

la rivista di **en**gramma
settembre **2023**

205

Scene, Testi, Archivi

La Rivista di Engramma
205

La Rivista di
Engramma

205

settembre 2023

Scene, Testi, Archivi

a cura di

Daniela Sacco e Piermario Vescovo



edizioni**gramma**

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, maddalena bassani,
asia benedetti, maria bergamo, elisa bizzotto,
emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino,
olivia sara carli, concetta cataldo,
giacomo confortin, giorgiomaria cornelio,
mario de angelis, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, anna ghiraldini, ilaria grippa,
laura leuzzi, vittoria magnoler, michela maguolo,
ada naval, alessandra pedersoli, marina pellanda,
filippo perfetti, daniele pisani, stefania rimini,
daniela sacco, cesare sartori, antonella sbrilli,
massimo stella, ianick takaes de oliveira,
elizabeth enrica thomson, christian toson,
chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

janyie anderson, barbara baert, anna beltrametti,
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, victoria cirlot,
fernanda de maio, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, nadia fusini,
maurizio harari, fabrizio lollini, arturo mazzarella,
natalia mazour, elisabetta pallottino,
salvatore settis, elisabetta terragni, oliver taplin,
piermario vescovo, marina vicelja

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

205 settembre 2023

www.engramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2024

edizioniengramma

ISBN carta 979-12-55650-24-9

ISBN digitale 979-12-55650-25-6

ISSN 2974-5535

finito di stampare gennaio 2024

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <http://www.engramma.it/eOS/index.php?issue=205> e ciò a valere ad ogni effetto di legge. L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Scene, Testi, Archivi*
Daniela Sacco, Piermario Vescovo
- 11 *Didascalie e apparizioni*
Piermario Vescovo
- 43 *La tragedia del Cinquecento come "specchio de' Principi"*
Michele Di Bello
- 69 *L'immaginario del gesto isterico nella Francia di fine Ottocento: tra mimo e malattia*
Silvia De Min
- 85 *Persona, "Per la prima volta e ultima volta"*
Filippo Perfetti
- 119 *Solve et coagula*
Marco Sciotto
- 147 *Presentazione di: Ermanna Montanari, L'abbaglio del tempo, La nave di Teseo, Milano 2021*
testi dell'autrice e di Marco Belpoliti e Igort
- 153 *Presentazione di: Leggere il teatro. Dieci testi esemplari, Carocci, Roma 2023*
a cura di Luigi Allegri
- 161 *Regesto degli spettacoli INDA al Teatro greco di Siracusa (1914-2023)*
a cura di Alessandra Pedersoli
- 217 *Da Prometeo all'Antropocene*
a cura di Stefano Piazzese
- 227 *Sette a Tebe: una dichiarazione necessaria, di amore e di guerra*
Lorenzo Tombesi e Erica Nava (PEM), con una presentazione di Monica Centanni e Daniela Sacco

Scene, Testi, Archivi

Editoriale di Engramma 205

Daniela Sacco, Piermario Vescovo

Il numero 205 di Engramma raccoglie una miscellanea di contributi che attraversano il teatro nelle sue varie declinazioni, proseguendo una linea di ricerche e interessi che trova, come i curatori testimoniano, ampia rappresentanza nel comitato scientifico e nella redazione della rivista. Ci siamo a lungo interrogati su come intitolarlo e in quale tripartizione – visto, come diceva Dante, che “tripartito si ragiona” – riassumere la varietà della materia che presentiamo al lettore. ‘Scene’ ‘Testi’ ‘Archivi’ sono risultate le parole chiave più capaci di catalizzare i temi proposti nella molteplicità degli interventi, rivelativi di una varietà di stili, visioni del mondo, periodi storici.

Il richiamo agli ‘Archivi’ è senz’altro quello più preciso e puntuale, posta la presenza di un lungo saggio sull’archivio del Teatro delle Albe di Ravenna e – nella sezione che si intitola ai tragici greci come ‘Classici *in fieri*’, nel senso di un’applicazione dei testi antichi nella scena contemporanea – di un aggiornamento sugli spettacoli di Siracusa basato sull’archivio della Fondazione dell’Istituto del Dramma Antico. A questa dimensione più caratterizzante e circoscritta si oppone – nel senso del contenitore più ampio e onnicomprensivo – la parola ‘scena’, anzi al plurale ‘scene’ per indicare insieme alla vastità la plurima sfaccettatura dell’esperienza del teatro, in rapporto al luogo teatrale ma in un’accezione ancora più generale. In sostanza a fare problema, e a condurci a lunghe discussioni, è stato il riferimento al terreno intermedio, che riguarda ovviamente la letteratura drammatica, ma non solo. ‘Testi’ ci è sembrato un riferimento leggibile, una soluzione semplice e diretta, a una dimensione della testualità che riguarda non solo la ‘letteratura’ pensata per il teatro, ma la tradizione scritta, descrittiva e documentaria, dato che il ‘testo’ – qualsiasi documento vada a definire, costituito di parole o di immagini, su supporto analogico o digitale – sta a fondamento di ciò che dall’esperienza dello spettacolo si trasmette e si conserva negli archivi.

Il primo contributo di Piermario Vescovo, *Didascalie e apparizioni. Shaw, Pirandello, Mann* riflette sull’incremento della presenza delle didascalie nella drammaturgia europea tra la fine dell’800 e gli inizi del ’900, spia rivelativa della temperie storico culturale piuttosto che dello statuto della nascente regia. In particolare, oggetto dell’analisi è l’uso della didascalia in un percorso drammaturgico che va da Ibsen a Shaw a Pirandello, per aprire infine a Thomas Mann e seguire un tracciato che porta dalla categoria shawiana della *competition of fiction* alla pirandelliana apparizione diabolica osservata soprattutto nell’apparato didascalico di *Questa sera si recita a soggetto*.

Il saggio di Michele Di Bello *La tragedia del Cinquecento come "specchio de' Principi": la virtù, il principe e il tiranno nella Canace di Giovanni Falugi* propone un'analisi ravvicinata di un testo poco noto: la *Canace* di Giovanni Falugi, dedicata a Ippolito de' Medici, intorno al 1529, in occasione della sua elezione a cardinale. Uno studio che si confronta con i modelli del mito antico – Ovidio *in primis* – e il radicamento del testo nel contesto politico della tragedia cinquecentesca.

Silvia De Min, con *L'immaginario del gesto isterico nella Francia di fine Ottocento: tra mimo e malattia* propone una riflessione sulla corrispondenza significativa tra la gestualità isterica e gestualità pantomimica, alla fine del XIX secolo in Francia, a partire dallo studio del testo di Paul Margueritte *Pierrot assassin de sa femme* (1882) che è messo in dialogo con gli studi psicologici positivisti e soprattutto con gli esperimenti 'scenici' condotti da Jean-Martin Charcot all'ospedale della Pitié Salpêtrière di Parigi.

Filippo Perfetti con *Persona, "Per la prima volta e ultima volta"*. Il Capodanno del 1994 al Cocoricò con la Societas Raffaello Sanzio entra nelle atmosfere eccentriche del Cocoricò, storico locale della riviera romagnola, e si muove tra gli archivi della compagnia e le testimonianze dei protagonisti per scoprire *Persona*, una performance della Societas Raffaello Sanzio presentata in occasione del Capodanno del 1994. L'analisi della performance è un'occasione per riflettere non solo sulla poetica della compagnia in una delle fasi cruciali della sua affermazione ma anche sull'ambiente delle discoteche che, in quegli anni, fanno da *humus* per la sperimentazione del teatro d'avanguardia e la *performance art*.

Rimanendo nel contesto romagnolo, Marco Sciotto in *Solve et coagula. Processi di destituzione del corpo nell'archivio del Teatro delle Albe* entra nell'archivio di un'altro gruppo storico del Nuovo teatro italiano: il Teatro delle Albe di Ravenna. Il fine è manipolare l'archivio come un dispositivo per rintracciare fili interpretativi della poetica della compagnia e restituirne quindi l'inesauribile vitalità. In particolare, è la metafora del processo alchemico a fare da *fil rouge* per l'attraversamento delle memorie della compagnia.

Questo numero di Engramma è anche l'occasione per la presentazione di due testi di recente pubblicazione. Un'altra testimonianza del lavoro del Teatro delle Albe con la presentazione del romanzo di Ermanna Montanari *L'abbaglio del tempo* (La nave di Teseo 2021), una raccolta di vivide memorie della infanzia e adolescenza di Montanari che fa i conti con l'appartenenza non sradicabile nella terra di Romagna, e affonda nel materiale immaginario che alimenta la poetica della compagnia.

A questo si accompagna la presentazione del volume *Leggere il teatro. Dieci testi esemplari* (Carocci 2022) a cura di Luigi Allegri, che propone lo studio di dieci testi esemplari della storia del teatro occidentale da parte di specialisti della drammaturgia dei diversi periodi storici considerati, dall'antica Grecia alla metà del Novecento.

Classici *in fieri*

La sezione *Classici in fieri* raccoglie l'aggiornamento del *Regesto degli spettacoli INDA (1914-2023)* a cura di Alessandra Pedersoli, con le scheda degli spettacoli della LVIII stagione.

Collegata agli spettacoli di scena a Siracusa quest'anno è una intervista al filosofo Salvatore Natoli, *Da Prometeo all'antropocene*, a cura di Stefano Piazzese, una importante occasione per riflettere con il filosofo prendendo spunto da una sua *lectio magistralis* e della suggestione del *Prometeo* portato in scena a Siracusa da Leo Muscato (INDA 2024). La figura mitologica è cruciale per decrittare le contemporanee derive tecnocratiche, e quella che sembra essere l'inguaribile tensione tra umanità, progresso, natura della civiltà occidentale.

Chiude il numero una presentazione dei *Sette contro Tebe* di Eschilo, con la regia e drammaturgia di Gabriele Vacis e scenofonia di Roberto Tarasco, che ha inaugurato il LXXVI Ciclo dei Classici al Teatro Olimpico di Vicenza (21-23 settembre 2024). Engramma ha voluto raccogliere le testimonianze dei protagonisti, non solo dal punto di vista attoriale, dello spettacolo: i giovani allievi di PEM (Potenziali Evocati Multimediali) che hanno collaborato con Vacis e Tarasco anche alla scrittura del testo. I due contributi di Lorenzo Tombesi e di Erica Nava riportano la complessità del lavoro fatto sul testo di Eschilo, arricchito dalle suggestioni di James Hillman che rivelano uno sguardo mai scontato sulla terribile vitalità di ogni guerra ma anche, soprattutto, dalle loro parole e dai loro corpi che parlano in scena, a voce alta, della nostra contemporaneità.

English abstract

Engramma 205 brings together a miscellany of contributions that traverse the theatre in its various alterations, continuing a line of research and interest that finds ample representation in the Scientific committee and Editorial board of the journal. In the title, 'Scenes' 'Texts' 'Archives' were the key words most capable of catalysing the themes proposed in the papers here collected, revealing a variety of styles, worldviews and historical periods.

In *Didascalie e apparizioni Shaw, Pirandello*, Mann Piermario Vescovo explores the exponential growth of the use of captions in European drama between the end of the 19th and the beginning of the 20th century, starting from Ibsen Piermario Vescovo, in the relationship between George Bernard Shaw and Luigi Pirandello. The essay of Michele Di Bello *La tragedia del Cinquecento come "specchio de' Principi" la virtù, il principe e il tiranno nella Canace di Giovanni Falugi* deals with a tragedy written in the first half of the 16th century, the little-known *Canace* by Giovanni Falugi (1529 ca.), dedicated to Ippolito de' Medici on the occasion of his election as cardinal. The article *L'immaginario del gesto isterico nella Francia di fine Ottocento: tra mimo e malattia* by Silvia De Min concerns the exhibiting of the body affected by hysteria, starting from Paul Margueritte's pantomime *Pierrot assassin de sa femme* (1882). With *Persona*, "*Per la prima volta e ultima volta*". *Il Capodanno del 1994 al Cocoricò con la Societas Raffaello Sanzio* Filippo Perfetti enters the eccentric atmospheres of Cocoricò, the historic discotheque on the Romagna Riviera, to discover *Persona* a performance by Societas Raffaello Sanzio presented on the occasion of New Year's Eve 1994. In *Solve et coagula. Processi di destituzione del corpo nell'archivio del Teatro delle Albe* Marco Sciotto investigates the Archive of the Teatro delle Albe company in Ravenna to interpret it as a device, useful to trace interpretative threads of the company's poetics and thus restore its inexhaustible vitality. This issue of Engramma is also an opportunity to present two recently published volumes: Ermanna Montanari's (Teatro delle Albe) novel *L'abbaglio del tempo* (La nave di Teseo 2021), and the volume *Leggere il teatro. Dieci testi esemplari* (Carocci 2022) edited by Luigi Allegri.

In the section *Classici in fieri* Engramma presents: *Regesto degli spettacoli INDA al Teatro greco di Siracusa (1914-2023)* edited by Alessandra Pedersoli, the updating of the INDA performance register to this year's theatre season; *Da Prometeo all'antropocene*: an interview with philosopher Salvatore Natoli, edited by Stefano Piazzese; *Sette a Tebe: una dichiarazione necessaria, di amore e di guerra*: some testimonies of the protagonist actors of Aeschylus' *Seven against Thebes* directed by Gabriele Vacis at the Teatro Olimpico in Vicenza on the occasion of the opening of the LXXVI Cycle of Classics.

keywords | Scenes; Texts; Archives; Performance; Greek Tragedy; Contemporary Theatre.

All contributions to this issue of Engramma have followed invited submission and have been reviewed by the editorial board and scientific committee of the journal.

Didascalie e apparizioni

Shaw, Pirandello, Mann

Piermario Vescovo

Che l'espansione progressiva, nel passaggio dal XIX al XX secolo e oltre, della didascalia nel testo drammatico rifletta la cosiddetta nascita o il cosiddetto sviluppo della regia teatrale è opinione diffusa. Tuttavia un simile approccio – non, ovviamente, per misconoscere il peso del lavoro scenico e delle sue novità sulla scrittura drammatica – va quantomeno controbilanciato da una considerazione simmetrica, assai meno ovvia. Come ha scritto Ferdinando Taviani, nella storiografia teatrale degli ultimi decenni (in particolare in quella italiana) il riferimento alla regia teatrale “ha designato a tutta prima una funzione direttiva; poi una funzione estetica, alla fine il senso di un'intera età della storia del teatro”, finendo con l'assumere, di slittamento in slittamento, il ruolo di “una bandiera potentissima, come tutte quelle che accennano a gran cose ma non rappresentano nulla di preciso”, ovvero “una sorta di ‘ombrello d'un mutamento estetico onnivalente’”. Così personalità e fenomeni che la categoria viene impiegata a coprire “visti nel loro insieme dimostrano soltanto che la domanda sulla ‘regia’ come sintesi dei mutamenti è troppo generica per indicare una ben identificabile pratica artistica; e troppo (apparentemente) specifica per segnare un mutamento epocale del teatro. Sotto il suo ombrello nobile e bucato si riparano le teste più diverse, e lì strette sembrano far famiglia” (Taviani 2021, 303-305).

La questione o il tema sono amplissimi e il richiamo all'inizio di questo contributo non potrà che essere, per ovvi motivi, ridotto ai minimi termini in rapporto al suo argomento, diversamente circoscritto. Non possiamo, tuttavia, non ricordare una contrapposizione di massima tra una considerazione della regia come una “creazione organica”, che occupa uno spazio preciso nella storia del teatro del Novecento (Schino 2003), e una diversa opzione che considera invece la sua nascita come un lungo percorso evolutivo, che comincerebbe nel XIX secolo o prima ancora, e che vedrebbe nell'allontanamento dal primato della letterarietà, ovvero dal testo, una “tappa miliare nella storia del teatro” nel “passaggio da un'idea di regia come funzione vicaria al riconoscimento del regista come demiurgo dell'evento spettacolare” (si veda Artioli 2000, 59). Ci limitiamo solo ad osservare la discutibilità di una precisazione che corre da tale affermazione, ovvero il fatto che “una cultura come quella occidentale [...] ha sempre mostrato di anteporre la scrittura drammatica all'evento rappresentativo”. Cosa non vera se non per l'ovvia ragione della conservazione (laddove questo si dia) del testo rispetto allo spettacolo nel lungo arco temporale che precede il XIX secolo. Ciò si può affermare, e non senza difficoltà, per i secoli dal XVI in poi, ma riguarda, più che la tradizione in sé, l'assunzione nella

prospettiva degli studi, o senz'altro accademica, della storia del teatro dentro quella delle letterature.

Se risulta indiscutibile l'affermazione che la storiografia teatrale abbia mutato fisionomia in tempi recenti, ovvero che "fino a qualche decennio fa le storie del teatro erano storie della drammaturgia, e solo liminarmente, per tracce e per lampi, storie dello spettacolo", un rapporto di causa-effetto rispetto all'imporsi della regia sulla scena sembra invece assai discutibile, secondo l'affermazione che "se oggi le proporzioni si sono invertite [...] lo si deve a quel rivolgimento teorico che, a partire dalla fine del XIX secolo, ha accompagnato l'ascesa al potere della regia" (62 e si sottolinei qui l'espressione "ascesa al potere"). Dunque, tornando alla questione di partenza, una diversa, parallela istanza emerge nell'incremento del sistema didascalico, e dare ad essa rilievo non presume affatto una prospettiva, come si usa dire, "testocentrica", che intenda cioè rivendicare un qualche primato della letteratura sullo spettacolo. Semplicemente il discorso che si prova qui a mettere in tavola, riprendendo questioni affrontate in precedenti saggi e interventi, intende ripensare la questione in un più ampio quadro di storia della cultura, fuori da secche ripartizioni accademico-disciplinari.

II.

Un'esemplare cartina di tornasole mi sembra offerta da un testo di George Bernard Shaw, figura che sarà qui implicata nel sostanziale disinteresse per la sua drammaturgia, che tuttavia copre un arco temporale di considerevole ampiezza, dalla fine del XIX secolo fino agli anni '30 del XX (il medesimo, peraltro, in cui si colloca normalmente la nascita e/o lo sviluppo della regia). Al principio e in estrema sintesi: un giovane romanziere fallito passa alla scrittura per il teatro, campo in cui invece gli arride una pronta fortuna e, quindi, un grande e continuato successo. Evidente in partenza l'influenza, che vale per lui come per altri scrittori di teatro del suo tempo, nell'Europa continentale e in Inghilterra, della drammaturgia di Ibsen.

Premetto che pur avendo precedentemente trattato la questione della crescita esponenziale dell'annotazione didascalica nel secondo Ottocento e nei primi decenni del Novecento, mentre ho considerato con qualche attenzione, per fare solo alcuni nomi, D'Annunzio, Pirandello, Valle-Inclán, Lorca, e così via, non mi sono mai interessato a Shaw. Né Shaw risulta coinvolto nel libro più rilevante dedicato alla storia e alla teoria della didascalia, dovuto a Silvia De Min. Shaw rappresenta invece un punto di snodo fondamentale, nel senso della rappresentatività ed esemplarità per questo procedimento, in particolare con la stampa dei primi suoi tre *plays*, in data 1898, uniti dall'aggettivo *Unpleasant*, che offre nelle pagine introduttive un documento di eccezionale valore.

La *Preface* sarebbe praticamente tutta da citare e mi limiterò a richiamarne solo alcuni luoghi essenziali. Shaw discute, infatti, in essa la questione della necessità di superare il sistema didascalico corrente, contro la cultura della *pièce bien faite* (o *well done*), che, per ripartizione dei ruoli, presuppone degli "esecutori scenici" in grado di realizzare uno spettacolo a partire da un testo drammatico sapientemente confezionato dal drammaturgo, nella rispettiva separazione dei ruoli e del lavoro. Shaw presenta dunque, e difende, la fitta annotazione ai suoi

primi tre testi come a *literary treatment*, ma che non intende tanto offrire annotazioni di corredo utili al rispetto delle intenzioni dell'autore per chi lo vorrà mettere in scena (appena una premessa di rito suona la difesa del "living author against the extremity of misrepresentation"), quanto tentare di elevare la precaria e difettosa natura del testo drammatico in sé, facendo di esso un libro ovvero un'opera. Non più un copione composto solo dai dialoghi tra i personaggi e corredato da poche istruzioni per i falegnami e i sarti, ma che intende misurarsi col più complesso regime della *fiction* (si sottolinei questa definizione per la comprensione del differente significato che assume l'aggettivo *literary*), che caratterizza sostanzialmente il romanzo. Certo, Shaw recupera per questa via le sue precedenti ambizioni (in particolare la sua attrazione per Dickens); certo egli trova nella scrittura di Ibsen, come altri suoi contemporanei, un modello di riferimento per il significativo incremento diegetico del dramma; ma la partita mostra una più ampia ambizione o funzionalità. "The customary brief and unreadable scene specification at the head of an act will have expanded into a chapter, or even a series of chapters", egli osserva appunto, a partire da Ibsen. Ed aggiunge subito una dichiarazione relativa ai limiti che il *practical dramatist* dovrebbe porsi davanti a una possibile crescita esponenziale della funzione didascalica. Senonché, a leggere le pagine introduttive ai singoli atti dei tre testi che questo volume consegna ai lettori (e ancora di più quelle composte in seguito, e tenuto in ogni caso conto della natura antifrastica e polemica delle dichiarazioni e giustificazioni teorico-introduttive di Shaw in generale: si pensi, per esempio, a un titolo, dopo questo, come *Pleasant Plays*, e quello che segue ancora, *Three Plays for Puritans*, nel 1900 tondo tondo), non si può tuttavia non rilevare come l'elencazione degli eccessi rappresenti piuttosto una puntuale descrizione dell'operazione condotta. Ecco, insomma, un testo "part narrative, part homily, part description, part dialogue and (possibly) part drama; works that could be read, but not acted" (Shaw 2003, 38). Si noti e si sottolinei: testo da leggere e non da mettere in scena, nel senso che chi mette in scena i *plays* – investendo denaro – ha le sue regole e i suoi principi, e soprattutto le sue attese commerciali, e il dramma diviene (si veda l'ironica sottolineatura dell'avverbio *possibly*) solo una parte dell'opera.

Dopo aver ricordato gli *experiments* di Charles Charrington con Ibsen, di Lugné Po con Maeterlinck e, soprattutto, del *Wagner Festival Playhouse at Bayreuth* (quelli, potremmo aggiungere, che calamitano contemporaneamente l'attenzione di Adolphe Appia, una delle figure che si sogliono indicare nel primo manipolo dei "precursori della regia", e di Edward Gordon Craig, per il suo rapporto con Henry Irving, da lui citatissimo) – Shaw afferma che sarebbe disposto a dare una parte degli stessi drammi di Shakespeare per disporre, appunto, di un quadernetto contenente le *descriptive directions* di mano del Bardo. Non però, si badi, ai fini di un eventuale restauro di condizioni "originali" della rappresentazione, ovvero per ritrovare le intenzioni del drammaturgo e dell'uomo di teatro contro la "maniera" di Irving e della scena contemporanea, quanto per indicare un vuoto assoluto di funzione in rapporto al più gradevole drammaturgo in lingua inglese di tutti i tempi. Del resto, negli anni seguenti, Shaw tenterà, immodestamente, di riscrivere o variare Shakespeare, addirittura convinto di migliorarlo, in testi come *Caesar and Cleopatra*, proprio a partire dall'immaginazione retrospettiva, ovvero

dall'idea di Shakespeare affidata alle proprie *descriptive directions*, sempre sul terreno del trapianto romanzesco o della *fiction* nel libro, ovvero per rivendicare a sé il diritto di una tale intrapresa.

Essenziale il riferimento, più che rispetto alle libertà degli adattamenti (e dunque dei protoregisti, allora all'opera, o delle figure che la storiografia ha investito di funzione di battistrada per la regia), a una *competition of fiction*. Ma citiamo almeno, nella sua estensione complessiva, un passo tra i principali, che comincia appunto dal riconoscimento della relativa necessità di ciò nel sistema di Shakespeare, ma invece di una necessità assoluta in quello al volgere del XIX secolo, e della stessa immaginazione di Shakespeare. Cito un passo di discreta ampiezza in italiano, riportando tra parentesi i tratti essenziali delle definizioni nell'originale:

Un tale trattamento letterario è molto più necessario per i drammi moderni che per quelli di Shakespeare, perché al suo tempo la recitazione drammatica si differenziava in maniera alquanto imperfetta dalla declamazione poetica [the acting of plays was very imperfectly differentiated from the declamation of verses]; e la recitazione, descrittiva o narrativa, faceva quello che ora fanno la scenografia, il mobilio e le indicazioni di scena [furniture and stage business]. [...] La presentazione di drammi attraverso il mezzo letterario [the presentation of plays through the literary medium] non è ancora diventata un'arte: di conseguenza è molto difficile indurre il pubblico inglese a comprare e leggere opere teatrali [plays]. E, in verità, perché dovrebbe farlo, dal momento che non ci ritrova nient'altro che le nude parole [the bare words], con qualche indicazione per il falegname e il costumista, su come il padre dell'eroina abbia la barba grigia, o il salotto abbia tre porte sulla destra, due porte e un'entrata dalla veranda sulla sinistra, e una portafinestra al centro? Mi sorpende che Ibsen, che ha dedicato due anni alla produzione di un dramma in tre atti, la cui straordinaria qualità dipende dalla padronanza della resa dei personaggi e della situazione [on a mastery of character and situation] che è possibile ottenere soltanto scavando in profondità nella famiglia e nella storia personale degli individui rappresentati, abbia nondimeno offerto ai lettori pochissimo altro, se non le note tecniche necessarie al falegname, all'elettricista e al suggeritore [the technical memorandum required by the carpenter, the electrician, and the prompter]. (Shaw 2023, 35-37)

Ora, che il sistema di annotazione di Ibsen sia così ristretto al *memorandum* essenziale risulta ovviamente falso, e serve solo a una rivendicazione a sé medesimo di un ruolo maggiore, posto che appunto la scrittura ibseniana costituisce con evidenza, per l'ampia modellatura diegetica, il modello della nuova forma didascalica per la drammaturgia europea dell'ultimo Ottocento e del primo Novecento, e ovviamente il punto di partenza per la stessa elaborazione di Shaw.

