetico, Coppi e Wilde (e Beckett) rivelano il sostrato dell’agire del primo e del dire del secondo profondamente etici.

Ma l’insegnamento di Coppi non era destinato a fermarsi qui. Assistei in quegli anni a un’intervista giornalistica fatta al campionissimo durante una tappa di riposo al Giro d’Italia. Coppi era ormai in declino; faticava a vincere o non vinceva più affatto. L’intervista si svolgeva sul terrazzo di un albergo in una località alpina: Coppi era seduto su una sedia a sdraio, elegante come sempre nella sua *mise* sportiva, e rispondeva alle domande con un tono che conosceva le note della rassegnazione. A un certo punto l’intervistatore gli dice: “Come mai non vince più, lo stile è sempre lo stesso...”. Risponde Coppi: “Eh, sì, lo stile, ma è la forza che manca”. Quando sentii queste parole ancora una volta associai Coppi a Wilde. Le *Fraasi e filosofie ad uso dei giovani* erano state pubblicate su una rivista diretta da uno studente di Oxford nel dicembre del 1894; il 3 aprile del ’95 si svolse l’interrogatorio al processo che Wilde aveva tentato per diffamazione contro il marchese di Queensberry e che segna l’inizio della sua rovina; d’ora in poi gli mancherà la forza e il prematuramente invecchiato dandy non produrrà più nulla di significativo tranne, ovviamente, il *De profundis* e *La ballata del carcere di Reading*; dal canto suo anche Coppi, dopo quell’intervista, qualcosa vincerà ancora. Ma l’epoca d’oro era ormai finita poiché la forza è condizione *sine qua non* per poter esprimere lo stile: è il limite dell’uomo, là dove la brutalità corporale della natura (l’*horrida senectus*, la malattia, la morte) trionfa sulla mente umana. Rimane soltanto lo stoicismo di Petrolini

che, fedele al suo stile, quando gli imposero l'estrema unzione, pronunciò l'ultima battuta: "Ora sì che sono bello e fritto", o quello di Wilde che, morente, disse: "Muio al di sopra dei miei mezzi" quando si accorse di una bottiglia di *champagne* donatagli dal suo albergatore; o ancora, e infine, quello di Leopardi con la sua ginestra che "non renitente" piega il suo "capo innocente" di fronte alla lava che la natura malvagia (l'"utero tonante") le scatena contro.

Samuel Beckett e quelli di Prima Porta.
Gli anni del “Teatro della Ripresa”
di Donatella Orecchia.

- A Le piace il cranio?
R Bisogna sbiancarlo.
A Prendo nota. (*Estrae il notes, prende la matita, annota*) Sbiancare il cranio. (*Rimette via notes e matita*).
R Le mani. (*A disorientata. Irritata*) I pugni. Sveglia. (*A si fa avanti, apre i pugni, indietreggia*). E sbiancate.
A Prendo nota. (*Estrae il notes, prende la matita, annota*) Mani sbiancate.
(Samuel Beckett, *Catastrofe*, 1984).

“Non voglio limitarmi a ricavare un bel pezzo dal suo testo: esaltandone la parola, voglio guardare la sua catastrofe e la mia” (*Primo amore*)¹: Carlo Quartucci dichiara così, con poche sintetiche parole, l’amore per Samuel Beckett (un antico amore) e, insieme, conferma dopo molti anni dal suo primo incontro con il drammaturgo la propria necessità di immergersi nella sua scrittura, a cercare le radici di un *modo* di far teatro e di un modo di guardare ad una comune “catastrofe”.

La dichiarazione è del 1989; ma la si potrebbe assumere quale indicazione di un intero percorso di ricerca che, a parti-

¹ In *Primo amore. Beckett. Quartucci* (tip. Press 80, 1989), pubblicazione dedicata a Beckett il cui titolo è, come si sa, il titolo di un pezzo incompiuto dell’autore irlandese ed è anche quello uno spettacolo della Zattera di Babele di Carlo Quartucci e Carla Tatò: *Primo amore* ovvero *Passi, Improvviso dell’Ohio, Un pezzo di monologo, Non io, Dondolo, Quella volta, Respiro, Catastrofe di Samuel Beckett*; progetto e regia di Carlo Quartucci; scene e costumi di Giulio Paolini e Carlo Quartucci; musiche di Henning Christiansen; attori: Carla Tatò, Laura Betti (voce sola), Franco Citti, Dan Demuynck, Fabien Demuynck, Sandro Lombardi, Rada Rassimov. Erice, 1989.

re dal lontano 1959 –quando Quartucci esordisce con un *Aspettando Godot* di cui è regista e attore– prosegue negli anni sessanta e settanta, fino all’incontro con Carla Tatò e poi al recente lavoro sull’ultima produzione del drammaturgo irlandese: un percorso che si snoda lungo quasi cinquant’anni di attività e che, nonostante gli incontri apparentemente episodici con la scrittura di Beckett, porta in realtà profondissimi i segni di quel dialogo artistico.

In questa sede ci limiteremo ad affrontare un periodo circoscritto di quel percorso in anni in cui, accanto a Quartucci, troviamo gli allora giovanissimi Leo De Berardinis, Rino Sudano, Maria Grazia Grassini, Anna d’Offizi, Cosimo Cinieri e il più maturo Claudio Remondi, i protagonisti cioè, a cui si deve aggiungere Carmelo Bene, di una delle stagioni più vivaci ed eccezionali del teatro italiano del Novecento. Stagione di lotta e di ricerca che vede i teatranti sopra citati farsi voce critica radicale del loro tempo, mettere in discussione i parametri di giudizio artistici dominanti, ‘contraddire’ in senso pieno e compiuto la tradizione del teatro egemone e, attraverso di essa, la logica brutale che regge l’intera cultura e società contemporanee². Ricordiamo che l’esordio alle sce-

² “La locuzione ‘teatro di contraddizione’ non serve [...] solamente a stabilire una differenza tra i teatranti di cui si occuperà questo Convegno (Carmelo Bene, Riccardo Caporossi, Carlo Cecchi, Leo De Berardinis, Perla Peragallo, Carlo Quartucci, Claudio Remondi, Rino Sudano, Carla Tatò) e quelli ‘dell’avanguardia’ ma, soprattutto, a definire in via ampia e programmatica una poetica comune che si basa su tre presupposti: contraddizione, innanzi tutto, all’idea stessa di teatro, quello moderno e contemporaneo ovviamente, che risulta espressione della borghesia trionfante; contraddizione al teatro di regia, quello che si basa sul ‘testo’ e che di questo diviene, dopo una lunga storia che inizia alla fine dell’ottocento, la vestale; contraddizione a quel teatro di avanguardia, e neo- e post- e trans-, che alla freddezza del culto della forma fine a se stessa contrappone un forte sentire che non per questo non diviene forma eccezionale e straordinaria”: queste le parole di Gigi Livio a presentazione del Convegno dal titolo *Il teatro di contraddizione: Carmelo Bene, Riccardo Caporossi, Carlo Cecchi, Leo De Berardinis, Perla Peragallo*,

ne di Carmelo Bene era avvenuto con il *Caligola*, quello di Carlo Quartucci con il suo primo *Aspettando Godot* e quello di Remondi con la *Moschetta*, tutti e tre nel 1959: da allora si erano susseguiti spettacoli memorabili: da *Pinocchio*, *Amleto*, *Gregorio: cabaret dell'800* di Bene, alle *Sedie* di Quartucci e Remondi, fino ad arrivare al 1962 e all'inizio, dunque, di questa nostra ricostruzione.

Quartucci, Leo De Berardinis, Sudano, Cinieri, Maria Grazia Grassini, Anna D'Offizi, tutti hanno fra i 20 e i 30 anni.

Insieme si presentano come la Compagnia del Teatro della Ripresa. Insieme portano sulle scene *Me e Me* (1962), *Finale di partita* (1963), *Aspettando Godot* a Genova (1964)³. E, infine, un Festival interamente dedicato a Beckett, a "Prima porta", dove nel corso di circa 20 giorni si susseguono le recite di *Aspettando Godot*, *Finale di partita* e *Atto senza parole II*, fra le falene e i principali nomi della critica italiana come spettatori.

La compagnia della Ripresa.

Alle origini o quasi del teatro di contraddizione (Carmelo Bene escluso), troviamo dunque un gruppo di giovani che si autodefinisce, su proposta di Rino Sudano e Leo De Berardinis, "Teatro della Ripresa".

Carlo Quartucci, Claudio Remondi, Rino Sudano, Carla Tatò (Torino, marzo 2004) organizzato dal CRUT (Centro Regionale Universitario per il Teatro) piemontese in collaborazione con l'Unione culturale Franco Antonicelli. Il presente scritto è il frutto di una rielaborazione dell'intervento tenuto in quell'occasione.

³ Di questo spettacolo "L'asino di B." si è già ampiamente occupato pubblicando nei numeri 5 (marzo 2001) e 6 (gennaio 2002) una raccolta di materiali: un'ampia rassegna stampa e lunghi colloqui con i protagonisti Sudano, Quartucci, Remondi, Grassini, Squarzina e con due testimoni particolari, Eugenio Buonaccorsi e Valeriano Gialli.

Non teatro *nuovo*, dunque, e non *d'avanguardia*, come negli anni successivi si tenderà a rubricarlo accostandolo ad altre ben diverse esperienze e, ciò fatto, arginandone la forza autenticamente innovatrice. Bensì Compagnia della *ripresa*: un teatro cioè che intende fin da principio *riprendersi* il teatro tutto, attraverso un'assunzione di responsabilità completa verso ogni dettaglio della scena, un lavoro radicale sul linguaggio usato, una critica dura e netta al teatro contemporaneo e insieme una ricerca profonda delle proprie origini e radici. Riprendersi il teatro tutto, cioè, con la baldanza e il coraggio di chi ha dalla sua parte la forza degli esordi giovanili, la predisposizione al rischio, la sensibilità per cogliere l'aria dei tempi senza adattarsi al gusto corrente e il senso concreto della tradizione. E *ripresa* significa allora, da un lato, vivace sperimentazione linguistica e, dall'altro, conservazione del sapere teatrale della grande tradizione italiana (d'attore innanzitutto); significa ricerca formale sotto la pressione di una tensione etica che, proprio nel confronto e nell'approfondimento della 'catastrofe' beckettiana, trova il filo resistente e saldo a cui agganciarsi.

La trama di questa storia particolarissima nel panorama italiano di allora, che vedrà l'intrecciarsi di altri variegati fili, si snoda lungo un percorso di alterità rispetto al teatro ufficiale: rispetto al teatro di regia (sebbene Carlo Quartucci sarà sempre regista dei suoi spettacoli, ma regista sempre critico del proprio ruolo⁴), rispetto al teatro della naturalezza recita-

⁴ Il modo con cui Quartucci si inserisce all'interno della storia della regia italiana è uno dei tratti più significativi della sua poetica di teatrante fin dagli esordi: una poetica ch'egli inizia a elaborare in questi primi anni a stretto contatto con i suoi compagni d'arte e che poi, nei successivi, approfondirà ed articolerà ancora in forme sempre diverse. In sintesi, Quartucci manterrà sempre la sua posizione di regista che *contraddice* l'idea e la pratica della regia per come si è data in Italia soprattutto: una regia che chiede all'attore di essere maestranza al proprio servizio, che intende il teatro come messinscena –più o meno fedele– di un testo drammatico, che pretende il controllo esterno

tiva e, più complessivamente, alla tradizione teatrale borghese per come si era data in Italia nel corso del Novecento.

Il riferimento è tutto al contrario a un'altra tradizione: drammaturgica, stilistica, scenografica, recitativa.

Al primo posto troviamo, appunto, l'incontro –che fu di gusto, di poetica e di sensibilità– con Samuel Beckett, da tutti riconosciuto come un maestro nel percorso di ricerca linguistica sia personale sia di gruppo.

Beckett e la sua stilizzazione bianca e raggelata, il raffinatissimo gioco di sottrazione, la messa in discussione radicale del linguaggio teatrale (e non solo della scrittura drammatica); Beckett che, frequentando fino in fondo lo stato di paradosso dell'arte contemporanea⁵, ne ha sperimentato forse più di chiunque altro nel Novecento l'impotenza. Beckett e i suoi

del gioco scenico e per questo ne richiede spesso la prevedibilità. Al contrario Quartucci esalta il ruolo dell'attore, teorizza ben presto una drammaturgia spettacolare complessa e composita, frutto dell'incontro e dell'integrazione delle drammaturgie dei diversi *attori* della scena (l'attore-ballerino, l'attore-pittore e l'attore-scrittore e, ovviamente, l'attore-attore), dove il suo ruolo è quello di un capocomico, coordinatore e orchestratore, appunto, piuttosto che quello di un regista tradizionalmente inteso. Un *regista-servo di scena*, come si autodefinirà più tardi, e non demiurgo, un regista cioè consapevole delle difficoltà e dei pericoli che assumere quel ruolo comporta e per questo ininterrottamente alla ricerca di forme che lo costringano a mettersi in discussione, al limite di arrivare quasi alla negazione del proprio ruolo. Per questo discorso si vedano le pagine di Gigi Livio su due spettacoli di Carlo Quartucci e Carla Tatò, *Funerale* e *Casa di bambola*: G. Livio, *Minima theatrialia. Un discorso sul teatro*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1984, pp. 63-70 e 85-87.

⁵ “[...] non penso che l'impotenza sia stata esplorata in passato. Sembra esserci una specie di assioma estetico secondo il quale l'espressione è un traguardo, deve essere un traguardo. La mia piccola esplorazione riguarda tutta quella zona dell'essere che è stata sempre accantonata dagli artisti come qualcosa di inservibile: come qualcosa per definizione incompatibile con l'arte”: parole queste di Beckett riportate in un articolo di Israel Shenker, comparso sul “New York Times”, il 6 maggio 1956 e ricordate nel saggio di S. E. Gontarski, *The intent of Undoing in Samuel Beckett's Art*, ora in S. Colomba, *Le ceneri della commedia*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 115.

non-personaggi, quei *tipi* che paiono non dire nulla e davanti ai quali ogni questione psicologica frana e ammutolisce: residui larvali di un'umanità che ha visto la 'catastrofe' e che ne è sopravvissuta; voci rotte e "smorfie clownesche, fra puerili e sanguinolente" attraverso le quali "l'ideale della personalità padrona di sé [...] va giustamente in rovina"⁶. Il "nuovo Eschilo del teatro moderno", amava ripetere Rino Sudano, e non uno scrittore d'avanguardia, sottolinea Quartucci ancora oggi⁷. E non si pensi a tutto ciò con gli occhi fissi alla fortuna dell'autore irlandese negli anni successivi o alla sua riscoperta editoriale di questi ultimi: allora Beckett è ancora complessivamente poco conosciuto e poco rappresentato in Italia; l'interpretazione della sua poetica, da un lato, costretta entro le maglie strette della 'fortunata' ma deviante lettura di Martin Esslin⁸, che l'aveva incluso all'interno della categoria critica del "teatro dell'assurdo" –lui che al contrario stava svelando l'assurdo del teatro e, attraverso, di esso, del mondo contemporaneo–, dall'altro, ridotta a superficiale moda anti-conformista⁹.

Oltre a Beckett, poi, il quale certo non esaurisce il contesto di riferimento della compagnia, non si può dimenticare il retroterra culturale vario e vivacissimo di cui è vulcanico promotore innanzitutto, ma non solo, Carlo Quartucci. E si

⁶ Th. W. Adorno, *Parva Aesthetica: saggi 1958-1967*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 37.

⁷ "Subito non credevamo affatto che Beckett fosse un teatro d'avanguardia... Anzi qui devo dire che Rino... si parlava come se Beckett fosse il nuovo Eschilo del teatro moderno. Cioè quello che si è scoperto dopo... cioè io torno dopo a Beckett per la sua ricerca linguistica che è arrivato in vecchiaia a fare, e nego proprio un termine di avanguardia... Non credo nemmeno che noi l'avessimo usata...": *Colloquio con Carlo Quartucci*, in "L'asino di B. Quaderni di ricerca sul teatro e altro", n. 6 (gennaio 2002), p. 171.

⁸ M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Garden City, New York, Doubleday & Company, 1961.

⁹ Cfr. le note 17 e 18 e le relative citazioni nel testo.

intende far qui riferimento alle farse e alle pantomime del teatro popolare, quello dei baracconi con cui Quartucci, figlio d'arte, aveva nutrito fin da bambino –come l'antico comico di tradizione– gusto artistico, passioni, sensibilità e intuito teatrali. Ma si deve anche ricordare il “bianco su bianco di Malevič”¹⁰ e i riferimenti all'arte astratta che erano state le passioni di Quartucci, studente di architettura; l'interesse per il teatro circense, in particolare per la clownerie, e per il teatro del mimo¹¹, per il varietà e le prime comiche cinematografiche –Keaton, soprattutto–.

E non si può dimenticare a questo punto Ettore Petrolini che, già nel 1965 in occasione della recita di *Aspettando Godot* a Genova, sarà ricordato in una cronaca della stampa locale: Petrolini e “la noncuranza e la tremenda illogicità della sua arte nobile e sottilissima”, “grande comico e sottile umorista”, “straricco di amarissima umanità e di scottante poesia”, che “alle domande: perché si vive? Perché si muore? Aveva dato questa risposta: ‘perché sì’. Niente altro; ‘perché sì’. E il pubblico rideva, senza capire la grandezza, e insieme la spaventosa vacuità, di quella battuta”¹². Petrolini, ricordato qui più in riferimento a Beckett che alla recita della Compagnia, ma comunque sia ricordato in quella precisa occasione, contribuisce a dare solide fondamenta alla *ripresa* di questi teatranti o, come direbbe Luigi Squarzina, alla prosecuzione di una *linea bis* del teatro e della cultura italiana del Nove-

¹⁰ Il riferimento a Malevič, in particolare, e alla pittura astratta, in generale, è costantemente presente nei racconti di Carlo Quartucci, quando, attraverso un meraviglioso linguaggio che procede per esplosioni di immagini, interruzioni della linearità logico-discorsiva e improvvise nuove associazioni di senso e di ricordi, egli cerca di rendere intelleggibile all'interlocutore, fuori dal palcoscenico, il proprio percorso artistico.

¹¹ Carlo Quartucci e Leo De Berardinis avevano incontrato il mimo Roy Bozier a Zurigo.

¹² c.b., *Il “Teatrostudio” inaugurato con un'opera di Beckett*, in “Il nuovo cittadino”, 2 aprile 1964.

cento¹³. Una linea che collegherebbe appunto il futurismo a Petrolini, a Totò, a un certo Pirandello, a cui si potrebbero aggiungere i nomi di Palazzeschi, di Gozzano; linea che porterebbe fino a Quartucci e al suo gruppo e, in quegli stessi anni, a Carmelo Bene: una linea che si snoda attorno alla “spaventosa vacuità”, per restare alle parole del critico, dei giocherelli di Petrolini, dei versi di Gozzano e Palazzeschi, di quel lavoro sul linguaggio –sulla parola rosicchiata e smagrita, sui doppi sensi e i calembour– che ne succhia l’umore sentimentale e ne capovolge parodicamente il senso. La stessa spaventosa vacuità della catastrofe beckettiana.

Di qui l’elaborazione da parte della Compagnia della ripresa di uno stile particolarissimo che porta al rifiuto della drammaturgia borghese in tutte le sue espressioni e, innanzitutto, della trama, della successione causale degli eventi all’interno di una vicenda, del personaggio psicologicamente inteso e, insieme, della naturalezza recitativa allora come ancor oggi dominante. Al contrario, prevale l’attenzione per i rapporti di spazio e colore, gli equilibri e i ritmi cromatici, l’attrazione per l’artificialità della scena, la bidimensionalità spaziale, l’illuminazione come elemento costruttivo dello spazio e, complessivamente, una tensione verso la stilizzazione e una forma di *calda* astrazione. Non un’astrazione quale risultato freddamente razionale di distacco dalla realtà e dalla storia; bensì, e al contrario, astrazione come sintesi essenziale anche dei dati emozionali, e, in particolare, della disperazione, della rabbia, dell’antagonismo, della lotta che nulla concede al compiaciuto, o ripiegato o intimista sentimentalismo: “in quella linea bianca c’era una densità calda, cioè una brevità, io con un esempio dico che nel quadrato bianco di Ma-

¹³Il riferimento è al colloquio avuto con Luigi Squarzina a Roma nel 2000, ora raccolto nei *Materiali* sulla recita genovese di *Aspettando Godot* già ricordati: “L’asino di B. Quaderni di ricerca sul teatro e altro”, n. 6 (gennaio 2002).

levič se tu ci vai a vedere veramente dentro c'è una verità pazzesca... ma come, è solo un fatto astratto...?”¹⁴.

Prima di Prima Porta.

Quando nell'ottobre del 1962 al Teatro Goldoni di Roma la Compagnia di Quartucci porta in scena *Me e me*¹⁵, la critica reagisce con molto interesse e alcune perplessità. I “giovani volenterosi”, allora sconosciuti ai più, si presentano con uno spettacolo che spicca nel panorama contemporaneo per un gusto e uno stile inconsueti, gli stessi che segneranno il loro futuro percorso di ricerca: dalla scelta dei testi –il *Pianto della Madonna* di Jacopone da Todi, *Il misantropo* di Luciano di Samostata, due operette morali di Leopardi (*Il dialogo di Federico Ruysch* e il *Dialogo di un venditore di almanacchi e di un passeggero*) e *Atto senza parole I* di Beckett–, allo stile degli allestimenti e della recitazione tutto sembra tendere infatti a un impasto di tragico e di comico, fra commedia delle marionette, *music hall*, circo e cabaret attraverso una sensibilità burattinesca e surreale, che farà ritorno ancora negli spettacoli successivi. Soprattutto è lo stile recitativo a colpire Nicola Chiaromonte, “un modo di recitazione esasperato, grottesco, ‘concreto’ (nel senso della musica ‘concreta’), o come altro lo si voglia definire, ma che insomma non sia quello tetramente realistico che impera sulle nostre scene ufficiali”¹⁶. E si noti qui l'uso del termine concreto, nel senso di lontano –e si potrebbe aggiungere agonisticamente opposto– allo stile “tetramente realistico” allora egemone: una concre-

¹⁴ *Colloquio con Carlo Quartucci*, cit., pp. 165-167.

¹⁵ La prima di *Me e me* è del 12 ottobre 1962 al Teatro Goldoni di Roma; regia, scenografia e costumi di Carlo Quartucci; in scena: Leo De Berardinis, Sabina De Guida, Maurizio Navarra, Anna d'Offizi, Carlo Quartucci, Rino Sudano, Pier Luigi Zolfo.

¹⁶ N. Chiaromonte, *Classici in scena*, in “Il mondo”, 30 ottobre 1962, p. 21.

tezza che non è riproduzione, illusione di naturalezza, invito al rispecchiamento, ma, al contrario, costruzione dissonante attraverso corpi, suoni, oggetti e rumori che sgretolano ogni prevedibile e famigliare tessuto armonico.

Pochi mesi dopo, nel febbraio del '63, la Compagnia della Ripresa esordisce al Teatro Ateneo di fronte a un folto pubblico con due atti unici, *Finale di partita* e *Una gru al tramonto* di Kinoschita. Il critico del "Messaggero" il giorno successivo commenta:

Il lavoro dell'anticonformista irlandese [*Finale di partita* di Beckett], a distanza di pochi anni, è apparso precocemente invecchiato, sfatto, tarmato come un pupazzo che perdendo attraverso gli strappi la segatura di cui era imbottito e nonostante le molle che lo azionavano, non riesce per questo più a divertire. Il lungo e farneticante delirio dell'uomo cieco, svuotato di ogni certezza e di ideali, che non riesce più a 'comunicare' con i suoi simili e che si abbandona, insieme al suo servo, a una macabra e grottesca enunciazione di concetti e di parole senza senso [...] ¹⁷.

Gli fa eco il critico del "Tempo", sempre a firma vice,

Fin de partie (*Fine di partita*) risale al 1957 ed è nell'opera di Samuel Beckett un passo indietro rispetto a *Aspettando Godot*, di cui non ha la scarna violenza.

Si tratta di un amaro, assurdo, grottesco dialogo fra due rottami al di fuori del mondo –il paralitico Ham e il suo servo Clam [sic]– contrappuntato da altri due personaggi che, addirittura, sono due tronconi umani calati in bidoni di immondizia" ¹⁸.

¹⁷ vice, *Teatro dell'Ateneo. Due atti unici di Beckett e di Kinoschita*, in "Il messaggero", 5 febbraio 1963.

¹⁸ vice, *Nichilismo e delicata poesia in uno spettacolo all'Ateneo*, in "Il tempo", 6 febbraio 1963. Evidentemente Beckett e in particolare *Finale di partita* sono in questi anni ancora poco conosciuti da buona parte del pubblico e della critica italiana. Ed è questo un fatto che, se evidenzia l'originalità delle scelte artistiche della Compagnia rispetto al panorama culturale circostante,

Al giudizio, come testimoniano le due critiche sopra riportate, non molto lusinghiero nei confronti di uno dei più straordinari capolavori del Novecento drammaturgico, si accompagna un commento al contrario piuttosto positivo ma vago sulla compagnia dei giovani esordienti. Eppure c'è anche chi, con una maggiore finezza d'analisi, sottolinea la "sensibilità burattinesca e surreale", il "gusto inedito per la parola che si fa segno, colore, luce, stenografia mimica, ideogramma e cartone animato"¹⁹; uno stile, in sintesi, antinaturalistico, antipsicologista, fortemente artificiale, vicino a quelle forme di spettacolo prima ricordate che spaziano dal circo al teatro dei pupi, dalle comiche cinematografiche alla varietà, dall'avanguardia russa a Petrolini.

In quei giorni a Roma, Luigi Squarzina, passando casualmente davanti al teatro, incuriosito entra, li vede e decide di proporre loro una collaborazione con il teatro Stabile di Genova²⁰.

Squarzina entra e insomma vede questo spettacolo, gli piace molto, pensa che la regia sia di Franco Enriquez e gli vuol fregare gli attori praticamente... E Squarzina prende l'unico attore che si muoveva in scena, prende Leo, tutti gli altri eravamo inchiodati... c'ero io a fare Nagg [...]. Squarzina prende Leo, e Leo gli dice: ve-

deve poi renderci accorti a non confondere quanto oggi sappiamo di Beckett –compresa la sua più recente produzione, le sue dichiarazioni, le biografie a lui dedicate, i numerosissimi spettacoli delle suoi capolavori– e quanto allora era conosciuto.

¹⁹ A. Perrini, *Fastidiose e bersaglieri disorientano il pubblico*, in "Lo specchio", 17 marzo 1963, p. 27.

²⁰ "Era il 1962 quando io andai a vedere uno spettacolo di Enriquez, *Andorra*. Credo che fosse di pomeriggio. Io andai al Quirino. Entrai al Quirino. 'Che strano spettacolo che è questo', pensai. 'Bello'. Poi scopersi che era una compagnia che era ospitata al pomeriggio da Enriquez, e che faceva *Finale di Partita*. Avevo in mente di attirare a Genova un gruppo già costituito e dargli la possibilità di svolgere un'attività parallela a quella dello Stabile...": *Colloquio con Luigi Squarzina*, cit., p. 207.

ramente noi siamo una compagnia, Carlo è il regista... E allora facciamo l'audizione, e io dirigo tutti, tentando di fare prendere tutti quanti... E Squarzina insomma si innamora, apre la scuola a Genova e io divento l'unico professore di questa scuola, di recitazione, di gesto eccetera²¹.

Inizia così l'esperienza del "Teatro studio" e della Scuola di Teatro, entrambi strutture dipendenti dallo Stabile genovese, e la collaborazione parallela di alcuni degli attori agli spettacoli in cartellone con regia di Squarzina.

Finalmente il 31 marzo 1964 l'esordio ufficiale al piccolo Teatro Duse con *Aspettando Godot*: Leo De Berardinis è Vladimiro, Rino Sudano Estragone, Claudio Remondi Pozzo, Maria Grazia Grassini Lucky e Mario Rodriguez il ragazzo. Direzione, costumi, scenografia e luci sono di Carlo Quartucci; le musiche di Leopoldo Gamberini.

Buona l'accoglienza di pubblico e buone anche le reazioni della critica. Fra giudizi entusiasti e alcune perplessità si viene a delineare il quadro di "una interpretazione in gran parte affidata ad un violento gioco mimico", una recitazione caratterizzata dal "massimo delle variazioni vocali, passando dai toni altissimi di testa a quelli più bruniti di petto, non escludendo quella timbratura chioccia e rarefatta che i *clowns* del circo usano per tentare di rendere logiche, attraverso l'infantilità dei toni vocali, le loro illogiche trovate"²². Qualcuno, giudicando esasperato e infine faticoso il "carattere clownesco"²³ della recita, vede proprio nell' "impostazione fonica

²¹ *Colloquio con Carlo Quartucci*, cit., p.156.

²² e.b., *Il "Teatrostudio" inaugurato con un'opera di Beckett*, cit.

²³ "Così Carlo Quartucci che è un giovane regista particolarmente inclinato verso un linguaggio espressivo mimico e ritmico, ha avuto buon gioco a scorgervi gli estremi per una definitiva stilizzazione clownesca. Resterebbe, caso mai, da obiettare se, data per ammessa la profondità delle intenzioni lirico-drammatiche beckettiane, non sia questa una maniera per limitare e allegge-

della recitazione, con i frequentissimi improvvisi e rapidi passaggi dalla voce coperta al falsetto, con gli ossessivi aumenti di ritmo e di velocità, con gli studiati rallentamenti cantilenanti” il limite di quel “tentativo egregio”, che avrebbe infine tradito “la fiducia stessa del testo” di Beckett²⁴.

Anche un testimone importante come Valeriano Gialli, allora giovanissimo e di lì a poco allievo dello stesso Quartucci nella Scuola genovese, insiste sul tratto non naturalistico, stilizzato, essenziale degli attori, ch’egli tuttavia paragona ad “angeli custodi dei *clown*”, angeli che “si divertivano un pochino a fare i *clown*”; perché, spiega Gialli, “non erano *clown*, per nulla, erano molto più poetici dei *clown*... non ammiccavano mai, non facevano niente di... non facevano niente per compiacere il pubblico, per dire una battutina o una chiusura d’occhio, eppure comunicavano in una maniera straordinaria”²⁵. Angeli custodi perché più poetici e più stilizzati dei clown; oppure forse anche perché attori che non aderiscono perfettamente alla parte, ma matengono sempre un lieve e persistente distacco, sia pure da una parte poco naturalistica come quella dei tipi beckettiani.

A questa recita avrebbe dovuto succedere *Il clown in ginocchio* –spettacolo composto da *Atto senza parole II* di Beckett, *Bilora* di Ruzzante, *Don Perlimplino* di Garcia Lorca e *I ciechi* di Ghelderode²⁶– che invece non avrà mai luogo,

rire la risonanza tragica del lavoro trasferendole nel clima tardoromantico del pagliaccio” (man, *Aspettando Godot*, in “Il secolo XIX”, 1 aprile 1964).

²⁴ G. Striglia, *Aspettando Godot arriva il Teatrustudio*, in “Mercantile”, 1 aprile 1964.

²⁵ *Colloquio con Valeriano Gialli*, in “L’Asino di B.”, n. 6 (gennaio 2002), pp. 242-3.

²⁶ “Dopo questo testo di Beckett, le cui repliche continueranno fino a metà aprile per poi essere presentato fuori Genova, il Centro Sperimentale allestirà *Il clown in ginocchio*, spettacolo che comprenderà il secondo ‘Atto senza parole’ di Beckett, ‘Bilora’ del Ruzzante, ‘Don Perlimplino’ di Garcia Lorca

poiché nel frattempo i rapporti con la struttura dello Stabile hanno iniziato a incrinarsi.

Luglio 1965, “Prima porta”: la sintesi e la crisi.

“Nonostante l’indifferenza del Teatro Stabile genovese, parve che il Teatro Studio, dopo il successo di stima ottenuto da *Aspettando Godot*, fosse nato sotto ottimi auspici. Ma le speranze andarono deluse. Il Teatro Studio non può funzionare per mancanza di fondi. Questa la motivazione espressa dalla direzione del Teatro Stabile”²⁷.

Prima ancora che tuttavia termini definitivamente l’esperienza interna al teatro ufficiale, la compagnia sceglie di uscire anche fisicamente dal luogo teatrale istituzionale, alla ricerca di un nuovo spazio, di “un contatto più vivo e diretto con il pubblico”²⁸ e di un contesto differente in cui mettere ancora una volta in gioco l’autentica e comune tensione alla ricerca. Nascono di qui i progetti prima di *Cartoteca*²⁹, in collaborazione con il Centro Universitario genovese, e poi di *Zip, Lap Lip Vap Mam Crep Scap Plip Trip Scrap e la Grande Mam alle prese con la società contemporanea* di Scabia e Quartucci che, portato alla Biennale di Venezia, è presentato

e ‘I ciechi’ di Ghelderode”: e.r., *I giovani dello Stabile di Genova hanno fondato il centro sperimentale*, in “Stampa sera”, 29 marzo 1964.

²⁷ Così Carlo Quartucci ricorda nell’intervento al Convegno di Ivrea nel 1967, ora in parte pubblicato in “Teatro”, n. 2, autunno-inverno 1967-68, pp. 44-55, con il titolo *Sette anni di esperienze*, p. 47.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Cartoteca*, di Tadeusz Rosewicz; immagini fotografiche e filmiche, diapositive, colonna sonora, scene e costumi del collettivo universitario; attori: studenti, gente di strada, filodrammatici del circolo Italsider di Genova (complessivamente trenta persone). Genova, Teatro della Fiera del Mare, 20 maggio 1965.

ancora sotto la sigla del Teatro Studio e del Teatro Stabile di Genova³⁰.

Di qui nasce anche il progetto di un festival dedicato a Beckett, interamente organizzato e promosso dalla Compagnia –ora nuovamente “della Ripresa”– senza sostegni esterni e da realizzarsi nella periferia di Roma, al ventesimo km della via Flaminia, in riva al Tevere, in mezzo alla campagna: a Prima Porta, appunto. Quanto pochi anni dopo si trasformerà in una parola d’ordine della moda teatrale –diffusione nel territorio e nelle periferie– è qui l’espressione di una ricerca autentica non solo di spazi ma soprattutto di situazioni teatrali e di un pubblico diversi, al fine di costringersi all’interno di un gioco che impedisca la chiusura e la formalizzazione cristallizzata del proprio fare artistico e che, al contrario, riproponga incessantemente l’urgenza di mettersi in discussione, a ogni passo, anche stilisticamente³¹. “Eravamo lontani ormai

³⁰ *Zip Lap Tip Vap Mam Crep Scap Plip Trip Scrap e la Grande Mam* di Giuliano Scabia e Carlo Quartucci; scene e costumi di Emanuele Luzzati; film di Romano Scandini; diapositive di Giorgio Bergami e Giancalo Bignardi; attori: Leo De Berardinis, Rino Sudano, Claudio Remondi, Cosimo Cinieri, Edoardo Torricella, Luigi Castejon, Giampiero Fortebraccio, Sabina de Guida, Anna D’Offizi, Maria Grazia Grassini, Mirella Falco. Venezia, Teatro del Ridotto, 30 settembre.

In realtà lo spettacolo ideato e progettato da Quartucci e Scabia non prevedeva all’inizio né una collaborazione con il teatro di Genova né la partecipazione degli altri componenti della compagnia. Una volta avviati da Quartucci i rapporti con la Biennale di Venezia, Chiesa decide di entrare nella partita: propone di partecipare come Teatro Stabile alla produzione, di richiamare tutti i componenti dell’antica compagnia e di realizzare lo spettacolo sotto la sigla del “Teatro Studio”.

³¹ Quartucci riprenderà con chiarezza questo tema al Convegno di Ivrea: allora sottolineerà l’urgenza di muoversi dai centri delle città verso le periferie, di sostituire il concetto di “stabilizzazione” con quello di “moto perpetuo”, di rendere in tal modo mobile non solo l’edificio ma lo stesso linguaggio dello spettacolo. Pubblico, edificio e linguaggio sono i tre aspetti inscindibili dell’esperienza del decentramento per Quartucci e il suo gruppo: struttura e linguaggio non potranno più essere statici ma dovranno essere “continuamen-

da *Aspettando Godot*, quello dell'anno precedente: era un prodotto”, afferma Quartucci: dopo quel felicissimo esordio, la Compagnia della Ripresa rompe il modellino. E così la regia, che a Genova nel '64 era stata studiata fin nei minimi dettagli da un Quartucci³² che nei mesi precedenti, annoiato per l'assenza dei suoi compagni, aveva costruito un plastico e ossessivamente aveva disegnato ogni gesto, ogni entrata e uscita degli attori, in una scenografia completamente bianca, di un equilibrio geometrico perfetto, senza un'ombra mai –il bianco su bianco di Malevič– qui, per dichiarazione stessa di Quartucci, è come se si frantumasse, tesa ancor più all'essenziale.

Il riferimento figurativo è ora Mondrian³³: la scena appare scarnificata, come squarciata, collocata nel mezzo a una landa desolata, vera ma non per questo *naturalistica*, con un semplice palco, come una scatola vuota in cui anche il vento e le falene hanno la loro parte nella finzione del teatro: “una

te plasmabili, sollecitati dalle diverse condizioni di comunicazione”: C. Quartucci, *Sette anni di esperienze*, cit., in particolare alle pagine 52-55.

³² “[...] mi annoiavo senza i miei compagni di lavoro... Per cui ho fatto un plastico e ossessivamente disegnavo proprio tutti i gesti, i movimenti col fil di ferro... ho fatto i bozzetti... ecco perché è tutto disegnato...”

³³ Dettaglio questo tanto più significativo se si ricorda la testimonianza di Roger Blin a proposito delle prove di *Finale di partita*: “ho la sensazione che Beckett vedesse *Finale di partita* come un quadro di Mondrian, con delle divisioni piuttosto nette, delle separazioni geometriche, una geometria musicale”. E poi, a proposito della recitazione, prosegue: “Beckett voleva che io e Jean Martin [Clov] porgessimo certi brani come uno strumento che suona delle note musicali, riproducendo fedelmente la stessa nota. Per esempio, io dovevo chiamare Clov diverse volte durante lo spettacolo e Beckett concepiva questo richiamo come una nota dello spartito che dovevo riprodurre senza preoccuparmi del posto di questa nota nell'evoluzione psicologica del personaggio [...] nello spirito di questa partizione geometrica, di queste rotture di tono, quando nel testo dovevamo recitare le collere e il riso, Beckett voleva che ci fosse un passaggio brusco di voce dall'uno all'altro”: R. Blin, *Il gioco ricomincia*, in S. Colomba, *Le ceneri della commedia*, cit., pp. 338-339 [Roger Blin. *Souvenirs et propos recueillis par Lynda Bellity Peskine*, Paris, Gallimard, 1986].

sommara 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 sciami di farfalle intorno ai riflettori oppure le livide luci suburbane che si intravedono in lontananza³⁴.

Dal punto di vista recitativo, poi, gli attori intendono qui mettere in discussione e rompere la maschera fissa beckettiana così come era stata straordinariamente costruita l'anno prima e che rischiava però di diventare una *maniera*: in particolare il gioco di voci di testa e in falsetto, l'esatta simmetria dei movimenti delle due coppie³⁵, la fortissima stilizzazione clownesca. E così quella magnifica "operina musicale" immersa nel bianco³⁶ di allora, calata ora "in un luogo che ricorda stranamente i vecchi circhi dei Fratelli Zavattà o della pregiata Compagnia Zampena Casimiro"³⁷ dove le falene invadono improvvisamente la scena attratte dai riflettori, si frange.

"[N]on c'erano quinte –ricorda Quartucci–, c'era solo il palco e questa scatola vuota, si vedeva il vento che entrava dentro. Mancava persino la porta dove entrava e usciva Clov [Leo De Berardinis] che restava fuori fermo in attesa e mi diceva 'Carlo lo vuoi mettere uno fondalino?' E lui invece era costretto, senza porta, a fare il suono della porta che si apriva e chiudeva"³⁸, era costretto cioè, fuori dal linguaggio figurativo di Quartucci, a uscire dal quadro che tutelava ed esaltava

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ "Tu pensa che gli attori entravano da sinistra o da destra a seconda della teoria anche di Paul Klee sulla forma... cioè un nero che entra da sinistra ti crea uno spostamento, diventa un trauma di forza, su un nero che entra da destra": *Colloquio con Carlo Quartucci*, cit., p. 160.

³⁶ *Colloquio con Valeriano Gialli*, cit., p. 235.

³⁷ G.A. Cibotto, *Beckett tra le falene*, in "Il giornale d'Italia", 20-21 luglio 1965.

³⁸ Da un colloquio con Carlo Quartucci tenutosi a Roma il 24 gennaio 2004.

la sua raffinatezza stilistica al limite della maniera leziosa e della ricercatezza compiaciuta; limite questo che Leo aveva saputo non oltrepassare, giocando con la sua pericolosità, e che Quartucci ora intende spostare ancora costringendo l'attore a un nuovo gioco. Durante la preparazione delle recite, poi, ogni mattina, dopo la pesca, tutti vengono coinvolti dal 'regista' in un laboratorio sull'informale:

per far cambiare, rompere il corpo, tipo... tipo Buster Keaton, Charlot... Facevo con Leo che si rompeva le scatole, con Rino che era pigro per svegliarlo... E facevo un laboratorio per rompere proprio il corpo, con la musica di Stockhausen, con le diapositive dell'informale, le macchie...³⁹.

C'è in questa necessità di smontare e come 'bucare' quanto appena costruito l'irrequietezza giovanile, la tensione di ricerca, la straordinaria e straripante forza inventiva, ma c'è anche il rifiuto netto di cristallizzarsi in una maniera e la consapevolezza, già allora, di un mercato che fagocita tutto compreso il rifiuto del mercato e che la forma costringe in formula per venderla. Di qui la necessità di fare esplodere quella forma, frequentare fino in fondo la contraddizione che li investe già allora e negarsi: Quartucci e il suo modellino scenografico, Leo De Berardinis e i suoi passetti, i suoi giochi raffinatissimi con Rino Sudano. Ma c'è poi anche l'intuizione di qualcos'altro: di quel margine d'incompiutezza proprio dell'arte moderna che ne è come l'ombra, il segno scuro della sua precarietà, del suo essere "incerta"⁴⁰, della minaccia di disgregazione che l'insegue da quando la crisi di senso l'ha investita in pieno, da quando la *catastrofe* è rimasta l'unico contesto all'interno del quale muoversi e dal quale non è possibile liberarsi. Il rifiuto della compiutezza stilistica, colloca-

³⁹ *Colloquio con Carlo Quartucci*, cit., pp. 162-63.

⁴⁰ Adorno, *Teoria estetica*, cit., p.4.

to in questa prospettiva, è anche l'assunzione di responsabilità dello stato dell'arte e della sua precarietà. Dell'urgenza, fra l'altro, di sbiancare. Di togliere. Anche quanto appena colorato e costruito.

La necessità di “bucare” il linguaggio non porta tuttavia la compagnia a liquidare la propria storia, a smentire il percorso precedente che, al contrario, emerge qui prepotente, sebbene rotto, frammentato e con un accento più lugubre e scuro. La parola “si stempera in segni, colori, stenografia mimica, ideogramma, olanza e sberleffo, retorica da ‘pupo’ siciliano, trasalimenti, impennate, falsetti da *clown* da circo”⁴¹. E il clownismo, appunto, “confezionato quasi con la meccanica d'un nuovo tipo di cartone animato, di una nuova supermarionetta di legno, di stoffa e di carne macerata a furia di biacca e di carbone” fa ritorno qui con un tratto surreale, ma come deformato in:

[t]rucature stupende, costumi fantastici; angosciose apparizioni notturne d'incubo, maschere spettrali, o bambole di paglia dal viso cadaverico, burattini gonfi, cenciosi, dipinti a mano in modo che sembrino creature strinate dal fulmine o affogate in latte zuccherato. Clownismo fatto di vocette, urla e sospiri, timbri, intonazioni, impostazioni, ritmi e modulazioni assurdi. Aspri, taglienti, laceranti o morbidi, acquosi, intubati e cavernosi; guizzare di pesci metallici, rimbalzare di biglie sul vetro, gracidiare di rane, squittii, boati, lamenti, frustate, risa, schiaffi e cachinni.

Tutto distorto, deforme, esasperato, ‘inventato’, tutto rigorosamente ‘antinaturalistico’. I rapporti di peso, spazio, tempo, prospettiva, colore e sesso sono disegnati su una tavola gobba che falsa ogni teorema geometrico. Idee terribili espresse con un grafismo infantile, primitivo, rozzo, allucinato, ma non certo privo di una sua minaccia e brutale coerenza espressiva”⁴².

⁴¹ A. Perrini, *Non abbiamo sbagliato aspettando Quartucci*, in “Lo specchio” 22 agosto 1965, p. 30.

⁴² *Ibidem*.

E la recitazione, in sintonia con lo stile complessivo, è qui al di fuori di “ogni precedente norma, canone e regola, anche se in essa possiamo vedere il saettare dei ‘pupi’ siciliani, la grafica buffonesca dei *clowns*, certi esasperati echi dell’Espressionismo e, specialmente, un gusto figurativo che dal segno e dalla sfumatura cromatica passa alla stilizzazione del gesto, all’atteggiamento, al ritmo, alla modulazione verbale, alla recitazione ‘totale’”⁴³.

È Ennio Flaiano, acuta voce del panorama della critica di quegli anni, a offrire in un articolo molto polemico sulla recita di *Aspettando Godot* alcune altre preziose indicazioni. Grava sull’intero intervento dello scrittore un giudizio poco lusinghiero nei confronti della drammaturgia di Beckett, un “profeta minore d’avanguardia”, dalla “disperazione fredda e senza spiragli”, un Andreev dei nostri tempi alle cui “nere e lunghe digestioni filosofiche e simbologiche” i “giovani, generalmente sospettosi verso la vita, non resistono” e nelle cui “verità elementari” volentieri si perdono. E vi grava anche la critica verso ciò che Flaiano –non si dimentichi scrittore oltreché sceneggiatore cinematografico– attribuisce complessivamente alla generazione dei giovani registi di quegli anni, “più preoccupati di brillare essi stessi sul testo, imbellettandolo sino a un risultato di noia, che di ‘darci’ l’autore”. In riferimento alla recita in questione, Flaiano si sofferma dapprima su Rino Sudano e Leo De Berardinis, nelle parti di Didì e Gogo, due “clown passati attraverso la letteratura funambolica e surrealista del circo (così in auge in Francia trent’anni fa)”, *clown* per questo che “non fanno più ridere”, che “[h]anno tutti i vezzi, le astuzie accademiche del pierrottismo caro a Barrault e compagni, in definitiva un po’ sinistro”⁴⁴.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ E. Flaiano, 29 agosto 1965, in Id., *Lo spettatore addormentato*, p. 272. “E così –continua Flaiano– il primo scopo di Beckett, quello di mostrare due

Poi ricorda Pozzo-Cinieri, “un possidente magiaro da operetta”, che avrebbe contribuito ad accentuare il “tono fiabesco e surreale del testo” a scapito di quello “realistico, piano” che Flaiano avrebbe preferito⁴⁵. Complessivamente l’articolo testimonia un altro diffuso (pre)giudizio sulla drammaturgia beckettiana che, con quello a cui si è già fatto cenno che la costringe entro le strette del teatro dell’assurdo, ha un comune tratto significativo: eliminare l’elemento della contraddizione che, al contrario, dal punto di vista critico qui assunto costituisce il nocciolo autentico stesso della scrittura di Samuel Beckett. Poetica dell’assurdo e poetica del tetro nichilismo senza scampo sono uniti da un comune atteggiamento di fondo: di resa, di rassegnazione alla ‘catastrofe’, che si sottrae alla storia per placarsi nella dimensione dell’assoluto e che impedisce di cogliere e scavare nelle *contraddizioni* di cui la realtà e l’arte ancora sono segnate.

E, tornando a Flaiano, giusta la sua interpretazione di Beckett, il giudizio sulla recita non può che essere segnato dall’idea di tradimento, dove l’antinaturalismo recitativo e scenico che tende alla stilizzazione surreale di attori e regista certo non può accordarsi con la disperazione fredda, senza spiragli, carica di nere e “lunghe digestioni filosofiche” del testo.