Ho analizzato, qualche anno fa, alcune didascalie ibseniane a titolo campionario, e impiegherò anche qui come esempio quella che apre *Hedda Gabler* (1890) [mi servo dell'edizione Ibsen 2009], che precede di appena nove anni gli *Unpleasant plays* di Shaw, per osservare come essa costituisca un indubitabile modello, soprattutto per gli squarci dedicati ai personaggi, come in una sorta di "fermo immagine" o di punto d'arresto nel momento del loro ingresso in scena, dopo appunto la descrizione dell'ambiente, della posizione di porte e finestre (si potrebbe dire, come in un romanzo):

Una spaziosa, bella ed elegantemente arredata sala di ricevimento, decorata con colori scuri. Sul muro di fondo c'è una larga apertura di porta con la portiera scostata. Questa apertura conduce in una sala più piccola, dove è lo stesso stile della sala di ricevimento. Lungo il muro di destra di questa c'è una porta a due battenti che conduce nell'anticamera. Sul muro opposto, a sinistra, una porta vetrata con le tende egualmente scostate. Attraverso i vetri si vede una parte della attigua veranda esterna e alberi frondosi di colore autunnale. Sul davanti della stanza c'è un tavolo ovale ricoperto di un tappeto con sedie intorno. Lungo il muro di destra una larga stufa di porcellana scura, una poltrona a schienale alto, un poggiatesta con cuscino e due tabourets. Nell'angolo di fondo a destra un sofà d'angolo e un piccolo tavolo rotondo. A sinistra sul davanti, un po' staccato dal muro, un sofà. Al di là della porta vetrata un pianoforte. Sul fondo, su entrambi i lati della apertura di porta, stanno étagères con oggetti di terracotta e di maiolica. – Presso il muro di fondo della sala interna si vede un sofà, un tavolo e un paio di sedie. Sopra questo sofà è appeso un ritratto di un bell'uomo di una certa età in uniforme di generale. Al disopra della tavola una lampada appesa con il globo di vetro opaco color latteo. – Tutt'intorno nella sala di ricevimento quantità di bouquets di fiori messi in vaso di vetro. Altri stanno sui tavoli. I pavimenti di entrambe le sale sono ricoperti di spessi tappeti. – Luci del mattino. Il sole splende attraverso la porta vetrata.

La signorina Juliane Tesman, con cappello e parasole, entra dall'anticamera, seguita da Berte che porta un bouquet involto nella carta. La signorina Tesman è una donna di circa 65 anni dall'apparenza piacevole e bonaria. Vestito da passeggio grigio lindo ma semplice. Berte è una cameriera avanti negli anni, dall'apparenza ordinaria e un po' contadina. (Ibsen 2009, 710)

Si possono davvero considerare “indicazioni di regia” puntuali descrizioni e precisazioni analogiche relative ai personaggi che qui leggiamo: “circa 65 anni”, oppure “33 anni”, o “29 anni” e simili? La *competition of fiction* è ancor più chiaramente rivelata da particolari inscennificabili o, in ogni caso, se eventualmente realizzati, che non potrebbero essere percepiti, dai palchi o dalla platea, anche da uno spettatore munito di binocolo. Che dire, in particolare, del color grigio acciaio degli occhi di Hedda, che esprimono fredda e chiara calma? Davvero per mettere in scena *Hedda Gabler* ci vuole un'attrice con gli occhi color grigio acciaio? E il pallore opaco della sua carnagione è un'istruzione per il trucco o non piuttosto per l'immaginazione del lettore?

Hedda arriva da sinistra attraverso la sala di fondo. È una dama di 29 anni. Volto e figura nobile e distinta, il colore della pelle è di un pallore opaco. Gli occhi sono di un grigio acciaio ed esprimono una fredda chiara calma. I capelli sono di un bel castano ma non troppo abbondanti. Indossa un elegante abito da camera un poco ampio. (Ibsen 2009, 717)

Venendo a Shaw, potremmo citare pagine e pagine – anche per il progressivo ampliamento in lunghezza – delle sue didascalie, specie di quelle poste in testa agli atti, ma forse basterà limitarsi alle prime righe, senza muoverci dagli *Unpleasant plays*, di *The Philander (Il seduttore)*. La descrizione comincia qui in *medias res*, non dall'ambiente ma dalla situazione, dunque innovando anche il tradizionale ordine di sequenza descrittiva ereditato dal romanzo. Un uomo e una donna si stanno baciando, su un divano. Solo dopo – in una vera e propria “pausa”, nel senso narratologico del termine – verranno dichiarati i loro nomi, la loro età e provenienza, in un'ampia rendicontazione di cui ovviamente lo spettatore a teatro non può disporre. L'occhio

immaginario (penso sempre a quello che si aggira, descrivendo quadri e ambienti al tempo presente, non al “preterito epico” della narrazione, nei capitoli dove non parla la narratrice, in quel romanzo straordinario che è *Bleak House* di Dickens, la cui versione a puntate data al 1852-53) si mette qui però non a spiare la coppia, secondo una comprensibile attitudine voyeuristica, ma a percorrere una per una le stampe e le fotografie di uomini e donne di scena appese alla parete retrostante. Se è la stanza ad attendere qui la descrizione della sua forma e dei suoi arredi, il riconoscimento delle persone nelle immagini della galleria risulta tanto preciso quanto, ad un tempo, implausibile per una messinscena, e soprattutto estranea alla sfera dell’azione drammatica, ovvero alla storia dell’uomo e della donna che si stanno baciando sul divano (ovvero, non ha la funzionalità in rapporto alla storia che possiede il “ritratto di un bell’uomo di una certa età in uniforme di generale”, descrizione che attende evidentemente il compimento in un’identificazione col personaggio, che abbiamo letto nella didascalia di Ibsen citata). Si tratta, infatti, di una sorta di sguardo alla scena inglese prossima e contemporanea, al di qua delle recenti aperture nell’Europa continentale al modello di Ibsen, come sottolinea la dichiarazione di ciò che manca, che riguarda l’autore più che i suoi personaggi, che infatti amoreggiano nel totale disinteresse per l’ambiente che li ospita:

Una donna e un uomo stanno amoreggiando nel salotto di un appartamento ad Ashley Garden nel quartiere Vittoria a Londra. Sono le dieci di sera passate. Appese alle pareti della stanza stampe e fotografie teatrali: Kemble nella parte di Amleto, la signora Siddons nei panni della regina Caterina che si appella alla Corte, Macready nella parte di Werner (da Maclise), Sir Henry Irving nei panni di Riccardo III (da Long), Ellen Terry, la signora Kendal, Ada Rehan, Sarah Bernhardt, Henry Arthur Jones, Sir Arthur Pinero, Sydney Grundy, e via discorrendo; non c’è Eleonora Duse, né chiunque altro in qualche modo legato a Ibsen. (Shaw 2023, 213)

Potrebbe mai uno spettatore – ammesso e non concesso il dovizioso riconoscimento di figure e pose alla parete – notare la mancanza di Eleonora Duse dalla galleria? La descrizione dell’ambiente segue, come si è detto con un’evidente inversione dalla panoramica al dettaglio, rispetto a quanto si costuma nelle didascalie tradizionali e anche in quelle ibseniane (la stanza è di forma irregolare, il camino si trova dalla parte dell’ingresso, eccetera). L’occhio indugia ancora sui dettagli: la statuetta di Shakespeare sul piano della finestra, una copia aperta di un romanzo francese con la copertina gialla, lo spartito aperto, sul pianoforte a coda, di “*When other lips*” (in questo caso si dovrebbe immaginare non solo uno spettatore che scruti col binocolo i dettagli della scena, ma che addirittura abbia competenze per riconoscere a colpo d’occhio la melodia dello spartito). Solo poi si presentano i personaggi – Grace Tranfield, di 32 anni e Leonard Charteris, “più grande d’età di qualche anno” – con varie altre divagazioni, prima che essi stacchino le loro bocche e pronuncino le due prime battute.

Scelgo questa pagina rispetto a didascalie d’apertura anche di assai più ampia dimensione offerte da altri testi shawiani per l’implicazione di questa galleria fotografica dedicata alle grandi figure della scena inglese, in opportune assunzioni di ruolo e di posa. Nel secondo atto, infatti, e senza relazione della storia dei personaggi col mestiere del teatro, l’azione si sposta non a caso proprio in un Club Ibsen, dove campeggia il busto dell’anziano – ma ancora vivente –

drammaturgo, rendendo chiara una contrapposizione di ambienti, che interessa però non tanto l'azione o i personaggi, ma l'autore, da un ambiente che trasuda tradizione teatrale inglese a un altro, benché a carico del "fanatismo" di dilettanti e dei loro limiti di cultura e gusto, di apertura a nuove tradizioni e influenze. Su tutto ciò ci sarebbe molto da dire e da meditare, anche per collocare le premesse al sistema della *direction* dentro alla tradizione attoriale, e del lavoro dell'attore su sé, ma non è questa l'occasione, anche per l'ovvietà di una tale prospettiva, meno scontata semmai solo per il suo punto di osservazione, sulla pagina più che in scena.

Come si è premesso, un discorso su Shaw potrebbe proseguire analizzando le didascalie dei moltissimi *plays* che seguono a questo e le diverse direzioni di quella che abbiamo compreso nella categoria della *competition of fiction*, dalla fine del secolo agli anni '30 del successivo. Mi limiterò qui a citare una breve nota, che precede la prima delle didascalie *at the head of the acts* – a significativa distanza nella carriera del drammaturgo – che indica, nella sua estrema sinteticità, il punto di approdo di una lunga applicazione, nella diversa determinazione, culturale e tecnica, del quadro di riferimento. Essa si legge ad apertura del celeberrimo, fortunatissimo, *Pygmalion*, e si intitola *Note for the Technicians*:

Una rappresentazione completa dell'opera [play] così come appare per la prima volta in questa edizione è tecnicamente possibile solo sullo schermo cinematografico o su palcoscenici dotati di macchinari oltremodo sofisticati [with exceptionally elaborate machinery]. (Shaw 2023, 2672-2673)

Niente più, dunque, *memorandum* per falegnami e sarti, posto che i *technicians* hanno preso il posto degli artigiani, ed è lo schermo cinematografico, non più la pagina del romanzo, a essere diventato l'esatto referente per la *competition of fiction* dell'immaginazione teatrale. Quanto il rapporto col cinema segni carriere come quelle di D'Annunzio e Pirandello – e meglio ancora di un drammaturgo visionario, e insieme grandissimo romanziere, la cui drammaturgia non ha diretta destinazione o occasione scenica, come Valle-Inclán – resta una traccia di svolgimento di prima evidenza per un'eventuale applicazione. Come, del resto e più ampiamente, risulta un interrogativo centralissimo quello relativo al rapporto tra l'ascesa della figura del regista cinematografico – la sua direzione di ben altre masse e il suo controllo di ben altri mezzi (anche rispetto a quelli dell'Opera) – e la definizione e la storia del ruolo del regista teatrale, soprattutto inteso come "demiurgo" del "grande evento spettacolare".

III.



Pirandello a una festa di gala a Berlino, 1930.

Dieci anni esatti – dal 1925 al 1935 – separano l’assegnazione a Shaw e a Pirandello di due premi Nobel per la letteratura, con le rispettive consacrazioni mondiali di due drammaturghi europei di particolare fama nella prima metà del Novecento (il terzo, nell’immediatamente successivo 1936, riguarderà l’americano Eugene O’ Neil).

L’inclusione sulla scena del Capocomico, insieme ai macchinisti e al suggeritore, costituisce il passo sostanziale che decreta la fortuna europea di Pirandello, ovvero il suo “brevetto”, attraverso la scelta dell’ambientazione metateatrale, trovata che esibisce una decisiva *competition of fiction* col romanzo e, ad un tempo, una fortissima impressione a teatro. Si faccia mente al

fatto che i personaggi “in cerca d’autore” sono stati dapprima immaginati uscire dalle pagine di un romanzo per entrare in un altro romanzo, quindi da un romanzo a un dramma, e infine da un abbozzo di dramma non compiuto dirigersi verso una sala teatrale, mentre una compagnia sta provando un dramma di Pirandello, quando Pirandello non faceva il capocomico o il regista di sé medesimo. Il rapporto con le successive messinscena di *Sei personaggi*, e in particolare con quella parigina di Georges Pitoëff, nel 1923, lo indurrà, come a tutti noto, a ripensare e a variare il suo testo di partenza, in particolare prendendo spunto dall’ingresso dei personaggi non dalle quinte ma, a vista, dagli ascensori di scena, per farli più semplicemente, ma con effetto tanto più forte, salire sul palco dalla platea (luogo da cui le vittime sacrificali del compimento tragico non potranno alla fine scendere). Sono soprattutto i cenni all’impiego delle luci, più una narrazione degli effetti illuminotecnici che una prescrizione per la messinscena, a marcare la differenza della seconda (1925) rispetto alla prima redazione.

Si riparta dalla scena all’inizio della “commedia da fare” (in realtà minutamente pianificata in ogni dettaglio nella scrittura) in cui il Capocomico (poi Direttore), contro la resistenza degli attori, impone al Suggeritore la lettura ad alta voce della didascalia iniziale del *Giuoco delle parti*, con scarso successo. Ha perfettamente ragione Roberto Alonge – di contro alle letture correnti – a sottolineare la volontà di Pirandello di introdurre qui, e non per screditarne la funzione o per polemica, un Capocomico/Direttore dalle idee “più moderne” o quanto meno più disponibile rispetto ai retaggi del teatro “all’antica italiana”, ovvero alle abitudini testimoniate dalla compagnia (Alonge 2001, 598 ss., e si veda il richiamo al tema dello sviluppo delle competenze di direzione oltre il ruolo capocomicale nell’intero capitolo dedicato a Pirandello del saggio). Evidente, infatti, risulta piuttosto la parodia delle abitudini deteriori degli attori dei primi ruoli, come mostra il Primo attore che rifiuta di mettersi in testa il berretto da cuoco e compiere l’azione di sbattere le uova, secondo le indicazioni che il drammaturgo ha fornito nella didascalia in testa al primo atto.

La precaria e contrastata testimonianza dell'impiego delle *descriptive directions*, per dirla con Shaw, che l'autore affida al testo, marca un primo grado di sua assenza. Si tratta, in realtà, della circostanza di base o del preludio che introduce la potenziale ricerca di "un autore" non già da parte degli attori, ma, paradossalmente, dei personaggi, regredendo a una confezione del dramma più prossima a un canovaccio (o soggetto) che a un testo, che privi dunque gli attori delle battute preconfezionate a cui si limita la loro pratica di apprendimento e di esecuzione. Si tratta, nella realtà compositiva, di una *competition of fiction* di seconda potenza, che la partita metateatrale introduce appunto al quadrato e riconduce dal palcoscenico, ove l'autore è assente e non comanda, allo scrittoio, che egli controlla: una partita che finge una "commedia da fare", in realtà stesa minuziosamente, riga per riga, in un indistricabile intreccio di scrittura drammatica e didascalica, ovvero di mimesi e diegesi, che trova peraltro compimento nel passaggio dall'una all'altra redazione del testo, nutrendosi del suo stesso successo scenico e del lavoro, oltre al ruolo di capocomici e direttori, di veri e propri "registi".

In nessun caso credo si possa vedere nei *Sei personaggi* una qualche polemica contro il nascente teatro di regia, cosa da tenere in conto, nonostante le interpretazioni correnti. Essa sarà di fatto, nell'ultima anta della "trilogia del teatro nel teatro", ovvero *Questa sera si recita a soggetto*, piuttosto la linea di superficie della costruzione, nella continuità e complicazione di una medesima istanza di volontà onnivora rispetto alla scrittura e alla costruzione scenica. Pirandello, il "signor lo! lo! lo" – l'acuta definizione spetta ad Adelaide Bernardini, vedova di Luigi Capuana – in un epiteto che ci importa non tanto per l'accusa di furto e plagio, ma piuttosto di "occupazione totale dello spazio" (cit. in Alfonzetti 2022, 279-280). Si tratta del Pirandello, che in questi anni centralissimi si fa anche "capocomico" o "regista", che fagocita nella scrittura, almeno in quella dei suoi testi più rilevanti, il teatro tutto, nelle sue diverse componenti: attoriali, registiche, tecniche, ivi compreso lo spazio della critica e della polemica dei giornali e delle gazzette.

IV.

Ho sempre trovato particolarmente rilevante un luogo, in un testo per molti versi sviante (anche rispetto a questa fondamentale rivelazione che contiene) quale la *Prefazione* messa in testa alla redazione finale di *Sei personaggi*. Si tratta della riflessione relativa alla forza scenica sorprendente – ovvero a un impatto emotivo sostanzialmente non calcolato in termini logici o logico-poetici – che riguarda l'apparizione di *Madama Pace* (Vescovo 2020, 152-155). Chissà se in realtà la "servetta Fantasia", invocata ad apertura del testo in causa, non vada piuttosto ricompresa nella figura, di lunga tradizione, della *Virtus Imaginativa*, che al contrario comanda e non serve, al cui campo è sicuramente pertinente la questione qui posta: ovvero, come "un personaggio possa nascere a quel modo soltanto nella fantasia del poeta, non certo sulla tavola d'un palcoscenico". Questione la cui risposta suona in questi termini:



Foto di *Questa sera si recita a soggetto*, nella messinscena di Karl Müller, Königsberg 1930.

“ho cioè mostrato, in luogo del palcoscenico, la mia fantasia in atto di creare, sotto specie di quel palcoscenico stesso”. La fantasia sotto specie di palcoscenico, ovvero la scrittura sotto specie di racconto dell’attuazione scenica, e tanto più forte quanto più la realizzazione del dramma si finge fallimentare o precaria.

L’indicazione che segue appare in tanto rilevante in quanto si pone fuori dal sistema teorico-poetico pirandelliano (quello a cui l’autore continuerà comunque nella routine a fare riferimento e quello generalmente usato dagli interpreti meno attrezzati come repertorio): “se avessi avvertito che questa nascita mi scardinava e mi riformava, silenziosamente e quasi inavvertitamente, in un attimo, il piano della realtà della scena, non lo avrei fatto di sicuro, raggelato dalla sua apparente illogicità”. Forse Pirandello finge, o esagera, lo sgomento che dichiara di aver provato, ma certamente qui la prospettiva metateatrale (che, come abbiamo insistito più volte, sarebbe più opportuno dire metalettica, nel senso che essa riguarda non solo e non tanto l’inquadramento di una finzione dentro la finzione, ma specificamente il passaggio, materialmente impossibile nella realtà, da uno a un altro livello diegetico) rende particolarmente evidente un procedimento, mostrandolo e dichiarandolo come sostanzialmente indipendente da una volontà o un calcolo: scoperto anzi dall’autore contro la sua prospettiva logica, ovvero contro i suoi riferimenti poetico-teorici, o, se si preferisce, messo a carico nella finzione scenica a una persona diversa da quella dell’autore.

Si potrebbero peraltro contrapporre le *descriptive directions*, che espandono nel testo in porzioni vastissime il *memorandum* per falegnami e sarti, all’operazione immaginata a teatro che vede (richiede) una preparazione del luogo che ospita la “storia” dei personaggi con pochi e preesistenti materiali, recuperati alla bella e meglio dal magazzino del teatro. I macchinisti danno consistenza materiale sommaria alla stanza in cui il Padre incontra la Figliastro nella casa di appuntamenti, travestita da sartoria, di Madama Pace: una ricostruzione approssimativa, che richiede un solo elemento-chiave utile all’evocazione, nella presenza di una “busta cilestrina”. Certamente una situazione allusiva alla solo parziale, e talora “tirata via”, restituzione praticata nelle messinscena delle indicazioni offerte dagli autori nelle didascalie, tanto più dettagliate quanto dettate da una sorta di *horror vacui*. Da qui il riconoscimento del carattere essenziale di questa riflessione, che si stacca nettamente, e di molte spanne, dai riferimenti topici, e a nostro avviso limitanti e stereotipi, della poetica pirandelliana: l’indicazione del testo come opera d’Arte perfettamente compiuta sul piano della scrittura autoriale rispetto a cui si possono dare solo approssimazioni o “traduzioni” sceniche (semmai il testo le ingloba e fagocita per mettersi o rimettersi a punto); la vieta coppia di vita e forma, che si trova declinata un po’ dappertutto ai tempi di Pirandello (e che Adriano Tilgher a lui riconduce, con grande fortuna); soprattutto, l’ancor più abusata, a nostro avviso inservibile o utile solo a inquadrare ciò che è già ovvio, categoria dell’umorismo.

Lo *scardinamento* riguarda, infatti, esattamente queste e altre prospettive teoriche correnti e strumentali. Si noti qui il rinvio come “vera necessità” a una “misteriosa organica correlazione” (“contro una bugiarda apparenza logica, quella fantastica nascita è sostenuta da una

vera necessità in misteriosa organica correlazione con tutta la vita dell'opera”), definizione che consente anche una rimeditazione della categoria appena evocata: *vita dell'opera* o – se si volesse servirsi di prospettive più significative per non incappare nella solita coppia di “vita e forma” – di un riferimento alla diversamente articolata idea di una *vie des formes* di Henri Focillon, che data al 1934. Si potrebbe aggiungere, posta la modalità della messinscena, della necessità della rete o del sistema del lavoro collettivo – e dunque appunto anche quello qui fornito da Capocomico e macchinisti – che permette una tale evocazione, appunto, nella “fantasia” che si fa “palcoscenico”.

Madama Pace è un’“apparizione” nel senso in cui si usa questa parola in rapporto alla rivelazione inattesa di uno spettro o da seduta spiritica (si veda l'importante intervento di Pieri 2012, per le premesse spiritistico-folkloriche e lo sviluppo di queste nella direzione di un “cinema mentale”, fino alla vera, irrealizzata, progettazione cinematografica dell'ultimo Pirandello). Il personaggio prende infatti corpo sul palcoscenico senza entrare, come un qualsivoglia essere vivente, nella realtà come nella finzione, dalle quinte (ma nemmeno, a vista, dall'ascensore o dalla platea). Un secondo elemento, che provoca una profonda revisione dell'aspetto stesso dei *Sei personaggi* dalla prima alla seconda redazione, riguarda infatti la contrapposizione a questi dell'aspetto grottesco del settimo personaggio – che non cerca, infatti, un autore –, che comprende anche la sua caratterizzazione linguistica nella deformazione dello pseudo-spagnolo in cui Madama Pace si esprime.

La seconda redazione – dato che essa scopre in qualche misura la sincerità della dichiarazione finale sul procedimento – conduce infatti Pirandello a distanziare gli stessi sei personaggi dalla comune apparenza umana, avvicinandoli al settimo, fissando il loro profilo in maschere perenni: non più persone comuni, ovvero una famiglia che entra in un teatro in una giornata in cui esso è chiuso al pubblico, mentre la compagnia è alla prova. Se il Capocomico poteva scambiarli nella prima redazione per comuni disturbatori, anzi per attori filodrammatici, non si vede come lo possa fare ancora il Direttore nella seconda, posta la completa trasformazione del loro aspetto. In essa, infatti, il turbamento che provoca l'apparizione di Madama Pace dovrebbe trovare una prima affermazione o stazione nello stesso ingresso – dalla platea e non più dalle quinte – di questi raggelati, perenni, profili, così ripensati dopo gli spettri della regia di Pitoëff, senza tuttavia voler fare di essi dei “fantasmi”. Si tratta di un luogo del testo che mostra la non risoluzione tra una costruzione razionale – dettata dal sistema logico-poetico d'autore (e che infatti affida proprio al personaggio del Padre, come abbiamo ricordato, una dettagliata, talora pedantesca, esposizione della poetica d'autore) – e un'apparenza inquietante, rivelatrice di diversa profondità. Non “vita e forma” ma due altri termini di correlazione appaiono utili: ovvero la bugiarda “apparenza” logica contro la “vera necessità”, inquietante, che esprime l’“apparizione”. Per tornare al passo da cui siamo partiti: se il sistema poetico è quello che affida la “trovata” dell'abbandono allo stato di abbozzo e l'incompiutezza dei personaggi a quello tra loro eletto alla funzione di portavoce dell'autore, l'evoluzione contrastante con tale principio si situa nella rivelazione che il palcoscenico (e, si badi, un palcoscenico in cui alla fine le vittime sacrificali non potranno più salire e da cui scendere, impiegando le sca-

lette) offre a un'“immaginativa” più profonda dell'autore, e a partire da un personaggio che non lo cerca affatto.

V.



Berlino. Questa sera si recita a soggetto (Leisnig Theaters, 1910). Regia di Gustav Hartung.

Foto di *Questa sera si recita a soggetto*, nella messinscena di Gustav Hartung, Berlino 1930.

La forte immissione diegetica nella forma drammatica, la competizione non solo col romanzo ma ora anche col cinema, il potenziamento attraverso la figura della metalessi, si impongono in Pirandello mentre egli rinuncia sostanzialmente al romanzo (e, peraltro, dopo aver saggiato in esso proprio il terreno del rapporto tra finzione romanzesca e cinematografica, in *Si gira*, poi *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*, nell'arco 1916-1925). Ciò esattamente mentre la fama europea ed extraeuropea del drammaturgo cresce enormemente, fino al premio Nobel (fama “divaricata”, osservava opportunamente Taviani, rispetto all'opinione degli uomini di lettere più influenti dell'Italia del suo tempo). La soglia di uscita si colloca nel 1925-26, con *Uno, nessuno e centomila*, l'ultimo romanzo appunto, e dopo la seconda tappa metateatrale, ovvero *Ciascuno a suo modo*, all'epoca della riscrittura dei *Sei personaggi*, nell'identità della diegesi nutrita di tecnica di scena, e soprattutto di illuminotecnica. Qui, in rapporto a un pubblico calcolato come presente in sala, si colloca l'irruzione di presunte “persone reali” negli intermezzi tra gli atti, a cui i personaggi del dramma sarebbero ispirati, ovviamente non meno fittizie di

quelli, e irruzione, soprattutto, dei critici teatrali. Se *Sei personaggi* fingeva l'assenza della divisione in atti, realizzata solo da accidenti di scena, che producono due pause di puro intervallo o vuoto nel tempo scenico continuato di una giornata di lavoro, in un teatro senza pubblico, *Ciascuno a suo modo*, mentre riempie il tempo dei due intervalli con azioni dislocate nelle differenti parti dell'edificio teatrale, immagina un terzo tempo non attuato, sempre per cause di forza maggiore, che tuttavia non esiste nel libro: “la rappresentazione del terzo atto non potrà più aver luogo”, dichiara il Capocomico al pubblico in sala, spiegando (almeno per chi legge il testo e può tornare a riflettere sul sottotitolo sul frontespizio) il significato di *commedia in due o tre atti con intermezzi corali*. Ovvero: l'autore ha rinunciato alla scrittura di un terzo atto.

L'implicazione dei critici significa, per un uomo che non disdegnava e anzi ricercava a spron battuto interviste e interventi sulla stampa, inglobare nel testo drammatico e nello spettacolo anche la dimensione difensiva e polemica, riattivando in termini novecenteschi, e proprio sull'esempio di Shaw e della sua peculiarità antifrastrica, una tradizione peraltro antica, che trova del resto campioni fondamentali tra il Molière dell'*Impromptu de Versailles* e, per l'Italia, il Goldoni del *Teatro comico*. Beatrice Alfonzetti ha ricostruito puntualmente – proprio all'altezza di *Ciascuno a suo modo*, nelle premesse alla sua ideazione e composizione – il nesso

saliente dell'avvicinarsi di Pirandello a Shaw, del suo "plagio" o ispirazione, richiamando la rappresentazione al Teatro Argentina di Roma de *La prima commedia di Fanny* nel novembre 1919 (con presumibile ricaduta onomastica, infatti, sulla Fanny di *Ma non è una cosa seria*). Da qui l'idea di portare in scena i critici drammatici, come avviene nel primo intermezzo di *Ciascuno a suo modo*. La studiosa richiama come prova, oltre a precisi appigli testuali, la vera e propria *excusatio non petita* fornita da Pirandello in un'intervista ("Il Mondo", 17 marzo 1923) in cui egli dichiara la sua ammirazione per Shaw ma aggiunge subito, non richiesto, senza ispirazione alla sua drammaturgia (Alfonzetti 2022, in part. 296 e n.13 e 310-311).

Negli anni seguenti numerose poi sono le testimonianze dell'interesse di Pirandello per Shaw, e della loro conoscenza diretta, dopo appunto l'andata in scena di *Ciascuno a suo modo* e a partire dal successo americano di Pirandello, che comincia nel 1924. L'Istituto di Studi Pirandelliani conserva, inoltre, la copia di proprietà di Pirandello, con sue sottolineature, della traduzione italiana degli *Unpleasant plays*, che testimonia dunque la sicura lettura di quelle pagine (*Commedie sgradevoli*, traduzione di Adriano Agresti, Milano, Mondadori, 1923). Di particolare rilievo risulta per il ragionamento che qui si mette in tavola che Silvio D'Amico ne *Il teatro dei fantocci* (1920) non solo avesse poco prima mostrato un accoppiamento, *avant la lettre*, di Pirandello e Shaw, ma offerto un affondo critico precisamente rivolto alle "interminabili prefazioni polemiche con cui Shaw aveva raddoppiato il numero delle pagine" dei suoi drammi, con risalto, ancorché negativo, alla componente che abbiamo indicato (Alfonzetti 2022, 297, per la copia pirandelliana 311 e n.65).

Il nostro discorso – è bene chiarirlo – riguarda una prospettiva di riferimento, riassunta nella definizione della *competition of fiction*, che non vogliamo minimamente inchiodare a debiti e prestiti strettamente testuali. Tuttavia questa storia – sommariamente, da Ibsen a Shaw a Pirandello – mostra precise, documentate, influenze.

VI.

Il Padre dei *Sei personaggi* dovrebbe essere appena un abbozzo sofferente abbandonato dall'autore, bloccato sostanzialmente a quella sorta di "scena primaria" che ne ha prodotto l'invenzione, che si svolge (o si immagina svolgersi) nella finta sartoria di Madama Pace, in cui quasi avviene la consumazione di un rapporto sessuale para-incestuoso con la Figliastra (che si rivela poi, via via, una sorta di adepta di Madama Pace, una "regista del sinistro" nell'attuazione tragica che si svolge a partire dall'apparizione della strega-megera). La messinscena della "scena primaria" – si scusi il necessario bisticcio – è un procedimento tanto evidente nella contrapposizione dell'entusiasmo del Capocomico/Direttore per la sicura presa sul pubblico di questo "colpo da teatro" (da collocare quindi a chiusura d'atto) al grido angoscioso della Madre, che qui vede ciò a cui non



Cesar Klein, *Il campo di aviazione*, bozzetto per *Questa sera si recita a soggetto*, nella messinscena di Gustav Hartung, Berlino 1930.

potrebbe direttamente assistere in un piano di qualsivoglia “realtà”. L’errata esecuzione da parte del Macchinista delle parole del Capocomico, con l’abbassamento appunto del sipario, mentre sottrae allo sguardo tale situazione, rafforza ovviamente l’effetto teatrale, implicando lo statutario taglio drammatico-esecutivo ai passaggi essenziali della storia, troppo forti per essere direttamente rappresentati, costringendo la compagnia, i personaggi “in cerca d’autore” e soprattutto il pubblico, a un quarto d’ora d’intervallo.

Il padre, venuto con la famiglia composita, a reclamare al Capocomico o Direttore il diritto al completamento, parla dell’autore che non avrebbe inteso generarlo compiutamente, paragonando la sua labilità all’opposta pienezza di Don Abbondio o Sancho Panza, ma, avrebbe forse meglio potuto confrontarsi a personaggi perfettamente compiuti del repertorio tragico-familiare moderno, citando per esempio Ibsen. Egli mostra, insomma, di avere poca vita – fuori dal raggio in cui la critica cerca prevalentemente il “mito personale”, in un’applicazione clinico-letteraria – ma di avere a suo carico molte letture, che l’autore gli ha affidato.

Quanto alla “bulimia filosofica della conferenza di apertura”, essa recupera – come è stato osservato – “interi scampoli della saggistica del suo autore”, ma per contro, e in altro senso, “l’onnivora scrittura pirandelliana riesce a gestire per ora l’intera destrutturazione della partitura, colla drammaturgia mimetizzata che continua a controllare sino all’ultimo le forme espanse della spettacolarità” (Puppa 2021, 148 e 170).

Nel rapporto coi grandi *régisseurs* contemporanei e dopo l’esperienza del Teatro d’Arte in cui l’autore reale si era fatto direttamente *capocomico*, occupandosi della direzione dell’allestimento e della direzione delle prove, esperienza cessata poco prima del trasferimento a Berlino, Pirandello affida sicuramente al personaggio del dottor Hinkfuss una funzione antitetica rispetto a quella autoriale, ma, cosa meno ovvia, che continua l’autorialità in altra forma, come si dice per la guerra e la diplomazia. Per la questione del rapporto di Pirandello con il teatro di regia tedesco, la critica parla spesso di contraddizioni, pescando dalle stesse divaricate affermazioni: citando, da una parte, da quelle che dichiarano un’aspra polemica nei confronti dell’invasione dei *régisseurs*, dall’altra da quelle, diversamente accomodanti, che esprimono una più pacata visione collaborativa, che deve alla fine unire “poeta, attori e *régisseur*” nel comune intento (così nella celebre dichiarazione a Guido Salvini, che parafrasa e spiega la battuta finale in rapporto al primo allestimento italiano). Ora, se è chiaro che nessuna contraddizione si dà in realtà rispetto ad evidenti polarizzazioni contestuali, destinate a interlocutori e sedi diverse, la traccia da raccogliere riguarda altro, poiché è essenziale riconoscere in Hinkfuss un’evidente controfigura o *alter ego* dello stesso Pirandello.

Come abbiamo premesso, l’idea corrente di un’astiosa contrapposizione alla nascente figura del regista (senza con ciò volere ovviamente negare una dimensione polemica e parodistica) spiega poco, ovvero, se si giustifica a un primo e più superficiale livello, non giunge a quello più profondo, di rapporto piuttosto di implicazione antifrastica. Hinkfuss offre, del resto, nel prologo iniziale, e si direbbe per distinzione del suo territorio d’esercizio o di sopraffazione, un riassunto centenario della stessa poetica pirandelliana, esposta dall’autore in precedenti oc-

casioni. Il lungo pistolotto introduttivo (non a caso, ampiamente potato nelle messinscena, fin dalla prima italiana, diretta da Salvini, che andò in scena a Torino il 14 aprile 1930) rappresenta un'istanza assolutamente opponibile, ma si direbbe quasi un vuoto a perdere, rispetto alla pagina forse più alta, nel senso dell'"immaginativa", che il testo offre, e su cui converrà dunque riflettere. Ovvero quella che, all'inizio del II atto, descrive la visione fantastica, solo apparentemente divagatoria, affidata al medesimo personaggio. Si tratta della massima manifestazione della tensione verso l'*apparizione mentale* che si fa *apparizione scenica*, già indicata per Madama Pace, che tornerà infatti, a un'ulteriore stazione, nel cosiddetto "arsenale delle apparizioni" de *I giganti della montagna* (però, e forse non per caso, incompiuti), con tanto di implicazione di mezzi cinematografici (più alla Piscator che alla Reinhardt, per citare figure di grandi registi tedeschi spesso richiamate, come già nelle intrusioni cinematografiche di *Questa sera si recita a soggetto*).

Si contrappongano – muovendo da un esempio semplice, riferito a un effetto scenico sul terreno fondamentale dell'illuminotecnica (ovvero il terreno decisivo dell'innovazione della progettazione teatrale tra le due guerre) – queste due descrizioni, prese dai due testi, relative ad una resa 'non realistica', ovvero non da situazione ambientativa 'naturale', ma implicanti una "luce di miracolo", ovvero una "luce psicologica" (nel senso esatto che essa proviene dalla mente), ottenuta coll'impiego di una "gelatina" verde, tanto per fissarsi sul terreno più "moderno", quello degli "elettricisti" rispetto a quello vecchio come la pratica scenica dei falegnami e sarti. Fondamentale – ovviamente – che la prima didascalia, tratta dal finale dei *Sei personaggi* appartenga, come abbiamo già ricordato, alla seconda redazione, e documenti come non solo essa lavori le suggestioni derivanti dalla messinscena del testo, ma rilanci questa esperienza sulla pagina, nel senso di quella che con Shaw abbiamo definito *competition of fiction* (rilevante, anzi, il giudizio riportato dal figlio Stefano proprio sui *Sei personaggi*: "nel valore che gli dà il Babbo, non è affatto da meno del romanzo") (cit. in Puppa 2021, 148 nota).

Subito, dietro il fondalino, come per uno sbaglio d'attacco, s'accenderà un riflettore verde, che proietterà, grandi e spiccate, le ombre dei Personaggi, meno il Giovinetto e la Bambina. Il Capocomico, vedendole, schizzerà via dal palcoscenico, atterrito [MN II, 758].

Nel bujo appena allargato da quel lume tremolante di candela, il Dottor Hinkfuss ha preparato un delicatissimo effetto: la soffusione d'una soavissima "luce di miracolo" (luce psicologica) verde, quasi emanazione della speranza che il miracolo si compia [MN III, 351].

Spettrale e metafisico, da apparizione fantasmatica, appare nella prima didascalia l'effetto del faro che si accende senza che nessuno abbia dato il comando relativo ("come per uno sbaglio d'attacco") e che provoca il terrore nel Direttore, allo stagiarsi delle ombre dei quattro personaggi, escluse quelle delle vittime sacrificali: segno tangibile dell'inderogabilità del compimento tragico. Viceversa la luce diffusa, pure di colore verde, accompagna nella seconda didascalia la preghiera (o meglio il rito gravato di cultura arcaica, che si organizza intorno alla Signora Ignazia, tornata a casa dal teatro con un terribile mal di denti, che ha al centro una

statuina della Madonna) come un effetto preparato fuori scena dal dottor Hinkfuss. Il Direttore, del resto, anche dopo l'ammutinamento della compagnia che ne determina la cacciata, non ha cessato di controllare la *consolle*, come l'Attore brillante alla fine della rappresentazione informa i suoi colleghi, e soprattutto noi lettori o spettatori: "Ma è stato sempre qua, con gli elettricisti, a governare di nascosto tutti gli effetti di luce". *Governare di nascosto*: il concepire l'opera "da fuori" (funzione autoriale) si esprime in tale direzione, che comprende certamente il campo o la funzione della "regia", ma qui in un senso ovviamente diverso e particolare.

Di grande rilievo – anche per la riduzione di Hinkfuss alla *consolle* – quanto Pirandello dichiara in un'intervista alla "Neue Freie Presse" in data 18 dicembre 1926, mentre si definisce "regista" dei propri lavori nelle tournées internazionali: "Ho con me solo un tecnico per le luci e per le questioni puramente tecniche" (Cometa 1986, 272).

Dopo che la Signora Ignazia comincia ad intonare, in latino, a mani giunte, con lenta voce e grave, l'*Ave Maria*, Hinkfuss passa bruscamente a un *guizzo diabolico*, che annuncia l'ingresso di Totina (vestita da uomo) a cimentarsi in un'esibizione operistica, con significativo effetto sinestetico, dalla visione del lampo rosso al rumore del tuono:

D'improvviso, un tuono e il guizzo diabolico d'un violentissimo lampo rosso fracassa tutto. [...] Il tuono diventa subito la voce di Totina che canta... (MN IV, 351)

Che Hinkfuss, piccolo, deforme, peloso, così definito dal piede zoppo, frainteso in vario modo, abbia tratti fisiognomici diabolici è evidente, anche se talora ciò viene rimosso nelle presentazioni. Bisogna tuttavia non trascurare il rilievo della trovata pensando alla chiara connotazione caricaturale: ripetiamo, ci sembra doveroso considerare l'*umorismo* pirandelliano, lungi dal ritenerlo una chiave interpretativa, un procedimento di rimozione o, in termini più esatti, di negazione (nel senso freudiano del termine). Peraltro va qui recuperato un particolare preciso e indubitabile. Nella novella *Leonora addio!* (1910), il fatto che la famiglia si dilettasse di simili prestazioni in rapporto alla frequentazione del teatro d'opera, secondo le usanze del Continente importate nel paese siciliano dal gruppetto di ufficiali di complemento là di stanza, frequentatori delle ragazze della famiglia La Croce, ha il semplice scopo di premessa generica alla morte melodrammatica di Mommina, che occupa interamente il racconto. Questo, in esso, il cenno relativo, ovvero un puro sommario preliminare:

La madre sonava a tempesta sul pianoforte tutti i "pezzi d'opera" che avevano sentito nell'ultima stagione, e le quattro sorelle, dotate di discrete vocette, cantavano in costumi improvvisati, anche le parti da uomo, coi baffetti sul labbro fatti con tappi di sughero bruciati e certi cappellacci piomati e le giubbe e le sciabole degli ufficiali. (Pirandello 1938, II, 379)

Qui, appunto, il dettaglio, sostanzialmente irrilevante, nella novella riferito non a Totina, che nella reinvenzione teatrale diventa una cantante professionista (a cui dunque ben si presta questa anticipazione al tempo della giovinezza), ma alla stessa Mommina:

Bisognava vedere Mommina, ch'era la più pienotta di tutte, nella parte di Siebel nel Faust: Le parlate d'amor – o cari fior... (Pirandello 1938, II, 379)

Il dettaglio risulta straordinariamente valorizzato nella trasposizione teatrale. In essa, infatti, prima si ascolta l'inizio del tema dell'aria di Gounod, eseguito dal pianoforte, da dietro il sipario, come cerniera nel passaggio tra il II e il III atto; quindi, dopo il ritorno dei personaggi dal teatro, al termine della preghiera-rito alla Madonnina per il mal di denti della Signora Ignazia (che qui non suona più il pianoforte, passato a Pomàrici, uno degli ufficiali-aviatori), appunto con l'irruzione, dopo l'effetto illuminotecnico e acustico preparato da Hinkfuss, di Totina travestita in generici panni teatrali. L'aria di Siebel (peraltro un mezzosoprano) che apre il terzo atto del *Faust* – “Faites-lui mes aveux, / portez mes vœux, / fleurs écloses près d'elle...” – sottolinea il clima da maleficio, ove il giovane innamorato di Margherita, a causa dell'incantesimo di Mefistofele, non può toccare i fiori che vuole donare alla ragazza senza farli appassire (ma egli sconfiggerà il maleficio rivolgendosi a Dio, escogitando dopo l'aria, la soluzione: “Si je trempais mes doigts dans l'eau bénite!”). Poi, con incremento dell'intromissione melodrammatica, la Signora Ignazia chiede di passare senz'altro al verdiano “Stride la vampa”, e Totina invoca altro fuoco e altre fiamme.

L'ardire estremo, ovvero l'evidente blasfemia della preghiera alla Madonnina – l'Ave Maria è significativamente pronunciata in latino, per farne magica giaculatoria – non mi sembra raccolta dalla critica: si tratta invece di un momento fondamentale di regressione dalla fede alla superstizione o ai retaggi arcaici, a continuare in dimensione raccolta e domestica la grande scena, immaginata più sopra dal dottor Hinkfuss, della processione religiosa *d'antan*, con le comparse vestite nei panni della Sacra Famiglia, Maria con Giuseppe e un “bambolone di cera che rappresenta il Bambino Gesù, come ancor oggi si possono vedere in Sicilia, per Natale, in certe rozze rappresentazioni sacre” (si sottolinei l'aggettivo *rozze*), accompagnata dalle litanie, a “Dio sacramentato” e alla “nostra Vergine Maria” [MN IV, 322-323]. Se nella prima scena fortissimo risulta l'effetto di contrasto, per cui la processione sembra terminare dentro al cabaret, farsi la folla di avventori intorno alle ballerine discinte e scomposte, qui evidentemente calcolata risulta la giustapposizione della preghiera ad espressioni di inusitata crudezza – come “questo porco dolore” – fatte pronunciare alla Signora Ignazia, che perde dunque ogni ritegno piccolo-borghese immergendosi nel rito arcaico. Tant'è che ella, nel momento in cui riprende vigore dopo la paura e lo sconcerto provocati dall'effetto preparato dal dottor Hinkfuss, credendo il mal di denti passato, afferma: “Non so... sarà stato il diavolo... o la Madonnina”.

Guido Salvini mostra, nel dirigere il primo allestimento italiano di *Questa sera*, di cogliere perfettamente l'ardire estremo di questa scena, e prevedendo un intervento della censura decide, come testimonia il carteggio con Pirandello, di attenuarla, sostituendo con un'invocazione a San Gennaro – posta anche l'origine napoletana della Signora Ignazia – l'Ave Maria. Pirandello acconsente a malincuore: “Quanto all'Avemaria, che vuole che le dica? Mi avvilisce pensare che siamo giunti fino a questo punto... Vada per San Gennaro”; e Salvini a Pirandello, dopo il debutto: “Gli appunti che un critico fa al II atto si riferiscono al grottesco della preghiera che per i clericali di Genova è troppo spinto, per quanto io, come Le scrissi, abbia messo

S. Gennaro al posto della Madonna. Le dirò, anzi, a questo proposito, che il pubblico ride immensamente alla parola S. Gennaro” (MN III, 263-267).

VII.

Esattissimo, rileggendo il testo, mi sembra un giudizio di Eugenio Ferdinando Palmieri nella recensione della grande messinscena di Giorgio Strehler (quella col sipario metallico anti-incendio che schiaccia il carretto dei comici): “Per noi, il teatro nel teatro di *Questa sera* non è che malafede. Una malafede festosa, violenta, allucinante” (“Il Tempo”, 20 novembre 1949, cit. in MN III, 281-282). Qui “malafede” si potrebbe, con qualche libertà, intendere non solo nel significato ovvio di bugia o menzogna, ma in quello di “fede cattiva”, del piacere della provocazione blasfema (su questo aspetto resta, ancora una volta, imprescindibile una pagina di Taviani, con esempi puntali, e questa dichiarazione generale: “Pirandello amava le bestemmie. Non sotto forma di imprecazione. [...] Le bestemmie – se non sono piccole imprecazioni, che non meritano niente più che d’essere vietate nello stesso cartello in cui si invita a sputare nella sputacchiera – sono lampi e scoppi. Permettono di vedere il sacro che si annida nel fondo del volgare” (Taviani 1995, 95-96). Ma prima di investire direttamente la questione, proviamo ad offrire una breve descrizione della struttura del testo.

Si finge che dalla novella di partenza, di cui in locandina si deve tacere il nome dell’autore, Hinkfuss estragga una scaletta di lavoro per una “recita a soggetto”: lo *scenario* si materia in forma di “rotoletto” di carta che il Direttore tiene in mano. Se la novella è in sé di estrema brevità, contenibile dunque in un minimo supporto cartaceo, il termine di comparazione del “rotoletto” risulta evidentemente un altro, ovvero la dimensione del testo drammatico che il lettore ha davanti – nel senso prima considerato della shawiana *competition of fiction* – o, per lo spettatore, la lunghezza e complessità della rappresentazione a cui sta assistendo rispetto ad esso. Si deve inoltre fare mente al fatto, per la complessità appunto della messinscena, che gli attori citano precedenti prove e, dunque, ci mettono al corrente di una concertazione preventiva, ovvero che quella a cui assistiamo non è affatto un’“improvvisazione” ma la tappa finale, ancorché contrastata, di qualcosa che ha avuto fin qui la sua preparazione.

Se si tentasse per *Questa sera* un’operazione analoga a quella di Peter Szondi per *Sei personaggi*, estraendo come là dal testo un copione virtuale, ci troveremmo di fronte, come là al “soggetto” per una tragedia familiare di tradizione post-ibseniana, qui allo schema per un dramma tragico-grottesco, e, nel concreto, con enorme distanza dalla breve novella che lo ispira.

Il testo pirandelliano risulta diviso in un prologo (senza alcuna intitolatura) seguito da tre atti o tempi, indicati dal numero ordinale (I, II, III). Due colpi di gong sono prescritti come stacchi esecutivi, a marcare i passaggi dal Prologo al I atto e dal II al III. Un battito di mani di Hinkfuss accompagna invece, dopo l’accensione delle luci di sala, l’annuncio dell’intervallo che stacca il I dal II. In realtà “intervallo” nel significato referenziale del termine può dirsi solo il precedente, nel senso di una pausa senza alcun contenuto spettacolare (“*Cinque minuti di pausa*”, prescrive la didascalia), mentre questo, intitolato *Intermezzo*, risulta stipato da ben

cinque scene da far eseguire in simultanea nei diversi spazi del teatro e nella sala stessa (peraltro, dato di rilievo fondamentale, le scene da eseguire in simultanea vedono i personaggi agire senza alcuno sbandamento o sbavatura che li riconduca agli attori che li interpretano, evidentemente per l'assenza di Hinkfuss: essi, si direbbe, sono completamente personaggi solo nella recita fuori dal palcoscenico).

Evidente il fatto che il testo pirandelliano attribuisca al dottor Hinkfuss le più mirabili e ardite invenzioni rispetto alla novella di partenza: quelle attuate sulla scena, quelle che riescono solo parzialmente, e quelle, ancora, che le didascalie indicano come eventuali o potenziali: tra tutte la possibilità di mostrare un aeroporto al pubblico di ritorno in sala dopo il secondo intervallo, posta la trasformazione operata da Hinkfuss degli ufficiali di guarnigione della novella in aviatori. “Questo nella novella non c'è!”, sottolinea più volte Hinkfuss, e ovviamente con lui Pirandello, compiaciuto dello spettacolo, soprattutto quando osserva dalla platea quanto gli attori, che credono di averlo estromesso, realizzano; soprattutto al momento di riprendere il suo posto alla chiusura definitiva del sipario e della serata. Questo gioco a rimpiattino rende, ovviamente, del tutto priva di senso la messa a carico rispetto a un “testo d'autore” delle deviazioni del moderno teatro di regia del punto probabilmente più alto raggiunto dalla fantasia teatrale, o dalla fantasia in genere, di Pirandello, per quantità e complicazione delle escogitazioni.

La morte di Palmiro La Croce detto Sampognetta, suo padre, non solo costituisce il *pendant* alla morte melodrammatica di Mommina, ma si inquadra al termine di un combinato di sequenze di grande effetto, che occupa il II atto, solo apparentemente precario e squinternato. La scena, collocata a cavallo tra l'atto I e il II, dell'andata e del ritorno dal teatro della famiglia (con la proiezione cinematografica di uno spezzone di melodramma, senza sonoro, che dunque sovrappone brevemente al profilo del Teatro in cui il pubblico assiste allo spettacolo quello di un Teatro d'Opera), costituisce insieme all'incrocio tra la processione e la scena di cabaret che precede, l'invenzione di gran lunga più ardita del testo nel senso dell'apparizione, e anzi, considerata l'incompiutezza dei successivi *Giganti della montagna*, dell'intera carriera pirandelliana (le nuove, rivoluzionarie, prospettive del cinema sonoro sono peraltro considerate – viste con distanza e sospetto – da Pirandello proprio durante il periodo berlinese, come testimoniano le lettere a Marta Abba).

Rispetto alla divisione ora riassunta, che riguarda il “tempo della rappresentazione”, si dà poi quella relativa al contenuto drammatico o al “tempo della storia”. La novella racconta esclusivamente – brevi premesse a parte – solo la segregazione di Mommina dopo il matrimonio con Rico Verri, il suo precoce invecchiamento e il suo palese ingrassamento: tutto quanto in essa precede, nella rievocazione della sua frequentazione dei teatri, con i genitori, le sorelle, sulla spinta dei costumi “da Continente” introdotti dal gruppo di ufficiali di complemento di stanza nel non specificato paese siciliano, rappresenta un puro, estremamente sintetico, sommario. La reinvenzione teatrale consta invece di due episodi. Il primo occupa una giornata, in cui si susseguono rapidamente una processione evocatrice di “colore” siciliano, una

sala da cabaret, un passaggio da un teatro d'opera a un salotto in cui si svolge il tentativo di un rito di liberazione per il mal di denti che affligge la Signora Ignazia dopo il ritorno a casa, e qui l'esibizione scenico-canora di Totina, che coinvolge il resto dei presenti, familiari e ufficiali, nel gioco al melodramma, fino all'apparizione di Sampognetta, che a teatro non era andato, ferito a morte al cabaret. Questa lunga e complessa sequenza occupa, dal giorno alla notte, lo spazio a cavallo tra il II atto e la prima parte del III.

Il secondo episodio – distanziato nel tempo della storia di alcuni anni, presumibilmente di un decennio, posto che si dichiara Mommina, precocemente invecchiata, avere passato da poco la trentina – mette in scena il contenuto della novella di partenza, ovvero l'esibizione melodrammatica finale davanti alle figlie bambine, usando il letto matrimoniale come scena e la sua cortina come sipario, in un condensato del *Trovatore*. Un volantino che reclamizza una rappresentazione operistica, rinvenuto in tasca della giacca del marito, evoca nella novella nella mente di Mommina altri tempi e altre attese, fino alla morte per eccesso di identificazione melodrammatica nell'esecuzione dell'aria di Manrico, appunto "*Leonora, addio!*". La reinvenzione teatrale pone invece come dato scatenante la notizia che la sorella Totina – fatta esibire infatti nel primo episodio al suo posto – sia diventata una cantante lirica e torni ad esibirsi in paese, per cui Mommina si lancia in questa prova con evidente rapporto, ad un tempo, di privazione ed emulazione. Il secondo episodio, bisogna osservare, non viene staccato dal primo utilizzando la "naturale" distanza della pausa d'atto, ovvero l'ellissi temporale che ad essa normalmente si affida, e nemmeno nella progettazione di Hinkfuss: esso occupa infatti la seconda parte del III atto, preceduto da un doppio sommario che lo stacca dalla prima parte dello stesso, giustapponendo quindi in un'esecuzione continuata le differenti morti del padre e della figlia. La prima vede un pessimo esito rappresentativo, per la mancata identificazione dell'attore nel personaggio, la seconda riesce invece perfettamente, tanto da far credere la stessa attrice morta per eccesso di identificazione. Dopo la fallimentare prestazione dell'Attore caratterista avviene un ammutinamento della compagnia, con la cacciata del dottor Hinkfuss, che aveva cominciato un sommario di mediazione, in un tentativo di recupero della situazione. Gli attori provano a fare da soli, a partire dall'invecchiamento di Mommina ottenuto con la truccatura a vista della Prima attrice, a cui segue un altro sommario narrativo per giungere al secondo episodio, che utilizza di fatto il testo della novella.