Eppure, come ricorderà anni più tardi Giuseppe Bartolucci, “quell’ironia, quel divertimento che mai avremmo immaginato in Beckett e che Quartucci e i suoi distribuivano a manciate, dentro i disegni circolari del luogo e delle azioni, e sulle facce clownesche di questo o quel personaggio”⁴⁶ hanno

esemplari dell’umano in veste di clown, cioè chiaramente risibili, si stempera nella contemplazione letteraria e crepuscolare del clown stesso”: *ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ G. Bartolucci, *Quelli di Prima Porta*, in *La Zattera di Babele. 1981-1991. 10 anni di parola, immagine, musica, teatro*, Firenze, Tipografia Press 80, 1991, p.15.

proprio il merito di affrontare la scrittura di Beckett liberandola appunto da ogni tentazione di ricondurla entro parametri di credibilità naturalistica o di cupo esistenzialismo ma anche di rassegnato non senso.

È tuttavia vero che nella recita di *Aspettando Godot* la stilizzazione clownesca ha ancora una parte rilevante, mentre è solo *Finale di partita* a segnare con maggiore nettezza il passaggio a una forma più scheletrica, didascalica, scarna e, infine, *tragica* ma non nichilista appunto, in ciò fra l'altro decisamente lontana rispetto all'edizione presentata della stessa compagnia due anni prima a Roma.

Il termine tragico, che ricorre in alcune recensioni, è utilizzato dallo stesso Quartucci al fine di rendere chiara la differenza fra i due testi di Beckett e i diversi modi in cui sono stati affrontati dalla compagnia: da un lato la tipizzazione dei personaggi e dall'altro il processo di essenzializzazione secca e schematica; a cui corrispondono in scena, da un lato un'attenta caratterizzazione recitativa che dà vita a “figurazioni e grafismi” in *Aspettando Godot* e dall'altro una stilizzazione che si esprime in “choc” e “traumi visivi”, “tutto un brulicare di larve umane, di amebe impastate nei loro oggetti, nei vestiti, incastrate in una scenografia scheletrica, vera intelaiatura di un luogo arrugginito”⁴⁷ in *Finale di partita*. Eliminata, come testimonia Oriani sulle pagine di “Paese sera”, ogni forma di coloritura e di beckettismo, in una scenografia schematica ed essenziale, la recita procede lungo le linee di una “teatralità esasperata, rigida e dimostrativa, parossisticamente didascalica”⁴⁸. Queste ultime parole del critico, confermate da altre simili, aiutano ad approfondire ancora il senso in cui è utilizzato in questo contesto il termine tragico, tanto in riferimento a Beckett quanto alla recita di Prima Porta.

⁴⁷ C. Quartucci, *L'occhio di Beckett*, in G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968, p. 217.

⁴⁸ Al. Or., *Serata con Beckett*, in “Paese sera”, 22 agosto 1965, p. 15.

Ovviamente non si tratta dell'indicazione di un'impossibile ritorno al tragico classico, la cui crisi segna al contrario l'intera storia della modernità. Piuttosto, è proprio la contrapposizione alla forma borghese per eccellenza in teatro, il dramma, di cui Beckett compie la definitiva e totale liquidazione, a chiamare nuovamente in campo il tragico, sebbene svuotato dall'interno. “[L]a dissoluzione storica dell'unità del soggetto”, arrivata ora allo “stadio di piena alienazione”, non permette più all'artista di investire la forma borghese minandola dall'interno –evidenziando così, attraverso la crisi di quella forma, il crollo progressivo dei valori sui quali la società borghese si era fondata, la crisi dell'individualità psicologica, della razionalità delle convenzioni, di un senso universale che tuteli ogni significato parziale–. Il teatro di Beckett si dà come espressione oggettiva di uno stato di catastrofe permanente, “la negativa di una realtà investita di senso”, una “necropsia drammaturgica” in cui “gli elementi costitutivi del dramma compaiono come dopo morti”⁴⁹. Ecco allora che il richiamo al tragico ha il valore di sottolineare la distanza profonda e incolmabile dalla forma espressiva della cultura borghese e il riaffiorare degli elementi costitutivi della tragedia, quali residui pietrificati e spogliati del primitivo senso: come un'impalcatura svuotata internamente; allegoria vuota che “scava nella distanza fra ieri e oggi, e vi scopre il nulla”, che tende a negare anche se stessa: cioè, qualsiasi possibilità di discorso”⁵⁰; scrittura al limite ultimo del silen-

⁴⁹ T. W. Adorno, *Tentativo di capire Finale di partita*, in Id, *Note sulla letteratura*, Torino, Einaudi, 1979 [1961], p. 289. “I dati costitutivi del dramma compaiono dopo morti: esposizione, intreccio, azione, peripezia e catastrofe, divenuti ormai elementi scomposti, fanno ritorno in una necropsia drammaturgica; la catastrofe, per esempio, viene sostituita dall'informazione che non c'è più calmante”: *Idem*.

⁵⁰ R. Luperini, *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990, p. 278.

zio; radicale parodia della tragedia senza passare per l'anticamera della crisi del dramma borghese.

All'interno di questo contesto di significati, il festival di Prima porta e in particolare *Finale di partita* partecipano della grande parodia del tragico beckettiano nella misura in cui tutto lì concorre a un gioco artistico che tende al superamento e alla liquidazione (consapevole) della tradizione scenica borghese, come qualcuno ricorda, "su un piano di assoluta oggettività e immediatezza"⁵¹. Un Beckett scheletrico, geometrico, essenziale.

Hamm-Sudano "è come una grande scultura seduta su un trono di stracci: lui stesso ne è avvolto, impastato al punto da perdere la propria forma: una massa fangosa"⁵². L'attore, con una recitazione che Carmelo Bene definirà "terribilmente geometrica", "siede su un alto trono come Giobbe sul letamaio, maledicendo il giorno in cui nacque e i genitori gli diedero la vita"⁵³. Nagg e Nell "invischiati in due bidoni arrugginiti, catrame fisico in decomposizione."

A movimentare il tutto visivamente Clov-Leo che, a "gambe rigide, divaricate, con movimenti duri e taglienti, segna lo spazio continuamente formando e spezzando circonferenze, rette, diagonali, ecc..."; Clov, angelo sterminatore come lo ricorderà anni più tardi Bartolucci, che mantiene ancora qualche tratto clownesco, è l' "unico personaggio-tipo di questo spettacolo"⁵⁴.

⁵¹ f. r., *Le prime a Roma. Beckett al Teatro Mobile*, in "La voce repubblicana", 24 agosto 1965.

⁵² C. Quartucci, *L'occhio di Beckett*, in G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, cit., p. 217.

⁵³ vice, *Teatro mobile. Festival di S. Beckett*, in "Il messaggero", 22 agosto 1965.

⁵⁴ È interessante notare come anche nel futuro, durante il lungo sodalizio con Perla Peragallo Leo manterrà questa funzione all'interno della coppia. A questo proposito si veda l'editoriale di Gigi Livio, *I poeti dovrebbero essere sacri*, al n. 7 dell' "Asino di B. Quaderni di ricerca sul teatro e altro".

L'ultima recita, che chiude così la trilogia come nella tragedia classica, è *Atto senza parole II*, testo che, ricorda Quartucci, “va recitato su una pedana lunga e stretta. Su questa striscia di calce bianca, violentemente illuminata per tutta la sua lunghezza, i personaggi si muovono come una lunga serie di fotogrammi, alla maniera dei ‘cartoons’, contrassegnati da un sempre mutevole rapporto visivo e da rapidi spostamenti dell’asse ottico”⁵⁵. I protagonisti, un Leo De Berardinis raffinato e preciso e un Cinieri tutto disordinato, “si contraddistinguono per lo sfasamento della loro azione scenica (uno fa mille gesti nello stesso tempo in cui l’altro ne fa dieci), utilizzando però un materiale realistico montato con un ritmo tutto rallentato o tutto accelerato, con una struttura da pantomima”⁵⁶.

Quartucci ricorda: “Eravamo arrivati fino a quel momento a bucare il linguaggio, ora ne facevamo vedere l’impalcatura”. E qui torna il paragone con Mondrian. Alla forma compiuta e netta, alla raffinatezza e al rigore di quella forma, come in rilievo, come uno scheletro, ora l’espressione netta della sua struttura. E il vuoto intorno che si vede, si sente, si misura anche nei tempi dilatati; una partitura musicale dove tempi e modi, note e pause, tono e timbro della voce sono evidenti. Come in Mondrian anche qui spiccano l’evidenza dei rapporti fra le cose, le combinazioni formali, prosciugate da ogni umore sentimentale, psicologico, naturalistico, rese come disseccate, ridotte all’osso: un modo particolare di ‘sbiancare’, per guardare –e per far guardare– la *catastrofe*. Per realizzare uno dei primi fra i numerosi funerali che questi teatranti insceneranno nel corso della loro vita artistica.

In seguito al Festival beckettiano, dopo la partecipazione in settembre al Festival della Musica Nuova a Palermo con

⁵⁵ C. Quartucci, *L’occhio di Beckett*, cit., p.218.

⁵⁶ *Ibidem*.

tre pezzi⁵⁷, dopo *Zip Lap, Tip...* a Venezia sempre in settembre, dopo la *La fantesca* di Vico Faggi nel maggio del 1966 a Genova⁵⁸ e, soprattutto, dopo il Convegno di Ivrea del giugno 1967, si chiude l'esperienza del Teatro della Ripresa/Teatro-studio: i suoi protagonisti proseguiranno, ciascuno a proprio modo, il percorso iniziato nell'impossibilità di approfondirlo insieme. Perché quegli anni hanno rappresentato anche questo: una stagione eccezionale ma parimenti effimera, in cui questi teatranti, tutti dalla fortissima e differente personalità artistica, trovarono un punto d'incontro e d'equilibrio, di profondissima intesa poetica e stilistica. La storia successiva è quella della ricerca autonoma dei singoli (o delle coppie) che, dopo il processo di normalizzazione avviato dal Convegno di Ivrea, continueranno frequentare la contraddizione e scavare nella (nostra) comune catastrofe con nuovi funerali.

⁵⁷ *Furfanti* di Gaetano Testa. *Gioco con la scimmia* di Enrico Filippini. *I sigari di Jupiter* di Germano Lombardi; regia di Carlo Quartucci; scene e costumi di Emiliano Tolve; attori: Leo De Berardinis, Rino Sudano, Claudio Remondi, Cosimo Cinieri, Edoardo Torricella, Luigi Castejon, Giampiero Fortebraccio, Sabina de Guida, Anna D'Offizi, Maria Grazia Grassini. Palermo, Settimana della Musica Nuova, settembre, 1965.

⁵⁸ Come Compagnia Teatro Studio del Teatro Stabile di Genova. *La Fantesca* di Giovan Battista Della Porta; regia di Carlo Quartucci; attori: Anna D'Offizi, Leo De Berardinis, Maria Grazia Grassini, Maggiorino Porta, Rino Sudano, Giorgio De Virgilis, Ennio Gaggiotti, Piero Domenicaccio, Sabina de Guida, Cosimo Cinieri, Luigi Castejon, Giampiero Fortebraccio, Sandro del Buono. Genova, Teatro Duse, 5 maggio 1966.

L'attore italiano nel secolo XIX nei testi metateatrali
di Diego Visone.

Descrivere in maniera certa il lavoro di preparazione che l'attore italiano dell'Ottocento svolgeva prima di andare in scena è molto difficile. Le fonti documentarie tratte da articoli di giornali, biografie sugli attori, autobiografie degli attori, memorie di varia natura, romanzi, prontuari di recitazione e testi teatrali sono piuttosto avare di notizie significative su questo argomento. Tra questi ultimi, sono particolarmente interessanti i testi metateatrali, ossia quelle composizioni drammatiche che hanno come tematica il teatro o il mondo che sta intorno a esso. È proprio a partire dall'indagine di tale forma drammatica, studiata e analizzata soprattutto per speculazioni a livello di letteratura teatrale, che è stato possibile ricavare alcuni dati interessanti soprattutto sulle pratiche preparatorie allo spettacolo. In definitiva, i testi metateatrali rappresentano le fonti con più notizie affidabili in materia di prove per una rappresentazione teatrale.

Attraverso il metateatro, l'autore cerca di esprimere ciò che non è comunicabile con una composizione drammatica canonica. Nel teatro che mette in scena il teatro e in quello che solo parla di se stesso, si presuppone che si faccia spesso uso di un'espressione vocale e di una gestualità più marcate, consentendo di comunicare un qualcosa al pubblico in modo più pregnante. Alcuni autori, tra cui Shakespeare, Giovan Battista Andreini, Molière e Goldoni, nel corso dei secoli hanno preso coscienza di questa forza, e hanno utilizzato il metateatro per esprimere le loro idee e le loro critiche sul tea-

tro, o semplicemente per suggestionare il pubblico con trovate inaspettate (basti ricordare *L'illusion comique* di Corneille). La forza comunicativa di una finzione nella finzione sembra essere abbastanza chiara nel *Giulio Cesare* di Shakespeare, anche se non è un testo metateatrale. Mi riferisco al famoso discorso con il quale Marco Antonio, dopo l'uccisione di Cesare, riesce a cambiare l'atteggiamento della folla e trasformare l'odio per il tiranno in odio per i suoi assassini. Marco Antonio parla alla folla in *blank verse* cadenzando regolarmente *honourable man*, riferito a Bruto, che acquista col tempo un significato diverso da quello letterale. Bruto, precedentemente, ha parlato alla folla in prosa, ma Marco Antonio, con un linguaggio distante da quello del popolo riesce a ribaltarne il giudizio. Shakespeare ha mostrato, forse suo malgrado, che il divario linguistico tra oratore e uditore, e quindi tra attore e spettatore, è indice di chiara efficace comprensibilità del messaggio¹. E l'eccesso del metateatro assume tale funzione.

Tornando all'Ottocento, la tecnica della recitazione e il modo di lavorare degli attori fanno nascere, a volte, disquisizioni anche lunghe, dove l'autore, tramite un personaggio, si sente autorizzato a dare delle indicazioni per affrontare le carenze tecnico-professionali dei teatranti. Le *pièces* metateatrali prese in esame, nonostante presentino situazioni al limite della parodia, sono da considerarsi attendibili, in quanto redatte dal punto di vista dell'autore, del capocomico o dell'attore, ossia di quelle professioni direttamente implicate nella

¹ A proposito di comprensibilità e di credibilità del linguaggio usato dall'attore, Richard Schechner elabora un'attenta riflessione sull'idea di verità nel teatro che si può sintetizzare nel modo seguente: la verità è a fondamento della recitazione, ma è solo attraverso la sua falsificazione che la recitazione diviene verità. Cfr. R. Schechner, *Magnitudini della performance*, Roma, Bulzoni, 1999 (particolarmente pp. 179-81); R. Schechner, *La teoria della performance. 1970-1983*, a cura di V. Valentini, Roma, Bulzoni, 1984 (particolarmente pp. 176-212).

cura e nella messinscena di uno spettacolo. Al contrario, le autobiografie degli attori, ad esempio, dai contenuti autocelebrativi velati spesso da una falsa modestia, curiosamente non raccontano mai dell'attore che recita o che studia la parte, quasi questo aspetto fosse scontato per il lettore, o quasi che il lettore dovesse essere più affascinato dai racconti dei lunghi viaggi internazionali e dagli aneddoti.

Nel cercare di rintracciare gli aspetti che segnavano maggiormente la preparazione dell'attore allo spettacolo –lo studio della parte e la concertazione dello spettacolo–, non si devono in ogni caso trascurare altri aspetti determinanti nell'economia professionale dell'attore italiano dell'Ottocento, come la questione del repertorio di una compagnia, il sistema dei ruoli e la rivalutazione della figura del suggitore.

Il repertorio.

In *Gli Autori teatrali* (1787)² di Alessandro Pepoli si parla della necessità da parte dell'attore di costruirsi un repertorio:

Sabina: È questa per lo appunto la mia parte della moglie di Leonida Re di Sparta nella tragedia delle Termopili, [...]. Quest'altra è la parte di Mammea nella tragedia di Alessandro Severo [...]. Questa poi è quella di Passerina nella commedia del Giglio [...]. Sono i miei pezzi da sessanta, lo sai, e quelli che devo presentemente ripassare pel prossimo autunno qui in Venezia [...] (scena 1).

L'intenzione di Sabina è di diventare l'attrice più importante del momento, capace di destreggiarsi con disinvoltura tra la tragedia e la commedia³. Ne consegue la necessità di

² Tutte le citazioni sono tratte da A. Pepoli, *Gli autori teatrali*, in *Teatro*, Venezia, Carlo Palese, 1787.

³ Le medesime esigenze di disporre di un ampio repertorio misto di commedie e tragedie erano anche della compagnia Internari e Paladini, di cui, nel

presentare un certo numero di drammi sulla piazza di Venezia in autunno. In generale, le compagnie propongono, per ogni stagione, diversi testi teatrali da rappresentare e l'attore deve sapere tutti i drammi che andranno in scena. Adamo Alberti scrittura Tommaso Salvini per il Fondo di Napoli per tre anni durante i quali saranno rappresentate quaranta produzioni inedite per la città⁴. Da ricordare inoltre anche la disposizione di Carlo Alberto del 1832:

Il conduttore sarà in obbligo di porre in iscena ogni settimana una produzione nuova, o non ancora rappresentata dalla compagnia (art. 27)⁵.

Si potrebbe dire sinteticamente che l'attore deve conoscere molto bene i drammi, che al pubblico piace la novità e che probabilmente il lavoro del teatrante deve essere poco curato, soprattutto nell'aspetto mnemonico. Ciò non toglie che l'esperienza e il girovagare degli attori non abbiano contribuito a renderli malleabili e immediatamente ricettivi al momento della messinscena, in modo da poter supplire a un lavoro di preparazione presumibilmente insufficiente. Certo sono pochi gli attori che fanno parte di tale categoria, sono per lo più talenti naturali, come De Marini, Vestri, Modena, Salvini, la Internari, la Ristori.

Un repertorio ampio permette alla compagnia di sostare in una città abbastanza a lungo e di soddisfare un pubblico, fatto

1830, faceva parte Antonio Colomberti come primo amoroso. La compagnia, diretta a Parigi, predispone i bauli con il necessario costumistico per la messinscena di un repertorio che include anche *Virginia* di Alfieri e *La Locandiera* di Goldoni. Cfr. A. Colomberti, *Memorie di un artista drammatico*, a cura di A. Bentoglio, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 410-426.

⁴ Cfr. T. Salvini, *Ricordi, aneddoti ed impressioni*, Milano, Fratelli Dumolard Editori, 1895, pp. 216-26.

⁵ G. Costetti, *La Compagnia Reale Sarda*, Milano, Max Kantorowicz, 1893, p. 94.

per lo più di *habitués*, amante delle novità. Di conseguenza, è logica la pretesa del pubblico di assistere a un repertorio ampio, ricco di novità, per non vedere sempre le stesse cose. “Le compagnie di giro avevano un repertorio naturalmente condizionato dalla necessità d’ottenere successo e incassi, gli autori s’adattavano alla richiesta dei capocomici e del pubblico e il significato culturale del teatro drammatico s’affievoliva”⁶. Il repertorio è condizionato dalla necessità di incassare, perciò gli autori e i capocomici si adeguano alle richieste del pubblico. La necessità di accontentare il pubblico costringe non solo gli attori a diventare animali da palcoscenico, ma impone anche agli autori di intuirne il gusto⁷. Ogni attore deve conoscere bene tutte le sue parti dei singoli testi scelti dalla compagnia, perché può capitare anche di dover cambiare rappresentazione all’ultimo momento⁸. Conoscere molte parti è importante non solo dal punto di vista puramente scenico, ma anche da quello prettamente professionale.

L’attore cambia compagnia mediamente ogni tre anni, perciò, nel corso della sua vita, il suo continuo migrare da un gruppo a un altro deve permettergli di amalgamarsi prontamente con i nuovi compagni. Amalgama resa più efficace dalla sostanziale equivalenza dei repertori delle varie compagnie. Il repertorio cambia nel corso del secolo e in ogni periodo ci sono degli autori preferiti più o meno da tutte le compagnie: si passa da Alfieri, Goldoni e Kotzebue verso la fine del Settecento e all’inizio dell’Ottocento, a Goldoni, Shakespeare, Bon, Giacometti, Ferrari, Cossa, Dumas, Augier, nel corso di tutto il secolo XIX.

⁶ F. Doglio, *Il teatro pubblico in Italia*, Roma, Bulzoni, 1969, pp. 48-49.

⁷ Cfr. R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 14.

⁸ Cfr. C. Molinari, *Appunti per una storia del repertorio*, in «Quaderni di teatro», anno I, n. 1, agosto 1978, p. 7.

Il ruolo.

La parola ruolo, parola chiave nell'Ottocento, evoca la costituzione e il funzionamento dei gruppi teatrali. La strutturazione per ruoli della compagnia si affermò definitivamente nei primissimi anni del secolo, dopo aver soppiantato quasi del tutto la formazione tipica delle compagnie dell'Arte⁹. L'aspetto dei ruoli, come argomento a se stante, non emerge in modo diretto e chiaro dalle trame dei testi metateatrali e, comunque, quando appare è legato esclusivamente alle questioni relative alla recitazione, come vedremo più avanti. Perciò, in questa sede, saranno fatte solo osservazioni di carattere generale.

Gli attori teoricamente ricoprono un ruolo e solo quello. Naturalmente chi inizia presto a recitare passa da attor giovane a primo attore, se è bravo. In ogni modo, il cambiamento

⁹ Sullo studio dei ruoli vedi: B. Brunelli, *Autori e attori del secondo Ottocento*, in «Quaderni di teatro», anno VI, n. 21-22, agosto-novembre 1983, pp. 29-35; E. De Pasquale, *Il brillante si fa ragionatore. Claudio Leigheb e il teatro dei ruoli*, Roma, Bulzoni, 2001 (in particolare pp. 21-54); O. Giardi, *I comici dell'Arte perduta*, Roma, Bulzoni, 1991; C. Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento. Con un dizionario di 68 voci*, Firenze, Le Lettere, 2002 (in particolare il saggio introduttivo al dizionario pp. 15-175); A. Paladini, *Verso una moderna produzione teatrale*, in «Quaderni di Teatro», anno V, n. 20, 1983, pp. 87-126; C. Rispoli, *La vita pratica del teatro. Vademecum indispensabile agli Impresari e agli Artisti di ogni genere con un Elenco di tutti gli Artisti italiani viventi*, Firenze, Bemporad & Figlio, 1903, pp. 89-90; F. Taviani, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, Firenze, La Casa Usher, 1992, pp. 367-370; S. Tòfano, *Il teatro all'antica italiana e altri scritti di teatro*, a cura di Alessandro Tinterri, Roma, Bulzoni, 1985; A. Varaldo, *Appunti sui "ruoli"*, in «Rivista italiana del teatro», anno VI, n. 6, 15 novembre 1942, pp. 241-259. Per un approccio al sistema dei ruoli in Europa: B. Diebold, *Il sistema dei ruoli nel teatro tedesco del Settecento*, a cura di U. Artioli e C. Grazioli, Firenze, Le Lettere, 2001; *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, UNEDI, 1975, 9 voll., vol. VIII, coll. 1319-25, voce *Ruolo*; C. Molinari, *L'attore e la recitazione*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 78-80; *Il teatro dei ruoli in Europa*, a cura di U. Artioli e F. Trebbi, Padova, Esedra, 2000.

del ruolo è legato spesso al cambiare dell'età¹⁰. Il ruolo diviene incredibile e l'attore viene riconosciuto in virtù del ruolo che ricopre: avviene una sorta di costruzione di una sovraidentità sociale. "Il ruolo finiva per diventare per ogni attore una natura supplementare che si portava addosso anche fuori delle scene"¹¹. Così, Adelaide Ristori costruì la sua fama di donna onesta e pura, proprio attraverso le interpretazioni dei suoi personaggi sulla scena¹². Ciò diviene possibile, perché i ruoli sono legati a personaggi reali, tangibili, della vita quotidiana, per cui è facile che il pubblico sovrapponga la realtà scenica alla realtà vera.

Per dovere di cronaca è da ricordare che il primo a definirsi primo attore è stato De Marini¹³. L'essere *primo* ha comportato spesso l'imposizione, da parte dell'attore, di diritti presunti e tacitamente concordati sulla scelta delle parti e su altre singolarità dettate dall'estro del momento. È su queste argomentazioni che Sografi scrive due divertentissime commedie metateatrali: *Le convenienze e Le inconvenienze teatrali*¹⁴.

¹⁰ È significativo il passaggio che avviene da un ruolo a un altro nel corso della carriera teatrale di Antonio Colomberti, e di suo padre Gaetano, narrato nel più ampio racconto delle vicende teatrali della sua famiglia. Antonio da generico arriva a primo uomo, passando per primo amoroso, per poi chiudere la carriera come padre con esperienze di tiranno e di promiscuo. Cfr. A. Colomberti, *Memorie di un artista drammatico*, cit.

¹¹ Cfr. S. Tòfano, *Il teatro all'antica italiana*, cit., pp. 39-40.

¹² Con la società di tipo borghese "[...] la maggior parte degli attori, ormai, esistono quasi come persone pubbliche: le loro avventure, i loro amori sono conosciuti, il pubblico dei lettori di giornali cristallizza sulla loro persona ciò che sembra più difficile da raggiungere, la libertà, la facilità. Poiché l'attore rappresenta delle passioni, se ne attribuiscono a lui moltissime, come se la rappresentazione di comportamenti immaginari accentui la capacità d'essere" (J. Duvergnaud, *Sociologia dell'attore*, cit. p. 91).

¹³ Cfr. G. Costetti, *Il teatro italiano nel 1800*, Rocca S. Casciano, Licinio Cappelli Editore, 1901, p. 39.

¹⁴ Cfr. A. S. Sografi, *Le convenienze e Le inconvenienze teatrali* a cura di G. F. Malipiero, Firenze, Le Monnier, 1972.

Ogni ruolo ha le sue misure fisiche e il suo timbro vocale. Costetti, ad esempio, ricorda che “rispetto al fisico, la seconda donna deve avere ciò che i capocomici chiamano una *bella figura*: e cioè deve essere alta, con un buon principio di opulenza nelle spalle, nelle braccia e nel... torace”¹⁵. Questo vale anche per il tiranno, che deve avere una figura imponente e la voce bassa. In teatro, l’aspetto fisico messo in relazione con la parte ha, nell’immaginario collettivo, un’importanza non trascurabile.

Nell’Ottocento, il teatro, nel suo complesso dalla prosa alla musica, assolve mediamente alla funzione odierna del cinema e della televisione, e non vi è da stupirsi se troviamo dialoghi come quello che segue tratto da *Il palchetto del teatro* (1814)¹⁶ di Giraud:

Giulia: Questa sera che fanno?

Piero: Una cosa da ridere.

Giulia: Che! Non c’entra il tiranno?

Piero: Non so: il Caratterista cred’io...

Giulia: Chi? Quel grassotto? Non mi piace: il tiranno, quello è un bel giovinotto.

Piero: Nella recita il bello...

Giulia: Il bello è sempre buono.

Altre forme di spettacolo puntano su qualità fisiche femminili, tanto apprezzate nella *Belle Epoque* dei caffè-concerto. È proprio su artisti di questo genere di locali che Davide

¹⁵ G. Costetti, *Figurine della scena di prosa*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1879, p. 69.

¹⁶ Tutte le citazioni sono tratte da G. Giraud, *Il palchetto del teatro*, in *Opere edite e inedite*, Roma, Alessandro Monaldi, 1841, vol. III, pp. 17-29.

Carnaghi scrive *Artisti de Caffè chantant*¹⁷, in cui Silene spera di essere scritturata con i propri figli da un impresario:

Silene: Ma l'impresari el me scritturarà, sta sicura, artisti eccentrici come noi.

Gilda: Celebrità addirittura. E intanta semm che in bolletta.

Silene: Mej, se guzza el talent; ma l'impresari el me scritturarà. Ti coi to gamb, colla toa vos, coi to orucc – l'Enrico coi sò scenn, coi sò scherz, coi sò perrucch (scena 2).

Non è molto diverso da ciò che è stato detto a proposito dei ruoli, e tra le loro diverse descrizioni, colpisce quella dell'amorosa ingenua di Gattinelli che, seppur mediocre, deve essere "una giovinetta di aspetto avvenente, di forme soavi, con voce insinuante e facile a commuoversi" per avere successo¹⁸.

Chi non ha qualità fisiche o non è dotato tecnicamente ha dovuto supplire con altri mezzi. Ad esempio, Giovanni Emanuel non aveva una voce da tragedia e se la costruì. Luigi Monti e Benini fecero passare in secondo piano la loro figura. Giacinta Pezzana divenne bella e Adelaide Tessero elegante¹⁹.

L'attore resta inamovibile nei confronti del ruolo e costringe l'autore, o il corago (o l'attore stesso), a riscrivere in modo forzato per lui (o per sé stesso), pur di trovare spazio nella rappresentazione. Ciò è anche un modo di ottimizzare le risorse di una compagnia, affinché tutti i ruoli vengano utilizzati²⁰.

¹⁷ Tutte le citazioni sono tratte da D. Carnaghi, *Artisti de Caffè chantant*, in *Scene comiche*, Milano, Aliprandi, s. a., pp. 67-77 (databile agli anni Ottanta dell'Ottocento).

¹⁸ G. Gattinelli, *Dell'arte rappresentativa. Manuale ad uso degli studiosi della drammatica e del canto*, cit., p. 41.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 91.

²⁰ Cfr. F. Pezzi, *Il Collegio degli orfanelli, commedia del signor Island*, in *Lo Spettatore Lombardo*, Milano, Giovanni Pirota, 1821, vol IV, classe II, pp. 115-117, p. 117.

La recitazione.

Nei testi metateatrali, la recitazione è la tematica più affrontata. Gaetano Fiorio, in *Goldoni fra' comici* (1797)²¹, sostiene lo studio e l'abilità da parte dell'attore e lo fa tramite il suo opposto, enunciato da Gregorio:

Gregorio: Cosa ci ha che fare l'esecuzione, l'abilità... lo studio!... Parti vogliono essere. Tocca al Poeta a far comparire il personaggio... Quando la parte ha delle belle parlate... dei sguardi da maestro... dei soliloqui... dei deliri... delle invettive... allora comparisce e si distingue [...] (I, 3).

L'artefice di una buona resa scenica è l'autore: la recitazione è una conseguenza di un testo ben architettato. È sicuramente un vecchio modo di pensare di fare teatro che si contrappone in modo netto a quello professato da Goldoni. Questi, così come negli altri testi metateatrali che lo riguardano, appare come l'innovatore delle tecniche interpretative, non risparmiando delle critiche sul modo di lavorare dell'Arte.

In merito alle tecniche, è ipotizzabile che, oltre alla ricerca del vero nella dicitura di una battuta e nella gestualità dell'attore, molti esercizi fisici restino abbastanza simili a quelli praticati dai comici dell'Arte; tanto che gli attori di cui si serve Goldoni provengono proprio dal mondo dell'Arte. E rifacendosi ai molti documenti iconografici giunti fino a noi dei comici dell'Arte, è plausibile pensare a una recitazione basata molto sulla scomposizione del corpo, e sulle posture visivamente efficaci e in parte codificate. Del resto, la rivoluzione goldoniana ha toccato poco la cinesica se non nel cennellinarne l'espressione.

²¹ Tutte le citazioni sono tratte da G. Fiorio, *Goldoni fra' comici*, in *Trattamenti teatrali*, Venezia, Pietro Zerletti, 1797, vol. IV .

Il lavoro teatrale è svolto in vario modo da ogni suo rappresentante, il quale tende a sentirsi un po' il depositario dei segreti di questa arte. Colui che si occupa della concertazione dello spettacolo e l'attore hanno un loro stile, e la preparazione di uno spettacolo è segnata da una loro cifra personale. Così Paolo Ferrari ha la sua 'cifra' e già dalla prima prova sa tutto dello spettacolo che va in scena: dai movimenti alle intonazioni, fino a diventare ossessivo nel far ricercare ai suoi attori la giusta interpretazione²².

Con Ferrari siamo già verso la metà del secolo e il lavoro risulta molto più approfondito, se non estenuante dal punto di vista psicologico. Ma, partendo dal testo di Fiorio, fare un confronto con i comici dell'Arte è improprio, perché significherebbe analizzare due mondi completamente diversi. I comici dell'Arte non sono impreparati, sono diventati gli esponenti di un modo di fare teatro che non ha più ragione d'esistere: le esigenze drammaturgiche e sceniche sono divenute altre. La memoria del testo, la ricerca dell'asciuttezza dei gesti sono i nuovi canoni del teatro a partire dalla seconda metà del Settecento. Goldoni ha capito che il mondo sta cambiando e anticipa i tempi, proponendo un metodo di studio che si svilupperà però solo intorno alla metà dell'Ottocento²³.

Alle soglie dell'Ottocento, Sografi, in *Inconvenienze teatrali* (1800)²⁴, di ambientazione operistica, si lamenta per la pressoché totale assenza di professionalità dei teatranti, impe-

²² Cfr. V. Ferrari, *Paolo Ferrari*, Milano, Casa Editrice Baldini, Castoldi & C., 1899, p. 189.

²³ Sulla presenza di Goldoni nell'Ottocento vedi: F. Angelini, *Da «Ludro» a «Goldoni e le sue sedici commedie nuove»*, in «Biblioteca teatrale», n. s., n. 28, ottobre-dicembre 1992, pp. 19-26. C. Alberti, *Sublimi caratteri, veementi passioni. L'interpretazione goldoniana all'inizio del XIX secolo*, in «Biblioteca teatrale», n. s., n. 28, ottobre-dicembre 1992, pp. 37-58. L. Ferrante, *I comici goldoniani (1721-1960)*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1961.

²⁴ Tutte le citazioni sono tratte da A. S. Sografi, *Le inconvenienze teatrali*, in *Le convenienze e le inconvenienze teatrali*, cit., pp. 119-256.

gnati a coprire le proprie carenze artistiche sostenendo l'uso della macchinaria scenica e abusando di vari tipi di accessori. Sografi sembra prendersela con l'ultima frangia dura a morire della messinscena barocca che però inesorabilmente sta sfumando con il nuovo secolo, lasciando il posto a nuove forme rappresentative. Come ha sostenuto Goldoni nella sua lunga diatriba con Carlo Gozzi, così sostiene Sografi, cioè che lo spettacolo non può basarsi sulla macchinaria scenica, sui grandi effetti visivi, perché ciò provoca una noncuranza per l'arte recitativa: la scena deve tornare a essere istrio-centrica. Da tenere presente che nella commedia di Sografi subentrano altri fattori tipici dell'epoca: in questo caso le inconvenienze teatrali, ossia alcune pretese assurde dei teatranti che danneggiano lo spettacolo. Se le inconvenienze e la scelta di un modo di fare teatro, che generano superficialità professionale, sono oggetto di critica da parte di Sografi, Bon, in *Dietro alle scene* (1838)²⁵, in altri termini giunge agli stessi risultati:

Demetrio: [...] i due attori che aspettate da Castelfranco sono arrivati?

Cirillo: Non ancora.

Demetrio: Mandate loro incontro. – Ciò mi tiene in una tale angustia!

Cirillo: Non temete, che per certo non mancheranno.

Demetrio: Ma, e non sapete né meno che attori siano?

Cirillo: No; ma per due ultime parti saranno più che sufficienti. Questa vostra benedetta commedia storica ha tanti e tanti personaggi!... la mia compagnia è un po' ristretta... Perciò pregai il mio amico Fulberto, che occupa il teatro di Castelfranco, a prestarmi due *generici* per la recita di questa sera. Egli ha acconsentito, ha spedito loro le parti, e quando anche giungessero all'ora d'incominciare verrebbero sempre in tempo.

Demetrio: Ma, e la prova?

²⁵ Tutte le citazioni sono tratte da F. A. Bon, *Dietro alle scene*, in *Commedie inedite*, Milano, Pietro Manzoni, 1842, vol. I, pp. 213-314.

Cirillo: Non hanno che venti parole per cadauno e in una scena di dialogo fra loro due. L'avranno già a quest'ora concertata dieci volte... Non temete che tutto andrà a meraviglia [...].

Demetrio: (Hoc opus, hic labor est).

Cirillo: Intanto vado in teatro a vedere se il macchinismo della dirottata è ben combinato... (I, 3).

Una commedia storica nuova da inserire nel repertorio diventa più importante del problema della mancanza di attori in una compagnia. I generici sono stati chiamati semplicemente per supplire a una carenza di numero, e non importa se abbiano imparato la parte e l'abbiano concertata, è importante che siano presenti. Ancora una volta la compagnia propone una novità e ancora una volta la qualità della rappresentazione è scadente: le due ultime parti (che per Goldoni sono importanti quanto le prime) non faranno neanche una prova. Goldoni, profeta del nuovo teatro, viene nuovamente tradito.

Gattinelli, nell'elencare in ordine d'importanza i ruoli principali di una compagnia, considera di peso minore i generici, da cui però "dipende il buon esito o il mal esito d'una produzione"²⁶. I generici paiono essere realmente l'ago della bilancia della riuscita dello spettacolo. Anche Savonarola ritiene 'scortese' trascurare i personaggi di secondo piano²⁷.

Nella commedia di Bon, se la rappresentazione andrà bene, i generici Ponzio e Demetrio, per quanto mediocri (uno è balbuziente, l'altro è dilettante), andranno in scena, tanto non potranno compromettere il buon esito dello spettacolo, altrimenti la loro scena sarà tagliata.

Ernesto Rossi, alla fine del secolo, dopo aver visto *Giulio Cesare* inscenato dalla compagnia del duca di Meiningen, si rammarica di non poter vedere nelle compagnie italiane, non

²⁶ G. Gattinelli, *Dell'arte rappresentativa*, cit., pp. 32-3.

²⁷ Cfr. G. Savonarola, *Galateo dei teatri*, Milano, G. Truffi e socj, 1836, pp. 84-5.

solo la filologia storica dei costumi e delle scenografie, ma anche la cura data dal regista alle comparse che, a suo dire, erano tutte brave²⁸.

Dalla commedia di Bon, invece, si evince la dipendenza del successo dello spettacolo da uno o pochi attori. L'affermazione della messinscena è veramente in mano a uno o pochi comici, in genere il primo attore o la prima attrice, il caratterista o il promiscuo. L'Ottocento, in Italia, è l'epoca segnata dal grande attore, cioè il dominatore della scena, colui che fa esistere lo spettacolo teatrale. Il mito del grande attore l'ha creato Sergio Tòfano, dato che il teatro italiano dell'Ottocento è strutturato in modo tale d'aver bisogno di figure carismatiche all'interno delle compagnie. I vasti repertori e il girovagare, da cui la poca cura delle messinscene, sono ostacoli aggirabili solo con grandi *performances* e, come accade in tutte le professioni, sono poche le persone in grado di sostenerle.

Delle vere e proprie indicazioni sulla giusta recitazione sono alla base della commedia *Persuadere, convincere e commuovere* (1857)²⁹ di Ferrari. Simonazza, personaggio della commedia che copre il ruolo di padre e tiranno, rappresenta il vecchio modo di fare l'attore: i suoi modelli sono il caratterista Vestri e il primo attore De Marini:

Simonazza: Come?! Eh! me piase; cussi me tocarà de far un padre stasera! Quell'asino de Don Roberto!... E mi che i m'avea detto che se fazeva quella malignasa della *Signora de Saint Tropez* e credeva de far un tiranno, e son sta burbero e rabbioso tutta mattina per metterne in carater!... E adesso invece me tocca diventar dolce e placato per metterne in carattere de padre, de Don Roberto! Cossa gaveu da

²⁸ Cfr. E. Rossi, *Quarant'anni di vita artistica*, Firenze, Tip. Editrice di L. Niccolai, 1887, vol. I, p.175, lettera CVII.

²⁹ Tutte le citazioni sono tratte da P. Ferrari, *Persuadere, convincere e commuovere*, in *Opere Drammatiche*, Milano, Libreria Editrice, 1878, vol. X., pp. 193-242.

rider? Sior si! Sciocchi, buffoi!... Ai miei tempi... i Demarini, i Vestris, i Pertica cominciavano dai primi crepuscoli dell'alba a mettersi in carattere! [...]. Questo si domanda intender l'arte!... Son vecio, ma el cuor xe ancora pieno de entusiasmo artistico [...] (scena 1).

Il cambiamento di programma, dovuto a intoppi burocratici, fa irritare Simonazza. L'attore vecchia maniera entra nel carattere³⁰ sin dalle prime luci dell'alba. Stanislavskij, anni più tardi, inviterà i suoi attori a vivere i caratteri del proprio personaggio fuori del lavoro di palcoscenico, cioè nel quotidiano per restituire durante lo spettacolo la credibilità di quel personaggio stesso. Evidentemente quella che crediamo un'innovazione stanislavskiana era già conosciuta dagli attori, tant'è che Stanislavskij stesso cita Salvini, quale ispiratore, con la Duse, della *perejivanie*. Il teatro invade la vita quotidiana e l'attore diventa attore anche fuori del palcoscenico. I cambiamenti di programma sconvolgono Simonazza, perché, adesso, è costretto a entrare in un carattere diametralmente opposto a quello per il quale si stava preparando.

Nella stessa commedia, al momento della presentazione di un nuovo attore acquisito dalla compagnia, vi è un dialogo in cui si parla delle sue doti fisiche, per capirne le sue potenzialità:

Cesare: [...] che vi pare dell'acquisto di quel giovine?

[...] *Erminia*: La figura, per amoroso, è assai buona. Si muove con naturalezza.

Ajace: È assai stretto di torace. Eppoi bisogna vedere come si sta a voce e a polmoni.

³⁰ Va qui notato che il termine "carattere", in uso alla fine del Settecento e per buona parte della prima metà dell'Ottocento quando ancora il concetto di ruolo non era ben definito, indicava "l'insieme dei tratti fisici, psicologici e morali di un personaggio." (E. De Pasquale, *Il brillante si fa ragionatore. Claudio Leigheb e il teatro dei ruoli*, cit., p. 37). Inoltre, a differenza del ruolo, il carattere è riferibile solo al singolo interprete e non al tipo di parte (Ivi, p. 38).

Simonazza: E a memoria! Perché tutto si riduce a imparar la parte, e a saver batter el sostantivo.

[...] *Erminia*: Di un po'; mercoledì dramma nuovo, giovedì Maria Giovanna, venerdì Ceto equivoco, sabato vacat; si fa vacanza il sabato?

Cesare: Sì, in Toscana si usa così (scena 1).

In questa scena vi è quello che è stato detto a proposito dei ruoli: la sola conformazione del corpo indirizza un aspirante attore verso un determinato ruolo, nel caso in questione quello dell'innamorato, favorito anche dalla naturalezza dei movimenti. La memoria e la voce, che ancora alla metà dell'Ottocento sembrerebbero essere dei crucci del teatro italiano, vengono dopo. Da notare l'ultima battuta di Erminia in cui si conferma ciò che è stato detto per il repertorio, ossia cambiare il testo da rappresentare tutte le sere, o comunque di frequente.

In una battuta, Amilcare, forse portavoce di Ferrari, denuncia un deprecabile sistema di studio delle parti, cioè quello di smembrare letteralmente il copione e distribuire le singole parti ad ogni attore³¹:

Amilcare: [...] «Atto primo, scena settima. – Il marchese e detti.» Chi saranno mai questi detti. «Il marchese entra non visto e si pone in ascolto.» – Quando penso che ai dilettanti volevo sempre una copia del dramma, per sapere tutto l'argomento, per studiare anche le parti degli altri... che sciocchezze! Se gli artisti dovessero fare così! Essi che mettono in scena un dramma nuovo ogni settimana almeno! (scena 3)

La differenza intuita da Amilcare tra il teatro dilettantesco e professionista sta proprio, per ogni attore, nel conoscere o meno la totalità del dramma. Gli attori devono inscenare un

³¹ Per l'argomento vedi: S. Ferrone, *Dalle parti 'scannate' al testo scritto. La Commedia dell'Arte all'inizio del secolo XVII*, in «Paragone», anno XXXIV, n. 389, aprile 1983, pp. 38-68; F. Taviani, *Il segreto della commedia dell'Arte*, cit., pp. 366-367.

dramma nuovo tutte le settimane e Amilcare giustifica il sistema di apprendimento, perché alleggerisce il loro lavoro, che altrimenti diventerebbe impossibile.

Con Goldoni inizia a essere affrontato seriamente il problema della memoria del testo e della concertazione dello spettacolo. La memoria continua a essere uno dei crucci dei teatranti dell'Ottocento: gli attori difettano nella memoria della propria parte e di quella dei *partners* di scena³². La necessità di mantenere integro il testo implica necessariamente, come sostiene Taviani, di costruire i presupposti per una regia³³, poiché il gruppo che lavora per quello spettacolo lavora solo per quel testo e per quei personaggi. Goldoni questo lo aveva intuito, ma la sua non poteva essere una riforma radicale attuabile in brevissimo tempo. Perciò, non è azzardato dire che l'autore veneziano possa essere considerato realmente il pioniere della regia nella storia del teatro italiano. Alla fine degli anni trenta dell'Ottocento, Canova ritiene che sia la mancanza di un direttore (quello che sarà un regista) a privare dello spettacolo di unità di stile, di armonia e di disciplina³⁴.

Amilcare, il personaggio della commedia di Ferrari, deve fare i conti con le pretese del pubblico, abituato a continui cambiamenti di spettacoli e, allora, la mancanza di memoria del testo è dipesa dal fatto di non avere il tempo di acquisirla. L'attore semplicemente si adegua e per Ferrari ciò significa la rovina di una nuova leva. È alquanto probabile che l'usanza degli attori di ignorare il testo nella sua globalità fosse abbastanza diffusa, se esiste nella precettistica dell'epoca proprio un richiamo all'argomento. Domenico Buffelli auspica

³² Cfr. A. Morelli, *Manuale dell'artista drammatico. Cinque dialoghi*, Milano, Barbini, 1877, pp. 25 e 27.

³³ Cfr. F. Taviani, *Il segreto della commedia dell'Arte*, cit. pp. 366-367.

³⁴ Cfr. A. G. Canova, *Lettere sopra l'arte d'imitazione*, a cura di F. Tozza, Napoli, Tullio Pironti, 1991, p. 123, lettera VII (prima edizione Torino, 1839).

lo studio dell'attore, non limitatamente alla sua parte, ma in relazione alle altre parti³⁵.

Nel testo di Ferrari, Simonazza e Ajace rappresentano due modi di recitare sui quali l'autore non concorda: quello del primo basato sulla declamazione di fine Settecento e alcuni stereotipi gestuali; quello del secondo vicino alla passionalità eccessiva mutuata dai drammi francesi. Entrambi i personaggi vogliono dare dei consigli sulla recitazione ad Amilcare, nuovo membro della compagnia. Nel dialogo in chiave comica tra Amilcare ed Ajace (scena 4), emergono i seguenti punti fondamentali: tagli e aggiunte arbitrarie al testo; pianificazione delle intonazioni; uso del fazzoletto per dar forza alla parte; andare a soggetto; ricerca dell'effetto a ogni costo a scapito della verosimiglianza dell'azione. Il testo non conta assolutamente niente, è solo un pre-testo per poi costruire tutt'altro in scena. Forse, Ferrari essendo egli stesso un autore, vuole stigmatizzare l'irriverente atteggiamento nei confronti dei testi da parte di alcuni attori. La pianificazione delle intonazioni è molto comune; del resto quasi tutta la manualistica attorica dell'Ottocento elenca i modi di intonare nelle singole situazioni drammatiche. L'andare a soggetto non è solo snobbare il testo, ma è anche continuare a porre sé stessi come depositari assoluti delle proprie verità interpretative. La propria libertà dell'azione conduce inevitabilmente alla ricerca dell'effetto che, secondo Ajace, è molto importante. Infine, vi è l'uso del fazzoletto, tanto deprecato dal giornalista Pezzi già nel 1818 in uno spettacolo inscenato dalla compagnia Marchionni al Teatro Re di Milano³⁶.

³⁵ Cfr. D. Buffelli, *Elementi di mimica*, Milano, Placido Maria Visai, 1829, p. 114.

³⁶ Cfr. F. Pezzi, *Prima rappresentazione della Lusinghiera, nuova commedia del sig. avvocato Nota, segretario degli ordini di S.A.S. il principe di Carignano*, in *Lo Spettatore Lombardo*, cit., vol. II, classe II, pp. 16-22, p. 22.