Proprio l'Attrice caratterista, smettendo i panni della Signora Ignazia, si assume il ruolo di narratrice, offrendo un riassunto di quanto accaduto nel lungo lasso di tempo che separa i due episodi, facendosi "voce della Madre" in un'assunzione distaccata. Sostanziale la ripresa letterale – salvo variazioni di carattere meramente redazionale – per questo monologo che, appunto, l'attrice "dirà [= dovrà dire], come se leggesse una storia in un libro". Non dal "rotoletto" di Hinkfuss, ma dalla novella di partenza, a cui l'Attrice arriva come per una sorta di divinazione. Ne riporto di seguito il tratto iniziale, indicando le omissioni tra parentesi quadre (si veda, tra esse, l'eliminazione dell'inflessione siciliana *cittaduzza*, variata in "paese" e del "mare africano") e le aggiunte tra parentesi uncinate:

Fu imprigionata nella più alta casa del paese [, sul colle isolato e ventoso, in faccia al mare africano]. Tutte le finestre [ermeticamente chiuse], vetrate e persiane; una sola, piccola, aperta alla vista della lontana campagna[,] del mare lontano. [Della cittaduzza] non [si scorgevano] altro che i tetti delle case, i campanili delle chiese: [solo tegole gialligne, più alte, più basse, spioventi per ogni verso]. (MN, III, p.380)

VIII.

Questo prelievo, per una diegesi in scena, dalla novella originale si contrappone con evidenza alla diegesi nuova, affidata a didascalie che lievitano in descrizioni di grande ampiezza. Da una parte, insomma, un residuo di narrazione d'autore, dall'altra le sue nuove *visioni*, attribuite però a Hinkfuss, in una focalizzazione a suo carico, sottolineando la dimensione di incertezza e confusione che riguarda le invenzioni del Direttore o *régisseur*. Aggiungendo questo carattere ambiguo all'estrema complessità di mezzi e di tecnica, dunque non, o non esattamente, istruzioni per una realizzazione scenica quanto per l'immaginazione. L'effetto-spettacolo, nel senso del dispiegamento della "fantasia", viene infatti assunto dal lemma "prodigi", insieme all'uso verbale del condizionale, che si differenzia evidentemente dal futuro attuativo, come abbiamo per esempio ora visto per la lettura "come da un libro" prescritta all'Attrice caratterista ("dirà"):

Tali prodigi potrebbero essere lasciati alla bizzarria del dottor Hinkfuss. Ma poiché lui stesso, e non l'autore della novella, ha voluto che Rico Verri e gli altri giovani ufficiali fossero aviatori, è probabile che abbia voluto così per prendersi il piacere di preparare, davanti al pubblico rimasto nella sala, una bella scena che rappresenti un campo d'aviazione, messo con mirabile effetto in prospettiva. (MN, III, 343)

"Non io" (l'Autore della novella), dunque, ma "nemmeno compiutamente lui" (il Direttore o *régisseur*): così si premura di affermare questa premessa, negando e diminuendo, mentre essa di fatto le sottolinea, le innovazioni più significative, che si collocano sul versante del teatro ("davanti al pubblico rimasto nella sala"), o almeno del teatro mentale rispetto alla novella di partenza.

Ma si veda soprattutto, per la sua estrema chiarezza, la narrazione che apre il II atto, in un testo di tale estensione e complessità che sembra improprio indicarlo col nome di didascalia, che comincia con l'attribuzione ad Hinkfuss di un'intenzione di "menare il can per l'aja". Ecco dunque la splendida "immaginazione", che abbiamo già richiamato, di una "processioncina religiosa" che "muova dalla porta d'ingresso della sala verso il palcoscenico", dove a lato si colloca la porta di una chiesa, e la dissolvenza incrociata – quando il muro bianco di fondo, infatti un telone che si fa trasparente – che rivela l'interno di un Cabaret, in cui agiscono una *Chanteuse* e delle ballerine, che si muovono scompostamente su un motivo jazz, di forte contrasto con il precedente sottofondo di organo e campane. Le donne a capo coperto della processione religiosa, da una parte, e le "ragazze scollate e sguajatamente dipinte", dall'altra. Il popolare-folklorico, se si vuole l'arcaica memoria siciliana del rito religioso e il borghese-metropolitano sono dunque qui messi a contrasto: il moderno contro il "ritorno del superato", non però contrapposti ma, senza soluzione di continuità, incrociati in una dissolvenza di impatto

cinematografico. Si tratta di una delle pagine in assoluto più rilevanti scritte da Pirandello, un dispiegamento di immaginazione tanto più potente in quanto affidato a un altro da sé e in totale assenza di riflessioni e dichiarazioni di poetica di complemento.

Certamente tale dimensione si può dire “registica” in rapporto alla sua preparazione e al lavoro di attuazione che la sua complessità di realizzazione richiedeva (lo dichiara, di fatto, lo stesso Pirandello in partenza per la Germania, raccontando nelle lettere a Marta Abba le ben diverse condizioni di lavoro che egli si attendeva dal teatro tedesco), con molti mezzi, molte prove, attraverso un impiego organico di tecnici e personale di scena (ma, si badi, senza suo diretto controllo sulla messinscena, certo motivo della parallela crescita esponenziale, a fronte, della scrittura che la mera funzione didascalica non può spiegare). Se si vuole però evitare una banale sovrapposizione col lavoro scenico reale e con la pratica dei grandi e meno grandi registi europei e tedeschi degli anni '20 – posto che Pirandello non partecipa direttamente agli allestimenti tedeschi di *Questa sera si recita a soggetto* – va riconosciuto alle “visioni” di Hinkfuss il carattere di grande pagina di “letteratura”, o meglio di letteratura efrastica, nel senso di un effetto-spettacolo affidato sostanzialmente all’immaginazione comunicata al lettore del libro.

Punto essenziale: quanto più il “testo” finge la confusione o la disgregazione dell’impianto drammatico tradizionale (da cui il madornale equivoco che rapporta le prospettive pirandelliane allo sconquasso delle “serate futuriste”, anche nel caso in cui si consideri sincera la partecipazione dell’autore-spettatore ad alcune presentazioni travagliate dei suoi lavori, ivi compresa la prima berlinese di *Questa sera*), tanto più questa fantasia immaginativa assume tratti di “organicità”. Un’organicità che supera il raggio dell’autore drammatico inteso nel senso tradizionale del termine, ovvero i limiti prescritti al suo esercizio: “fantastica nascita sostenuta da una vera necessità in *misteriosa organica correlazione*”.

IX.

Torniamo alle pendenze “diaboliche”. Si osservi che la processione risulta un’indubitabile ripresa di quella escogitata con fortissima volontà blasfema per la *Sagra del Signore della nave* nel 1924 (pure ispirata a una novella del 1916), realizzata presso il Teatro d’Arte, per cui Pirandello svolse anche la funzione di “direttore” della propria drammaturgia, con una vistosa teatralizzazione della festa (Vescovo 2020, 159 ss., a partire da Taviani 1995, 94 ss.; si veda anche Alfonzetti 2023, 508, per l’accostamento alla scena della processione/cabaret). Squarzina ha notato il rilievo del ritorno della “festa popolare” nella drammaturgia “naturalistica” (Squarzina 2002, 242-243): “altra scheda, quella della festa, che resterà aperta fino ai nostri giorni nel dibattito non soltanto teatrale fra spettacolo organizzato ed azione effimera”, con la citazione di presenza (*Cavalleria rusticana* e *Figlia di Jorio*, canti nuziali del *Piccolo Santo* di Bracco, festa della porchetta nel *Cardinal Lambertini* di Testoni); ma in realtà – si potrebbe aggiungere – con esempi sul terreno novecentesco di ben altra forza e rilievo (si pensi a Raffaele Viviani e, in particolare, a *Festa di Piedigrotta*, che data al 1919). La connessione – anche per altre osservazioni nello stesso (rapsodico e composito, spesso autoreferenziale,

dove “regia” copre versanti i più diversi, padri fondatori, grandi registi, produzione media e secondaria di Teatri Stabili e compagnie private, figure caratterizzanti il recente teatro europeo, eccetera) libro di Squarzina è però di sicuro rilievo.

Se si rompe o scioglie quella sorta di doppia negazione freudiana esibita – guardandosi dalle insidie di banalizzazione offerte dal solito ricorso alla categoria dell’umorismo – il dato che si rivela è dunque un altro: ovvero, la dimensione dell’apparizione risulta quella in cui ciò che abita la mente dell’autore si materializza *come per caso*, oltre un’intenzionalità di cui possa farsi carico la sua poetica, nell’immaginazione scenica.

Hinkfuss non è certamente Mefistofele, ma la questione andrebbe comunque posta facendo mente al ruolo che a Mefistofele, e di conseguenza al suo possibile Faust, riserva la rielaborazione novecentesca del mito, oltre alla corrieva tradizione romantica, ben rappresentata – in una punta ovviamente alta – dal *Faust* di Gounod, più in là dunque del diavolo col cappello con la piuma e le brache a palloncino e la calzamaglia rossa del teatro lirico, posta la citazione di una famosa aria che abbiamo visto.

L’opera a questo proposito di gran lunga più rilevante, ovviamente il *Doktor Faustus* di Thomas Mann, ripercorrerà nel corso degli anni ’40 – quelli che Pirandello non ebbe in sorte di vedere – i primi decenni del Novecento fino alla soglia degli anni ’30, raccontando il patto col maligno non di un vecchio sapiente che chiede giovinezza e amore ma di un giovane studente, Adrian Leverkühn. Un patto che non avviene, peraltro, nei termini consueti ma di cui reca traccia solo una registrazione su carta di un colloquio col maligno da parte del musicista, una sorta di dialogo drammatico con didascalie (il capitolo XXV del romanzo), che potrebbe benissimo essere opera di allucinazione o autosuggestione. Un testo difficilmente classificabile per il biografo Serenus Zeitblom, che lo rinviene tra le carte dell’amico, e rispetto al quale egli non detiene alcun ruolo di testimone, ovvero, in termini narratologici, alcuna prospettiva di focalizzazione (da cui, appunto, la scelta del capitolo in forma drammatica).

Risulta invece un piccolo diavolo e non il principe delle tenebre, non per la firma di un contratto ma per una luce sinistra che da questi e dal suo insegnamento emana, un esercizio di teologia negativa, a segnare la strada di Adrian: un professore alle cui lezioni, accompagnato da Serenus, egli assiste come studente. Da qui, abbandonando gli studi di teologia, Adrian diventa un musicista “diabolico”, nella doppia direzione del ritorno ossessivo del “superato” nella sua opera, ovvero del mito oscuro, e della “sperimentazione” estrema delle forme musicali ne investono le tappe, dal riattraversamento parodistico della tradizione applicato a Shakespeare e ai *Gesta Romanorum* (col ricorso delle marionette), fino al *cupio dissolvi* delle opere finali, che si allontanano del resto dalla forma direttamente rappresentativa. Il professore, alla cui figura è interamente dedicato il capitolo XIII del romanzo, fa di nome Schleppfuss, “trascina-piede”. Aldilà della facilità delle coniazioni onomastiche in tedesco in rapporto allo zoppicare del diavolo, non si può tuttavia escludere che Mann avesse presente il dottor Hinkfuss di Pirandello. *Questa sera si recita a soggetto* ha una storia principalmente tedesca; la fama e la presenza in Germania di Pirandello furono di grande evidenza; i due premi Nobel

conferiti ai due scrittori, rispettivamente nel 1929 e nel 1935, difficilmente possono far supporre (e soprattutto da parte di Mann) una reciproca ignoranza.

Pirandello nomina Mann in una lettera a Marta Abba, del 5 giugno 1930, proprio subito dopo le polemiche successive alla prima berlinese del 31 maggio dell'allestimento di *Questa sera* diretto da Gustav Hartung, che lo convincerà ad abbandonare la città (il debutto tedesco era avvenuto, con grande successo, a Königsberg il 25 gennaio precedente, con la regia di Hans Carl Müller). Le polemiche furono provocate dall'identificazione di Hinkfuss (interpretato da Hermann Vallentin) con Max Reinhardt: "La respiscenza [di stampa e pubblica opinione] è cominciata, quando s'è saputo che gli scrittori tedeschi di maggior nome, a cominciare da Thomas Mann, riuniti in casa di Hans Heinz Ewers [...] si proponevano di fare una pubblica protesta" (Pirandello/Abba, 505). Il nome di Mann che appare in questa lettera rappresenta l'elemento più forte a favore di una conoscenza del testo fin dal 1930. Una lettera di risposta di Mann ad Adriano Tilgher, per le sue congratulazioni per il Nobel (Mann, 645-666), postula un rapporto con Pirandello attraverso la sua saggistica: si veda al proposito la testimonianza diretta di Lavinia Mazzucchetti: "un critico al quale ricordo che a quei tempi Thomas Mann si interessava sia per l'atteggiamento politico, che per i saggi pirandelliani, fu tra i pochissimi che trovarono un'eco all'invio dei loro messaggi". Ma tutto questo importa relativamente, posto che, in ogni caso, anche se l'accoppiamento fosse puramente giudizioso, un terreno comune si lascia da qui scorgere: il diavolo di Pirandello ha un nome tedesco, unico tra tutti quelli dei personaggi di *Questa sera si recita a soggetto*, e non solo, e rinvia alla cultura tedesca prima dello studente e poi del drammaturgo.

Certamente il repertorio del melodramma impiegato da Pirandello appare molto distante dal teatro per musica che pratica Leverkühn, che si muove nel panorama della cultura post-wagneriana e sperimentale, tra scelte arcaiche (anche italiane, come mostra la rivisitazione di Palestrina) e l'esperienza "atonale" o "dodecafonica" (per cui Mann dovrà confessare di essersi ispirato soprattutto alla musica di Schönberg), ma abbiamo detto della differenza delle sue prime prove parodistiche. Ma, d'altra parte, la tradizione del melodramma che occupa il rito del canto domestico della famiglia La Croce in una remota località della Sicilia si può paragonare benissimo a quella che, sulla soglia della prima guerra mondiale, e insieme all'intrattenimento della proiezione cinematografica, occupa attraverso i dischi messi sul grammofono, macchina all'avanguardia, le serate dei residenti della clinica di *Der Zauberberg*, pubblicato nel 1924. Peraltro il grammofono fu utilizzato nella messinscena di *Questa sera* di Königsberg, con un raddoppiamento dell'effetto della trasparenza di parete, come Pirandello testimonia in una lettera a Guido Salvini: "Si vede lassù una Primadonna e un Baritono che cantano goffamente al suono d'un grammofono il finale del primo atto d'un melodramma italiano. L'effetto è irresistibile. Pare una vera opera di magia. Altro che Fregoli! In un batter d'occhio tutto cangiato. Siamo veramente in un teatro d'opera di provincia, d'opera per ridere, di cui si fa la caricatura e la parodia, cantanti che si sbracciano vestiti di velluto e piumati, e il grammofono invece dell'orchestra" (Alfonzetti 2019, 19).

Ovviamente, la discesa musicale nell'abisso di Leverkühn, parallela all'ascesa al potere di Hitler, è costruita *ex post*, come doloroso itinerario ripercorso dal professore-“umanista” Zeitblom a partire dal 1943, dopo la morte dell'amico in un distacco progressivo dal suo paese e da chi, ora travolto dagli eventi, ne tenne il dominio, da altri e diversamente foschi demoni. Evidente – sul primo fronte – che l'assunzione del repertorio, diciamo all'ingrosso, romantico-popolare, e soprattutto italiano, funzioni per Pirandello, e per il suo pubblico internazionale, quello che potremmo definire un ritorno del superato melodrammatico. La catarsi rende l'attrice che incarna Mommina quasi vittima del trasporto identificativo, esattamente come il suo personaggio, con una forza tanto maggiore rispetto agli elementi caratterizzanti un'esperienza di provincia e la sua assunzione nel gioco domestico, con travestimenti d'accatto e i baffi realizzati col tappo di sughero bruciato. Del resto il gioco – in una distanza siderale dall'orizzonte della novella di partenza – è assunto in una finzione metateatrale ardita e destrutturata, in una serata avveniristica o “sperimentale”, da città europea all'avanguardia, giocando all'allusione alle usanze da remoto “paese”, come marca la sottoscrizione posta in calce al testo: “Berlino, 24 marzo 1929”.

Se in partenza, nella novella, l'ambientazione siciliana risultava solo genericamente definita (in una “polverosa città dell'interno della Sicilia”), se il “costume del Continente” marcava la distanza dell'ambientazione rispetto all'orizzonte di ricezione del lettore colto e metropolitano, risulta ben significativo che il “colore” siciliano venga ripreso, anzi amplificato, nella messa in forma teatrale, destinata alle platee europee, a carico dell'iniziativa del dottor Hinkfuss. “Egli” “avrà pensato all'opportunità” di “dare in principio una rappresentazione sintetica della Sicilia”, “egli” – non Luigi Pirandello – ha predisposto i mezzi per realizzare la processione d'apertura (MN IV, 322); egli, ancora, ha inventato la morte per accoltellamento di Sampogetta, come rivendica lui stesso: “Scena capitale, signori, per le conseguenze che porta. L'ho trovata io; nella novella non c'è; e sono certo anzi che l'autore non l'avrebbe mai messa, anche per uno scrupolo ch'io non avevo motivo di rispettare: di non ribadire, cioè, la credenza, molto diffusa, che in Sicilia si faccia tant'uso del coltello” (369). Nel “ritorno del superato”, siciliano e melodrammatico, c'è dunque anche la possibilità, qui in declinazione evidentemente parodistica, di una “cavalleria rusticana” riproposta nello spazio di per sé assai poco siciliano di un Cabaret. Peraltra Rico Verri non risulta più nella reinvenzione teatrale, a motivare meglio la sua estrema gelosia, un uomo “del Continente”, ma sicilianissimo e con parentela accanisce, discendente da padre usuraio che già fece morire sua moglie di crepacuore. Dunque l'“energumeno” ha tutti i tratti per diventare un fosco personaggio da melodramma di ritorno (369-370).

Se tutto ciò è recupero della tradizione in forma manipolata, parodistica e stravolta, tuttavia, su un fronte diverso, Pirandello mostra di intrattenere significativi rapporti con il teatro musicale contemporaneo, e proprio applicandosi a una materia arcaica, nutrita da credenze o superstizioni folkloriche. Penso, naturalmente, a *La favola del figlio cambiato*, che data al 1934, e che va in scena per la prima volta ancora in Germania. Non si tratta di confondere Giovan Francesco Malipiero con Adrian Leverkühn, ma di verificare una tappa diversa dell'iti-

nerario nel “mito”, ovvero della partita pirandelliana con le radici folkloriche. È lo stesso Pirandello a definire “atonale”, sia pertinente o meno oggettivamente questa etichetta, la musica di Malipiero in un'intervista che segue immediatamente al doppio debutto tedesco, a Braunschweig e poco dopo a Darmstadt, della *Favola* (l'intervista è riportata integralmente in Cometa 1986, 321-326). Peraltro la prima, nel gennaio 1934, vide in sala la presenza del cancelliere Adolf Hitler.

A Darmstadt la *Favola*, a differenza di Braunschweig, suscitò forti polemiche, con l'intervento di proibizione da parte del Ministro del Culto dell'Assia, che dichiarò l'opera “sovvertitrice e contraria alle direttive dello stato popolare tedesco”. Difficile pensare che ciò avvenne per motivi occasionali, e non in rapporto a elementi profondi, colti come di disturbo dalla vigilanza dei censori tedeschi: evidentemente il finale che vede la sostituzione di un erede al trono di un imprecisato regno del Nord con un giovane “deformato e scimunito” di un paese del Sud. L'intervista ricordata, che Pirandello rilascia a Chiarini, fu certamente pensata per contenere la notizia dello scandalo tedesco di cui la stampa italiana aveva riferito, in vista della presentazione dell'opera a Roma. Pirandello giustifica in essa la pura, innocua, gratuità fiabesca dell'invenzione, ma non evita, dopo che l'intervistatore richiama una nota de “L'osservatore romano” (“che cosa poi i Nazionalsocialisti intendano con la parola *sovvertitrice* è difficile da dire”), di alludere *en passant* a “l'ipersensibilità che i nazional-socialisti hanno in materia di razzismo”: considerazione che non può che rinviare al nesso indicato.

Si parta, anche in questo caso, dallo sviluppo che la *Favola* realizza rispetto alla novella, scritta nel 1902 e ampiamente rivista nel 1923-25 col titolo *Il figlio cambiato*. Alla base una credenza nel folklore siciliano – testimoniata da Giuseppe Pitré – a giustificare paralisi infantili o altre forme patologiche che colpivano bambini, immaginando uno scambio praticato dalle streghe, con la sostituzione del bambino sano con un altro affetto da tare o menomazioni. Una madre disperata viene, appunto, nella novella confortata da una fattucchiera, Vanna Scoma, che le fa credere di vedere con i suoi poteri suo figlio vivere altrove, perfettamente sano, sostituito addirittura con il figlio deforme di un re, di cui dunque ha preso il posto, dalle streghe-megere (“nonne” e “donne” nelle due redazioni). Già la novella, nella redazione rivista, elimina, a distanza di un ventennio, la precisa caratterizzazione locale siciliana, che manca del tutto nel libretto. Questo sviluppa, in realtà, non una narrazione o una messinscena in forma fiabesca, ma impiega in una cornice fiabesca una superstizione o credenza popolare, facendo di essa una trovata “pirandelliana”, di scambio di ruolo o delle parti. Qui due giovani uomini, il *mostro* (così definito nelle didascalie), che gira deriso bardato di una corona di cartoncino dorato e di un mantello di straccio, e un principe, erede di un imprecisato regno del Nord (secondo riferimenti interni al testo, non certo casuali, da non pensare però la Francia o l'Inghilterra: 769 e 773), vengono scambiati, con la ripresa dei creduti posti e ruoli, in una sorta di risarcimento retrospettivo, dove la credenza popolare permette al secondo, riparato in quel luogo di generica caratterizzazione “mediterranea” per sfuggire ansie e attese, di non salire al trono, lasciandolo all'“idiota” che si crede figlio di un re. Si tratta in questa declinazione di un tema – a cercare ancora – che si offre in altre varianti, dalla trovata nel registro piran-

delliano di vecchio conio (alla *Così è, se vi pare*) che giunge proprio in anni precedenti a *Come tu mi vuoi*. Qui l'incertezza dell'identificazione della scomparsa Cia, forse morta o forse fuggita, perdendo il senno, dopo lo stupro di una truppa di soldati austro-ungarici nella villa di un imprecisato luogo del Veneto: essa potrebbe essere la bellissima *Incognita* oppure la "grassa e flaccida" *Demente*, sfigurata in una smorfia perenne. Il testo – il cui primo atto si svolge a Berlino, e dove nel terzo la *Demente* viene scortata nella Villa da un "dottore, psichiatra", che esercita a Vienna (MN IV, 236) – si ispira liberamente, rivangando temi prediletti, al recente caso di cronaca dello "smemorato di Collegno", e va in scena per la prima volta a Milano il 18 febbraio 1930. (Silvia De Min mi segnala per le cose qui discusse il carattere mefistofelico del personaggio di Boffi, "convinto che la vita non sia altro che trucco", come risulta da numerosi richiami nel testo, a partire dalla maschera di Mefistofele con cui egli entra in scena).

Ora, se si tornano a considerare con attenzione alcuni particolari dell'assunzione melodrammatica di *Questa sera si recita a soggetto*, si potrà notare un significativo investimento dell'assunzione alla seconda potenza del *Trovatore*, che riguarda non solo il canto dell'aria "Leonora, addio!", quale momento di struggente autoidentificazione da parte di Mommina, ma la sottrazione e lo scambio di infanti che sta alla base della trama. Mommina non solo canta e muore, ma ragiona a lungo, da eroina pirandelliana (non senza eccesso di logorroica capziosità), con osservazioni di dettaglio che riguardano, a ben vedere, i due piani che strutturano la reinvenzione dalla vicenda del *figlio cambiato*, con analogo ampliamento dell'angustia della novella breve nell'ampia campitura della *Favola*. Le "zingarelle" già evocate dai cori della famiglia La Croce sono assimilabili alle "donne" delle credenze siciliane: "vagabonde che leggono la ventura, le zingare, e ci sono ancora, e hanno fama veramente che rubino i bambini, tanto che ogni mamma se ne guarda". Rubare i bambini, o meglio, come appunto nel *Trovatore*, sostituire un bambino con un altro, e infatti Mommina rievoca in questi termini la storia di Azucena: "nel furore della vendetta, quasi pazza, scambia il suo proprio figlio per il figlio del Conte [di Luna], e brucia il suo proprio figlio, capite?" (MN IV, 393-394, per il rapporto con il carattere favolistico del *Trovatore* e le favole dalle radici arcaiche, e il recupero nella *Favola del figlio cambiato*, si veda quanto osservato in Alfonzetti 2019, 19-24).

Possiamo allora tornare alla prima, e unica rappresentazione, al Teatro Reale dell'Opera di Roma della *Favola del figlio cambiato*, avvenuta il 24 marzo 1934. La clamorosa polemica non fa in realtà che riproporre e ribadire il senso, chiarissimo, dell'accusa di *sovversione* mossa dai nazionalsocialisti tedeschi. L'ira di Mussolini, presente alla prima, il suo immediato intervento a vietare la rappresentazione in Italia dell'opera, si possono difficilmente pensare suscitati dall'appoggio a istanze di musicisti "tradizionalisti" che avversavano Malipiero o dallo scarso gradimento del pubblico. La censura preventiva aveva, infatti, già provveduto a cancellare il cenno più esplicito, nella dichiarazione finale, nel momento dell'incoronazione dell'"idiota" per sostituzione di persona: ("Credete a me, / non importa che sia / questa o quella persona: / importa la corona! / Cangiate questa di carta e vetraglia / in una d'oro e di gemma di vaglia, / il mantelletto in un manto / e il re di burla diventa sul serio, a cui voi v'inchinate. / Non c'è bisogno d'altro, soltanto / che lo crediate": MN, IV, 802-803). Se l'intenzione manifestata da

Mussolini di voler direttamente sorvegliare la censura preventiva del libretto fu davvero seguita, la sua ira potrebbe avere un movente tanto più forte, posto che la soppressione dei versi citati non poteva bastare a rendere innocuo, come lieto-fine meramente fiabesco, il senso della vicenda. Mi sembra da rivedere, dunque, il giudizio riferito a partire da una testimonianza di Fedele D'Amico (735-736). Si veda tra l'altro, a individuare la responsabilità non nel musicista ma dell'autore del testo, una successiva, inequivocabile, dichiarazione di Mussolini a Malipiero: "Lei ha commesso l'errore di mettere in musica il libretto di un cretino". L'episodio produsse il distanziamento del Duce dal drammaturgo, proibendogli di entrare nel suo palco la sera stessa della prima romana, rifuggendo in seguito le richieste di udienza di Pirandello, il cui grande patimento e tormento emergono chiaramente dalla corrispondenza con Malipiero, nella volontà manifestata di rimozione totale del libretto. Non a caso la corrispondenza col musicista, e ogni implicazione al proposito, cessano nel momento, ovviamente di riscatto e compensazione, del conferimento a Pirandello del premio Nobel.