Simonazza, invece, nella scena successiva, consiglia l'uso della tabacchiera e raccomanda sette regole per raggiungere lo scopo della recitazione, cioè convincere, persuadere, e commuovere. Il suo è uno stile di recitazione vecchio, enfatico³⁷, basato sulla declamazione, le gestualità codificate e l'uso ormai settecentesco della tabacchiera. Simonazza stesso riconosce in Vestri e De Marini, attori che hanno terminato la carriera artistica nei primi dell'Ottocento, i massimi esponenti della professione teatrale. Simonazza batte le mani per effetto scenico, per indicare un presumibile cambiamento di umore. È una recitazione di carattere e di passione che richiede qualcosa in più dell'esposizione logica delle emozioni o delle azioni, come sostiene anche Buffelli³⁸. Il teatro deve scuotere lo spettatore, lo deve colpire con un qualcosa al quale non è abituato nella vita di tutti i giorni: il teatro è finzione. L'enfasi costringe a usare la voce in modo intenso, sostenuto e prolungato che si discosta molto dal parlare corrente. Perciò, è possibile scriverne le relative note musicali e gli intervalli, cosa non possibile col parlare naturale³⁹. Simonazza, infatti, indica quali sono le note che Amilcare dovrà usare per il suo personaggio⁴⁰. L'altro elemento sul quale il vecchio attore insiste è battere il sostantivo: dovrebbe trattarsi di quello che Morrocchesi indica come "appoggiatura con l'intonazio-

³⁷ Pezzi, assistendo allo spettacolo della compagnia Marchionni il 20 agosto 1818 al Teatro Re di Milano, ritiene insopportabile e difettoso l'uso dell'enfasi, perché non permette allo spettatore di essere coinvolto emotivamente dall'azione scenica (Cfr. F. Pezzi, *I gioielli d'una famiglia, dramma del signor Kotzbue*, in *Lo Spettatore Lombardo*, cit., vol. II, classe II, p. 47).

³⁸ D. Buffelli, *Elementi di mimica*, cit., p. 86.

³⁹ *Op. cit.*, p. 104.

⁴⁰ "Recitare a senso significa anche rendere trasparente il contenuto, anziché privilegiare lo smalto sonoro della frase, come avveniva per i cultori della cosiddetta recitazione 'cantata', - la più diffusa all'epoca - sprofondati in un'enfatica e declamatoria resa della superficie verbale del testo". E. Buonaccorsi, *Il lavoro dell'attore nell'ideologia teatrale da Vittorio Alfieri a Gustavo Modena*, in «Studi di storia delle arti», I, n. 1, (1977), p. 171.

ne di gola⁴¹, ossia dare una certa forza, e perciò importanza, ai sostantivi⁴². Bon, ricordando il suo periodo di permanenza a Napoli, testimonia la sua intolleranza nei confronti della recitazione enfatica, dove gli attori “declamavano tutti in cadenza, accompagnando le parole con gesti manierati, e contorsioni affettate”⁴³.

Ferrari suggerisce successivamente quale sia il giusto modo per persuadere, convincere e commuovere. Amilcare si trova a dover affrontare i suoi creditori e tenta di convincerli ad avere delle dilazioni di tempo. Il primo tentativo lo fa alla Simonazza, il secondo all’Ajace, e tutto ciò che ottiene è l’ulteriore irritazione da parte dei creditori. Quando, disperato, implora all’Amilcare, ottiene una tregua:

Amilcare: Cesare, Ajace, Simonazza, Erminia!... li ho convinti, li ho persuasi!... Il cielo me lo perdoni, credo persino d’averli commossi! Come diavolo ho fatto?

Ajace: Hai parlato con slancio, con profumo di passione, come ti dicevo poco fa.

Simonazza: E ti ga battuto quel tremendo sostantivo «Non vi pago!»

Erminia: Te lo dirò io come hai fatto: invece di recitare, hai parlato (scena 6).

La vita dà la chiave giusta per ben fingere sul palcoscenico, un motivo, questo che accompagna quasi tutti i testi meta-teatrali; ma, paradossalmente, la verità scenica non può pre-

⁴¹ A. Morocchesi, *Lezioni di declamazione e d’arte teatrale*, Firenze, Tipografia all’Insegna di Dante, 1832, p. 70 (rist. an. Roma, Gremese Editore, 1991).

⁴² “Gli attori di rango rifiutano le parti antipatiche al pubblico [...] *battono il sostantivo* (accentuano mimica e intonazione) e ricorrono ai *soggetti* (frasi periodi non scritti nel copione): G. Azzaroni, *Del teatro e dintorni. Una storia della legislazione e delle strutture teatrali in Italia nell’ ‘800*, Roma, Bulzoni, 1981, p. 184.

⁴³ F. A. Bon, *Scene comiche della mia vita*, Roma, Bulzoni, 1985, p. 91.

scindere dalla tecnica, come, ad esempio, l'uso dei vari timbri di voce per non annoiare il pubblico⁴⁴.

Ernesto Rossi, in risposta al *Paradoxe* dopo l'interpretazione di Amleto, sostiene che la verità dei sentimenti è dovuta all'assimilazione tra l'attore e il personaggio⁴⁵. Pietro, nel *Manuale* di Morelli, racconta che un'attrice non riusciva a dire in scena «Mio figlio è morto», così il capo della compagnia risolse il problema facendole annunciare, a sua insaputa, la morte di suo figlio⁴⁶. Espediente, questo, già noto all'attore greco Polo che recitò portandosi in scena le ceneri del figlio per dare credibilità alla sua parte tragica. Lorenzo Camilli⁴⁷ auspica una coerente verosimiglianza storica nei costumi che, soprattutto nella lirica, doveva superare le incoerenze stilistiche dovute ai capricci dei teatranti. La Sadowski, in *Francesca*, dinanzi al pubblico napoletano, abbracciò e baciò realmente Achille Majeroni, scatenando le ire della censura e del fisco (che la multò) e l'ammirazione degli spettatori⁴⁸. Bon osserva che nonostante ci sia una ricerca della codificazione capillare di ogni sentimento ed espressione, esiste una necessità di dirottarsi verso la naturalezza e la familiarità⁴⁹. Salvini, infine, come tutti i grandi attori, crede nello studio dell'arte e del mondo, perciò legge molti libri e osserva gli uomini nei loro vizi, gesti, espressioni e fantasie, ed elabora il modo di evitare di esserne la copia. Naturalmen-

⁴⁴ Cfr. V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit., p. 90.

⁴⁵ Cfr. E. Rossi, *Studi drammatici*, Firenze, Successori Le Monnier, 1885, pp. 71-72.

⁴⁶ Cfr. A. Morelli, *Manuale dell'artista drammatico*, cit., 1877, p. 58.

⁴⁷ Cfr. L. Camilli, *Istituzioni sulla rappresentativa fondate ne' classici autori antichi e moderni e ridotte a sistema teorico-pratico universale*, Aquila, Tip. Aternina, 1835, vol. III, § 564-566.

⁴⁸ Cfr. G. Costetti, *I dimenticati vivi della scena italiana*, Roma, Stabilimento Tipografico della Tribuna, 1886, p. 60.

⁴⁹ Cfr. F. A. Bon, *Principii d'Arte drammatica e rappresentativa*, Milano, Libreria di Francesco Sanvito, 1857.

te, è necessario lo studio della tecnica per esaltare la voce, l'azione e il gesto⁵⁰. Così va in scena la finta verità.

La naturalezza, inoltre, è percepita in modo diverso da epoca a epoca. A teatro, l'attore sarà naturale quando riprodurrà quei gesti e quei toni che il pubblico riconosce come propri e quando l'epoca sfuma e sopravvivono reperti del passato cominciano le accuse: ecco che Simonazza diventa un attore antiquato e falso. Sul finire dell'Ottocento, ad esempio, Leone Fortis dice che la Duse è considerata una grande artista perché è malata di nervi, e "siccome è malata di nervi anche la società così –dicono–", la Duse risponde esattamente ai canoni della recitazione vera⁵¹.

Se la verità scenica si avvale della tecnica, strumento innaturale, l'obiettivo da centrare non è la naturalezza del quotidiano da portare in scena, ma la credibilità dell'azione. Le gestualità e le parole quotidiane sono rielaborate in modo da poterne esaltare alcuni aspetti ritenuti efficaci per una certa interpretazione.

Nei testi metateatrali, tuttavia, emerge soprattutto l'aspetto della naturalezza come in *L'attrice ebrea*⁵², dove l'attore Agostino, commenta così l'interpretazione dell'attrice ebrea Giuditta:

Agostino: Quanta verità! [...]. Impareggiabile, divina, dico io. Domandatelo al signor Ernesto, che fu compreso da tale riverenza alla spontaneità degli affetti, all'espressione del sentimento, che gli sembrava trovarsi al cospetto della stessa Melpomene (V, 4).

Durante tutto il dramma traspare la sensazione che Giuditta sia una grande attrice perché riesce a portare sulle scene il suo

⁵⁰ Cfr. T. Salvini, *Ricordi, aneddoti e impressioni*, cit., p. 109.

⁵¹ L. Fortis, *Conversazioni del Doctor Veritas*, Milano, Stabilimento G. Cirelli, 1890, vol. II, p. 75.

⁵² Tutte le citazioni sono tratte da G. Fortebasso, *L'attrice ebrea*, in *Florilegio Drammatico*, s. n. e. (databile alla seconda metà dell'Ottocento).

vissuto fatto di grandi travagli e forti emozioni (è inevitabile un richiamo alla memoria emotiva di Stanislavskij). La vita girovaga e avventurosa degli attori italiani dell'Ottocento sembra influire in maniera decisiva sulla resa in scena; del resto, testimonianze di viaggiatori stranieri del Settecento e dell'Ottocento parlano di una drammaturgia mediocre, di un pubblico troppo accondiscendente, ma di attori sempre bravi, disinvolti e credibili⁵³.

Ancora, un'attrice brava vuole far capire a una sua ex-allieva come poter entrare in un testo teatrale e ricavarne tutte le sue sfaccettature. Olimpia, in *Il teatro* (1869)⁵⁴ di Michele Cuciniello:

Olimpia: [...] A proposito d'arte, Andreana, piccina mia, fui l'altra sera al santo Umberto a bella posta a sentir te.

Andreana: Lo so, lo so. E perché non venisti a vedermi sulle scene?

Olimpia: [...] Perché non fui contenta della mia scolara... Non sapesti trar effetto dalla tua parte, ch'era bellissima. Vieni, vieni da me; voglio che la studiamo insieme quella parte, e vedrai le bellezze che vi son dentro e che tu non hai saputo trovarvi.

Andreana: Quante obbligazioni... (Incubo!) (I, 10).

Sorge un altro problema tipico del mondo del teatro: il sentirsi arrivati. Molte giovani leve sentono i primi applausi e si adagiano sugli allori, rifiutando qualsiasi forma di consiglio che li possa far crescere professionalmente. E in alcuni casi si può perdere la fortuna di seguire i consigli di un illustre maestro. Come accade a chi ha avuto per maestro Gusta-

⁵³ Per l'argomento vedi: C. de Brosses, *L'Italie galante et la famille au XVIII siècle*, Paris, E. Dentu, Librairie-Editeur, 1885, pp. 8-9; A. Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome, à Naples, faisant suite aux souvenirs de Paris*, Paris, Barba, 1806, vol. II, pp. 230-231; J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1982, p. 51.

⁵⁴ Tutte le citazioni sono tratte da M. Cuciniello, *Il teatro*, Milano, Carlo Barbini, 1875.

vo Modena, il quale non si dilungava nella spiegazione del carattere, la fisionomia ecc., ma si limitava a dare l'esempio e dire "fate in questo modo", esibendo l'archetipo del vero, ma pochi lo intuivano e divenivano pedissequi del maestro invece di lavorare autonomamente⁵⁵.

Per gli attori ascoltare i consigli altrui per migliorarsi è, a volte, di vitale importanza, data la natura stessa dell'arte drammatica che impedisce un'autoanalisi approfondita, e inoltre è utile per vincere gli atteggiamenti presuntuosi⁵⁶. Se i consigli altrui possono essere preziosi, la ricerca personale di un effetto può non sortire lo stesso risultato come si può leggere in una battuta di *In cerca di una prima attrice* (1876)⁵⁷ di Chiaves:

Rachele: Sentite... ho pensato che, per un effetto immancabile, dovrete, quando l'amante mi fa la dichiarazione, nascondere la rivale dietro il paravento [...]. E poi quando ei mi bacia la mano, essa vien fuori tutta furente, io svengo, egli mi sostiene... così... io tutte le volte, che ho rappresentata questa posizione ho fatto fanatismo. Anzi: potreste anche mettere dietro il paravento l'amante trascurato [...]. E quando io cadrò nelle braccia del mio diletto, l'altro esce colla spada alla mano; e succede il duello. Io mi precipito fra i combattenti, e resto ferita, tutti e due accorrono a sostenermi, ed io muoio. [...]

Demetrio: [...] la spada col cilindro e la coda di rondine, non mi pare che concorderebbero (II, 1).

La illogicità della fantasia scenica di Rachele è frutto dell'imperare, in Italia, di certi drammi del filone *mélo*, ricchi d'incongruenze solo per colpire emotivamente lo spettatore. L'intento di Chiaves è di ironizzare su quel tipo di teatro.

⁵⁵ Cfr. T. Salvini, *Ricordi, aneddoti e impressioni*, cit., pp. 60-64.

⁵⁶ Cfr. M. Ferrante, *Il teatro drammatico. Cenni e osservazioni*, Milano, Barbini, 1874, p. 29.

⁵⁷ Tutte le citazioni sono tratte da D. Chiaves, *In cerca d'una prima attrice*, in *Ricreazioni di un filodrammatico*, Torino, s. e., 1876, pp. 147-221.

Lo studio della parte.

In *Goldoni fra' comici* (1797) di Fiorio, Lauretta s'impone come il nuovo tipo di attrice da seguire, perché fedele ai precetti goldoniani tra i quali lo studio:

Lauretta: [...] Io so di non essere gran cosa; quel poco che faccio, lo faccio di genio, e con tutto il mio potere; per buona fortuna godo il favore del Pubblico; se la parte è lunga impiego più tempo a studiarla, se corta ne impiego meno. Mi contento di tutto, né voglio per certi versi perder la mia pace (I, 8).

È un'attrice che non guarda solo a se stessa e al suo successo, ma si rimette interamente alle sorti del lavoro di gruppo diretto da Goldoni. Da notare che il concetto di maggiore o minore studio sembra essere legato solo alla lunghezza della parte e perciò quasi del tutto alla mnemonica. La necessità di rappresentare molti testi, tipica di tutto il XIX secolo, non dà la possibilità agli attori di eseguire degli studi precisi e di assimilare i diversi caratteri che la natura propone, perciò incombe spesso il rischio di mostrare un lavoro in modo meccanico, modellato dalle regole scritte; è ciò che nota Ernesto Rossi in una lettera indirizzata a Vincenzo Andrei⁵⁸. Rossi, più che sull'impossibilità di studiare, fa leva sull'osservazione della natura. Il concetto di teatro del mondo è ancora vivo e ben radicato e Rossi invita gli attori a non imitare la natura, ma a interpretarla. Dice chiaramente che le regole danno una bella forma, però risparmiano la sostanza e che bisogna tener presente la varietà dei climi, delle epoche e dei costumi e, non ultimo, l'abito indossato. L'ultimo punto è interessante: l'abito è un elemento fondamentale per l'interpretazione di un personaggio e spesso diventa una sorta di pelle. Anche la Ristori dà un'importanza decisiva al costume,

⁵⁸ Cfr. V. Andrei, *Gli attori italiani*, cit, pp. 5-6.

soprattutto quando deve ricoprire le parti di personaggi storici⁵⁹. Per Gaetano Gattinelli il costume assolve addirittura la funzione identificativa del carattere, capace di attirare le simpatie del pubblico sul personaggio⁶⁰.

Nell'Ottocento, un attore per dare una buona resa scenica, seguiva diversi studi, non solo quello mnemonico del testo, ma anche quello del costume e dell'osservazione del mondo. Tuttavia, la parola *studio* sembra evocare tra i teatranti solo la mnemonica del testo. Nel 1841, in *Il poeta e la ballerina* (1841)⁶¹, Giacometti fa apparire sorprendente lo studio della prima attrice Marianna:

Lionardo: [...] Dunque la nostra signora Marianna adesso si è data al bel tempo, è vero?

Lorenzo: Al contrario: studia continuamente, quantunque mi abbiano detto che i commedianti non abbiano bisogno di molto studio ... ella però è sempre al tavolino (I, 1).

È viva ancora, a metà Ottocento, l'idea che il comico debba studiare poco. Marianna, invece, impiega il tempo a sua

⁵⁹ Va qui ricordata la rivoluzione costumistica di Morrocchesi, sulla scia di Talma, che si riappropria della verità storica, arrivando a mostrare le gambe nude per la logica del personaggio e per mostrare la naturale tensione dei muscoli. "Strana innovazione, questa del costume votato a scoprirsi. Costretto a ridurre la versatilità pratica e veloce per far dimenticare il bazar della compra-vendita degli abiti da scena tra i comici; a recidere i legami di eredità che ogni 'condotta', l'insieme dei beni materiali dell'attore, preziosamente trasmetteva per legarsi ad un'altra eredità tanto lontana che il rintracciarsi impegnava giorni di accurata ricerca. Un tempo lungo perché ingenerosamente si dissolvesse nell'attimo dell'illusione e verità teatrale": S. Geraci, *L'oggetto spogliato: i costumi e le memorie di Antonio Morrocchesi*, in «Quaderni di Teatro», anno III, n. 10, novembre 1980, p. 69.

⁶⁰ Cfr. G. Gattinelli, *Dell'arte rappresentativa. Manuale ad uso degli studiosi della drammatica e del canto*, Roma, Francesco Capaccini Editore, 1876, pp. 53-4.

⁶¹ Tutte le citazioni sono tratte da P. Giacometti, *Il poeta e la ballerina*, in *Teatro scelto*, Milano, Sanvito, 1859, vol. II, pp. 309-364.

disposizione per studiare. Il suo è uno studio a tavolino. Ma è solo mnemonica? Oppure è uno studio mirato alla ricerca di sfaccettature che stanno nella profondità del testo? Eppoi, il lavoro prosegue anche in un altro modo, oltre il tavolino? Il testo di Giacometti non dà nessuna risposta: si limita a sottolineare che l'attore deve studiare, e colui che lo fa deve contribuire a smentire le voci che lo vogliono poco laborioso. Precedentemente, è stato visto che Lauretta, attrice in *Goldoni fra' comici* di Fiorio, si dispone a studiare di più qualora la sua parte sia più lunga, e di meno se più breve. La quantità della parte comporta un'applicazione allo studio direttamente proporzionale all'impegno e al tempo.

Nei testi metateatrali non viene mai data l'immagine degli attori che studiano se non quando provano da soli alcuni monologhi, più con l'intenzione di allenare la memoria che per la ricerca di soluzioni recitative. Il motivo di un tale comportamento può ricercarsi nell'incredibile esperienza di scena fatta tutte le sere con testi diversi, per cui l'unica vera spinta allo studio resta la carenza della memoria di testo. Gli attori sembrano avere in sé una grande sicurezza sul palcoscenico da non dover sentire il bisogno di provare i movimenti e di concertarsi con gli altri. Le prove di una compagnia descritte nel testo di Bon *Dietro alle scene* (1838) mostrano ironicamente la disattenzione degli attori e la loro mancanza di memoria, ma non la incapacità di muoversi sulla scena o altri tipi d'incertezze.

Ferdinando Martini⁶², a fine Ottocento, indica in un maggior numero di prove uno studio migliore, cosa che fanno gli attori stranieri, ma non gli italiani a causa del cambiamento continuo degli spettacoli in cartellone. Gli attori italiani non hanno il tempo materiale di provare sufficientemente, però la loro palestra fatta in palcoscenico in ogni posto e in qualsiasi

⁶² Cfr. F. Martini, *La scienza sul palcoscenico*, in *Al teatro*, Firenze, Bemporad e Figlio, 1895, pp. 238-239.

condizione li fa essere temprati e adattabili a tutto, mantenendo la più grande naturalezza nella recitazione, al contrario dei loro omologhi stranieri.

L'affermazione della borghesia ha imposto un nuovo stile di vita: l'uomo di successo, ma non improvvisato; l'uomo amato, ma secondo i canoni della morale; l'uomo da seguire, perché in lui sono riposte le speranze e il sapere della nuova era. Il borghese deve essere credibile e vero. E anche il mondo del teatro subisce il nuovo modo di vivere e così i teatrantoni, come Adelaide Ristori⁶³, si mostrano continuamente meticolosi sul lavoro, soddisfatti solo se raggiungono la perfezione. Il solo studio della memoria non è più sufficiente. "Gli ideali si trasformano nelle aspirazioni ad un'esistenza comoda, agiata ed intima. Niente più slanci, ma riflessione e avvedutezza; non illusioni, ma fatti concreti e spirito realistico"⁶⁴. La moda dei drammi storici contribuisce moltissimo a certe applicazioni lavorative, perché comporta un'exasperata ricerca della verità storica abbinata alla sua conseguente credibilità. Adelaide Ristori, nella ricerca ossessiva dell'immedesimazione nel personaggio, studia i costumi dei drammi storici e attraverso di essi la personalità fisica e morale⁶⁵.

Sempre in riferimento allo studio, in *Dietro alle scene* (1838) è dato spazio anche ad un'abitudine degli attori di storpiare ed elaborare il testo:

⁶³ A conferma di ciò "[...] Adelaide, in fondo, è, fatte le debite proporzioni, l'incarnazione ottocentesca della donna angelicata: non deve, infatti, colpire l'uomo con le sue attrattive femminili, il suo scopo è, piuttosto, quello d'innalzarlo esaltandone i sentimenti più elevati (in campo morale o in campo politico-patriottico) esercitando su di lui una massiccia operazione di tipo educativo": G. Ciotti Cavalletto, *Attrici e società nell'Ottocento italiano*, Milano, Mursia, 1978, pp. 51-52.

⁶⁴ O. Barié, *L'Italia nell'Ottocento*, Torino, UTET, 1964, pp. 684-685.

⁶⁵ Cfr. A. Ristori, *Ricordi e studi artistici*, Torino-Napoli, L. Roux & C. Editori, 1887, pp. XI-XII

Demetrio: Questa è una cosa indegna.

Antonio: Ma io non ne ho colpa.

Demetrio: Date qui. Ridurmi il libro una carta geografica.

Antonio: E che vuole che gli dica? Finita la prova tutti gli attori hanno voluto tagliare chi qua, che là...

Demetrio: E questo che cos'è?

Antonio: Quella è un'aggiunta che il tiranno mi ha dato *del suo* per mettere in fine del discorso che ha nel secondo atto.

Demetrio: E voi l'avete accettato?

Antonio: Io faccio quello che mi ordinano.

Demetrio: E non dovete prevenirne l'autore? Ah io dunque non conto niente?

Antonio: Scusi, ma in fatto di *mestiere* io non conosco che gli attori e il capocomico (II, 8).

La modifica per rendere migliore una parte, o adattare la parte alle proprie qualità di attore –si noti che l'attore non si adatta alla parte– è una pratica assai diffusa. La Ristori, per citare un esempio illustre, modifica le sue parti per evitare mutamenti d'opinione sulla sua persona da parte del pubblico, dal momento che ha imposto un modello di vita privata tramite le sue interpretazioni⁶⁶. Questo è il caso in cui il teatro è vita più che mai. Con tali principi succede che il testo divenga moralmente di proprietà dell'attore, il quale si sentirà autorizzato ad apportarne tutte le modifiche che vuole. L'autore, tenuto molto in considerazione nel mondo accademico e culturale, nel mondo teatrale non conta assolutamente niente, se non nel caso in cui la sua figura coincida con quella del capocomico, riuscendo a mantenere, forse, un controllo diretto sul suo testo. Negli altri casi, gli autori dovranno aspettare

⁶⁶ “Si apre con la Marchionni un processo che con la Ristori conoscerà la sua apoteosi: inizia con lei il tentativo (del resto ben motivato, dato i tempi) di rendere a ogni costo gradevoli anche i personaggi meno «simpatici» (almeno entro una certa ottica)”: G. Ciotti Cavalletto, *Attrici e società nell'Ottocento italiano*, cit. p. 35.

il 1882, anno della fondazione della S.I.A.E. *Un autore ed un nuovo scandalo*⁶⁷ di Moro-Lin mostra un autore ‘ferito’:

L'autore: [sentendo Almerinda] Ah! maledetta l'indiscretezza; ha voluto dir lei una frase che aveva posta in bocca al brillante.

[...] *Autore*: [al pubblico] Signori, per amor del cielo, tacete, mi guastate il lavoro.

Temistocle [che interrompe la recita]: L'ho detto io, signor autore, che si avrebbero delle osservazioni.

Autore: Ah brutto assassino!... Badate a voi, il pubblico si distrae.

Temistocle: No, è un bel pezzo che si è distratto.

[...] *Temistocle*: Per me mi ritiro!... L'ho detto io che non si finirà questa farsa... Almeno ci siamo seccati per qualche cosa... Otto prove per questa bella roba! (scena 6)

Nei programmi di educazione teatrale, rientra la dizione, materia, a quanto pare, ancora molto trascurata, complice la divisione dell'Italia in molti stati e la mancanza di un'efficace istruzione scolastica unitaria *italiana* anche dopo l'Unità. La provenienza di un attore è immancabilmente deducibile dalla sua inflessione dialettale. Perciò gli attori diventano spesso oggetto di critica da parte sia di uomini del teatro, sia di letterati. Gattinelli sembra inseguire un sogno nella speranza che gli attori riescano a parlare “questo incanto d'idioma, questo gentile e argutissimo linguaggio”⁶⁸.

Ma oltre che lamentarsi di una dizione squisitamente orientata verso un puro italiano, c'è chi si lamenta delle dislalie cui sono affetti gli attori⁶⁹. Rasi annota che ancora negli

⁶⁷ Tutte le citazioni sono tratte da A. Moro-Lin, *Un autore ed un nuovo scandalo*, in *Florilegio drammatico*, s. l., s. e., s. a., vol. XXXI (databile alla seconda metà dell'Ottocento).

⁶⁸ G. Gattinelli, *Dell'arte rappresentativa*, cit., p. 14.

⁶⁹ Cfr. A. Morelli, *Prontuario delle pose sceniche*, Milano, Borroni-Scotti, 1854, p. 11.

anni Venti del Novecento la dizione non aveva raggiunto buoni livelli⁷⁰.

Teatro senza concertazione.

Fra i tanti difetti rimproverati ai teatranti c'è quello della mancanza del lavoro di gruppo. Prima Goldoni e poi Sografi alla fine del Settecento, si lamentano della questione. L'impresario, personaggio di *Le convenienze teatrali* (1794)⁷¹ di Sografi, lamenta l'arretratezza dei lavori, la mancanza di sinergie, l'assenza della unica volontà di portare avanti lo spettacolo, il tutto dovuto agli intralci delle convenienze, ossia delle pretese trasformate in diritto:

Impresario: [...] Ghe manca otto zorni a andar in scena, e xe indrio opera, bali, vestiario, scenario, no xe all'ordine i carteloni, xe da giustar el libreto, ghe xe cento cosse da far... In verità che ela no me protegge mi son l'omo più intrigà del mondo (scena 1).

Gli anni dell'esordio scenico di Salvini, nella compagnia di Gustavo Modena, fanno da contraltare a *Le convenienze* per la loro rigidità e obbedienza, in cui l'attore non riceveva compenso e doveva fare tutto ciò che gli era richiesto dal Direttore⁷².

Fiorio, in *Goldoni fra' comici* (1797), divulga la parola di Goldoni sull'efficacia del lavoro di gruppo:

Carlo: [...] La più piccola delle parti in una Commedia non è indifferente, e basta una parola, un gesto a far cadere una scena. La Commedia è una macchina, i personaggi sono le ruote, dal cui uffì-

⁷⁰ Cfr. L. Rasi, *L'arte del comico*, Milano, Remo Sandron, 1923.

⁷¹ Tutte le citazioni sono tratte da A. S. Sografi, *Le convenienze teatrali*, in *Le convenienze e Le inconvenienze teatrali*, cit., pp. 25-111.

⁷² Cfr. T. Salvini, *Ricordi, aneddoti e impressioni*, cit., 47.

cio ella acquista moto, e calore. Se la più picciola di queste ruote è guasta, la macchina è imperfetta e manca all'effetto. Ma li Comici, e singolarmente li così detti Comici eroi, i quali non accettano scritture se non con patti condizionati di Amorosissimi assoluti, di prime Donne, di Padri nobili, di Tiranni, questi pretendono applausi dalle parti, né si curano maritarli dal loro studio, e se in una rappresentazione, per necessità dell'azione il Poeta non ha la combinazione di fargli un pezzo da sessanta, dicono essi, recitano con trascuratezza, non animano la parte, che chiamano un lavativo, e fanno andar la Commedia tre miglia sotto Scena. Né quanto basta: sono i primi a discreditar la Commedia prima che vadi in scena, e sulle botteghe del caffè dove stanno tutto il giorno mormorando, ed oziando, in luogo di studiare, e sovente purtroppo nelle taverne, e sulle bische dove perdono i denari, ed il senno (I, 3).

Sono i soliti problemi instancabilmente rilevati nel corso dell'Ottocento.

L'egoismo scenico danneggia tutta la compagnia: l'attore non studia per essere vero, ma per essere applaudito e quindi in scena si muove tra contorcimenti, volatine, carrettelle e pistolotti⁷³.

Tra i testi metateatrali di fine Settecento e quelli dell'Ottocento esiste una percepibile differenza: i primi pongono sotto accusa gli attori negligenti senza creare alibi, i secondi sono volti più alla difesa della categoria narrandone le difficoltà lavorative. Tommasini Soardi in *I comici in sconcerto* (1797)⁷⁴ ammonisce i comici per la loro poca professionalità:

Carubio: Nemmeno io dava loro una tal somma. Per le recite che hanno fatto, si possono contentare.

⁷³ Cfr. L. Rasi, *La verità nell'arte rappresentativa. Discorso letto per l'inaugurazione della R. Scuola di recitazione in Firenze*, Firenze, Galletti e Cocci, 1882, p. 23.

⁷⁴ Tutte le citazioni sono tratte da: T. Tommasini Soardi, *I comici in sconcerto*, in *Teatro moderno applaudito*, a cura di A. F. Stella, Venezia, Zerletti, 1797, vol. IX.

Cavaliere: Se avessero studiato, avrebbero guadagnato più denaro; ma non vollero stare attenti al concerto dei soggetti, e quando poi erano su la scena precipitavano le commedie, cosicché il Pubblico ne rimase disgustato. Le commedie di carattere le hanno quasi tutte rovinate. Levati due, o tre personaggi, che procuravano di sostenerle, pareva che tutti gli altri facessero a gara per gettarle a terra. Eh si rodono troppo il cuore fra di essi: così non è sperabile che le loro faccende vadano mai bene (I, 1).

I precetti goldoniani sono ancora una volta ignorati: lo studio e la concentrazione. “Si rodono troppo il cuore fra di essi”: è forse questa la chiave del loro insuccesso e dell’insuccesso dei teatranti in genere. Il Cavaliere non parla di attori, ma di personaggi che reggono le parti; il ruolo, benché non ancora definito in questo periodo, comincia a pesare sull’identità della persona.

Ferrari, in *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* (1851)⁷⁵, di ambientazione settecentesca, epoca evidentemente considerata di decadenza per il mondo del teatro, mette l'autore a redarguire in continuazione i singoli attori, i quali impediscono regolarmente il buon funzionamento del gruppo. Viene chiesta una maturità professionale in vista della messinscena di *L'Erede fortunata*, Goldoni non viene ascoltato e la commedia è fischiata:

Goldoni: Buffoni! Ecco l’attitudine che vi conviene: li pallidi, tremanti, in svenimento! Vi sta bene! Magari il doppio [...] (*A Placida*) Da brava, fingete adesso di essere ammalata, fatevi venire uno svenimento immaginario. (*A Rosina*) E tu, su via, fa’ la civettina e la volubile. (*A Norcino*) E tu, coraggio, ostinati, impuntati; eppoi tutti insieme, fuori un pettegolezzo; oppure mangiatevi l’anima con

⁷⁵ Tutte le citazioni sono tratte da P. Ferrari, *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*, in *Il teatro italiano. La commedia e il dramma borghese dell’Ottocento*, a cura di S. Ferrone, Torino, Einaudi, 1979, tomo II, pp. 3-132.

liti e puntigli... (*A Paoletto*) E tu, va', corri a giocare a faraone o alla bassetta... Che? non avete più voglia? (IV, 8)

Ancora, in *Le convenienze teatrali* (1794) di Sografi, la superficialità professionale, non solo attoriale, e la spilorceria degli impresari sono degli impedimenti alla preparazione dello spettacolo:

Filippo: Fo invitare questa mattina di buon'ora il corpo dei balli per provare i praticabili, vado in teatro, il pittore mi dice che voi non li avete mandato ancora i legnami, i cartoni, e che so io; e intanto mi convien star là a impazzar senza far nulla. Avvertite bene che il ballo senza praticabili non si può fare, e che se voi non mi date i praticabili me ne vo via.

[...] *Impresario* [a Sgualdo]: Diseghe al pitor che el vegna subito qua. Senti, da quela strada fe un altro servizio. (Avertì el pitor che nol se formaliza se lo strapazzo, che el me lassa dir, che po tra lu e mi se la intenderemo) (scena 15).

Naturalmente l'Ottocento non manca di esempi in cui l'autore rimprovera la superficialità dei teatranti. La presunzione e il successo di un dramma fanno soprassedere su ulteriori approfondimenti nello studio per raggiungere una buona concertazione e una buona interpretazione dei personaggi in *Dietro alle scene* (1838) di Bon:

Carlotta: Ma, e la prova che si deve fare qui in casa?

Cirillo: È vero, per bacco! – non vedo però ancora gli attori [...] il dramma va già così bene, che se anche non si provasse più...

Demetrio: Vi domando perdono; vi sono alcune scene che sono assai immature, e la prova si deve fare.

Cirillo: E si farà di certo! Mi preme troppo che la rappresentazione vada a dovere.

Demetrio: Lo trovo anche di vostro interesse per le repliche successive.

Cirillo: Verissimo! (Circa le repliche le lascio tutte alla Provvidenza).

Carlotta: Ecco il suggeritore e molti altri (I, 3).

Ernesto Rossi ricorda come le facili vittorie ottenute sul palcoscenico debilitino la volontà di migliorarsi e di migliorare la compagnia, così gli attori tendono a studiare meno cullandosi sulle facili critiche e dimenticandosi “che l’arte non invecchia mai!”⁷⁶. Invece lui innamorato della sua arte, umile nel continuare ad apprendere, cosciente che non invecchierà mai, è sempre pronto a mettersi in discussione, pur di mantenere quel magico rapporto magnetico col pubblico, attraverso la memoria, la dizione e la giusta interpretazione⁷⁷. Ad esempio, per trovare eleganza nei suoi movimenti si mise a studiare la danza e la scherma.

Nella divertente prova di uno spettacolo stesa da Bon nella quarta scena del primo atto, sempre in *Dietro alle scene* (1838), si rimprovera un lavoro dei comici condotto con negligenza e ignoranza: rifiutarsi di provare la parte perché già ripetuta molte volte; dimostrare una conoscenza limitata del testo drammatico; distrarsi in chiacchiere non pertinenti al lavoro teatrale; appoggiarsi al suggeritore; ritenere superfluo provare un’unica battuta della propria parte presente in una scena; impossibilità da parte del capocomico Cirillo di pretendere disciplina, a causa del ritardo nel pagamento degli stipendi.

Ferrari, in *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* (1851), parrebbe suggerire l’idea di una prova fatta come si deve e dice a proposito dell’*Erede fortunata*:

Goldoni: [...] ti darò l’*Erede fortunata*; stasera faremo una prova, dimattina un’altra, e domani sera anderemo in scena [...] (II, 5).

Ogni anno le compagnie portano con sé un nutrito repertorio e può capitare di debuttare dopo pochissime prove. Restano dubbi sul fatto che l’esercizio si riduca tutto alla memoria, quando c’è, e a una concertazione *standard*. Ma si può

⁷⁶ E. Rossi, *Quarant’anni di vita artistica*, cit., vol. I, p. 200, lettera XXVIII.

⁷⁷ *Op. cit.*, p. 24, lettera IV.

anche supporre che gli anni di esperienza consentano poi all'attore di affrontare in modo decoroso qualsiasi personaggio e messinscena⁷⁸. Queste restano ipotesi, poiché l'inaffidabilità degli scritti autobiografici (volti a una più o meno palese autocelebrazione), la carenza di cronache teatrali orientate verso una pura critica di recitazione e, in generale, a eccezione della manualistica, la carenza di notizie mirate alla recitazione hanno impedito di formulare un giudizio sicuro.

Il suggeritore.

La voce è un elemento fondamentale dell'arte scenica, nel bene e nel male, e quando si riesce ad avere una buona dizione, può capitare di non farla sentire bene, perché altre carenze professionali prendono il sopravvento e la voce del suggeritore diventa la più udita dagli spettatori. L'attore pretende l'applauso e si sbizzarrisce con declamazioni e gestualità infinite, ma capita che non capisce ciò che recita e di non avere la memoria del testo, perciò improvvisa e chiede soccorso al suggeritore, il quale per farsi capire suggerisce a voce alta⁷⁹.

Il suggeritore, l'uomo della compagnia teatrale più sconosciuto al pubblico⁸⁰, spesso è presentato nei testi metateatrali

⁷⁸ “[...] la Ristori, nei suoi *Ricordi*, lodò alcuni aspetti del mestiere italiano che non si sarebbero dispersi; osservò ad esempio che gli attori medi all'estero non erano in grado, come gli italiani, di cogliere all'istante 'l'interpretazione che si doveva dare ad ogni situazione, ad ogni controcena'. Mezzo secolo più tardi – a detta di Gandusio – la prontezza italiana restava proverbiale: altrove era impensabile la stessa rapidità di allestimento”, C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 21.

⁷⁹ Cfr. F. Martini, *Del teatro drammatico in Italia*, Firenze, Federigo Bencini, 1862, pp. 39-41.

⁸⁰ Monaldi scrive a proposito della sua professione: “Scommetto che fra l'immensa folla dei frequentatori di teatro non uno si è mai curato d'intendere la missione di questo povero paria, condannato a starsene seppellito

come la componente più risolutiva della messinscena. Per tale ragione egli è oggetto di sfoghi da parte degli attori, che lo ritengono spesso responsabile delle loro ‘cadute’ in scena⁸¹. La mancanza dello studio mnemonico e della serietà professionale ha dato la possibilità, ad alcuni autori, di creare, all’interno di alcune commedie, un personaggio dai risvolti macchiettistici, e cioè proprio il suggeritore. La negligenza professionale dei teatranti fa apparire nella ribalta colui che non è mai visto. Montazio espone il tipico rapporto attore-suggeritore in *L’Attrice e il giornalista* (1845)⁸²:

Annina: [...] A proposito... rammentati di suggerirmi forte la parte.

Narciso: E quei di platea si lagnano poi di sentire la commedia due volte.

Annina: Cosa m’importa!... vedete che pretenzione ridicola!... Come si fa a sapere a mente tutte le parti.

Narciso: Tutte no, ma almeno qualcuna di tanto in tanto...

Annina: Non voglio avvezzar male il pubblico... Rammentati che quando batto il piede devi suggerirmi più somnesso (II, 2).

Annina, al suggeritore: E tu portati bene... e suggerisci senza spropositi... altrimenti... tu lo sai... facciamo i conti a casa.

Narciso: [...] Maledetto mestiere [...] (II, 14).

per due terzi entro quell’angusta ed incomoda buca posta nel centro della bocca d’opera, quasi sotto i piedi dei cantanti”, G. Monaldi, *Memorie d’un suggeritore*, Torino, Fratelli Bocca Editore, 1902, p. 5.

⁸¹ Il suggeritore viene a essere veramente un ruolo di grande responsabilità come dimostra l’art. 22 del regolamento del 1848 per la Compagnia Reale sarda: “Il suggeritore abbasserà possibilmente la voce nel suggerire in modo da non essere inteso da altri che dagli attori. È responsabile degli errori commessi dall’attore per suo sbaglio, o colpa, o per inosservanza delle prescrizioni della censura”, G. Azzaroni, *Del teatro e dintorni*, cit., p. 235. Per una breve storia sul mestiere del suggeritore vedi S. Pietrini, *Fuori scena. Il teatro dietro le quinte nell’Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 98-103.

⁸² Tutte le citazioni sono tratte da E. Montazio, *L’attrice e il giornalista*, Firenze, Nicola Fabbrini, 1846.

Il suggeritore diventa l'ancora di salvezza di attrici sciocche e impreparate; Narciso risponde in modo un po' ironico, fino a maledire il proprio mestiere.

In *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* (1851), il suggeritore appare nella sua caratteristica principale: come colui che arriva sempre per primo alle prove:

Tita: E chi è al suo posto per il primo? Il suggeritore! Sempre così! Medebac ha avuto un bel gridare: «Si ricordino, signori, alle ventitre in punto, la prova dell'*Erede fortunata*, mi raccomando!» E quegli altri: «Sissignore, non pensate, non mancheremo.» E intanto sono le ventitre e mezzo e non si è visto nessuno... Nessuno fuori di chi? Del suggeritore... sinonimo di sfortunato! Quanto è ingiusta la società verso il suggeritore. Questo N. N. vittima dell'arte, condannato a starsene sepolto vivo sotto un tavolato e un cupolino non mostrando al pubblico che la punta della sua berretta, e la sua mano destra quando smoccola il lume [...] (II, 5).

Il suggeritore di *Il teatro* (1869) di Cuciniello, invece, è il capro espiatorio di attrici come Fortunata⁸³:

Federico: Ah! Ah! la signora fortunata è qui! Mi rallegro con V. S. illustrissima, sa? Ier sera, più ancora del suo solito la ha detto in teatro spropositi da spiritar i cani.

Fortunata: E l'ha con me? Oh! perché non va a bastonar invece quel sughero di Simone il suggeritore? Vecchia zucca che si fa venire il raffreddor di capo proprio quando in scena ci son io!

⁸³ Monaldi, facendo riferimento alla sua esperienza nel teatro d'opera, ricorda nelle sue memorie: "Non c'è infatti cantante – dall'esordiente al celebre – che non tenti di fare espiare al suggeritore ogni proprio errore, negligenza o disattenzione. Per certi cantanti la voce del suggeritore non arriva mai in tempo. Durante le prove, specialmente se trattasi di un'opera nuova, o non mai eseguita dall'artista, questi che, novanta volte su cento, non sa la propria parte e perde continuamente la misura e il ritmo, sente il bisogno di scaricare la colpa sul povero suggeritore", G. Monaldi, *Memorie d'un suggeritore*, cit., p. 8.

[...] *Federico*: [...] La mi neghi se può che iersera invece di servire all'azione scenica rendeva invece a se stessa il servizio di inviar sospironi in un palchetto da proscenio all'indirizzo del Barone Wandenhevel, che è il suo sogno dorato; e non isdegnava contemporaneamente di rendere al Segretario dell'Ambasciata inglese, che era al second'ordine, il servizio di indicargli replicatamente la Lauretta che era nelle quinte di destra. [...] il mio pensiero sarebbe che gli attori fossero tutti, senza eccezione alcuna, tenerissimi del loro decoro ed istruiti, cortesi, che rinunziassero a certe guerriciole sorde e talvolta micidiali, che per invidia e per gelosia scambievolmente si fanno, che fossero tutti in una parola perfetti gentiluomini (I, 5).

La battuta di Federico dà lo spunto per aprire una parentesi su un'altra abitudine delle attrici dell'epoca: guardare i palchetti durante lo spettacolo. Goldoni, in *Il teatro comico*, annuncia l'idea della quarta parete per evitare che accada lo scambio di occhiate tra attore e spettatore. Il vedere oltre la scena, in alcuni casi a livelli *voyeristici* attraverso il sipario in direzione della platea, sembra essere un istinto innato degli attori del XIX secolo. L'esempio lampante è in *Dietro alle scene* (1838) di Bon:

Vittoria: (Dal suo posto guardando al di là del teloncino che serve di fondale alla scena) (Eccolo là, eccolo là nel solito proscenio!) (Va presso il teloncino, e fa mostra di salutare qualcheduno che sta nel proscenio. Poi trae una letterina, la mostra, sorride, ecc.) [...] (Dal suo posto per fare un atto di dispetto verso fuori, e lacerando la letterina) (A te: impara un'altra volta a guardare col cannocchiale le signore che stanno nei palchi) (II, 15).

La magica convenzione scenica per cui l'attore non deve essere visto dal pubblico al di fuori della rappresentazione, viene violata per dar agio a interessi personali. Involontariamente Bon segnala che gli attori sono esseri umani a tutti gli effetti, anche se l'opinione comune li relega in un mondo rialzato fatto di luci e di cartapesta.

In *Il teatro* (1869), il suggeritore, con le sue vicissitudini, diventa l'involontario responsabile di un clamoroso tonfo dello spettacolo:

Simone: [...] ho dovuto porre io stesso il suggello al vituperio, che è accaduto in teatro! [...] assordato e sbalordito dai fischi, e rodendomi l'anima da tre ore perché io suggeriva una cosa e quei sbruffa rospi dei nostri comici ne vomitavano un'altra, ecco che infine sento venir giù un applauso fragoroso, e veggio sgorgare il pianto dagli occhi di quella santa martire, che si allora aveva subito, immobile, la tortura!... Oh! allora che dirvi?... Mi ha preso un attacco di nervi... di diavoli... che so io!... ho dimenticato d'essere il suggeritore ed ho battuto le mani anch'io... ma quel dannato copione, che aveva appoggiato sulle gambe, ecco che scivola e ve di sotto; mi chino per ritenerlo, peggio! Mi scappan gli occhiali! Voglio ripescar gli uni e l'altro, e mi rimovo sul seggiolone e mi protendo innanzi e mi abbasso, finché perdo l'equilibrio, e patapunfete, precipito giù, e credo che mi tirassi appresso il cupolino... i lumi e la platea [...] (III, 6).

È metateatro, è l'eccesso di una verità. Ma Rasi sembra riportare la verità con un aneddoto: al Teatro Re di Milano, Cesare Asti della compagnia Trivelli nell'interpretare Werner Stauffache di *Guglielmo Tell* di Schiller dimostrò di non sapere la parte a memoria e di non capire il suggeritore, nonostante tentasse di essere disinvolto, fin quando uno spettatore gli urlò “studia le parti, asnun!”⁸⁴

Ultima ruota del carro della compagnia, il primo a presentarsi alle prove, capace di sopportare le molte ingiustizie degli attori, indispensabile per tutti, il suggeritore viene comunque drammatizzato dagli autori come un personaggio comico e un po' ridicolo. Bon, in *Dietro alle scene* (1838), ritaglia un altro punto di vista: lo fa apparire un emarginato e un privilegiato nello stesso tempo, perché dalla sua buca può osservare tutto:

⁸⁴ L. Rasi, *Il libro degli aneddoti*, cit., pp. 21-22.

Antonio: [...] andrò a cacciarmi nella mia tana, così potrò osservare tutto a mio bell'agio – Mettiamo intanto i *soggetti* al posto. (*Va a situare due fogli scritti presso i lumicini indicati nella prima scena. Intanto gl'illuminatori, con le solite stanghe e macchine accese, escono dalla quinta presso il proscenio a dritta, ed entrano a sinistra verso il telone che sta in prospetto*) (II, 11).

Due riflessioni di Costetti sul suggeritore colgono nel segno la vita 'emarginata' vissuta da colui che copre questo *ruolo*: in una, ricorda che il suggeritore dice tutte le parti anche due volte, a scapito del detto "non si fanno due parti in commedia"; nell'altra, menziona il suo non riconoscimento se gli attori sono applauditi e la sua offesa se sono fischiati⁸⁵.

Alla fine il suggeritore è cosciente di essere un perno dello spettacolo, perché la memoria del testo tanto predicata da Goldoni, resta ancora un qualcosa da conquistare definitivamente. Ma Goldoni, nell'Ottocento, o è ancora incomprensibile, oppure è visto come riformatore più della drammaturgia che della recitazione. Ma la vera ragione va forse cercata nelle esigenze spettacolari della compagnia, che deve accontentare un pubblico avido di novità e di cambiamenti che inducono ad avere poca cura nella messinscena dello spettacolo e nella memoria del testo.

⁸⁵ Cfr. G. Costetti, *Figurine della scena di prosa*, cit., p. 20 e p. 28.

La voce dell'attore
di Nevio Gàmbula.*

Il cammino a ritroso della vita nel capitalismo, o nel coesistere su un pianeta con fossa comune (perdita in superficie, crescita della morte nelle fosse), strappa il legame dell'attore con la (sua) proprietà privata: non recita più alcun ruolo. L'espropriazione=liberazione dell'attore come condizione della sopravvivenza del teatro.