Tutto ciò potrà sembrare materia per accoppiamenti eccessivamente giudiziari, ma si ricordi che la *Favola* venne ideata da Pirandello prima della confezione del libretto per Malipiero, quale testo da implicare nel "teatro nel teatro" de *I giganti della montagna*, come testimonia una lettera a Marta Abba in data 4 aprile 1930. Essa doveva servire come *pièce* inquadrata, attribuendone nel piano di finzione di quest'opera, anzi di questo mito, la sua composizione a un giovane poeta morto suicida. La contessa Ilse riesce, con l'aiuto del "mago" Cotrone, a rappresentare la *Favola* con la propria compagnia di comici scarozzanti di fronte ai Giganti, in occasione del banchetto di nozze di Uma di Dòrmio e Lopardo d'Arcifa, salvo ad essere la vittima sacrificale di un rito orrendamente dionisiaco, insieme a due attori, dilaniati dagli spettatori. Si faccia mente, ancora, che la funzione che viene messa a carico dell'*idiot*a o *mostro* della *Favola* trova nel mito incompiuto una parallela e variata distribuzione alla compagine dei *segnati da Dio* della Villa della Scalogna, che Cotrone infatti unisce agli attori scarozzanti nell'impresa. Questo orrido, assoluto, dispiegamento della potenza negativa del mito, consente di riprendere in un senso più profondo, meno precario e occasionale, l'accostamento sopra proposto.

Sulle caratteristiche e sul significato di quelli che Pirandello definisce miti – raggruppando sotto questa etichetta alcuni suoi drammi – ho insistito altrove (Vescovo 2020, 159-170) e non mi ripeterò, se non tornando a citare le brevi riflessioni di Furio Jesi, a proposito di una "brutalità inutile senza mistificazione, [...] resa inutile, nihilistica ed essoterica fino in fondo dalla perdita di ogni passato collettivo, e perciò anche di ogni futuro e più che futuro". La stessa adesione al fascismo di Pirandello – si rammenti la dichiarazione al Duce di voler essere il suo "più umile e obbediente gregario", nel momento esatto del delitto Matteotti – va intesa, secondo lo studioso, in tale direzione: "il fascismo di Pirandello non poteva conciliarsi con il compito inutile ed esoterico di D'Annunzio, ma neppure con il compito utile del fascismo profano di Mussolini. [...] Il passato era interamente perduto, l'"Antico" era inaccessibile; tutt'al più, per disperazione, ci si poteva lasciare avvolgere dai morti, dal suo guscio vuoto" (Jesi 2011, 218-219). Ovviamente Pirandello non era un drammaturgo di regime e la sua ansia, o la sua

possessione, potevano offendere profondamente, proprio nella rivelazione dei fondamenti, il fascismo “profano” di Mussolini, come provocare la reazione dei nazionalsocialisti tedeschi.

Le brevi righe ora citate sono esattamente sovrapponibili ad altre, fondamentali, pagine di Jesi, in un’analisi di ben diversa ampiezza dedicata proprio al *Doktor Faustus* di Thomas Mann, nella prospettiva del doloroso, postumo, disvelamento conoscitivo da parte di Zeitblom dell’esperienza dell’amico musicista Leverkühn, che trova il suo apice, o meglio il suo abisso, all’inizio degli anni ‘30, dove il patto col diavolo – che forse non esiste in quanto tale in senso referenziale – risiede nella proiezione di “parvenze orride” e demoniache sul mito, amplificate dal tormento che produce la dissoluzione sperimentale delle forme. Anche l’impiego di una parodia “diabolica” (rilevantissime, tra l’altro, le osservazioni di Jesi sulla figura e sul ruolo del professor Schleppfuss) è qui precisamente rilevato, nel percorso della “riduzione del mito a immagine del passato, deforme poiché tale, e poiché tale depositaria di morte” (Jesi 2018, in part. 37-100, la citazione da p.59). La formulazione, come si vede, è esattamente sovrapponibile a quella impiegata dallo stesso Jesi per Pirandello. Essa ci invita a letture ben diverse rispetto ai richiami correnti all’umorismo, nel senso appunto della freudiana *Verneinug*, ad inquadrare il rapporto di Pirandello col mito, col suo ritorno punitivo e tragico, dalla Sicilia all’Europa, dall’orizzonte arcaico alle forme d’avanguardia, tra l’Italia fascista e la “Germania segreta”.

Riferimenti bibliografici

Alfonzetti 2019

B. Alfonzetti, *Pirandello dalla Sicilia alla Grecia: Pirandello corale*, “InVerbis. Lingue, letterature, culture”, IX, 1 (2019), 11-24.

Alfonzetti 2022

B. Alfonzetti, *La diavoleria delle diavolerie o la critica dei critici*, in L. Pirandello, *Vestire gli ignudi /Ciascuno a suo modo*, Milano 2022, 121-159.

Alfonzetti 2023

B. Alfonzetti, *Introduzione. I comici in trionfo*, in L. Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto*, Milano 2023, 446-509.

Alonge, Malara 2001

R. Alonge, F. Malara, *Il teatro italiano di tradizione*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, dir. da R. Alonge e G. Davico Bonino, III, *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino 2001.

Artioli 2000

U. Artioli, *Le origini della regia teatrale*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, dir. da R. Alonge e G. Davico Bonino, II, *Il grande teatro borghese, Settecento-Ottocento*, Torino 2000.

Cometa 1986

M. Cometa, *Il teatro di Pirandello in Germania*, Palermo 1986.

De Min 2013

S. De Min, *Leggere le didascalie. Narrazione, commento, immaginazione nella drammaturgia moderna*, Bologna 2013.

Ibsen 2009

H. Ibsen, *Drammi moderni*, a cura di R. Alonge, Milano 2009.

Jesi 2011

F. Jesi, *Cultura di destra*, a cura di A. Cavalletti, Milano 2011.

Jesi 2018

F. Jesi, *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del '900. Con un'appendice di testi inediti*, a cura di A. Cavalletti, Milano 2018.

Mann 1963

T. Mann, *Epistolario 1889-1936*, a cura di E. Mann, *lettere a Italiani*, a cura di L. Mazzocchetti, Milano, 1963.

Pieri 2012

M. Pieri, *Los personajes de Pirandello: del espiritismo al cine*, "Pygmalion", IV (2012), 53-71.

Pirandello MN

L. Pirandello, *Maschere nude*, a cura di A. D'Amico, Milano, Mondadori, col numero del volume.

Pirandello 1938

L. Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti e A. Sodini, Milano, 1938.

Puppa 2021

P. Puppa, *La recita interrotta. Pirandello: la trilogia del teatro nel teatro*, Roma 2021.

Sabbatino 2021

M. Sabbatino, *Una lunga fedeltà: riscritture e trasposizioni di una storia di spiriti in Pirandello*, "Rivista di Letteratura Teatrale", X (2021), 111-123.

Schino 2003

M. Schino, *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari 2003.

Shaw 2023

G.B. Shaw, *Teatro*, a cura di F. Marroni, Milano 2023 (la traduzione della *Preface* agli *Unpleasant plays* è di E. Bizzotto).

Squarzina 2002

L. Squarzina, *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Pisa 2002.

Taviani 1985

F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, Bologna 1985.

Taviani 2021

F. Taviani, *Le visioni del teatro. Scritti sul teatro dell'Otto e Novecento*, a cura di M. Schino, Roma 2021.

Vescovo 2007

P. Vescovo, *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Venezia 2007.

Vescovo 2011

P. Vescovo, *Il tempo a Napoli. Durata spettacolare e racconto*, Venezia 2011.

Vescovo 2015

P. Vescovo, *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, Venezia 2015.

Vescovo 2020

P. Vescovo, *L'incerto fine. La peste, la legge, il teatro*, Venezia 2020.

Vescovo 2022

P. Vescovo, *Persone drammatiche e istanza narrativa*, "Status Quaestionis", 22 (2022), 35-51.

English abstract

The exponential growth of the use of captions in European drama between the end of the 19th and the beginning of the 20th century is examined here, starting from Ibsen, in the relationship between George Bernard Shaw and Luigi Pirandello. The topic – removing it from the perspective of the centrality of stage direction (called "regia" in the Italian tradition of theatre studies) - is focused in the direction that Shaw defines as the "competition of fiction" of dramaturgy, in reference to the book. Even the relationship with the figure of the director – for Pirandello relating above to *Questa sera si recita a soggetto* and the German experience – is redefined in the complex and contradictory relationship with the declared theoretical instances, in a broader perspective of "apparition", and especially of "diabolic apparition", which also introduces the role of a third protagonist of the twentieth century, Thomas Mann.

keywords | Luidi Pirandello; George Bernard Shaw; Thomas Mann; Stage Direction; Competition of Fiction; Theatrical Captions.

Questo contributo è stato sottoposto al vaglio del comitato scientifico ed editoriale della Rivista.

La tragedia del Cinquecento come “specchio de’ Principi”

La virtù, il principe e il tiranno nella *Canace* di Giovanni Falugi

Michele Di Bello

I. Tragedia ‘politica’ nel Cinquecento italiano e suddivisione tradizionale della tragedia cinquecentesca

Una felice definizione di Sandra Clerc ha spiegato con chiarezza in che senso il genere tragico, che riorrisce nel Cinquecento soprattutto a seguito e per merito della riscoperta della *Poetica* aristotelica, possa essere definito come un genere letterario sostanzialmente ‘politico’:

La tragedia del Cinquecento è, come noto, una rappresentazione prevalentemente politica: per argomento, ma anche e soprattutto perché diviene ben presto lo spettacolo privilegiato delle corti principesche, in una sorta di catarsi apotropaica. Si mette in scena il potere tirannico, criticandolo; si denuncia l’ipocrisia delle corti, presentate come luogo del complotto; al contempo, si dedicano le tragedie a sovrani “ideali”, di cui sono esaltate le numerose virtù. La tragedia, vero e proprio “specchio de’ Principi”, diviene strumento di edificazione morale e spazio in cui continuare la riflessione aperta, tra gli altri, da Machiavelli e Castiglione, sul potere e le sue derive, sul delicato equilibrio tra giustizia, moralità e utilità (Clerc 2016, 220).

Utilizzando un’espressione mutuata dalla lettera di dedica dell’*Asdrubale* (1562) di Jacopo Castellini a Francesco de’ Medici, Clerc identifica nella tragedia, “specchio dei principi”, l’alveo privilegiato della riflessione teorica che tra la fine del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento impegna un gran numero di intellettuali (Machiavelli e Castiglione sono solo i più noti) sui temi della natura e delle forme del potere, della sua gestione, della figura del reggente, delle dinamiche interne alla corte, del comportamento del cortigiano e molti altri.

La tragedia, alta forma di intrattenimento principesco, diventa cioè nel Cinquecento uno dei principali strumenti del veicolamento di tali contenuti, anche e non solo per l’immediatezza del suo impatto – proprietà in fondo comune a tutte le forme di letteratura destinate alla rappresentazione piuttosto che alla pura e semplice lettura: il principe assisteva, di fatto, nel dipanarsi delle vicende di soggetti illustri (storici, biblici o mitologici), ad una proiezione travestita di sé, insieme alla corte, coinvolta in un gioco di rispecchiamento ora più allusivo, ora più scoperto. La parabola tragica, aristotelicamente conducente dalla prosperità alla miseria, portava di fronte agli occhi della corte l’esemplificazione sempre a fini più o meno apertamente didattici di varie declinazioni del destino umano, e si caricava, adattata di volta in volta alla

fabula drammatizzata, di forti contenuti morali. In questo senso, la riflessione teorica rinascimentale sul potere e sui suoi molteplici aspetti conosce nella tragedia una sede favorita di attecchimento e di sviluppo, e segue passo dopo passo l'evoluzione di tale genere letterario nelle fasi in cui questa viene convenzionalmente suddivisa. Seguendo l'impostazione classica di Ferdinando Neri, che Clerc in parte riargomenta, la tragedia italiana cinquecentesca si può infatti suddividere in tre fasi principali:

1500-1530 ca., periodo dei cosiddetti "grecizzanti fiorentini" (cui la *Canace* falugiana appartiene, vd. *infra*, 2.);

1530-1570 ca., periodo caratterizzato dalla "riforma giraldiana" (Speroni, Aretino, Dolce);

1570-1600 ca., periodo in cui si sviluppa la tragedia barocca e controriformistica.

II. La *Canace* di Giovanni Falugi: l'autore e l'opera

La *Canace* di Giovanni Falugi, rimasta per lungo tempo manoscritta e conservata nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF, cl. 7 cod. 166), dovrebbe appartenere al primo periodo della scansione temporale di Neri, anzi proprio alla fine della prima fase, secondo la datazione dell'opera (1529) proposta da Riccardo Bruscastelli, alla cui edizione del 1974 – l'unica moderna del testo – si farà costantemente riferimento nella citazione di brani dalla tragedia. Non è solo allo scarso interesse riservato dalla critica a quest'opera, relegata allo statuto di *Canace 'minor'* rispetto alla molto più fortunata opera omonima di Sperone Speroni (1542), che si deve l'incompletezza e l'incertezza delle informazioni didascaliche su di essa (a partire dai dubbi sulla sua data di stesura nonché sulla sua rappresentazione, non certa); tali vaghezze derivano anche dalla generale opacità di contorni in cui si muove il suo autore, personaggio così poco noto "da non potersi tentare neppure l'abbozzo di una biografia" (Bruscastelli 1974, ix). Di lui, toscano proveniente dall'Incisa, si sa che fu alle dipendenze di Ippolito de' Medici (1511-1535), il figlio di Giuliano, cardinale e arcivescovo che governò come capo della città di Firenze fino alla terza cacciata dei Medici nel 1527 e partecipò alla spedizione dell'imperatore Carlo V d'Asburgo contro i Turchi del 1532. Falugi si trovò dunque ad operare nel "decennio calamitoso" (Bruscastelli 1974, xviii) segnato dall'invasione dei lanzichenecchi, dal sacco di Roma e dall'assedio di Firenze, e frequentò con ogni probabilità la fastosa corte romana di Ippolito, già illuminata dalla presenza di altri intellettuali più conosciuti come Francesco Maria Molza e Claudio Tolomei.

Le sue opere a noi note, tutte in volgare, non sono molte: un poemetto eroicomico in ottava rima, la *Pygmeis* (dedicata a Ippolito e Alessandro de' Medici, verosimilmente nel 1527); una tragedia, la *Canace* (dedicata a Ippolito de' Medici nell'anno della sua elezione a cardinale, avvenuta il 10 gennaio 1529 e già adombrata nella *Pygmeis*); una tragicommedia, *l'Ulisse paziente* (uscita insieme ad una traduzione dei *Menaechmi* di Plauto, nel 1531); ancora un poemetto in ottave, *In morte del fortissimo Signor Giovanni de' Medici* (pubblicato a Venezia nel 1532 ma ascrivibile agli anni 1526-1527). Si converrà con Bruscastelli (Bruscastelli 1974, xi) sull'impressione che tali opere, tutte ravvicinate e distribuite in un decennio, tradiscano



Pittore di Zenobia, *Piatta con Canace e Macareo*, 1550 ca., pittura su maiolica, 26,5 x 26,5 x 4,5 cm, Mantova, Palazzo Ducale.

un doppio obiettivo dell'autore: da un lato la ricerca di un qualche riconoscimento letterario, dall'altro il perseguimento di una linea d'intervento culturale tutto sommato omogenea, caratterizzata dal recupero di un classicismo abbastanza raffinato e dalla volontà di porsi ad un tempo come traduttore (*Menaechmi*), re-interprete di miti noti (*Canace*) e autore originale (*Pygmeis*, *In morte del fortissimo Signor Giovanni de' Medici*). Ciò che più conta in questa sede è comunque notare che la sua parabola letteraria seguì visibilmente le sorti della carriera politica di Ippolito de' Medici, considerato che la quasi totalità delle opere di Falugi è a lui dedicata.

Proprio all'ascesa di Ippolito al soglio cardinalizio – come è lecito desumere dalla dedicatoria dell'opera (vv. 57-59, in cui si fa riferimento ad un "soglio illustre", identificabile con il soglio cardinalizio cui ascese Ippolito il 10 gennaio 1529) – si ricollega il dono della *Canace*, tragedia rimata invero molto elaborata che dispiega una vasta gamma di metri anche piuttosto

colti (ad esempio la strofe saffica); il dramma è in cinque atti intervallati da altrettanti cori, preceduti da una dedicatoria e chiusi da un congedo *ad libellum*. L'impasto linguistico e formale, caratterizzato da una sorta di immaturità pienamente ascrivibile al primo periodo della tragedia cinquecentesca (appunto definito di "grecizzanti fiorentini", vd. *supra*, 1.) è di matrice quattrocentesca, ispirato al Pulci e al Poliziano, e lo spirito, espresso anche dallo stile (soprattutto nei dialoghi) è spesso popolareggiante e "borghese" come lo ha definito lo stesso Ferdinando Neri (Neri [1904] 1961, 16). Il soggetto del dramma è l'amore incestuoso dei due figli di Eolo, Canace e Macareo (sul mito Gantz 1993, 169-170), riutilizzata nel suo 'scheletro' mitologico per ospitare una riflessione moralistica indirizzata al cardinale. Questa la trama:

Il regno di Eolo prospera arricchito dalla straordinaria virtù dei suoi due figli, Canace e Macareo. A turbare l'ordine della situazione, la furia Megea suscita nella bella Canace una passione incestuosa per il fratello. La fanciulla, in preda al travolgente desiderio, decide di confidarsi con la sua nutrice che, dopo qualche resistenza, decide di aiutarla consegnando a Macareo una lettera in cui la sorella gli confessa il suo amore. Con un salto narrativo di nove mesi, si ritrova Canace al momento del parto del figlio suo e di Macareo. Il padre Eolo non tarda a scoprire l'accaduto e, in preda alla furia, invia alla figlia una spada ingiungendole di uccidersi. Ordina poi ad un servo di esporre il figlio dell'incesto perché sia dilaniato dalle bestie feroci. Macareo, informato della doppia sciagura, prende la via dell'esilio, straziato dal dolore; nelle parole conclusive del sacerdote si viene a sapere che Eolo, pentitosi tardivamente, comanda di raccogliere il corpo fatto a brani del nipote innocente per dargli una adeguata sepoltura.

La scelta dello scandaloso soggetto, apparentemente audace come dono ad un neo-cardinale, si potrebbe ricondurre alla volontà di fornire di una storia particolarmente infelice di passione e dannazione un'esegesi moralistica, evidente nella proposta di un modello esistenziale stoico di distacco dalle passioni e di estrema attenzione ai colpi della sorte. In realtà, però, proprio perché nell'opera i personaggi agiscono sotto la spinta di una passione demoniaca e di provenienza tutta infera, quasi prodotta da una Fortuna dalla quale non ci si può in nessun modo guardare, non è propriamente possibile intravedere nella progressione del dramma la consegna di una morale ottimistica: la Canace falugiana propone invece, come è stato sottolineato, una sorta di "antropologia in negativo", in cui l'arbitrio del soggetto è ridotto al minimo (Gallo 2005, 231).

La morale ricavata e offerta sarà, pertanto, quella della negazione della felicità per l'essere umano (si veda già il pessimistico Coro dell'atto I, intonato dalle tre Parche, in cui si asserisce l'infelicità dei viventi a partire dall'eloquente *incipit*, "Nessun in terra si dica felice"), riconfigurata verso la fine del dramma come invito ad un'esistenza cosciente dei rischi stessi del vivere, aggirati o evitati attraverso l'esercizio della consapevolezza e della diffidenza verso la Fortuna (*infra*, 6.). È così che la fastosa rappresentazione mitologica – che si fa qui dramma cortese di un infelice amore tra consanguinei – si rivela percorsa, nella tragedia, da una serie di motivi che configurano una riflessione nel complesso organica sui temi del mutamento di fortuna, dell'incostanza del fasto e delle ricchezze (di derivazione senecana), ma sottendono anche nessi concettuali e teorici più maturi (qui appena in abbozzo e destinati ad essere

ripresi e approfonditi solo nella tragediografia successiva, es. giraldiana) come il rapporto colpa-sventura o il contrasto fra responsabilità etica e fato.

Per quanto riguarda i modelli, Falugi aveva a disposizione per questo soggetto (e probabilmente leggeva in latino) l'epistola di Canace a Macareo nelle *Eroidi* di Ovidio (l'undicesima) – la tragedia *Eolo* di Euripide, tra le fonti del testo ovidiano, era purtroppo già andato perduto – che forniva prima di tutto la trama dell'intrigo domestico (forse suggerendo anche l'espedito della lettera come mezzo della confessione dell'amore di Canace) e poi, in parte, il modello sentimentale per la costruzione dell'identità dell'eroina, caratterizzata da un *furor* erotico almeno tanto forte quanto il corrispondente *furor* tirannico di Eolo scatenatosi alla scoperta dell'incesto tra i figli; a quello ovidiano si aggiungeva l'importante modello drammatico (e tematico) di Seneca, di cui Falugi considerò per la sua tragedia in particolar modo la *Fedra*, opera incentrata su un mito paragonabile a quello di Canace: l'amore impossibile di una matrigna, Fedra, per un bel principe virtuoso, il suo figliastro Ippolito, anch'essa storia di passioni proibite, confessioni 'scandalose' ed esiti infelici. Ad un'analisi più attenta di questa compresenza di modelli latini nell'opera falugiana non è difficile notare come il modello senecano si imponga di gran lunga su quello ovidiano, fornendo a Falugi il repertorio situazionale risonante di presenze oscure (fra tutte quella pestifera della furia Megera nella scena I dell'atto I) e di scene cruente e macabre (come la descrizione dello scempio del corpo del figlio di Canace in atto V, scena II, vv. 149-253), tutti tratti che contraddistinguono universalmente la tragedia senecana.

In questa sede si è scelto in particolare di focalizzare l'attenzione su tre aspetti della Canace in vario modo riconducibili alla discussione cinquecentesca su temi 'politici' cui si accennava in apertura (*supra*, 1.): 1) la raffigurazione del principe ideale e idealizzato nella figura di Macareo (con un accenno alla questione teorica dell'opposizione tra ozio e attività nella valutazione della figura del buon regnante); 2) la rappresentazione del tiranno, figura cardine di molta trattatistica politica e onnipresente nelle discussioni sulle degenerazioni del potere, ruolo qui impersonato da Eolo; 3) la morale del dramma consegnata al signore dedicatario della tragedia, attraverso una lettura dell'ultimo coro della *Canace*.

Prima di tutto, però, sarà necessario considerare la dedicatoria che prelude alla tragedia: tale testo da un lato definisce l'opera in questione come dono cortigiano vero e proprio, rinsaldando, nell'evocare i consueti temi legati alla dedica, il cosiddetto 'patto cortigiano' che è premessa e finalità dell'opera stessa; dall'altro esso anticipa tutto il valore morale e sapienziale del dono, presentato, con un consueto processo di *diminutio*, come privo di pregio apparente.

III. La dedicatoria ad Ippolito

La coltissima dedicatoria di questa tragedia, scritta in strofe saffiche rimate, prende le mosse da un lungo preambolo (vv. 1-36) che ha per oggetto le ricchezze dei popoli della terra invitati a portare le loro ricchezze in omaggio ad Ippolito. Il fasto volutamente esagerato che si coglie nell'elencazione dei vari popoli sarà un motivo importante nella tragedia che di quel fasto e di

quella prosperità dimostrerà progressivamente la labilità e la dannosità fino a proclamarne, nell'ultimo coro, l'abbandono completo in favore di una vita ritirata e condotta all'insegna di una sicura saggezza (*infra*, 6.). In opposizione a questo stuolo di ricchi donatori si pone Falugi stesso che, in netto contrasto con tali elargizioni, dichiara invece di offrire al suo signore un omaggio molto meno fastoso ma – come si arguisce – molto più prezioso:

Ma corsier acri, celeri e audaci,
auro, drappi, gemme e armi lucide,
falconi e pardi o presi in selve mucide
cervi fugaci,
lascero' io presentarti a coloro
ch'hanno e palazzi suoi superbi e alti,
dove le travi, e cardini e gli smalti
refulgan d'oro:
ché nelle selve mia povere e aride
non nacque mai de l'Esperide el pome,
o qual già trasse Ippomene o pur come
fu dato a Paride.
Non va pel campo mio correndo vago
el fiume fatto da Mida aurifero,
non Fasi ameno, o Idaspe gemmifero
o l'aureo Tago:
ma sol ci è nato un quasi secco lauro,
onde talor non senza sua pericoli
Melpomene mi detta esti versiculi
per mio tesauo.
Questi el tributo son della tua sedia,
questi ho sacrati al tuo soglio sublime:
ch'altro non ho da darti che le rime
d'esta tragedia. (*Canace, Dedicatoria*, 37-60)

Nella dedicatoria l'opposizione tra i ricchi doni materiali degli altri e il dono delle rime della tragedia di Falugi è costruita attraverso la metaforica dello splendore naturale dei luoghi più belli della terra (come l'immagine del fiume reso d'oro dalla mano di Mida ai vv. 49-50), ai quali si contrappone un misero ramoscello di alloro addirittura quasi secco, simbolo di una poesia ripiegata e umile che nasce nelle selve povere e aride del poeta (il "quasi secco lauro" del v. 53). Similmente, nel tredicesimo canto dell'*Inferno* dantesco, l'orrore della selva dei suicidi veniva presentato attraverso l'anafora martellante di "non" (per tre volte presente nella dedicatoria della Canace rispettivamente in apertura dei vv. 46, 49, 51), che negava le caratteristiche naturali del *locus amoenus* indicando invece le caratteristiche inquietanti di un luogo inospitale. Compagnano anche qui, in opposizione ai floridi rami, gli stecchi e gli sterpi di una natura immiserita:

Non fronda verde, ma di color fosco;
non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti;
non pomi v'eran, ma stecchi con tòsco:

non han sì aspri sterpi né sì folti
quelle fiere selvagge che 'n odio hanno
tra Cecina e Corneto i luoghi còlti (Dante, *Inferno* XIII, 4-9)

Se però nella selva dei suicidi la natura languiva perché pervasa dalla colpa e punita dalla giustizia divina, la natura apparentemente secca e arida alla quale è paragonato il dono di Falugi risponde, in questo vistoso processo di diminuzione, alla ben nota strategia del *topos modestiae*: l'alloro di Falugi rispetto a quello degli altri poeti non è verdeggiante e rigoglioso soltanto esteriormente ma cela un valore in realtà molto più alto perché è ricco di saggezza. Il pericolo che impone tanta cautela nel porgere il dono ad Ippolito è ovviamente il mancato gradimento dell'opera da parte del cardinale, un timore che in effetti verrà ripetuto nel congedo della tragedia e di cui si coglierà la concretizzazione nella dedica allo stesso Ippolito dell'*Ulisse paziente*, in cui Falugi dirà di credere "ch'Eolo e Canace, / de' qua' l'un pianse, e l'altro amando morse, / in lor boato e tragica ira forse / poco ti piace [...] / ogni verso fu / orrido e negro [...] di membri e d'animo egro, / e 'l dolor... dittava e non virtù").