H. Müller

Ma che accade all'attore, alla voce dell'attore quando recita un testo? Secondo il senso comune, all'attore spetta il compito di svolgere il suo "ruolo" e seguire le indicazioni del regista. Il ruolo è fissato, in termini di indicazioni (didascalie più o meno generiche, a seconda dei casi), nel testo drammaturgico. Il regista ne propone una "lettura" e all'attore spetta realizzarla sul palcoscenico attraverso l'uso della voce, del gesto, dei movimenti nello spazio. È il rito dell'interpretazione. Ciò che ha pregnanza è la coerenza di ogni elemento con il testo. L'attore è –di fatto– un essere "pensato" dal testo; la sua costruzione della "parte" soggiace ad un particolare rapporto di dipendenza con esso. E pertanto la sua voce deve equilibrare il movimento dei suoni a quello del significato. Quel che accade alla voce, alla voce dell'attore nello spettacolo della parola, è ciò che potremmo chiamare l'esperienza

* Pubblichiamo un intervento di Nevio Gàmbula, attore e regista: non trattandosi di un contributo di tipo accademico, abbiamo ritenuto opportuno preservarne le peculiarità redazionali, quali l'assenza di note e la bibliografia conclusiva.

del *medium*: essa è il *mediatore* tra l'autore e lo spettatore. Ma la mediazione presuppone l'esistenza di uno spazio condiviso, di una esperienza comune ad attore e spettatore: ed ecco che la voce dell'attore si concede alla luce dell'*esperienza verbale quotidiana*, così che risulti agevole individuare i significati della lingua. Nell'ambito del teatro contemporaneo, dunque, il problema della *esecuzione fonetica* della parola è risolto così: privilegiando la *prosodia*, in particolare le caratteristiche ritmiche ed intonative connesse ad informazioni di carattere "paralinguistico" tipiche della lingua comune. È il rito della voce come rappresentazione del testo.

Nell'ambito di questa concezione, la voce non viene vista come segno dotato di un proprio "potere di senso", ma come semplice veicolo di significati che hanno sede fuori dalla voce stessa, dentro il linguaggio: la voce è intesa come "gesto articolatorio" conforme al sentire del personaggio, ad essa spetta nient'altro che "tradurre" le situazioni previste dal testo facendo coincidere, nella dizione, ogni articolazione sonora con una "intenzione di senso". Questa tendenza si afferma a partire dagli insegnamenti di Stanislavskij e dal suo concetto di *riviviscenza*. La recitazione è intesa come "creazione organica di un essere umano vivente", mentre la qualità dell'attore si misura sulla sua capacità di *identificarsi* con il personaggio: è direttamente proporzionale alla capacità di rendere la recitazione congrua ai parametri psicologici, esistenziali e intellettuali del personaggio, sviluppando il *dire* in perfetta aderenza al *detto*. Essere attore significa *essere un altro*. A onor del vero, la strada indicata da Stanislavskij era ben più complessa di quanto si sarebbe poi affermato nel teatro del Novecento, e la sua linea di ricerca è stata sicuramente tra le più importanti di tutta la storia del teatro. Resta però evidente che il suo sacralizzare il testo drammaturgico, cui l'attore deve sottomettersi, abbia di fatto contribuito ad affermare l'idea della "messa in scena" come fondamento del

teatro, che in realtà è qualcosa di diverso: non solo trasposizione di un testo pre-esistente sulle assi di un palcoscenico, ma “linguaggio” vero e proprio, con una propria sintassi e una propria capacità articolatoria che esula il testo scritto. Se invece il testo è l’elemento prioritario, all’attore spetta il compito di farlo “rivivere”; per conseguire lo scopo deve fare della recitazione una semplice “azione verbalizzata” del testo stesso, rendendo la voce alienata in altro da sé. Con ciò –dice giustamente Maurizio Grande– l’attore “è *schiacciato* contro la fisionomia (verbale e mimica) delle *dramatis personae*” e la sua voce si fa “megafono di una identità imposta dall’esterno”, *altra* da quella dell’attore stesso. Esercitarsi ad essere un altro –parlare con la voce di un altro – dipendere da questo altro– riprenderne il linguaggio, simularlo: essere attore significa lasciarsi fare da un altro –da un altro che è così palesemente inumano, così assolutamente freddo, di “carta”. Essere attore è amare al posto di un altro– fingersi d’accordo con un altro dimenticando se stessi. È l’opera che immagina l’attore.

Eppure, eppure non è sempre stato così. La storia del teatro non è avara di spunti di controtendenza. Ci sono esperienze, importanti pur se minoritarie, che hanno dato dignità inventiva all’attore come essere dotato di vita propria: un attore che produce il suo spazio, lo istituisce, lo ricerca e lo rende visibile. La recitazione non è più una cerimonia di ripetizione di un carattere altrui, ma un “evento essenziale”, che scatena l’attore in quanto creatore di forme. Ed è qui che la voce acquista una valenza decisiva: acquista una sua capacità di produrre senso, anche presa separatamente dal codice linguistico cui fa riferimento; è pronta ad esaltare, pur nella relazione coi significati (ma non più sottomessa ad essi), il *corpo fonico* della parola. L’attore naufrago, in balia del testo, comincia a costruirsi una zattera tutta sua; diventa il maestro di cerimonia, e il teatro torna ad essere *il regno dell’attore*. Lo stesso

teatro greco delle origini, per non dire poi della poesia epica, agiva la parola facendo vacillare il limite tra parlata e canto, riconoscendo alla voce un valore autonomo, indipendentemente dalle norme del discorso. Anche la Commedia dell'Arte, in evidente rottura con i postulati del tempo, frantuma la catena del linguaggio naturale, in particolare con l'introduzione di interruzioni del discorso lineare (i cosiddetti *lazzi*), allontanando la voce da quel "portare all'orecchio del popolo il concetto che la parola esprime" (Tasso), per fare invece risaltare la ricchezza delle sue tonalità in senso completamente gratuito. La stessa cosa potrebbe essere fatta rilevare con il sorgere del *recitar cantando*, in cui la struttura del parlato assume connotazioni fortemente musicali, facendo esplodere la parola non già in imitazione del livello semantico, quanto piuttosto articolando il significante come "una sorta di accompagnamento al significato" (Pagnini). Fino ad arrivare ad un contemporaneo di Stanislavskij, ossia a quel Mejerchol'd che per primo ha, per lo meno nel Novecento, contestato il fatto che l'attore dovesse immedesimarsi nel personaggio: incamminarsi tra le pieghe del personaggio facendo apparire la propria *distanza* da esso, e fare ciò mediante il ricorso ad una struttura gestuale e vocale modulata al di là delle convenzioni linguistiche. Secondo il grande regista sovietico, l'attore deve abbandonare tutto ciò che odora di psicologia per rivolgersi invece alla *musica*; soltanto con questo atteggiamento potrà far risaltare i personaggi non come "tipi unici", ma come maschere sociali. Importante, in questo senso, la sua indicazione di trasformare la dizione dell'attore in "melodia che provoca negli spettatori delle associazioni" con il ricorso a "staccati" non naturali, a interruzioni del ritmo declamatorio, a variazioni tonali giustificate non "psicologicamente". Comincia da qui una proficua sperimentazione sulla musicalità del linguaggio; comincia da qui: slegando la declamazione dal discorso quotidiano, in favore della "creazione di una trama verbale organizzata musicalmente". Non più,

dunque, l'atto di porgere la voce privilegiando i "referenti concettuali" della lingua, ma la parola intesa come *corpo sonoro*; è lo stesso Mejerchol'd a dirlo: "il mio sogno è uno spettacolo provato con un sottofondo musicale, ma poi recitato senza musica. Senza musica, ma con la musica, giacché i ritmi dello spettacolo saranno organizzati secondo le leggi musicali e ogni interprete porterà la musica dentro di sé". Da questo punto in avanti si srotola un'altra storia.

Diciamo che nel corso dell'ultimo secolo sono stati sostanzialmente due gli atteggiamenti che l'attore ha assunto di fronte al testo: 1) *fondare un'altra idea di recitazione*, tale almeno da permettergli di affermare se stesso e la propria vocalità, usando il testo come un tramite per allargare i propri confini; 2) *assumere la recitazione dell'epoca* e quindi penetrare il testo, legarsi "amorevolmente" alla parola data e tradurla vocalmente. Nel primo caso, ad avere rilevanza è l'autorialità; l'attore è elevato al rango di compositore della partitura vocale, ne è il diretto responsabile, e ciò *al di là* (e spesso *contro*) il testo; nel secondo, prevale l'approccio "ermeneutico", per cui all'attore spetta chiarire il testo, trovare una sintesi interpretativa e svolgerlo in voce cercando il più possibile l'aderenza tra la propria recitazione e il dettato dell'autore. Il primo è l'attore *poeta*; non sparisce tra le righe del testo: è *il* testo, ovvero, come dice Carmelo Bene, nella scrittura vocale *poesia è la voce* (e il testo è la sua eco, dice). Il secondo è l'attore *interprete*; riferisce altro: "la voce assume il ritmo della scrittura e lo traduce nell'universo corporeo e tattile della sonorità, presta cioè ad esso la propria individualità" (F. Frasnedi).

Con l'avvento dell'attore-poeta comincia ad affermarsi un attore non più costretto a subire il personaggio, ma capace di farlo diventare strumento del proprio sguardo sul mondo; un attore che, slegandosi definitivamente dal linguaggio parlato

tutti i giorni e dal testo scritto, tende al *canto*: “nello spettacolo –scrive magistralmente Antonio Attisani– l’attore non dice, ma significa e canta”. In questa prospettiva, le dinamiche della voce vengono organizzate metricamente, secondo un “procedimento di frammentazione e ricomposizione ritmica”. Scansione del respiro, cesure, accenti, dissociazione di ritmo e sintassi, ripetersi di blocchi sonori (rime?), accordi ripetuti, contrasti, sillabe spezzate, parole tronche: la recitazione assomiglia sempre di più ad una composizione poetica. L’attore diviene “un essere integrale di poesia”: gioca con la voce nel momento in cui la libera dalla dipendenza dal significato. Non placa il grido nascosto che alberga nella voce; lo esalta, a briglie sciolte. Senza uccidere il significato; tutt’altro. Lo rende fluido, lo rende aperto, ne amplifica l’efficacia. La voce libera il significato da se stesso, per lo meno quando riesce a trasformarsi in “appello al godimento e all’inquietudine”. Non gioco gratuito, quindi. Nell’inquietudine è annunciata la *critica*, si esprime una lacerazione. E allora, quel “piacere agonistico della voce” che mira a piegare il linguaggio alle esigenze dell’attore ha un unico scopo, uno scopo che è eminentemente *politico*: “realizzare il desiderio represso di fare del corpo un oggetto di gioco”, e non oggetto di una *routine* che lo vede sistematicamente messo al lavoro sino all’usura. Questo è un punto centrale. Senza uccidere il significato, appunto: perché riscattare la voce sottraendola alla dipendenza dal semantico non significa eludere quel “andare verso qualcuno” che Wittgenstein indicava come dimensione specifica del significato. Nella voce, il significato “non va in vacanza”: esplose, per rinascere nello stupore dell’ascolto (pur degenerando, traccia il suo “messaggio” – perché la voce *pura* non esiste).

Ora, qui è fondamentale liberarsi di un malinteso. L’avanguardia teatrale italiana ha puntato a tenere “distinti e distinguibili” significato e significante e non, come erroneamente è

stato detto in piena bagarre decostruzionista, attivare un dire che sia assenza di senso. Quest'ultimo è stato l'approccio di quanti, contrapponendosi "al sistema logocentrico della parola", sono giunti a soffermarsi sulla voce in quanto "assenza di significato". Tale atteggiamento, per così dire, comincia "proprio là dove il pensiero finisce", e rinvia a quella diffidenza rispetto al *logos* (alla razionalità che si esplica in linguaggio) che porta ad esaltare la valenza del *dire* (l'unicità del parlante) rispetto al *detto* (i concetti e tutto l'ambito del semantico); in sintesi, abolendo ogni legame della voce con la *verità* (il senso è la verità, scrisse Henri Lefebvre). Sospendendo, il parlante, ogni "rapporto con il fuori", la voce è emancipata "dall'urgenza di significare", liberata da ogni complicità col mondo. Si resta fermi ad uno stadio pre-comunicativo, alla preistoria dell'espressione. Pratica insidiosa: è in agguato la torre d'avorio; il rifiuto della significazione è sempre in bilico, rischia di trasformarsi in rapporto di non curanza – e quindi di accettazione – dello stato delle cose. Il caso di John Cage è indicativo. Indubbiamente, il suo esaltare una vocalità scaricata di ogni legame con la parola-pensiero, ha portato a risultati artisticamente rilevanti (esemplari le esecuzioni di Joan La Barbara in *Singing Through* del 1990); è però anche vero che le sue composizioni sfociano in una aleatorietà che è "rinuncia a intervenire sulle cose, sulla e nella storia"; una "esaltazione del significante" che per di più non è "intimidatoria nei confronti del fruitore comune" (A. Gentilucci). La valorizzazione della "funzione destabilizzatrice del godimento vocalico nei confronti dell'effetto disciplinante del linguaggio" (Cavarero), in questo caso, sfocia in un "esotismo gratuito" che non riesce affatto ad incrinare, come vorrebbe ad esempio la Kristeva, "la Legge e il Discorso del Potere".

L'analisi dei fenomeni spettacolari dimostra invece come, anche nei casi più radicali, esiste una speciale significazione

nella voce, una sua capacità particolare di farsi “fenomeno di senso”; ma soprattutto dimostra che, alla prova pratica dell’ascolto, il significato non scompare affatto, anzi, viene esaltato, come raddoppiato dalla *phoné* dell’attore. Il modo di impostare la dizione nel suo *Per farla finita con il giudizio di Dio*, non porta assolutamente Artaud a liberarsi del significato o, come dice ancora la Kristeva, “ad attaccare il senso”, tutt’altro; l’instabilità ritmica, le tonalità alte, la fonazione strozzata, se è vero che portano a puntare l’attenzione su quel suo dire esagerato e disorganico, è altrettanto vero che non nascondono il senso di ciò che voleva comunicare; altrimenti non si capisce perché Artaud abbia scritto proprio quelle cose, in particolare nel momento iniziale (“J’ai appris hier...”), nel brano *La question se pose de...* (recitato da Paule Thevenin) e nella conclusione, dove traspare un forte significato polemico nei confronti della cultura occidentale, e non un semplice accavallarsi di frasi o sillabe non significanti. Ha ragione piuttosto Carlo Pasi, in particolare quando fa notare come la rottura degli schemi e la sperimentazione dell’eccesso propri della dizione di Artaud fossero condotti con l’intenzione non di annullare la comunicazione *tout court*, ma di aprire *un nuovo spazio comunicativo*, dove l’incontro con l’Altro, nel totale allentamento delle inibizioni, si potesse trasformare “in una comunicazione attiva, intensa”. La dizione imperfetta di Artaud apre nuove possibilità di senso, e dunque di libertà (“di amore e di rivolta”, dice lo stesso Artaud). Anche l’ascolto delle opere di Carmelo Bene potrebbe fugare dubbi in proposito. Si prenda ad esempio il poemetto *Lamento per la morte di Ignazio Sanches*, scritto da García Lorca. Certamente Bene, come in ogni altra sua opera, soppianta una volta per tutte la “voce impostata” dell’attore teatrale e, per così dire, elude “il messaggio esplicito”; però è innegabile che la sua musicalità del dire produce *senso*. Nel caso citato, il senso di morte e di memoria trafitta dalla mancanza presente nel testo di Lorca è fatto vibrare, oltre che dal ricorso ad un

timbro particolarmente scuro, da una scansione regolare delle strofe, quasi a “rappresentare” un funerale, ma è fatto poi esplodere (di “dolore”) in micro variazioni tonali e timbriche all’interno dei singoli versi, e in particolare nello slittamento verso l’afasia in alcuni accenti e nel ripetere le sonorità delle sillabe finali, là dove Bene, per realizzare la sua idea di *modo-grumi* di frasi che si ripetono fonicamente simili nella struttura, somiglianti alle strofe musicali ma eludenti ogni melodia–ricorre al tipico ingoiare il fiato o all’improvviso salire d’ottava. Anche il ritmo fonatorio concitato usato da Bene per recitare i versi di Majakovskij (in *Quattro modi di morire in versi*) permette all’ascoltatore di cogliere in tutta la sua portata la valenza eversiva del dettato poetico del poeta russo (“io odio tutto questo / tutto ciò che ha inculcato in noi / l’antica schiavitù”); permette insomma non già di eludere il significato, piuttosto di realizzare quella messa in scena *totale* della parola che era la sua principale ricerca. La costruzione della partitura si compie, in Bene, nel predisporre ogni elemento in “apparente disordine” (o *stonatura*) rispetto ad un andamento “normale”. L’atto di spostare le toniche o di spezzare le parole, isolando nel silenzio alcune sillabe, è in fondo un rompere la prosodia quotidiana per andare in direzione di una “sonora costruzione dei periodi”. La voce di Bene –dice giustamente Giacchè– è *della musica*. Il processo della parola si esplicita in qualità sonore modulate non già “psicologicamente”, ma, appunto, secondo parametri assimilabili alla musica, senza però diventare canto vero e proprio. La voce è *finta*; la sua estensione trascende la voce parlata nel quotidiano, i passaggi di registro o i cambiamenti di timbro avvengono proiettando la voce in sintonia con un’*idea estetica*, anche privilegiando l’uso dei tipici “difetti”, dal gutturale alla voce ingolata, dal nasale al rauco, persino all’afonia vera e propria. In ciò è evidente un distacco, addirittura una critica esplicita alla tipica voce “impostata” dell’attore di prosa. Il respiro, in Bene, non segue più il “messaggio” del discorso, viene arti-

colato secondo parametri essenzialmente ritmici, riuscendo “a penetrare nell’intimo del linguaggio”, con evidenti parentele con lo *Sprechgesang* (“un canto generato dalla parola”) ripreso e praticato da Schönberg. In effetti, proprio il funzionamento dello *Sprechgesang* agevola la comprensione del modo di procedere di Carmelo Bene nei riguardi della relazione tra voce e parola. L’attore imposta i ritmi e gli altri valori fonici (altezze, timbri, etc.) nella piena consapevolezza della differenza tra parlata quotidiana e recitazione, e imposta l’emissione avvicinandosi e allontanandosi dalla prosodia, disattendendola con spostamenti di accento e modulando la voce in un modo che è, allo stesso tempo, “prossimo al canto e distante dalla dizione naturalistica” (Schönberg). Il senso delle parole è agito secondo parametri musicali. Ed ecco che è in questo modo che l’attore si fa *poeta*.

Nella *poesia della voce* ciò che ha pregnanza è il controllo del processo creativo, a partire prima di tutto dalla regolazione del fiato. Le tecniche vocali variano a seconda dello “stile” o del senso critico (l’emissione, scriveva Cathy Berberian, “è anche una scelta culturale”), per cui, ad esempio, l’uso dei risuonatori è radicalmente diverso tra un attore gro-towskijano e un attore di tradizione. Insomma, è un insieme di criteri etici o estetici (o un incrocio tra questi) che domina il controllo del ciclo parola-ritmo-suono da parte dell’attore-poeta, testimoniando che *il problema della costruzione del significante è già il problema del senso*. Questo è un punto centrale. In questa consapevolezza l’attore grida la sua emancipazione totale. Qui la voce lievita e, intravisto l’abisso, s’incammina come lanterna: una “illuminazione nel fango”. Perché qui si gioca *la tensione ad unificare compositore e interprete*, in modo che l’attore, diventando padrone delle proprie intenzioni espressive, celebri la propria liberazione. Fusione, nella stessa persona, del compositore e dell’interprete: questa è stata la strada percorsa da molta vocalità non con-

venzionale, che è nata e si è sviluppata al di fuori delle accademie, dall'avanguardismo spinto dell'opera *The big bubble* dei Residents al minimalismo di Meredith Monk, dal radicalismo vocale di Diamanda Galàs al cabaret-rock di Dagmar Krause, dalle vocine distorte e irridenti di Frank Zappa al canto popolare di Giovanna Marini. Ed è stato il percorso intentato da certo teatro di ricerca, in particolare italiano, dove la conformità ai riti propri di una tradizione incapace di "emozionare" veniva fatta deragliare a favore del gratuito (e della critica), esaltando la qualità personale dell'attore: "la sua stessa voce, il dispiegamento delle sue tonalità, la ricchezza fonica". La scissione tra il ruolo dell'autore e quello dell'esecutore, allora, è superata dalla pratica *senza scopo* – e perciò scandalosa e rivoltante – dell'attore. In questa *deriva*, piuttosto che "bardo stipendiato" al servizio di un apparato istituzionale, l'attore agisce in totale indipendenza e diviene, appunto, *poeta*. E tutta la ricerca di Carmelo Bene è lì a dimostrarlo.

Riferimenti bibliografici

- A. Artaud, *Per farla finita col giudizio di Dio*, libro + CD, Roma, Stampa Alternativa, 2000.
- A. Attisani, *L'invenzione del teatro. Fenomenologia e attori della ricerca*, Roma, Bulzoni, 2003.
- C. Bene, *La voce di Narciso*, Milano, Il Saggiatore, 1982.
- C. Bene, *Majakovskij*, Musiche di G.G. Leporini, Fonit Cetra, 1981.
- C. Bene, *Lamento per la morte di Ignazio Sanches*, scaricabile in mp3 dal sito <http://www.vicoacitillo.it/sonora/indice.html>
- E. Bloch, *Spirito dell'utopia*, Scandicci, La nuova Italia, 1992.
- A. Caravero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003.
- F. Frasnèdi, *La voce e il senso*, "Il Verri", maggio-giugno 1993.

- A. Gentilucci, *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice*, Milano, Unicopli, 1991.
- P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, 1997.
- M. Grande, *La riscossa di Lucifero*, Roma, Bulzoni, 1985.
- J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1968.
- J. Kristeva, *L'abietto: voce e grido*, in *Foné. La voce e la traccia*, Firenze, La Casa Usher, 1985.
- M. Pagnini, *Lingua e musica*, Bologna, Il Mulino, 1974.
- A. Panicali, *La voce, il gesto, la maschera*, in *Foné. La voce e la traccia*, Firenze, La Casa Usher, 1985.
- C. Pasi, *Artaud attore*, Firenze, La Casa Usher, 1984.
- K.S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore*, Roma-Bari, Laterza, 1975.
- P. Zumthor, *La presenza della voce*, Bologna, Il Mulino, 1984.

È di nuovo lecito sognare ai funerali del *Sogno*?

Ci sono momenti nella storia delle arti in cui sembra che le cose si ripetano. Ovviamente è un'impressione in parte sbagliata nel senso che le cose possono ripetersi in due modi: quello dell'imitazione acritica che è tipica, per esempio, del postmoderno e quella dell'ispirazione a modelli del passato che possono ancora contribuire a elaborare artisticamente il presente. Perché se è vero, come è vero e come ci ha insegnato Leopardi, che in arte dopo Omero nessun progresso (il Poeta parlava di poesia, naturalmente), è altrettanto vero che i modi dell'espressione artistica mutano e prendono la loro qualità e sostanza dal tempo in cui l'opera si realizza.

Perché ogni tempo ha una sua cultura diversa dalle epoche che la precedono e non necessariamente progressiva: la critica all'idea di progresso positivista è stata ben sintetizzata da chi ha parlato di un progresso a spirale per cui l'umanità – per ciò che a noi qui interessa, l'arte – si troverebbe sempre allo stesso punto ma a un livello diverso. È chiaro però che non è sufficiente parlare di progresso se non si immette contestualmente l'ipotesi di un regresso anche questo a spirale per cui l'umanità – l'arte – si troverebbe sostanzialmente allo stesso punto ma con una direzione verso il basso anziché verso l'alto. I periodi di regresso, quelli bui, della storia esistono infatti per la cultura e per l'arte che, fino a un certo punto, risultano strettamente correlate: e noi sappiamo bene visto che ne abbiamo attraversato uno durato più di un ventennio (ma anche quello fascista durò, in verità, almeno per il Nord,

ventitré anni) in cui l'arte s'era come assopita e la cultura non taceva affatto ma negava se stessa sulla bocca di intellettuali asserviti e proni al potere. Ma vecchie talpe erano al lavoro, uno sparuto manipolo di chi non intendeva arrendersi e, pur stretto nella morsa del pessimismo storico-esistenziale, continuava a elaborare, con l'ottimismo della volontà, strategie di resistenza; o, più semplicemente, si opponeva in qualche modo all'orda barbarica dei vili e dei corrotti. Erano gli uomini di cultura e gli artisti che affondavano le loro radici nell'epoca precedente, un periodo che aveva conosciuto la gioia di respirare nella grande aria della costruzione di nuovi modelli per esprimere il proprio tempo, che viveva nel fervore della polemica tesa a sempre meglio conoscere e sempre più approfondire per appropriarsi di quella vita che il caso ci concede di portare avanti sulla terra, per costruire ipotesi di felicità o anche solo di contentezza del vivere nella solidarietà, dove l'uomo non è più nemico all'altro uomo, mentre l'arte si incaricava di esprimere tutto il disastro esistenziale della persona scissa, reificata e dei rapporti amministrati che regolano, nel nostro mondo, lo scambio dei sentimenti tra gli uomini e tra uomo e donna e tra donna e uomo.