IV. Macareo-Ippolito e le virtù del principe

Dopo la prima scena del primo atto, in cui Falugi fa intervenire le Furie Megera e Aletto, vere responsabili della passione che Canace concepirà per il fratello, si assiste alla presentazione della felice corte di Eolo, in dialogo con il servitore Tirso (*Canace*, atto I, scena II). Questo regno, prospero e sconfinato (vv. 121-143), non è tanto ricco per la sua estensione. Eolo dice chiaramente che la sua fortuna, accordatagli da Giove, consiste nei suoi due splendidi figli con cui la natura è stata particolarmente generosa (*Canace*, atto I, scena II, vv. 144-151 "ben parmi essere a Giove più che gli altri caro, / non tanto per favor di regno o d'armi / [...] quanto in trovar sì liberal e larga / Natura, che 'n dua figli espresso mostra / quanto ben possa infonder ne' mortali"). La rappresentazione della virtù filiale sulla quale si regge la prosperità del regno è affidata soprattutto al ritratto del principe Macareo, descritto nelle parole di Tirso e del padre Eolo, che risulta particolarmente interessante nella valutazione dell'impronta 'cortigiana' possibilmente lasciata sulla *Canace* da altre opere precedenti, sempre legate al mecenatismo mediceo (*Canace*, atto I, scena II, 84-86; 103-120):

(Tir.) Il vidi, o re, con più baron di corte
A caccia andar, con molti pardi e lacci,
festivo, lieto, bel, sano e giocondo
[...]

(Eo.) Pur fra tutte le cose son contento
di Macareo che mai lo veggio in ozio:
or le fugaci fiere segue in caccia,
or atteggia cavai, or la quadriga;
or trae co l'arco e Apollo rassembra,

or in palestra denudato e unto
getta alla terra gli omini più validi;
allor notando 'l fondo del mar tocca,
talor sonando l'aurata cetra
ferma ne l'aria vagabundo uccello.

La rappresentazione del giovane cacciatore virtuoso corrisponde da diversi punti di vista alla descrizione che Poliziano, nelle *Stanze per la giostra* (post 1478), aveva dato del giovane protagonista Iulio, notoria maschera poetica di Giuliano de' Medici, dedicatario dell'opera (*Stanze per la giostra* I, 8-9):

Nel vago tempo di sua verde etate,
spargendo ancor pel volto il primo fiore,
né avendo il bel Iulio ancor provate
le dolce acerbe cure che dà Amore,
viveasi lieto in pace e 'n libertate;
talor frenando un gentil corridore,
che gloria fu de' ciciliani armenti,
con esso a correr contendea co' venti:

ora a guisa saltar di leopardo,
or destro fea rotarlo in breve giro;
or fea ronzar per l'aere un lento dardo,
dando sovente a fere agro martiro.
Cotal viveasi il giovene gagliardo;
né pensando al suo fato acerbo e diro,
né certo ancor de' suo' futuri pianti,
solea gabbarsi delli afflitti amanti.

I contatti con il testo cortigiano di Poliziano si fanno in alcuni punti anche più densi, come nella anafora di "or" impiegata nella analoga esposizione delle attività boscherecce e venatorie cui si dedicano i due giovani cacciatori. Più in generale, a livello rappresentativo, può comunque spiegare tale analogia il ricorso polizianesco e falugiano al comune antecedente mitologico di Ippolito, il prototipo del giovane e bel cacciatore insensibile alle questioni di amore; il Macareo di Falugi si colloca dunque a pieno titolo in una ideale trafila di figure della letteratura cortese e cortigiana italiana esemplate sull'Ippolito mitologico nella quale potrebbe essere inserito anche il protagonista del *Filostrato*, Troilo, allo stesso modo presentato da Boccaccio nell'esercizio della sua indifferente castità e destinato come Macareo a fare esperienza di un amore che lo condurrà ad una fine tragica.

Nella *Canace* il motivo di Ippolito torna peraltro con una certa insistenza: si vedano ad esempio i vv. 110-115 dell'atto quinto in cui Macareo prende la via dell'esilio salutando la patria e gli amici, una scena paragonabile al momento dell'*Ippolito* di Euripide – i cui primi volgarizzamenti paiono però successivi alla composizione della *Canace*, il che porta ad escludere la conoscenza falugiana diretta dell'opera greca – in cui Ippolito, bandito dal re padre Teseo in quanto ritenuto colpevole di aver violentato Fedra, saluta per sempre la città di Trezene (vv.

1090-1110). Il *topos* è attivo anche nel secondo coro della *Canace* (dal titolo “Coro di cacciatori che canta le laude di Diana”, Atto II, vv. 232-271), da leggere in parallelo al canto dei compagni di caccia di Ippolito che nell’omonima tragedia di Euripide sollevano le lodi di Artemide nel pezzo corale successivo all’uscita di scena di Afrodite (vv. 58-71); si consideri inoltre l’inno rivolto da Ippolito a Diana all’inizio della *Fedra* di Seneca (vv. 54-84), opera tra i sicuri modelli della *Canace* di Falugi (sui modelli della *Canace* vd. *supra*, 2. e Bruscaagli 1974, xlv-lix; sul *topos* di Ippolito vd. invece anche Tuzet 1987).

La differenza sostanziale fra il Macareo falugiano e lo Iulio polizianesco – entrambi, come si è visto, virtuali discendenti dell’Ippolito mitologico – è che i due intraprendono un percorso per molti aspetti ‘inverso’: se Iulio è inizialmente imperfetto (deve ancora conoscere l’amore che lo innalzerà alla virtù più compiuta, quello per la bella Simonetta), Macareo, da perfetto eroe tragico, è invece inizialmente davvero perfetto, ma la catastrofe di natura amorosa minerà irrimediabilmente questo ritratto di idealizzazione, leggibile dunque come parte di una strategia attiva nella tragedia che ne fa una *fabula* didascalica al contrario: la lezione sottesa è quella della preservazione della virtù ‘cortese’ da difendere dalle spinte distruttive dell’illecito e dell’ingiusto, qui incarnate in un amore incestuoso e degradante contrapposto all’esperienza d’amore edificante di Iulio.

A spiegare le consonanze tra i protagonisti maschili delle due opere (Iulio e Macareo), però, soprattutto alla luce dell’importanza che apparentemente la letteratura medicea quattrocentesca riveste nel percorso letterario di Falugi (a partire dall’aspetto stilistico e linguistico per giungere a quello tematico), la comune derivazione dei personaggi dall’archetipo di Ippolito non sembra pienamente sufficiente. Nell’opera di Falugi (non solo nella *Canace*), infatti, l’autore auspica di continuo che sotto l’egida di Ippolito si possa rinnovare l’età d’oro laurenziana e giuliana, che quel lauro cui si fa riferimento anche nella dedica iniziale (*supra*, 3.) possa rinverdire: la ripresa falugiana dello Iulio polizianesco, con tutte le sue implicazioni da un punto di vista ‘propagandistico’, è per questo tanto più interessante e potrebbe indicare la necessità da parte di Falugi di una legittimazione poetica e politica, ricercata attraverso la ripresa di un illustre antecedente di travestimento mitologico della corte medicea quale appunto quello proposto nelle *Stanze* polizianesche. Anche per questo motivo, l’insistenza falugiana sulle doti ‘cortesi’ del personaggio di Macareo, immerso in un primo momento in una dimensione di suprema virtù ed imitabilità, riveste un’importanza particolare nell’analisi di alcuni motivi didattici e ‘politici’ attivi nella tragedia: attraverso la vicenda luttuosa rappresentata il signore è messo in guardia dalla variabilità della sorte e soprattutto dalla pericolosità di Amore, qui inteso come forza perturbante e perversa (un amore contro natura quale quello carnale di un fratello per una sorella) che inficia la stabilità dell’organismo politico e lo distrugge dall’interno; allo stesso modo – ma per via imitativa – Poliziano, attraverso la vicenda di Iulio, invitava Giuliano ad emulare il percorso di elevazione spirituale per mezzo di Amore contenuto nelle *Stanze per la giostra*.

Tra le virtù di Macareo elencate da Tirso ce n'è una particolarmente rilevante per le sue implicazioni 'politiche' sulla quale è il caso di soffermarsi (*Canace*, atto I, scena II, 113-120):

(Tir.) Come l'om sapiente usa far quello,
ché 'n viglie, in sudori, in ferri, in pietra
virtù germuglia, e da l'ozio trabocca
un largo mar di vizi brutti e squalidi.
E sai, Canace gli è conforme appunto,
la cui grazia, virtù, le belle membra
ferman e venti e' mari; e 'l sol si liga
d'un riso, un atto sol della sua faccia.

Ai vv. 115-116 Tirso loda Macareo per la sua infaticabile attività, sostenendo che la virtù germuglia nelle veglie, nelle fatiche, nella guerra e nel lavoro, mentre dall'inoperosità proviene un grande mare di vizi brutti e turpi. Tale formulazione risponde all'espansione di un concetto introdotto già da Eolo: il re, infatti, aveva affermato ai vv. 103-104 di essere massimamente contento di non vedere mai Macareo indugiare nell'ozio, ma sempre in attività (*Canace*, atto I, scena II, vv. 103-104, "Pur fra tutte le cose son contento / di Macareo che mai lo veggo in ozio"). L'importanza di questo tema è confermata anche dalla ripresa del motivo dell'ozio, evocato per contrasto attraverso il suo antonimo ("negozio", per giunta in rima, posizione forte), nelle parole di Eolo in risposta al suo servitore (*Canace*, atto I, scena II, 121-123):

(Eo.) Ogne mie grazia, valor e negozio
cognosco e veggo come in vetro chiaro,
tal che da Giove in fuor nessun m'è sozio.

Il binomio ozio-attività, già convertito nelle parole di Tirso nel binomio "ozio-virtù" – ben chiaro nelle connotazioni valutative dei suoi due poli –, non è un concetto neutro nella cultura rinascimentale e in particolare nella trattatistica storica e politica del Cinquecento: nella riflessione di Machiavelli, infatti, uno dei chiari antonimi della virtù è proprio l'ozio. Si tratta di un concetto molto ricorrente, espresso in vari modi e in diverse opere di Machiavelli, ma a grandi linee può formularsi in questo modo: a rovinare un buon regno è l'inattività, e specificamente l'inattività che si genera nella quiete, quando meno, cioè, ci si aspetta il colpo basso della sorte, sempre in agguato. La virtù, al contrario, si sviluppa nella veglia, nella fatica, nella guerra, nelle avversità. Tale riflessione si trova espressa, fra le molte occorrenze, all'interno della teoria storica 'ciclica' contenuta nelle *Istorie fiorentine* (1532), V, 1:

Perché la virtù partorisce quiete, la quiete ozio, l'ozio disordine, il disordine rovina, e similmente dalla rovina nasce l'ordine, dall'ordine virtù, da questa gloria e buona fortuna.

La medesima idea dell'ozio come prodotto dall'inattività della virtù emerge poi nel poemetto satirico *L'asino* (1517), V, 94-96:

La virtù fa le region tranquille: e da tranquillità poi ne risolta l'ozio: e l'ozio arde i paesi e le ville.

Anche in uno dei *Capitoli*, quello dedicato a Giovan Battista Soderini (Di Fortuna, v. 85), ritorna il tema dell'Ozio che guasta il mondo: "L'una racconcia il mondo (*scil.* Necessità, al v. 84), e l'altro il guasta (*scil.* Ozio, al v. 84)". Si tratta di una formulazione più concisa dello stesso concetto: l'inattività è una condizione perfetta per far attecchire il vizio, poiché nella tranquillità non c'è alcuna ragione di preoccuparsi per qualcosa; al contrario, la Necessità è una condizione di obbligato esercizio della virtù che mantiene in ordine il mondo difendendolo dai colpi della sorte.

È lecito evocare a questo proposito anche il capitolo machiavelliano *Dell'Ambizione*, dedicato a Luigi Guicciardini (vv. 118-120), nel punto in cui l'autore riflette sulla misera sorte che l'inattività dell'Italia ha meritato:

Or vive (*scil.* l'Italia), se vita è vivere in pianto,
sotto quella ruina e quella sorte
ch'ha meritato l'ozio suo cotanto.

Nei *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio* (1531) si trova ancora una formulazione di questo concetto (II, 25):

[...] la cagione della disunione delle repubbliche il più delle volte è l'ozio e la pace; la cagione della unione è la paura e la guerra.

Anche Baldassarre Castiglione aveva un'idea simile dell'ozio, come si può ricavare da un passo del coevo *Cortegiano* (IV, 28) in cui si legge:

l'ocio troppo facilmente induce mali costumi negli animi umani.

In un senso più ampio, considerando la progressione della tragedia, si potrebbe anche dire che nelle parole di Tirso vi sia dell'ironia tragica giacché i mali di Macareo inizieranno appunto nel suo 'ozio' amoroso, cioè quando sospenderà le sue attività e verrà avvolto nella spirale dell'amore incestuoso per Canace: l'immagine didascalica che si condensa nella lode dell'attività instancabile del principe virtuoso conterà dunque su un immediato controesempio, dato dalla caduta di questo principe perfetto nel rovinoso amore per la sorella.

V. Il ritratto tirannico di Eolo

A fare da contraltare alla figurazione idealizzata del virtuoso Macareo, anche nella *Canace* falugiana – come in gran parte delle tragedie del Rinascimento – figura il tiranno, incarnazione topica dei vizi più indesiderabili e proiezione dei timori della degenerazione del potere regale; a vestire i panni del tiranno è in questo caso il personaggio di Eolo.

I tratti tirannici di Eolo si trovavano già pienamente espressi nell'undicesima delle *Eroidi* di Ovidio (su questo testo come modello della *Canace* di Falugi vd. supra, 2.), in cui il re dei venti veniva definito dalla figlia – ideale autrice dell'epistola – come *durus pater* ("padre irremovibile", v. 8). Nel testo ovidiano, che prendeva avvio dopo la scoperta dell'incesto e nel pieno imperversare della furia di Eolo, Canace descriveva l'impietoso padre nell'esercizio del suo potere, facendo del duro compito a lui affidato – la signoria su creature indomite come i venti –

un riflesso delle sue asperità caratteriali ed un corrispettivo della sua crudeltà come genitore (Ov. *Her.* XI, 9-18, [...] *ut ferus est multoque suis truculentior euris, / spectasset siccis vulnera nostra genesis. / Scilicet est aliquid cum saevis vivere ventis; / ingenio populi convenit ille sui. / Ille Noto Zephyroque et Sithonio Aquiloni / imperat et pinnis, Eure proterve, tuis. / Imperat heu! ventis; tumidae non imperat irae / possidet et vitiis regna minora suis.* “Crudele com’è e molto più truculento dei suoi Euri, se ne starebbe a guardare le mie ferite ad occhi asciutti. Di certo significa qualcosa vivere insieme a venti selvaggi; [scil. Eolo] è in sintonia con l’indole del suo popolo. Dà ordini a Noto e a Zefiro e ad Aquilone Sitionio e anche alle tue ali, Euro violento. Dà ordini – ahimè – ai venti; ma non governa la sua tumida ira e possiede regni minori dei suoi vizi”).

Nella *Canace* di Falugi la rappresentazione del tiranno coincide in realtà con quella di una ‘parentesi tirannica’, nel senso che Eolo non corrisponde al prototipo del tiranno dall’inizio alla fine del dramma (come in molti altri casi di despoti tragici cinquecenteschi, es. il Polifonte nella *Merope* di Pomponio Torelli, che agisce tirannicamente dal primo ingresso in scena al momento in cui viene assassinato da Telefonte): Falugi sceglie invece di mettere in scena un sovrano inizialmente virtuoso che però, cedendo alle pulsioni negative suscitate in lui dalle circostanze, rivela un volto spietato e furioso per giungere poi, alla fine del dramma, al pentimento, sulla scia del Creonte nell’*Antigone* sofoclea, archetipo del ‘tiranno resipiscente’ magistralmente ripreso nella non lontana *Antigone* di Luigi Alamanni (1530). Per di più nella *Canace* non si vede mai Eolo agire da tiranno sulla scena: la rappresentazione della sua crudele furia è unicamente affidata alle parole dei personaggi e del coro. Può darsi che ciò costituisca un limite nell’indagine psicologica del personaggio (sulla scia del giudizio sulla *Canace* formulato da Neri, vd. *supra*, 2.), lasciato agire fuori scena; nondimeno suscita un certo interesse il fatto che alle reazioni spropositate del tiranno di fronte alla scoperta dell’incesto tra i suoi due figli si assista attraverso i commenti di personaggi diversi (dalla nutrice al servitore Tirso, dal coro al sacerdote), in una moltiplicazione prospettica dei punti di vista che risulta comunque nell’unica posizione possibile ed ammessa a riguardo: il biasimo e la deplorazione del comportamento del tiranno.

Il ritratto tirannico di Eolo inizia a profilarsi nelle parole della nutrice che nell’atto quarto racconta la reazione del re alla scoperta dell’incesto. Nel suo furioso svelare la cesta in cui vagisce il nipote, Eolo è equiparato – con chiara ripresa della similitudine virgiliana di *Aen.* II, 378-382 (Acciarino 2018) – ad un uomo che veda spuntare in mezzo ai fiori una pericolosa vipera (*Canace*, atto IV, scena III, 229-235):

Eol pieno di furor la zana scuopre:
el fanciul vide, e come chi visto abbia
prima ne’ fiori una pessima vipera,
si tirò indietro, e poscia a finir l’opre
per le fasce in sul petto ciuffò quello,
come farebbe un leon pien di rabbia
quando egli arrappa un tenerin agnello.

Alla raffigurazione di Eolo-tiranno è dedicato poi un intero coro, quello che chiude l'atto IV (intitolato appunto "Coro repressivo la crudeltà d'Eolo e plorante l'innocenza del nipote"), in cui vi è, come in una sorta di trionfo al contrario, l'elencazione di una serie di figure mitologiche e popolazioni della terra (come i Traci e gli Sciti) caratterizzate dalla crudeltà e dall'efferatezza (anticipate già dalla menzione, al v. 241, del feroce re Atamante, noto per aver ucciso il figlioletto Learco); tra di esse figura anche Busiride, altro sovrano mitologico noto per la sua barbara abitudine di sacrificare tutti gli anni un forestiero a Zeus (*Canace*, Coro dell'atto IV, 283-290):

Non più nella memoria degli umani
viva la fama del crudel Busiride
o d'altro immite Scita,
o efferato Trace,
ché la crudeltà d'Eolo fia viride
più che di tutti gli animali ircani:
questa a cantarne incita
d'omo e di fiera ogni lingua che tace.

Il medesimo coro si chiude sulla prefigurazione dell'immagine di Eolo privato di tutti i suoi affetti e destinato alla solitudine, la sorte più infelice di tutte; si sottolineano qui anche altri aspetti tipici della rappresentazione del tiranno quali la mancanza di autocontrollo, il cedimento alle passioni e la caduta nel vortice dell'ira (*Canace*, Coro dell'atto IV, 339-346):

Or poi, Eol, ch'a l'animo feroce
lasciasti el fren e a l'ira cedesti,
tu se' de' figli tuoi
rimasto orbo e privo:
e questi casi flebili e funesti
del tuo furor, con lacrimosa voce
tanto più ch'uom mortal piangerai poi,
quanto più ch'uom mortal resterai vivo.

Interessante in quest'ultimo passaggio è soprattutto il riferimento all'ira, materia di trattazione nobilitata soprattutto dal *De ira* di Seneca (39-40 d.C.), in cui tale affezione, se non incanalata nel modo giusto, diventa garanzia di degenerazione del potere; (anche) sulla scia della teorizzazione senecana, il Cinquecento torna a più riprese in ambito trattatistico sull'ira, considerata tratto caratteristico della figura del tiranno in opposizione a quella del buon re. Il tema, ad esempio, è elevato a soggetto di un anonimo dialogo cinquecentesco intitolato *Dell'ira e de' modi di curarla*, da alcuni attribuito alla giovinezza di Niccolò Machiavelli, in cui Machiavelli stesso dialoga con l'amico Cosimo Rucellai. Tra i vari punti di interesse dell'operetta – in aggiunta alla questione dell'attribuzione e dei possibili modelli, su cui vd. Bettoni 1824 e Triantafyllis 1875 – si segnala il momento della conversazione in cui Cosimo stabilisce una precisa equazione tra l'ira ed il tiranno; secondo questa equazione l'ira non solo è caratteristica del tiranno, ma spadroneggia essa stessa negli animi degli uomini al pari di un despota

in una città; ne consegue logicamente che liberarsi dall'ira equivalga a liberarsi dalla dominazione di un tiranno:

(Co.) [...] Essendo adunque l'ira un peccato arrogante e contumace e ch'è simile ad un gagliardo tiranno, non vuole esser ripreso da altrui.

E nel vero, Niccolò mio, quello sottrarsi dal principio dell'ira, non è altro che liberarsi da un pessimo tiranno che quietar non ti lasci, ma or gridando, minacciando, ed ora gli occhi e il viso stravolgendo, e battendo le mani, ti faccia a ciascuno tenere spiacevole o ridicolo; perciò nel principio suo dee l'uomo accostarsi alla tranquillità, e fuggire quella furia.

Il fine tutto morale e politico di tale confronto dialogico sull'ira si fa poi palese nell'immagine dello specchio, che richiama il genere letterario dello *speculum principis* – cui il *De ira* senecano appartiene – e al contempo rimanda alla funzione di “specchio de' Principi” che il genere tragedia riveste nel Cinquecento, secondo la definizione di Jacopo Castellini (*Asdrubale*, Dedicata, *supra*, 1.) da cui ha preso le mosse la presente discussione:

(Co.) [...] Onde se m'accadessi d'aver a correggere alcuno, il quale fusse da tal passione combattuto, io userei, come fanno i barbieri a quelli che essi hanno lavati e puliti, di por loro avanti alli occhi uno specchio tantosto che io il vedessi ben infiammato nell'ira, perciò che veggendo sè stesso non pur nell'animo, ma eziand nel corpo sì fieramente trasformato, gli sarebbe gran rimedio a tale insania.

Nella *Canace* di Sperone Speroni la rappresentazione di Eolo come tiranno apparirà ben più diffusa e profonda (specialmente i vv. 1238-1266 della tragedia) di quanto non lo sia nell'omonimo dramma falugiano, ma soprattutto acquisterà rilievo in quella sede un tema molto caro alla tragedia rinascimentale di secondo periodo (*supra*, 1.) e totalmente assente in Falugi: quello del dire la verità al tiranno (su cui si veda ampiamente Clerc 2016). In particolare, Speroni rappresenterà Eolo in dialogo con il suo Consigliero in un contrasto di pareri giocato sull'opposizione tra pietà e crudeltà (vv. 1303-1316):

(Con.) Tolga Iddio che giamai
il disio di vendetta
sieda in un cor reale et ivi usurpi
della giustizia il loco.

(Eo.) La vendetta in tal caso,
quanto men fie pietosa,
tanto sarà più giusta.

(Con.) Non po' esser giustizia
nemica di pietade.

(Eo.) Qui sarebbe impietade
l'aver compassione.

(Con.) Signor, non vi scordate d'esser dio
e che, come re siete,
così voi siete padre.

Del medesimo dialogo si considerino anche i vv. 1344-1366:

(Con.) Se la pietà paterna
in voi non pò soffrir di veder vivi
i figliuoli e 'l nipote,
muoiano condannati
dalla legge reale,
sì che primeramente
sia lor permesso di poter scusare
l'error commesso. Certo se temete
di vederli et udirli,
temete di exaudirli.

(Eo.) Pianti, sospiri e dimandar mercede
foran le lor ragioni.

(Con.) Lecito è lor, quando non hanno altre armi,
usar pianti e sospiri
in lor difesa e dimandar mercede.

(Eo.) Non voglio esser trafitto
da cotali armi, usate
a ferir la giustizia.

(Con.) Se l'arme di pietade
temete, or vi pensate
quanto sian paurose
a' miseri soggetti
quelle di crudeltade.

Il dialogo tra i due personaggi prende avvio dalla violenta reazione di Eolo alla scoperta dell'incesto tra i figli, la cui scelleratezza egli è deciso a punire in maniera esemplare. Il Consigliero gli si oppone, provando a contestare la sua posizione e affermando il suo augurio che la vendetta e la crudeltà non alberghino mai in seno al potere di chi regna; Eolo controbatte, proseguendo imperterrito nella sua linea, che la sua vendetta sarà tanto più giusta quanto più sarà crudele.

Come si evince da questo passaggio, in Speroni la riflessione sul tiranno si esprime in maniera prescrittiva e dialogica piuttosto che narrativa e descrittiva come nella *Canace* di Falugi, dove un diverbio del genere fra il re ed un suo subalterno manca del tutto (vi era, invece, il concorde dialogo iniziale tra Eolo e il servitore Tirso analizzato supra, 3.): Speroni, proponendo la scena del confronto tra Eolo in preda al furore e il suo Consigliero assennato e temperante, apre invece uno spazio di riflessione sui legami tra il potere, la pietà e la giustizia, introducendo il tema dell'onestà dell'uomo semplice di fronte al tiranno, le cui ragioni vengono messe in discussione anziché passivamente accettate.

Nel passaggio speroniano ricorre peraltro una tematica molto utile al discorso 'politico' qui di interesse, quella cioè del potere in rapporto alla dinamica della vendetta, che invece in Falugi non figura: il desiderio di vendetta di Eolo contro la colpa scellerata dei figli viene inibito teoricamente dal Consigliero che antepone alla crudeltà del tiranno le ragioni della pietà e della misericordia, presentandole come forme di espressione della giustizia. In una serie di fitti passaggi il Consigliero arriva a stabilire tre relazioni: 1) vendetta \neq giustizia (vv. 1303-1306, "Tolga Iddio che giamai / il disio di vendetta / sieda in un cor reale et ivi usurpi / della giustizia il loco"; 2) giustizia = pietà (vv. 1310-1311, "Non po' esser giustizia / nemica di pietade"); 3) pietà \neq crudeltà (vv. 1362-1366, "Se l'arme di pietade / temete, or vi pensate / quanto sian paurose / a' miseri soggetti / quelle di crudeltade"). Suscita particolare interesse la contrapposizione di "pietà" e "crudeltà", due valori centrali già nell'etica latina e molto presenti, spesso in reciproco contrasto, nella trattatistica politica rinascimentale.

Nel discorso machiavelliano su questo tema i due concetti si trovano espressamente contrapposti nel titolo di un *argumentum* dei *Discorsi sopra la prima Deca* di Tito Livio (I, 41):

Saltare dalla umiltà alla superbia, dalla pietà alla crudeltà, senza i debiti mezzi, è cosa imprudente e inutile.

L'equazione 1) (pietà = giustizia) ricorre poi nelle *Istorie fiorentine* (V, VIII, 15), insieme alla coppia antonima di impietà e ingiustizia (VIII, XI, 2); ancora nelle *Istorie fiorentine* (IV, XXI, 10) si contrappone una "sì onesta e piatosa republica" alla "disonestà e crudeltà d'uno suo malvagio cittadino". Come l'ira, inoltre, si ricorda che anche la crudeltà rientra nel topos dei vizi del tiranno (*Istorie fiorentine*, V, XI, 21).

I campioni testuali falugiani e speroniani analizzati in questo paragrafo a proposito della figura del tiranno dimostrano come le due tragedie siano pienamente ricettive di alcuni temi tipici della coeva trattatistica politica, evidentemente richiamati (l'ira, il binomio giustizia-pietà) e diversamente riargomentati. Partendo da tale presupposto, è abbastanza chiara la maggiore disponibilità della tragedia speroniana (di "seconda fase") a farsi portavoce di tematiche simili, mentre la tragedia falugiana (di "prima fase") si dimostra a riguardo ancora piuttosto 'impacciata'. Probabilmente, oltre al diverso stadio di maturità delle due tragedie, elemento non trascurabile nella valutazione dell'impatto della tematica politica nelle due opere, sarà da considerare anche il loro differente contesto di fruizione e la differente funzione: la *Canace* di Falugi è opera cortigiana in piena regola, tragedia d'occasione dedicata ad Ippolito de' Medici e destinata – almeno teoricamente, ché prove della rappresentazione della *Canace* non ve ne sono – ad una rappresentazione di fronte al signore e alla sua corte se non proprio ad una lettura individuale da parte di Ippolito; la *Canace* di Speroni venne invece pensata per essere declamata presso la patavina Accademia degli Infiammati, per suscitare insomma un dibattito ben più acceso e molto meno 'vincolato' su questioni di natura etica e politica, come in effetti avvenne.

VI. La morale della tragedia: l'ultimo coro della *Canace*

Se da un punto di vista strettamente 'politico' la *Canace* di Falugi sembra avere meno da dire rispetto a quella speroniana, costituisce invece un sicuro punto di forza della tragedia falugiana la coerenza con la quale lungo tutta la tragedia si costruisce un modello etico da proporre al signore. Questo forte interesse falugiano nella consegna ad Ippolito di un vero e proprio insegnamento morale ricavato dalla lettura/rappresentazione della tragedia emerge cospicuamente nell'ultimo coro della *Canace* (il Coro dell'atto V), che a questo punto potrebbe essere complessivamente interpretata, avendo esaminato la parabola digradante che si profila nel corso dell'azione, in chiave tripartita: proposito, exemplum, morale ricavata.

La struttura formale di quest'ultimo coro si riannoda a quella della dedicatoria (*supra*, 3.): anche qui, infatti, si ha per gran parte lo stesso schema metrico, basato su una serie di strofe saffiche. Più precisamente, questo brano corale si compone di sette stanze di quattro versi in saffica rimata ABBA con l'ultima stanza – a mo' di congedo – che ha invece schema AbbcA.

Il testo, che in numerosi tasselli stilistici e lessicali ancora una volta conferma la ricca cultura latina e volgare di Falugi, può essere suddiviso in tre sezioni:

- a) vv. 1-24: la massima morale (la labilità della ricchezza e la sicurezza della povertà);
- b) vv. 25-28: l'*exemplum* (la rovina della casa di Eolo);
- c) vv. 29-34: il "congedo".

O stolta e vana cura de' mortali,
ch'al principato ognor, corona e 'mpero
col corpo spesso, e sempre col pensiero
sudando sali!

Non sai che quanto è l'omo più sublime,
tanto più casca in infima bassezza?
Perché più facilmente el vento spezza
le maggior cime.

Raro si vede da l'ardente fulmine
esser percosso el rustico tugurio:
ma bene spesso, e con orrendo agurio,
di rocca el culmine.

Raro per l'uscio ove non sia portiera
né di ferro la piastra che 'l legno armi,
né ianitori, e stipiti di marmi,
entra Megera.

Rare volte in cubiculo di fronte,
non d'auro coperto, e drappo vario,
alcun notturno ladrone o sicario
suoi ferri asconde.

Più presto in vaso di murrina o d'oro
si mesce e sparge la cicuta e 'l tosco,
che d'acerto in un nappo fatto al bosco

semplice e soro.
 Felice reputasti Eolo già:
 or la figliola è morta, è 'l suo nipote
 degli orsi in preda, e 'l figlio più che puote
 fuggendo va.
 Però, spirti gentil o alme dive,
 s'alcuna fede è in voi
 perché sperti siàn noi,
 credete al nostro detto:
 che maggior pace vive
 e più felicità sotto umil tetto.

L'apertura dell'ultimo coro con la vituperante apostrofe agli inutili affanni dei mortali alla ricerca di un riconoscimento nella dimensione politica (la triade principato, corona e impero ai vv. 1-4) riprende un altro noto *incipit* dantesco altrettanto rimproveroso e incentrato sulle inutili e biasimevoli aspirazioni degli uomini, l'inizio di *Paradiso* XI (vv. 1-9):

O insensata cura de' mortali,
 quanto son difettivi silogismi
 quei che ti fanno in basso batter l'ali!
 Chi dietro a iura, e chi ad amforismi
 sen giva, e chi seguendo sacerdozio,
 e chi regnar per forza o per sofismi,
 e chi rubare e chi civil negozio,
 chi nel diletto de la carne involto
 s'affaticava e chi si dava a l'ozio [...].

Il primo verso del canto dantesco subisce in Falugi alcune minime modifiche: la "insensata cura" dantesca si trasforma nella "stolta e vana cura" falugiana; l'elenco diffuso di interessi mondani rincorrendo i quali l'uomo si perde (lo studio del diritto, della medicina, la ricerca dei benefici ecclesiastici) si condensa nella *Canace* nel nucleo della corsa al potere politico: Dante aveva chiamato "regnar" (v. 6) ciò che Falugi tripartisce in "principato [...], corona e [i]mpero", a sottolineare come la smania che la sua tragedia condanna non è così generica come quella vituperata da Dante (che investe una molteplicità di desideri umani, da quello della corona a quello dello studio del diritto), ma colpisce specificamente un certo tipo di cupidità umana che è appunto la brama di sovranità. È inoltre da segnalare la ripresa della rima in -ali, che da "mortali"/"ali" (in Dante) passa in Falugi a "mortali"/"sali", invertendo idealmente la ben precisa direzione in cui nel testo di Dante le aspirazioni materiali spingevano l'uomo (cioè dall'alto verso il basso). Falugi riprende il concetto evidenziando non tanto lo sprofondamento dell'aspirazione (conseguenza dell'innalzarsi), quanto il pretenzioso innalzamento verso le mete da parte dell'aspirazione stessa (presupposto della caduta), tema particolarmente attuale nel momento dell'ascesa di Ippolito al soglio cardinalizio (occasione della tragedia, *supra*, 2.).

I versi successivi (vv. 5-20) costituiscono una fedele ripresa del motivo oraziano della maggiore esposizione al pericolo delle alte vette rispetto alle umili capanne, un motivo che attraverserà copiosamente la lirica italiana (es. Tasso, *Canzone alla Bruna*, vv. 104-107, “L’umil fortuna mia sicuro rende. / Vil capanna dal ciel non è percossa, / ma sovra Olimpo ed Ossa / tuona il gran Giove e l’alte torri offende”); sugli echi latini, soprattutto ovidiani, in questo carne tassiano vd. Berti 1996) e che all’interno della poesia di Orazio trova una delle sue più celebri espressioni nelle *Odi* (Hor. *carm.* II, 10, 9-12):

Saepius ventis agitur ingens
pinus et celsae graviore casu
decidunt turres feriuntque summos
fulgura montis.

Più spesso il grande pino è agitato dai venti e le torri più alte crollano più rovinosamente, e le folgori colpiscono le vette dei monti.

La ripresa di Orazio, anche metrica (visto che Falugi riutilizza la strofe saffica in cui è composto *carm.* II, 10 rendendo i tre endecasillabi latini con endecasillabi italiani e l’adonio finale latino con un pentametro italiano), conosce una sorta di triplicazione nella *Canace*. Le tre strofe successive (vv. 9-12, 13-16 e 17-20) sono legate dall’anafora dell’aggettivo “raro”, modificato in “rare” nell’ultima strofa, v. 17), ed enfatizzano il motivo oraziano di partenza espandendo la concettualizzazione iniziale fino a ricavare un’opposizione più diffusa tra la sicurezza che è data dalla povertà e la pericolosità generata dal fasto; nella strofa centrale peraltro Falugi adatta espressamente il motivo classico alla sua tragedia, introducendo il nome di Megera (assente nel modello oraziano) che costituisce la forza motrice del dramma (*supra*, 2.).

Ai versi successivi (vv. 21-24) tornano le immagini di ricchezza e di fasto presentate all’inizio della tragedia, nella dedicatoria ad Ippolito (v. 18, “e murrin vasi e l’oro e ricchi Parti”, *supra*, 3.), che si rivelano le sedi predilette in cui Megera instilla il suo veleno (v. 22, “la cicuta e ‘l toscò”). In particolare, il tassello “la cicuta e ‘l toscò” – interpretabile come endiadi – richiama l’attenzione sulla vita falsificata e pericolosa per eccellenza, quella della corte (in piena sintonia con il noto ritratto negativo che della corte verrà dato nell’*Aminta* di Tasso nelle parole di Tirsi, vv. 565-652), caratterizzata dall’impossibilità di fidarsi dell’altro e dalla potenziale dannosità di ogni cosa. Questo binomio compare più volte nell’opera di Luigi Alamanni, in abbinamento a riflessioni ben compatibili con quella qui sviluppata da Falugi. Nella nona satira alamanniana, ad esempio, indirizzata a Tommaso Guadagni, l’autore prospetta come nell’ultimo coro della *Canace* un doppio modello di vita: da un lato quella cortigiana, cittadina e pericolosa, e agli antipodi quella rustica, umile e sicura. A caratterizzare la vita cortigiana occorre proprio il richiamo alla cicuta e al veleno:

Non teme di trovar l’empio lavoro
tra le vivande di cicuta e toscò
da chi cerchi il suo regno o ‘l suo tesoro.
Or per questa campagna or per quel bosco

cogliendo frondi e fior suo giorno spende,
fin che la notte il vieti o il tempo fosco (Alamanni, *Satire IX*, 43-48).

In aggiunta a questa occorrenza, il sintagma “cicuta e toscò” ricorre altre tre volte nell’opera di Alamanni: ancora nelle *Satire*, nella prima (v. 30, “cicuta et toscò nel gustar gli assembrà”) e nella quarta (v. 146, “per l’adultera man cicuta e toscò”), e nel poema didascalico *Della coltivazione* (I, 1007 “ivi, senza temer cicuta e toscò”). La morale oraziana di partenza, rifunzionalizzata da Falugi e Alamanni, si trova in consonanza con l’analoga morale alla quale approda anche Ariosto nelle sue *Satire* e specificamente in quel passaggio della terza satira, indirizzata ad Annibale Malaguzzi, in cui la preferenza verso una vita riparata e sicura si impone chiaramente sugli incomodi di una vita condotta alla mercé del signore, tra mille condizionamenti e fastidi (Ariosto, *Satire III*, 40-57):

Chi brama onor di sprone o di capello,
serva re, duca, cardinale o papa;
io no, che poco curo questo e quello.
In casa mia mi sa meglio una rapa
ch’io cuoca, e cotta s’un stecco me inforco,
e mondo, e spargo poi di aceto e sapa,
che all’altrui mensa tordo, starna o porco
selvaggio; e così sotto una vil coltre,
come di seta o d’oro, ben mi corco.
E più mi piace di posar le poltre
membra, che di vantarle che alli Sciti
sien state, agli Indi, alli Etiopi, et oltre.
Degli uomini son varii li appetiti:
a chi piace la chierca, a chi la spada,
a chi la patria, a chi li strani liti.
Chi vuole andare a torno, a torno vada:
vegga Inghelterra, Ongheria, Francia e Spagna;
a me piace abitar la mia contrada.

Nelle sue evidenti consonanze moralistiche con la posizione di approdo di altri intellettuali quali Alamanni e Ariosto, anch’essi poeti cortigiani, si può affermare che anche la *Canace* falugiana riconfermi il proprio statuto di opera fittamente implicata con le dinamiche politiche della medesima temperie culturale: la morale stoiceggiante di rinuncia alle ricchezze e preferenza per una vita umile di cui la *Canace* si dichiara portavoce nel suo coro finale tradisce la ricerca di un orizzonte alternativo a quello della corte, di cui la tragedia stessa, di fronte agli occhi di Ippolito, ha proiettato la rovina raccontando il crollo della prosperità di Eolo e dei suoi figli. È anche in questo senso che il coro finale si ricollega alla dedicatoria dell’opera, in cui proprio la ricchezza e il fasto con cui tutti i popoli della terra erano venuti a celebrare Ippolito si contrapponeva al dono apparentemente misero del poeta (*supra*, 3.): di quella ricchezza e di quel fasto Falugi ha dimostrato l’inutilità e anzi la pericolosità, contrapponendo, a tragedia conclusa, tutta l’importanza del contributo morale anziché materiale che la sua *Canace* apporta e rappresenta. E, proprio considerando il proposito falugiano di consegnare al signore

un ben preciso modello etico, si può affermare che anche questo defilato e troppo a lungo ignorato prodotto del genere tragico del Cinquecento italiano rivendichi il proprio ruolo latamente 'politico' di mezzo di istruzione del potente.

Fonti | Edizioni di riferimento

- L. Alamanni, *Satire*, a cura di R. Perri, Firenze 2013.
- L. Alamanni, *Tragedia di Antigone*, a cura di F. Spera, Torino 1997.
- D. Alighieri, *La Divina commedia*, a cura di P. Venturi, Roma 2021.
- L. Ariosto, *Satire*, a cura di C. Segre, Torino 1987.
- L. Ariosto, *Satire*, a cura di E. Russo, Roma 2019.
- B. Castiglione, *Il cortegiano*, a cura di M. Luzi, Milano 1941.
- L. Dolce, *Marianna*, a cura di S. Villari, Torino 2011.
- Euripide, *Fragments*, edd. F. Jouan, U. van Looy, Paris 2002.
- Euripides, *Fragments*, edd. C. Collard, M. Cropp, Cambridge 2008.
- Euripides, *Hippolytos*, ed. W.S. Barrett, Oxford 1964.
- G. Falugi, *Canace*, a cura di R. Bruscagli, Bologna 1974.
- N. Machiavelli, *Capitoli*, a cura di G. Inglese, Roma 1981.
- N. Machiavelli, *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, a cura di N. Bettoni, Milano 1824.
- N. Machiavelli, *Istorie fiorentine*, a cura di V. Fiorini, Firenze 1978.
- N. Machiavelli, *Novella di Belfagor; L'asino*, a cura di M. Tarantino, Roma 1990.
- Orazio, *Odi ed epodi*, a cura di A. Traina e E. Mandruzzato, Milano 1998.
- Ovidio, *Eroidi*, a cura di E. Salvadori, Milano 1996.
- A. Poliziano, *Stanze; Orfeo; Rime*, a cura di D. Puccini, Milano 1992.
- A. Poliziano, *Stanze per la giostra*, a cura di F. Bausi, Messina 2016.
- Seneca, *Fedra*, a cura di A. Casamento, Roma 2011.
- Seneca, *Phaedra*, edd. M. Coffrey, R. Mayer, Cambridge 2008.
- Seneca, *L'ira*, a cura di C. Ricci, Milano 2000.
- S. Speroni, *G. B. Giraldi Cinzio, Canace e scritti in sua difesa; Scritti contro la Canace: giudizio ed epistola latina*, a cura di C. Roaf, Bologna 1982.
- S. Speroni, *Opere*, a cura di M. Pozzi, Roma 1989.
- T. Tasso, *Aminta*, a cura di G. Baldassarri e M. Corradini, Milano 2015.
- P. Torelli, *Merope*, a cura di V. Guercio, Roma 1999.

Riferimenti bibliografici

Acciarino 2018

D. Acciarino, "Che è occulto come in erba l'angue" (lf. 7.84). Storia di un'immagine dantesca dall'antichità al Rinascimento, "Quaderni d'italianistica" 39, 1 (2018), 111-151.

Adriano 2014

F. Adriano, Mitografie di "Antigone": da Luigi Alamanni a Gabriele d'Annunzio, in B. Alfonzetti, G. Baldassarri, F. Tomasi (edd.), I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo (Atti del XVII congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti, Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013), Roma, 1-6.

Baldassarri, Corradini 2015

G. Baldassarri, M. Corradini (a cura di), Torquato Tasso, Aminta, Milano 2015.

Bausi 2011

F. Bausi, Testo, tradizione ed esegesi delle "Stanze" del Poliziano: status quaestionis e nuove proposte, Firenze 2011.

Berti 1996

S. Berti, *La "Canzone alla Bruna" e l' "Ars amatoria" di Ovidio*, "Lettere Italiane" 48, 1 (1996), 63-78.

Bionda 2001

S. Bionda, *La "Poetica" di Aristotele volgarizzata: Bernardo Segni e le sue fonti*, "Aevum" 75, 3 (2001), 679-694.

Bordignon et all. 2011

G. Bordignon, M. Centanni, S. Urbini Seminario Mnemosyne (a cura di), *Fortuna nel Rinascimento. Una lettura di Tavola 48 del Bilderatlas Mnemosyne*, "La Rivista di Engramma" n. 92, agosto 2011, pp. 5-39.

Borsellino, Mercuri 1973

N. Borsellino, R. Mercuri, *Il teatro del Cinquecento*, Bari 1973.

Bruscagli 1974

R. Bruscagli (a cura di), *Giovanni Falugi: Canace*, Bologna 1974.

Casamento 2011

A. Casamento (a cura di), Lucio Anneo Seneca: Fedra, Roma 2011.

Clerc 2016

S. Clerc, *Verità e potere, ubbidienza e menzogna nella tragedia italiana del Cinquecento (1550-65)*, "Annali d'italianistica" 34 (2016), 219-242.

Clerc 2021

S. Clerc, Cesare de' Cesari, "Scilla" in "Studi giraladiani. Letteratura e teatro" 7 (2021), 119-130.

Collard, Cropp 2008

C. Collard, M. Cropp, *Euripides: Fragments*, Cambridge 2008.

Coffrey, Mayer 2008

M. Coffrey, R. Mayer, *Seneca: Phaedra*, Cambridge 2008.

Cremante 2003

R. Cremante, *Appunti sulla presenza della "Canace" di Sperone Speroni nell' "Aminta" di Torquato Tasso*, "Criticón" 87-88-89 (2003), 201-213.

Cupaiuolo 1975

G. Cupaiuolo, *Introduzione al "De ira" di Seneca*, Napoli 1975.

Dalla Valle 1967

D. Dalla Valle, *Il tema della Fortuna nella tragedia italiana rinascimentale e barocca*, "Italice" 44, 2 (1967), 180-208.

Di Raimo 2020

L. Di Raimo, *La "Canace" di Sperone Speroni: appunti su una rilettura di Ovidio e Seneca* in Quadrelli, Subrani 2020, 129-140.

Fiorini 1978

V. Fiorini (a cura di), *Niccolò Machiavelli, Istorie fiorentine*, Firenze 1978.

Gallo 2005

V. Gallo, *Da Trissino a Giraldis. Miti e topica tragica*, Roma 2005.

Gantz 1993

T. Gantz, *Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore 1993.

Guastella 2019

G. Guastella, *Ira, superbia, fortuna: evoluzione del tiranno senecano*, "Dionysus ex machina" 10 (2019), 424-455.

Labate 1977

M. Labate, *La "Canace" ovidiana e l' "Eolo" di Euripide*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia" III 7, 2 (1977), 583-593.

Labate 2006

M. Labate, *Padri e figlie: suggestioni ovidiane in una novella di Boccaccio (Decameron 5, 7)*, "Dictynna" 3 (2006), sine pagina.

Maślanka-Soro 2010

M. Maślanka-Soro, *Il mito di Eolo e il problema del tragico nella tragedia Canace di Sperone Speroni*, "Rivista di Letteratura italiana" 28, 3 (2010), 35-44.

Mastrocola 1998

P. Mastrocola, *L'idea del tragico. Teorie della tragedia nel Cinquecento*, Rubbettino 1998.

Montorfani 2010

P. Montorfani, *Uno specchio per i principi*, Pisa 2010.

Neri [1904] 1961

F. Neri, *La tragedia italiana del Cinquecento* (1904), Torino 1961 .

Pertusi 1963

A. Pertusi, *Il ritorno alle fonti del teatro greco classico: Euripide nell'Umanesimo e nel Rinascimento*, "Byzantion" 33, 2 (1963), 391-426.

Porro 1981

A. Porro, *Volgarizzamenti e volgarizzatori di drammi euripidei a Firenze nel Cinquecento*, "Aevum" 55, 3 (1981), 481-508.

Quadrelli, Subrani 2020

S. Quadrelli, E. Subrani (a cura di), *I figli di Eolo: il motivo mitico e letterario dell'incesto tra antico e moderno*, Ravenna 2020.

Ramondetti 1996

P. Ramondetti, *Struttura di Seneca, De ira, II-III: una proposta d'interpretazione*, Bologna 1996.

Rebecchini 2010

G. Rebecchini, *Un altro Lorenzo: Ippolito de' Medici tra Firenze e Roma (1511-1535)*, Venezia 2010.

Ricco 2015

R. Ricco, *Le edizioni cinquecentesche della "Poetica" di Aristotele in Italia: un progetto di censimento*, "Studi giraladiani. Letteratura e teatro" V 1 (2015), 119-123.

Russo 1959

L. Russo, *La tragedia nel Cinque e Seicento*, "Belfagor" 14, 1 (1959), 14-22.

Scarpati 1987

C. Scarpati, *Dire la verità al principe*, Milano 1987.

Tomasi 2001

F. Tomasi, *Appunti sulla tradizione delle satire di Luigi Alamanni*, "Italiq" 4 (2001), 31-59.

Triantafillis 1875

C. Triantafillis, *Niccolò Machiavelli e gli scrittori greci*, Pavia 1875.

Tuzet 1987

H. Tuzet, *Mort et résurrection d'Adonis: étude de l'évolution d'un mythe*, Paris 1987.

Xanthaki-Karamanou, Mimidou 2014

G. Xanthaki Karamanou, E. Mimidou, *The "Aeolus" of Euripides: Concepts and Motifs*, "Bulletin of the Institute of Classical Studies" 57, 1 (2014), 49-60.

English abstract

This essay deals with a tragedy written in the first half of the sixteenth century, the little-known *Canace* by Giovanni Falugi (1529 ca.), dedicated to Ippolito de' Medici on the occasion of his election as cardinal; this tragedy, bound to be totally eclipsed in less than fifteen years by the far more renowned *Canace* by Sperone Speroni (1542), took up the ancient myth of the incestuous sons of Aeolus, Canace and Macareus, which had already become the subject of the lost *Aeolus* by Euripides and of the eleventh epistle of Ovid's *Heroides*. In his own re-writing of the story, Falugi took into account the Ovidian source and was also fascinated by the Senecan tragedy, whose themes and motifs he abundantly resumed. The author's classicism is also evident in the recovery of other ancient writers (such as Horace and Virgil), which have been highlighted when relevant to the present discussion. Starting from the definition of Renaissance tragedy as a 'political' literary genre and a brief historical contextualization of Giovanni Falugi and his work, this paper will focus on three aspects of *Canace* which can be related to the sixteenth-century theoretical *koinè* as regards political matters: 1) the idealised depiction of prince Macareus; 2) the tyrannical portrait of Aeolus; 3) the moral of the tragedy, which reveals the courtly gift made by the author to the dedicatee as the proposal of a model of virtue.

keywords | Giovanni Falugi; Canace; Tragedy; Myth; Classicism; Renaissance; Power.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)*

*The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues – friends and scholars – who have double-blind peer reviewed this essay.
(cf. Albo dei referee di Engramma)*

L'immaginario del gesto isterico nella Francia di fine Ottocento: tra mimo e malattia

Silvia De Min

I. Introduzione. Circolazione di un'immagine inconsueta

Il 20 marzo 1834, nella rivista "Teatro, arti, letteratura", venne data testimonianza, in forma di lista, di quelle che venivano chiamate le "pubbliche esposizioni in Bologna":

Un microscopio solare acromatico, mediante il quale 50 persone possono vedere ad un tempo l'oggetto stesso ingrandito sei milioni. [...] - Molte figure di grandezza naturale, le quali rinnovano alla mente alcuni fatti famosi, la maggior parte atroci ed avvenuti di recente. Fra questi i più orribili sono: Antonio Leger nel bosco di Versailles uccide e divora una fanciulla; Debois, celebre avvocato di Parigi, in atto di uccidere la quinta moglie, solleticandole i piedi, dopo averla strettissimamente fasciata: il fratello di lei accorre in soccorso e la salva: il barbaro si dà alla fuga. *Luogo della Esposizione la Sala del Leon d'oro.* - Una donna dell'altezza di 6 piedi, pollici 2 e mezzo di Francia, ed un nano che all'età di 37 anni non oltrepassa le 21 onces. [...] *Luogo della Esposizione la Sala delle Accuse.*

L'esposizione di stranezze era una pratica spettacolare di cui ci sono testimonianze ben precedenti. È sufficiente osservare qualcuna delle tele di Pietro Longhi per trovare rinoceronti, uomini dalle misure fuori norma, pseudo-scientziati pronti a vendere elisir miracolosi, esposti nei campi veneziani della metà del Settecento come momenti di vera e propria spettacolarità.