E questi uomini continuavano a portare avanti le loro ipotesi di una cultura e un'arte diverse da quelle dominanti irrendendo così alcuni giovani particolarmente sensibili all'idea di un possibile ritorno di valori che non fosse solo quello dell'autoaffermazione attraverso il possesso di cose.

Il ventennio è alle spalle anche se, ce lo insegna Brecht, l'immonda matrice è sempre feconda. Nella nostra società, e di questo invece è stato maestro Gramsci, l'ottimismo non può essere che della volontà perché l'ottimismo dell'intelligenza altro non è che autoinganno, il voler vedere le cose da un punto di vista positivo per essere in pace con la propria coscienza là dove di pace neanche si parla ma, invece, quello che conta è avere contezza della propria coscienza lacerata, col dolore che ne consegue. E pure ci sono dei momenti in

cui non solo è lecito ma anche giusto e necessario avere una visione del mondo positiva: registrare non solo con interesse ma anche con gioia, e senza vergognarsi di questo richiamo al sentimento, segnali di risveglio, nuove ipotesi di lavoro, l'apertura di prospettive diverse e, infine, almeno in arte, pulsioni verso una vera avanguardia. E cioè verso quel punto, questa volta è Pound a ricordarcelo, dove la tradizione si salda felicemente con l'innovazione il che, come si vede, ha ben poco a che fare col feticismo del nuovo. E questo per l'arte: ma, intanto, c'è la cultura che, dell'arte è il sostrato, il *background*.

Nella cultura i segnali di risveglio sono vivaci. La recente polemica sulla stroncatura di Aldo Nove al libro di Piperno ha scatenato verrebbe da dire, usando una locuzione corrente, l'inferno non fosse che alle nostre orecchie tutto questo chiasso risuona come una musica paradisiaca. Tornano in gioco, mutato tutto quello che c'è da mutare e radicate in un presente che è ineluttabilmente più disperante del passato, categorie che la superficialità tipica del postmoderno avrebbe voluto relegare in soffitta, strumenti di indagine e di critica che sembrava nessuno sapesse o volesse più usare: i giornali, "Liberazione" innanzi tutti, e internet, "Nazione indiana" ovviamente, si occupano del 'caso' e lo discutono: bisogna tornare a giudicare i prodotti dell'arte sulla base di posizioni oggettive, ben radicate in una critica del presente che pretende l'uso di un pensiero 'forte' e critico o è meglio lasciarsi andare a una critica di 'gusto' che permetta di fruire di tutto provando piacere e senza porsi troppi problemi? Chi sostiene questa seconda ipotesi sembra non sapere, o fingere di non sapere, che non esiste un gusto sradicato dalle condizioni culturali e storiche e sociali in cui si realizza; sembra non voler sapere che la rinuncia a costruzioni metodologiche ben definite e chiaramente identificabili porta a quella *sensiblerie* che è soltanto una resa al potere che proprio questo vuole, la rinuncia, da parte degli intellettuali e degli artisti, a esercitare il

pensiero critico perché se è vero, per paradosso, che Croce ha fatto più male all'Italia di Mussolini è altrettanto vero, ancora per paradosso ma non poi tanto, che una rinascita del pensiero critico oggi può fare più male al malgoverno delle destre – e all'ideologia, di fatto assai poco alternativa sul piano culturale, della sinistra moderata– della crisi economica.

È in pieno svolgimento la polemica di e su Nove quando se ne apre un'altra tra Moresco e Caliceti (ancora “Nazione indiana” e “Liberazione”) sulla funzione e la situazione della letteratura nel mondo e nell'Italia contemporanei; non è questo il luogo per affrontare l'argomento (e altri, e altrove, lo faranno forse per noi) ma basterà dire che la ragione non sta forse né in chi troppo personalisticamente affronta il problema dell'industria editoriale sulla base dell'emarginazione degli scrittori contemporanei né in chi ritiene oggi la letteratura debba ricoprire uno spazio assai piccolo e, per così dire, addirittura personale ma in chi pensa, più in grande, che l'arte dovrebbe riavere, in un modo o nell'altro, lo spazio che le compete per rendere la vita dell'uomo di oggi insieme più angosciata, attraverso il pensiero critico, e più dolce, grazie all'espressione estetica che le compete quando è arte vera.

Come succede, sempre per procedere per esempi, nel bel romanzo breve di Andrea Bajani, *Cordiali saluti* dove la funzione svelatrice della letteratura si accompagna a una scrittura esteticamente alta, tale da permettere al lettore di trangugiare l'amara tematica che informa l'opera.

Ma non c'è certo di che illudersi dal momento che, torniamo al crudo realismo brechtiano, la matrice orrenda è sempre fertile. La casa editrice Adelphi –sempre lei– dà alle stampe un libro di Paolo Castaldi su Strawinsky, *In nome del padre*, in cui si contesta l'interpretazione di Adorno; apprendiamo che l'autore è nato nel 1930 (anzi: il 9 settembre 1930; la notizia ci viene data per evidente soddisfazione narcisistica dell'autore che pone ai numerologi il piacere di leggere 9-9-9-3) e dunque non è più un giovanotto: è venuto il momento,

ma è un momento che dura ormai da un ventennio come abbiamo detto, di alzare la testa e a un Nove che ritira fuori Lukács ecco Castaldi che ‘stronca’ Adorno; e programmaticamente: “Il bersaglio da colpire è l’Adorno della *Philosophie der neuen Musik* [*Filosofia della musica moderna*]” scrive il Castaldi nell’*Introduzione*; e di Adorno si colpisce, naturalmente, il pensiero dialettico: “Dato il preavviso, subito però arrestiamo lo scontato giochetto [notare: *giochetto*] all’impulsivo, infantile capovolgimento (‘dialettico’, semi-incredibilmente). Non è ‘vero’ certo il contrario. Quantunque, o meglio, perché, abbiamo detto ‘oggi’ (due volte) e siamo in un tempo qualitativamente particolare. È talmente tardi, alle corte, che è quasi un presto d’altrove”: la scrittura quasi incomprendibile non nasconde però il netto rifiuto della dialettica. E poiché non siamo d’accordo con Castaldi nemmeno in una sua affermazione metodologica –“i seguaci non vengono citati negli studi seri”–, che anzi riteniamo superficiale e snob dal momento che “i seguaci” sono quelli che formano l’opinione corrente e mostrano fino a che punto il “maestro” abbia colto nel segno dello spirito del tempo, leggiamo ora su una rivista locale, “Sistema musica”, le seguenti parole a firma Franco Fabbri, paladino del valore artistico di Stravinskij: “Appena ha trovato un aggancio per il suo gioco dialettico, Adorno prende il concetto e lo ribalta: quella tendenza verso l’assoluto, almeno nelle composizioni citate, è andata a finire ‘in un impoverimento estremo degli assoluti valori musicali’. Brillante! Sagace! Definitivo!”; scontata la conclusione: “Non ha vinto Stravinskij rispetto a Schoenberg: ha solo perso Adorno, coi suoi giochetti”: ecco che il termine castaldiano, “giochetto”, ha immediatamente fatto scuola: la mentalità postmoderna pretende prima di tutto l’eliminazione della dialettica.

Anche questi scritti, come molti altri libri e numerosi eventi nel campo della cultura e non solo, ci invitano alla lotta.

*

Il 14 aprile, in una sala del centro sociale Askatasuna di Torino, va in scena *Sogno* della compagnia Unoetrino. Gli spettatori, avvisati dal volantino di invito che assisteranno ai funerali del ‘sogno’, entrano in sala: non c’è sipario e la scena si presenta già pronta per essere agita. Ci sono tre donne nude, immobili. Lo spettatore si dice che di donne nude, a teatro, ne ha viste abbastanza; e pensa all’uso ammiccante e accattivante che ne hanno fatto le cosiddette neoavanguardia e postavanguardia e il teatro postmoderno, eccetera eccetera. Ma lo spettatore più scaltrito percepisce immediatamente qualche altra cosa. Intanto: c’è il resto della scenografia: una lavatrice in parte ricoperta di drappi; sul fondo, a sinistra, un manichino di una negra in abito bianco da sposa con un mazzo di rose in mano; drappi sparsi un po’ dovunque; sul pavimento molta pellicola cinematografica che verrà calpestata durante l’azione.

E poi le tre donne nude: la prima, a proscenio, è accovacciata nella classica posizione di offerta del proprio corpo, il volto rivolto in basso in modo da non poter controllare ciò che di lei viene fatto; l’ombra di Sade, maestro –per la sua furia demistificatrice dell’ipocrisia borghese colta ai suoi albori– di tutte le avanguardie novecentesche, quelle vere come quelle false e quindi tanto più pericoloso da usare, si allunga sulla scena. Dietro di lei, su una poltrona, una massa indefinibile che, quando l’azione inizierà si rivelerà essere l’Attore ripiegato in avanti; alle sue spalle la seconda donna nuda sistemata in una posizione contorta, e quindi dolorosa, regge in una mano un calice blu. In proscenio, a sinistra, un carrello da supermercato con dentro la terza donna nuda rivolta verso la scena. Non è possibile non recepire il richiamo alla *Salomé* di Bene, così come la scenografia rimanda, oltre che a Bene, al teatro di Leo e Perla degli anni settanta. Ma si tratta, appunto, di un richiamo o rimando e non di una citazione: quest’ultima è sempre ammiccante, ironica nel senso deteriore del termine (con l’ironia, oggi, si giustifica tutto nella totale

ignoranza del saggio sul *Witz* di Freud), mentre il richiamo ha ben altro significato e cioè quello di rifarsi alle radici, di denunciare i maestri cui ci si riferisce, di stabilire un contatto, mentre si innova, con la tradizione.

Ecco, allora, che le tre donne nude assumono un diverso significato da quello che poteva venire in mente a prima vista: sono rimandi, segni forti di appartenenza a un certo teatro, esposizione chiara e onestissima di radici criticamente e volutamente assunte e, contemporaneamente, denuncia di una impossibilità a seguire fino in fondo quel modello; in questo caso quello di Bene. La donna a proscenio rimanda al prologo di *Salomé*, film del 1972 che riprende uno spettacolo precedente (1964). Lì le donne sono più di una in posizione frontale: vengono frustate con piume di struzzo ma il culo che offrono alla vista dello spettatore si arrossa ugualmente: è la dichiarazione di antinaturalismo di Bene (“ferita era la benda e non il braccio”) che l’attore-regista pone in apertura, come una dichiarazione programmatica. Ma ciò che era possibile nel 1972 non è più possibile oggi: la donna nuda non è più esibita in posizione frontale ma di profilo e rimane lì, inerte, come un residuo di passioni ormai impraticabili in quanto assorbite dalla società del consumo, ma anche come espressione linguistica che non può più avere la forza di un tempo in quanto l’antinaturalismo beniano degli anni di *Salomé*, espresso con forza e con un gioioso senso di contrapposizione, oggi, nel momento del rigurgito naturalistico che tende ad accettare il peggio della tradizione sull’onda della felice danza postmoderna del consumo delle cose dell’arte (e di tutto il resto, ovviamente) mostra chiaramente non esserci più possibilità di gioia ma solo quella di angoscia, disperazione, morte.

Ed è la morte la cifra profonda che innerva e tematizza tutto lo spettacolo in una straordinaria giuntura in cui la morte fisiologica e l’angoscia che comporta (noi diciamo: nel no-

stro mondo) si unisce a quella per la morte del teatro (e ancora sottolineiamo: nel nostro tempo).

(Infatti: non è molto importante che il teatro muoia, quello che conta è perché muore: qui e ora ucciso dalla società dello spettacolo e cioè da tutto ciò che è vano e inutile alla crescita delle coscienze, al nutrimento della parte spirituale dell'uomo; se invece sparisse perché un mondo finalmente pacificato non avesse più bisogno dell'arte per mostrare fino a che punto il mostro dell'alienazione ha colpito e morde le nostre coscienze, le cose starebbero in altro modo, come ben si capisce).

La morte del teatro è annunciata e precorsa dall'esplosione della scenografia. Il manichino vestito da sposa sul fondo a sinistra si anima e si rivela essere l'Attrice che avanza con movenze marionettistiche e getta verso il pubblico le sue rose. Anche l'Attore si anima, anch'egli con movenze di marionetta: inizia un duetto: parlano sul registrato, il testo è distrutto e frantumato le uniche parole intelleggibili sono "Il teatro è morto": viene qui praticata quell'interruzione della comunicazione che è propria di tutte le avanguardie, il rifiuto del mercato passando per l'aforisma di Wilde "tutta l'arte è completamente inutile" in quanto, quando è arte vera, non produce utili, non serve come merce di scambio e recupera così l'unico valore d'uso, per contrapposizione, possibile nella nostra società giungendo necessariamente all'annullamento di sé. Ora i due attori urlano, si straziano, si dilanano in scena; più tardi, quando si allineeranno ai lati dello schermo su cui viene proiettato un video recitando frammenti beckettiani, sentiremo l'Attrice dire "Io sono già morta". Il masochismo dell'attore è evidente: i due, e massime l'Attrice, intendono distruggersi in scena e vomitare sul palcoscenico la loro disperazione di vivere in questo tempo (diciamo sempre noi) e lo strazio di essere nati (direbbero forse loro). Nell'Attrice, perfettamente in sintonia con quanto è evidente in tutto lo spettacolo, è palese una forte eco della recitazione di Perla

Peragallo, non senza un richiamo a Carmelo Bene. La cifra più profonda dell'arte di Perla Peragallo era quella di straziarsi in scena, di recitare tragicamente la fine delle illusioni nell'epoca dell'impossibilità, o dell'assenza, del tragico; la sua era una recitazione spezzata, frantumata, piena di petroliniano orrore di se stessa, implacabile e crudele, terrestremente (le mani sempre sporche di terra) radicata. Così l'Attrice si dilania senza pietà per se stessa (finanche fisica: la fatica di questo tipo di recitazione è tremenda), la sua voce è possente, acuta e terribile: lo spettatore che guarda al teatro con sentimento, e non solo con l'intelligenza, è profondamente scosso: non è paura della morte, c'è ben altro: l'orrore dell'annullamento di sé, della propria codificazione, dell'azzeramento della propria personalità in un mondo che non concede spazio all'arte. E c'è anche, sempre seguendo un'impostazione rigorosa, Bene; non il Bene, però, della seconda parte della sua attività, quello, tanto per capirci, della foné ma, al contrario e quasi in opposizione a se stesso, il Bene furioso, anarchico, disconsacratore del primo periodo, quello che conta e che fa la sua grandezza: l'Attrice e l'Attore non citano certo i toni, ma si rifanno a quella poetica attorica di violenta contraddizione al teatro come istituzione della società borghese —e non al teatro di tutti i tempi, quindi—, a quel teatro che Brecht definì “gastronomico”, a quel teatro che, da più di un secolo, volle e seppe trasformarsi in spettacolo sotto la spinta dell'industria teatrale e culturale, a quel teatro che nella sua prosopopea e nella sua vanità decretò la morte del teatro, quello vero, di cui ora qui si tratta e per cui ora qui ci si strazia.

Ma l'Attrice immette un ulteriore elemento nel momento in cui dice: “Io sono già morta”. È l'eterno lamento, pieno di angoscia dell'uomo, del nato per la morte; sono Dante, Pascoli e Eliot citati insieme, “non avrei creduto che morte tanta n'avesse disfatta”, “un'ombria che va”, “I had not thought death had undone so many”, ignavi, Porta santa e ponte di Londra. E c'è (verrebbe da scrivere: ineluttabilmente) Hei-

degger e cioè il filosofo che più profondamente ha saputo immergersi nell'animo lacerato dell'uomo contemporaneo. E a questo punto viene in mente, anche se forse questo richiamo è meno voluto, Rino Sudano. Il suo teatro, fin che ebbe la possibilità di fare teatro, è stato l'espressione più pura di una concezione filosofica del mondo (avrebbe potuto fare il filosofo o il poeta, ma era pigro come Landolfi ci dice essere stato Lenin) tradotta in metafore continuamente negate: il suo tentativo di coniugare Marx con Heidegger ha il significato di sottrarre il secondo alle grinfie del fascismo e di ricollocarlo nel posto che gli compete come filosofo della modernità che indaga l'essere profondo dell'uomo scisso e lacerato nella sua coscienza ma sottraendolo, nella coniugazione con Marx, al solipsismo individualistico e restituendolo a una dimensione storica dove il riscatto dell'uomo sociale passa —prima— per il riscatto della sua coscienza individuale. Il dire straziato dell'Attrice, che lei lo sappia o no, ha qui questo significato.

E mentre tutto ciò accade in scena scorre su uno schermo, posto sul fondo, un video gelidamente straziato e straziante. È il contrappunto visivo, raggelato, della sofferenza angosciosa e sconcia esibita dall'Attrice e dall'Attore: a una sequenza di corpi nudi di donne già intaccati, se pur vivi, dalla corruzione della carne segue una lunga sequenza in cui due persone mascherate, in veste clownesca, ripetono un gesto di annullamento di sé nel ripiegare la testa su e in un piatto che sta loro di fronte; e se per ciò che accade in scena vengono in mente Joyce e Pound qui, nel video, sono piuttosto presenti Malevič e Kandinskij o le raggelate (dis)armonie di Webern insieme, è quasi ovvio, alla figurazione beckettiana per eccellenza, quella, appunto, del clown stilizzato e raggelato, che negli anni del grande fiorire del suo teatro era rappresentato dall'insuperabile Grock.

Piove, lo spettacolo è finito. Lo spettatore critico dà, entusiasta, la mano all'Attore ancora truccato da negro e bacia con trasporto l'Attrice col nero cerone sul volto. Ora, nel si-

lenzio pacato del suo studio, si chiede se il suo entusiasmo non sia stato un po', solo un po', esagerato. Ma forse la notte, cupa, buia e spaventosamente noiosa è finita e l'aurora con le dita di rosa inizia a colorare l'orizzonte; il pieno meriggio è ancora lontano, certo, ma forse l'incipit aurorale è ciò che dà più piacere: i raggi violenti del sole non sono fatti per gli occhi di chi è vissuto troppo a lungo nel buio, i nostri occhi verrebbero bruciati; a noi spetta soltanto preconizzare (e forse preparare) una strada.

E, detto in parole meno poetiche e forse poco consone allo stile dello spettatore critico, resta dunque, dopo uno spettacolo così interessante e esteticamente alto, la speranza che anche questo sia un sintomo di quella ripresa del pensiero critico, nella cultura, e di nuovi slanci innovatori, nell'arte, di cui s'è detto in apertura di discorso. È soltanto un inizio di un'inversione di tendenza attesa da molto tempo, ma un cauto ottimismo –finalmente dell'intelligenza– è giusto nutrire anche per potersi godere questo momento proprio in quanto tale se pure proiettato in un futuro che è solo possibile auspicare e desiderare; prevedere la sua realizzazione è altra cosa. D'altro canto l'uomo, per essere tale e per vivere con pienezza il proprio presente, ha ancora e sempre bisogno dell'utopia, quella prospettiva di riscatto e di felicità che il ventennio appena trascorso aveva teso a negarci immergendo tutti noi nella barbarie della mutazione antropologica (Pasolini, certamente) determinata da una società in cui l'ingiustizia sociale veniva (e viene) eretta a sistema di valore. Per quanto presto questo stato di stallo inizierà a finire sarà sempre troppo tardi; da certe ferite non si guarisce mai. E sia dunque lode a chi, magari accentuando il dolore, queste ferite cerca, per quanto è possibile, se non risanare almeno lenire.

L'asino di B., anno I, numero 1, novembre 1997

Elogio del rigore.

“L'anima dell'uomo sotto il socialismo”. La filosofia politica di Oscar Wilde

di *Mario Domenichelli*.

“Artifex versus pontifex”, ovvero: dell'autenticità e della sincerità. Appunti su di un seminario di Jerzy Grotowski

di *Armando Petrini*.

Ejzenštejn-Stanislavskij; Majakovskij-Lunacarskij; e Zdanov

di *Gigi Livio*.

Straniamento e nostalgia. Esperienza della noia e linguaggio della modernità

di *Donatella Orecchia*.

Colloquio con Rino Sudano.

L'asino di B., anno II, numero 2, settembre 1998

Perché una rivista?

Mimesis e murales. Appunti sullo stile da Città del Messico

di *Giovanni Bottirolì*.

Schegge benassiane. Esperimenti cinematografici: “Il caso Haller” (1933)

di *Gigi Livio*.

Il naturalismo a teatro: Emanuel e la rappresentazione dell’“Otello” (1886)

di *Armando Petrini*.

Sul grottesco in Rosso di San Secondo: Tatiana Pavlova e le prime rappresentazioni

di “Marionette, che passione!”

di *Donatella Orecchia*.

Una lettera inedita di Gustavo Modena.

Colloquio con Carlo Quartucci.

L'asino di B., anno III, numero 3, luglio 1999

Il postmoderno come restaurazione. Alcuni appunti sul naturalismo e sull'arte di contraddizione.

Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo Cecchi

di *Armando Petrini*.

“Ho posto fede in utopie lontane”: estetica, etica, economia e politica in Ezra Pound

di *Mario Domenichelli*.

Colloquio con Carla Benedetti.

L'asino di B., anno IV, numero 4, maggio 2000

“Caligola” di Carmelo Bene

di *Roberto Tessari*.

Eleonora Duse e Silvio d'Amico: dall'evento al ritratto

di *Donatella Orecchia*.

“A Streetcar Named Desire”. La singolare vicenda di Marlon Brando e del Metodo

di *Mariapaola Pierini*.

Colloquio con Claudio Remondi.

L'asino di B., anno V, numero 5, marzo 2001

L'assenza del testo.

Wilde e Beardsley: "Salomé"

di *Mario Domenichelli*.

Benassi e Amleto

di *Gigi Livio*.

Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. "Aspettando Godot", Teatrustudio, Genova 1964 – parte prima

a cura di *Donatella Orecchia* e *Armando Petrini*.

L'asino di B., anno VI, numero 6, gennaio 2002

Aspetti d'organizzazione e percorsi di poetica sulla scena: Virgilio Talli e la Compagnia del Teatro Argentina di Roma

di *Donatella Orecchia*.

La sconfitta dell'attore. Note su "The Misfits"

di *Mariapaola Pierini*.

Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. "Aspettando Godot", Teatrustudio, Genova 1964 – parte seconda

a cura di *Donatella Orecchia* e *Armando Petrini*.

L'asino di B., anno VI, numero 7, novembre 2002

I poeti dovrebbero essere sacri. Perla Peragallo.

Gramsci, la lingua, la musica: oggi

di *Luigi Pestalozza*.

Carmelo Bene tra espressione e contemplazione: appunti su un teatro della presenza e della crisi

di *Yuri Brunello*.

Colloquio con Claudio Morganti.

L'asino di B., anno VII, numero 8, settembre 2003

Il bacio cinematografico.

Le cause di una rimozione. Il teatro di Rino Sudano

di *Gigi Livio*.

Rino Sudano: appunti intorno a *Mors II* e altro

di *Donatella Orecchia*.

L'arte impossibile. Un discorso sul teatro di Rino Sudano

di *Armando Petrini*.

Lo specchio del vuoto. L'ultima commedia di Oscar Wilde

di *Edoardo Giovanni Carlotti*.

Colloquio con Cosimo Cinieri e Irma Immacolata Palazzo.

L'asino di B., anno VIII, numero 9, luglio 2004

Ancora Brecht e sempre novecento. A partire da *Dogville*.

Il Convegno sul teatro di contraddizione: Carla Tatò.

Il Convegno sul teatro di contraddizione: Riccardo Caporossi.

Lo spettacolo della razza

di *Franco Perrelli*.

A proposito di antifascismo. Ancora sul *Sangue dei*

vinti di Giampaolo Pansa

di *Armando Petri*.

Il teatro di contraddizione. Appunti sul Convegno

di *Silvia Iracà*.

*Stampato a Torino
presso Maja*