Nel 1834, questa spettacolarità di piazza sembra fare leva, da un lato, sull'effetto stupefacente dello sguardo 'scientifico' e, dall'altro, su una sorta di gusto grandguignolesco *avant la lettre*. Alessandro Cervellati, che fu cultore e storico del teatro di strada, scrisse che negli anni '30 dell'Ottocento girava l'Italia "un Museo di Figure di Cera di Grandezza Naturale" che presentava fattacci di cronaca nera, messi in scena in forma pantomimica (Cervellati 1959, 116). Questa forma di spettacoli di piazza, soprattutto lì dove il potenziale attrattivo si limita all'esposizione del corpo - non normato o coinvolto in un'azione eccentrica -, attraversa le epoche e potrebbe costituire un importante bacino di ricerca. Ma quello che attira qui l'attenzione è il riferimento al fatto di cronaca che vide coinvolto l'avvocato Debois, "ritratto" nel tentativo di ammazzare la moglie solleticandole i piedi. Questa micro-azione, per quanto singolare, sembra diventare, nel corso del XIX secolo, una sorta di *topos* letterario, artistico e performativo.



1 | Tre fermi-immagine della scena del film *Annette* di Leos Carax.

Facendo un salto improvviso ai nostri giorni, ritroviamo questa stessa immagine in *Annette*, film musicale di Leos Carax, uscito nelle sale nel 2021. Il film racconta la storia d'amore tra un attore comico e una cantante lirica. Ad interessare, in questo frangente, non è tanto la vicenda raccontata e il suo esito tragico, quanto una scena centrale del film. Henry, l'attore di stand-up comedy protagonista, assorbito dalla paternità e schiacciato dal sempre maggior successo della compagna cantante, vede improvvisamente precipitare la propria carriera. La scena che ne sancisce il definitivo insuccesso lo vede interpretare un pezzo in cui immagina di aver ucciso la moglie attraverso il solletico. Henry, sul palco, mima le due parti: la mania "solleticante" che lo coglie irrefrenabile e il corpo della povera compagna, soggetta a contorsioni sempre più laceranti fino al momento finale dell'irrigidimento mortale. Nel film, il pubblico non ride, protesta, grida allo scandalo, decretando così la fine della carriera dell'attore e l'inizio del suo crollo emotivo. Rispetto a questo episodio del film, in un'intervista riportata nel dossier de presse, Leos Carax dichiara:

I was consulting an American friend, Lauren Sedovsky, on the project. She knows a lot, about everything: art, literature, philosophy, ... She told me about this old mime play by Paul Margueritte, called *Pierrot assassin de sa femme*, in which Pierrot searches for the best way to kill his wife, and finally decides to tickle her to death. It was the perfect inspiration for our laughter, breath and death theme. [...] There is the same morbidity, and obscenity, in singing and laughing. And sex. Tickle is sexual too. If you're going to make a film in songs, you have to show all these more or less taboo things, people fucking and doing those other things you never see in musicals for some reason.

(Intervista a Leos Carax di Aliza Ma, 16 luglio 2021, <https://medias.unifrance.org/medias/83/178/242259/presse/annette-dossier-de-presse-anglais.pdf>)

La scena del film, in effetti, rimanda proprio alla pantomima di Paul Margueritte che sarà oggetto di queste pagine. Ancora oggi, ad essa viene affidata una morbosità oltraggiosa, capace di convocare in un solo gesto la vitalità del sesso e la rigidità della morte, un contrasto che attira e disgusta il pubblico rappresentato nel film di Carax mentre assiste all'esibizione di Henry e, di riflesso, quello presente in sala oggi. Lo stesso effetto perturbante, probabilmente, percorreva le piazze d'Italia della prima metà dell'Ottocento quando veniva esposta la scena dell'avvocato Debois.

II. Pierrot assassin de sa femme

Pierrot assassin de sa femme [1] è una pantomima scritta e interpretata da Paul Margueritte (1860-1918) nel 1882, presentata nella sua forma definitiva nel 1887, con l'accompagnamento musicale di Paul Vidal. La vicenda ha inizio con il rientro a casa di Pierrot dopo il funerale della propria sposa, Colombina, che lui stesso ha ucciso, facendola crepare dalle risate provocate da un folle solletico. Sotto l'influsso del ritratto della moglie, che sembra fissarlo con uno sguardo che porta su di sé la potenza dell'amore e del crimine, Pierrot rivive il femminicidio, mimando la scena e gli spasmi dei corpi, quello della vittima e quello del carnefice. La rievocazione del dramma provoca una tale angoscia in Pierrot che egli viene colto da un impeto auto-distruttivo che, prima nelle forme dell'auto-solletticamento e poi nell'atto di incendiare la propria casa lo porta, a sua volta, alla morte. L'espedito metateatrale si mostra in tutto il suo potenziale: l'effetto di realtà conclusivo – la morte di Pierrot – è la diretta conseguenza della messa in scena di un episodio passato.

Il tema della tortura o della morte per solletico era ricorrente e Margueritte non aveva inventato l'episodio dal nulla. Nel 1910, in un'opera dal titolo *Nos tréteaux* in cui raccoglieva le pantomime da lui scritte, Margueritte racconta che le fonti di ispirazione per il Pierrot erano due: i versi del *Pierrot posthume* di Théophile Gautier citati nell'epigrafe che apre il libretto della pantomima e un racconto di Henri Rivière, Pierrot, del 1860. In un passaggio della scena XIV dell'*arlequinade* in un atto di Gautier, scritta nel 1847 e ben nota a Margueritte che la portava in scena, il protagonista Pierrot fa in effetti riferimento a un fatto di cronaca: un marito avrebbe ammazzato la propria sposa per mezzo di un folle premeditato solletico. Negli anni '30 dell'Ottocento, evidentemente, circolavano voci rispetto a un femminicidio perpetrato attraverso quest'atto di tortura (Bonnet 1939, t. 9, 63) e sono probabilmente quelle stesse voci che suggerirono l'esposizione bolognese citata in apertura.

Paul Margueritte interpretava in prima persona il personaggio di Pierrot; come scrive Catherine Thomas in un articolo che ne ricostruisce la figura (2003), egli aveva una fisionomia lugubre e triste e agli occhi di chi lo frequentava appariva soggetto a un costante stato nervoso che sembrava coprire una qualche malattia. Come ricorda Jules Lemaître nelle sue *Impressions de théâtre*, Margueritte avrebbe scritto una premessa alla pantomima in cui dichiarava di aver costruito un Pierrot personale: “[...] tel que je le sentais et tel que je le tra-duis, paraît-il, ce fut un être moderne, névrosé, tragique, fantomal” (Lemaître 1888-1898).

In effetti, il testo di Margueritte evoca chiaramente l'immaginario del corpo nervoso diffuso in Francia (e in Europa) nella seconda metà dell'Ottocento. Paolo Mantegazza, medico, igienista e antropologo, nel 1887, pubblicava *Il secolo nevrosico*, in cui leggeva gli ultimi decenni del secolo nei termini dell'eccitabilità, dell'irrequietezza, della concezione frenetica e competitiva di un'esistenza sempre più condizionata dalla tecnologia imperante. Prima di lui, nel 1882, George M. Beard introdusse la nevrastenia (esaurimento nervoso) tra le malattie psichiatriche, stabilendo un nesso tra la malattia e l'aumento del ritmo della vita; sulla stessa scia Cesare Lombroso, antropologo criminale, ne *Il delinquente e il pazzo nel dramma e nel*

romanzo moderno (1901) osservava una moltiplicazione di casi di pazzia (nevrosi, isteria, pazzia morale) legati alla logica capitalista. La prospettiva adottata in questo contributo vorrebbe tuttavia tenere conto di una constatazione ulteriore: il corpo nervoso, se da un lato viene identificato come corpo malato, frammentato, degenerato, soggetto ad automatismi paralizzanti, soggetto al contagio, dall'altro viene esplicitamente percepito, almeno dalla fine dell'Ottocento (ma implicitamente forse da molto prima), come corpo artistico e creativo.

Il testo del *Pierrot assassin de sa femme* è la descrizione dell'azione mimata, a cui si aggiunge la parola che potremmo udire se il personaggio coinvolto parlasse. Ne risulta un testo piuttosto tradizionale, costituito da didascalie e battute che rimandano a una parola che, in scena, dovrà evincersi soltanto dalle attitudini fisiche. In che modo vengono descritti gli atteggiamenti del corpo? Come analizzare le lunghe didascalie che scompongono gesti e azioni secondo una precisa tecnica di scrittura dell'immagine scenica? Per tentare una risposta a queste domande, conviene ricordare la parentela tra Paul Margueritte e Stéphane Mallarmé, suo primo cugino e primo estimatore del *Pierrot assassin de sa femme*. Proprio Mallarmé aveva voluto presentare la pantomima a Valvins, lì dove aveva preso dimora e dato vita a una sorta teatro privato, dove un gruppo di giovani amici si divertiva a inscenare farse, pantomime o qualche lazzo della Commedia dell'Arte (Margueritte, *Nos tréteaux*, II, 11-13). Del resto, nella breve prosa poetica *Mimique* (1897), Mallarmé, tessendo un'ode al silenzio musicale, fa riferimento proprio al *Pierrot* del cugino:

Ainsi ce *Pierrot assassin de sa femme* [...], soliloque muet que, tout du long à son âme tient et du visage et des gestes le fantôme blanc comme une page pas encore écrite [...]. Voici — « La scène n'illustre que l'idée, pas une action effective, dans un hymen (d'où procède le Rêve), vicieux mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir : ici devançant, là remémorant, au futur, au passé, sous une apparence fausse de présent. Tel opère le *Mime*, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace : il installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction. » Moins qu'un millier de lignes, le rôle, qui le lit, tout de suite comprend les règles comme placé devant un tréteau, leur dépositaire humble. Surprise, accompagnant l'artifice d'une notation de sentiments par phrases point proférées — que, dans le seul cas, peut-être, avec authenticité, entre les feuillets et le regard règne un silence encore, condition et délice de la lecture.

Il mimo richiama una dimensione atemporale a cui solo la pratica gestuale sembra poter alludere: ne conseguono i riferimenti metaforici alla pagina non scritta, all'unione tra il desiderio e la sua realizzazione, al presente che è solo un'apparenza, perché carico di segni che si riferiscono tanto al passato quanto al futuro. Mallarmé offre una chiave di lettura del testo, considerando la parola scritta come depositaria dell'immagine mentale che precede ogni scrittura. E in effetti, tutto ciò che è scritto è un atto performativo che può avvenire soltanto nel gesto puro e silente o nell'atto immobile della lettura silenziosa. Come la scrittura che si realizza sulla scena di cui Mallarmé parla in *Crayonné au Théâtre* (1897), quella del mimo è una forma di scrittura che non si compie con gli strumenti dello scriba, perché avviene “dal vivo” e il poeta mette in scena il proprio testo nel momento stesso in cui lo abolisce.

Il *Pierrot assassin de sa femme* si apre con il canonico elenco dei personaggi (Pierrot e il becchino) ed è seguito da un Nota Bene iniziale che suggerisce la regola di lettura e di immaginazione:

NB: *Pierrot semble parler? - Pure fiction littéraire! - Pierrot è muet, et ce drame, d'un bout à l'autre, mimé.*

Ciò che leggeremo, sottolinea il suo autore, non troverà nessuna vocalizzazione in scena ma è concepito come pura finzione letteraria. L'effetto è quello di una sorta di drammaturgia al contrario, dove le didascalie occupano lo spazio principale del testo mentre le battute sono ridotte ai minimi termini. Ariane Martinez, in un articolo dedicato alle forme mute del dialogo della pantomima di fine '800, scrive: "Mais le dialogue, et en particulier le dialogue de théâtre, destiné à la scène, peut-il s'installer au cœur du silence, et nier toute vocalisation? Utopique en apparence, une telle tentative existe; elle est au cœur des textes pantomimiques de la fin de siècle" (Martinez 2005, 30-36). Pierrot entra in scena a rimorchio del becchino e il suo incedere è vacillante. Egli barcolla, cade, sviene, "un ravage lent de la pensée qui l'obsède fait passer son visage en quelques secondes par des impressions de crainte, de colère, de tristesse, d'étonnement". È ubriaco e il suo stato d'animo cambia repentinamente. Scoppia a ridere in modo convulso, sta per aprire bocca come a voler fare un'enorme confessione ma, diffidente, si ferma. Pierrot, incapace di svelare ad alta voce il proprio segreto, si condanna alla sua rievocazione:

Pierrot, comme somnambulesque, reproduit son crime, et dans son hallucination le passé devient le présent.

Il corpo della maschera incarna uno sdoppiamento: Pierrot sarà anche Colombina, sarà uomo e donna, vittima e carnefice. Quello che segue è il passaggio in cui egli diventa doppio, con l'oscillazione pronominale che ne consegue:

[...] (il se jette d'une pièce sur le lit et, se transformant, donne à son corps la raideur d'un corps ficelé, il agite frénétiquement ses pieds chatouillés, il dégage sa bouche du bandeau, il devient, il est Colombine. Elle s'éveille: *C'est toi, Pierrot, ah! ah! ah! tu me chatouilles, oh! oh! oh! finis, ah, finis! ah! ah! ah! je vais casser les cordes, oh! oh! oh! tu me fais mal!.. ah! ah! tu me fais mal!...* Pierrot se rejette au pied du lit et chatouille, sans parler, sans rire, la mine patibulaire. Soudain, il s'arrête.) *J'ai entendu...* (il s'avance, porte une main à son oreille, l'autre à son cœur) *j'entends... quoi donc? mon cœur bat. Fort! Plus fort! Plus fort!* (Et sa main marque les battements grandissants, et l'œil dans l'orbite, hagard, terrifié, luit.) *Le bruit décroît. Mon cœur bat. Moins fort! Moins fort! Posément. Là. Plus rien.* (Ses mains retombent.) *Quitte pour la peur. Et maintenant, chatouillons: Colombine s'est toi qui paieras ça.* (Et il chatouille éperdu, il chatouille farouche, il chatouille encore, il chatouille sans trêve, puis se jette sur le lit et redevient Colombine. Elle (il) se tord en une affreuse gaieté. Un de ses bras devient libre et rend libre l'autre bras, et ces deux bras en démente maudissent Pierrot. Elle (il) éclate d'un rire vrai, strident, mortel; et se dresse à mi-corps; et veut se jeter hors du lit; et toujours ses pieds dansent, chatouillés, torturés, épileptiques. C'est l'agonie. Elle (il) se soulève une ou deux fois – spasme suprême! – ouvre sa bouche pour une dernière malédiction, et rabat en arrière, hors du lit, sa tête et ses bras pendants. Pierrot redevient Pierrot. Au pied du lit, il gratte encore, éreinté, anhéant, mais victo-

rieux. Il s'étonne.) *Quoi! Plus rien! Elle ne bouge plus. Est-ce que?...morte ! oui, mais tout de bon! Voyons donc : le cœur? Sans mouvement. Le pouls? Éteint. Les yeux? Renversés. La langue? Pendante. Morte! c'est fini. Arrangeons ça. La tête d'abord, sur l'oreiller : rectifions l'expression. (Sous les doigts sacrilèges de Pierrot, la figure de la morte devient peu à peu calme et souriante.) Enlevons les cordes.*

La grafia del testo, che qui viene riprodotta fedelmente rispetto all'originale, aiuta la lettura silenziosa: in tondo e in carattere minore le didascalie; in corsivo le battute, in carattere minore quelle attribuite a Colombina, in carattere maggiore quelle attribuite a Pierrot. Nonostante le parentesi tonde, battute e didascalie sono di fatto un tutt'uno, come si vede dall'impaginazione. *Pierrot assassin de sa femme* non è un testo di prosa, ma è un testo teatrale rovesciato, in cui battute e didascalie si susseguono senza soluzione di continuità, procedendo allo stesso ritmo, dominate dalla paratassi; medesimo è anche il lessico. La pantomima scrive l'allucinazione e, in questo stato falsato delle percezioni, i piani si mescolano e le funzioni della lingua si sovrappongono.

Segue il torpore e la trasformazione del corpo di Pierrot in statua, immobile. Poi, come già prima era avvenuto, egli ricade in una sorta di crisi epilettica causata dal solletico che il proprio piede sembra subire dal nulla. Il testo, a questo punto, non mescola più i pronomi e Pierrot si scopre vittima di un vero e proprio contagio:

([...] il voit avec stupeur, puis effroi, son pied secoué d'une danse involontaire, d'une trépidation d'alcoolisé. La trépidation monte, prend l'autre pied et l'autre jambe. Pierrot se dresse et flageole. Plus de doute! Le chatouillement de Colombine, comme un mal contagieux et vengeur, l'a pris. Pierrot parcourt en tous sens sa chambre sur la pointe de ses pieds dressés. Ses bras, larges comme des ailes, battent l'air, fous et tragiques :) *Arrêtez-vous, o par pitié, arrêtez-vous, mes pieds...* (La trépidation cesse. Pierrot retombe sur la plante des pieds et sombre, prend une résolution soudaine.)

La soluzione è l'affondo nell'alcol, soluzione drammaturgica che consente di portare sulla scena l'acutizzazione dei sensi. Un ulteriore momento allucinatorio, infatti, segue questa scena: il letto sembra animarsi, il ritratto di Colombina sembra illuminarsi e la sposa sembra ridere in faccia a Pierrot. Il perturbante accompagna alla conclusione della pantomima ma, prima di arrivare alla scena finale, conviene aprire una parentesi.

III. Lo spettacolo dell'isteria alla Salpêtrière di Parigi

I passaggi riportati del *Pierrot assassin de sa femme* sono intessuti di precisi rimandi all'immaginario del corpo affetto da isteria che, negli stessi anni in cui Marguerite scrisse la pantomima, si era diffuso a Parigi attraverso le lezioni pubbliche di Jean-Martin Charcot, il medico che per primo parlò dell'isteria in termini di malattia neurologica. Charcot esercitava un grande fascino sulla società intellettuale dell'epoca e divenne presto una sorta di leggenda la cui complessità viene ricostruita da Bertrand Marquer (2008). Georges Didi-Huberman racconta quel periodo come gli anni dell'invenzione dell'isteria (2012 [1982]): Charcot, rendendo visibile il dolore delle donne affette dal male, credeva di svelarne i meccanismi e di costruire una mappatura visiva dell'intero spettro della sintomatologia. Ma in che modo l'isteria diven-

tava visibile? Studiando da vicino le crisi isteriche delle pazienti ricoverate, Charcot trovò il modo di riprodurre quelle stesse crisi in momenti estemporanei, rendendole fotografabili e, teoricamente, controllabili. Lo straordinario documento dell'epoca è infatti una raccolta di fotografie e descrizioni, i volumi de *l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, pubblicati tra il 1876 e il 1880.

Nel corso delle *leçons du mardi*, Charcot sottoponeva ad ipnosi le donne isteriche ricoverate all'ospedale della Pitié Salpêtrière di Parigi, ospedale che veniva in quell'occasione trasformato in "museo patologico vivente" (Charcot 1886-1893, vol. III, 4) e spazio di performatività. Attraverso l'ipnosi, le pazienti venivano indotte alla riproduzione di quei sintomi spettacolari che le condannavano alla reclusione ospedaliera. Se in questo modo il medico poteva indurre stati nervosi, provocare la crisi isterica, o convocare la paralisi degli arti, tutto ciò, secondo Charcot, forniva la prova dell'origine neurologica della malattia. L'isteria diventava così, sul finire dell'Ottocento, una malattia spettacolare e il corpo femminile veniva esposto in una sorta di atto medico-performativo. Alle lezioni del martedì partecipava un pubblico vario, costituito da curiosi, intellettuali e artisti che pare cercassero l'ispirazione creativa proprio nelle forme dell'isteria.

Non sappiamo se Paul Margueritte partecipasse alle lezioni del martedì di Charcot, ma è certo che fosse legato da amicizia a numerosi frequentatori, tra i quali c'erano lo stesso Mallarmé o i fratelli Goncourt. *Pierrot assassin de sa femme* è dunque intessuto di rimandi all'immaginario isterico (Rykner 2014) e, prima di raccontare la conclusione della pantomima, conviene esplicitarne alcuni, per iniziare così a conoscere più da vicino uno stato fisico e psicologico di cui ancora oggi si parla molto.

Senza entrare nel merito della storia clinica della nevrosi isterica, che andrà ricostruita a partire dall'idea del corpo come "teatro dei nervi" che prende piede in ambito medico a inizio Ottocento (Violi 2004), ci si limiterà a valutare la lettura che di essa veniva data negli anni della nostra pantomima. Il corpo isterico era, innanzitutto, un corpo 'a nervi scoperti', particolarmente sensibile alle sollecitazioni e capace di riprodurre i sintomi che lo affliggevano se sottoposto a precise stimolazioni. L'ipnosi, come detto, fu una pratica usata in questo senso, per provocare artificialmente una crisi. Sull'efficacia terapeutica di questa pratica, però, Charcot non fu mai chiaro. Al nesso ipnosi-isteria converrà tornare però in altra occasione, tanto più che un'altra pantomima di Paul Margueritte, che faceva coppia con il *Pierrot assassin de sa femme* e dal titolo *Colombine pardonnée*, ruota proprio attorno a questo binomio.

Usate prima allo scopo di calmare le crisi, ma con effetto poi contrario e quindi in fondo capaci di indurre a loro volta le forme e i contenuti dei deliri isterici, vi erano anche certe sostanze tossiche (droghe e alcol) che finivano per generare una vera e propria dipendenza nelle ricoverate. Prendeva così forma un delirio indotto, "un délire semblable à celui qu'on observe durant les séries d'attaques: loquacité, confidences involontaires, hallucinations, modification variées de la physionomie, etc." (*Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1878, vol. II, 158.). Cosa racconta il *Pierrot assassin de sa femme* se non questa sorta di delirio? Che

i sensi di Pierrot siano acutizzati e sottoposti a sostanze alienanti è chiaro fin dal primo svenimento del personaggio, quando la tecnica per farlo rinvenire consiste nel fargli annusare il fazzoletto sporco del becchino. E poi, soprattutto, Pierrot è soverchiato dalla vertigine dell'alcol.

Inoltre, persino il fatto che egli, incapace di rivelare il terribile segreto che lo attanaglia, sia costretto ad incarnarlo, è un processo molto simile a quanto pare vivessero le ragazze isteriche nel corso di una crisi indotta quando, secondo Charcot, riproducevano mimeticamente il trauma originario da cui avrebbe preso avvio la nevrosi. Le isteriche, secondo il noto neurologo, avrebbero infatti sofferto della reminiscenza inconscia di un momento doloroso, chiamato la *scène première*, spesso legato a una violenza sessuale che ritornava nelle forme di un disturbo post-traumatico (Didi-Huberman 2014, 214-215). Quando Margueritte parla di un atteggiamento sonnambolico di riproduzione del crimine e di un'allucinazione che porta alla perdita di ogni riferimento temporale fino al ripiegamento di un passato che diventa costantemente presente nel momento della crisi, sembra utilizzare lo stesso lessico medico che possiamo ritrovare nelle descrizioni delle crisi isteriche appuntate da Charcot. Quest'ultimo aveva ipotizzato infatti che l'attacco isterico, come ripetizione – da intendersi sia come iterazione che come forma di riproduzione della messa in scena nel corso della prova teatrale (cf. il francese *répétition*) – del trauma, potesse comportare da parte dell'isterica la perdita di ogni riferimento spazio-temporale, fino all'assunzione, in piena crisi, del proprio ruolo e di quello del proprio carnefice. Da questo sarebbe derivata una tensione auto-erotica che caratterizzava le donne affette da isteria. Tra i casi della Salpêtrière è noto quello di Augustine: la ragazza ripeteva la propria infelicità rievocando, nell'atto della grande crisi, la scena originaria del proprio dolore, la violenza subita. Augustine incarnava a ripetizione, nei gesti, questa violenza, interpretando inconsciamente le parti del violentatore e della vittima: due corpi in uno, uomo e donna insieme. Didi-Huberman (2014, 215) riporta e commenta come segue questa ripetizione della *scène première*:

[...] dans cette répétition du malheur sexuel, du viol, Augustine ne jouait pas seulement son "propre" rôle, qui eût été douleur ou seule "passivité"; elle concertait, d'un même mouvement, sa souffrance avec l'acte agressif, elle jouait aussi le corps agresseur, et son effroi se relayait enfin sur une espèce d'intense satisfaction, une satisfaction... auto-érotique! Et Fascinante. Cette combinaison est un véritable prodige de plasticité, un véritable prodige de théâtralité: deux corps en un, corps où «la femme n'est pas seulement intérieurement unie à l'homme, mais hideusement visible, agités qu'ils sont dans un spasme d'hystérique, par un rire aigu qui convulse leurs genoux et leurs mains», comme put l'écrire Proust. L'hystérique n'a donc pas de rôle propre. Elle assume tout, omni-actrice de sa mémoire, elle est bien, bien loin d'être sage comme une image.

Esattamente questo accade al Pierrot di Paul Margueritte, con la differenza – tutta teatrale – che il soggetto maschile finisce per incarnare una malattia che era considerata principalmente, anche se non esclusivamente, femminile. Lo sdoppiamento pronominale traccia sulla carta la coesistenza, in uno stesso corpo, di carnefice e vittima. In questo scambio di soggetti possiamo anche leggere il principio del contagio isterico perché se l'isteria fu da subito consi-



2 | Riproduzione di parte di una tavola sinottica di Paul Richer negli *Etudes cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, Paris, O. Doin, 1881. La tavola riproduce le diverse fasi del grande attacco isterico.

derata una malattia spettacolare, ciò accadde anche perché essa sembrava diffondersi con la semplicità dell'imitazione mimetica: la crisi di una paziente poteva scatenare la crisi di un'altra e così via, fino a veri e propri accessi di follia che ricordano le epidemie medievali.

Arriviamo dunque alla scena finale della pantomima di Paul Margueritte, una didascalia che scompone i gesti e le pose di quello che comprenderemo essere un vero e proprio attacco isterico:

Pierrot dans la rouge clarté, tord son corps pris de folie. Il tourne sur lui-même, trois fois: ses bras errent, ses doigts griffent le vide. Voici que la trépidation ancienne, que l'horrible chatouillement secouent frénétiquement ce corps, et que dans le sanglot funèbre et dernier de sa gorge, passe le rire ancien, exactement le rire des affres de Colombine... Brusque alors, aux pieds de sa victime peinte qui rit toujours, tout d'un grand coup, en arrière et bras en croix, le cadavre de Pierrot s'abat.

La sequenza evocata, come altri passaggi citati, sembra rimandare alla scrittura didascalica del grande attacco isterico, ricondotto dai medici della Salpêtrière a una precisa partitura suddivisa in un prologo (definito aura) e quattro fasi: periodo epiletticoide, periodo del clownismo, periodo delle attitudini passionali, periodo del delirio. Sfogliando i volumi che compongono *l'Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1876-1880), vero e proprio repertorio composto di descrizioni e immagini dei sintomi della nevrosi isterica, si potranno trovare numerose corrispondenze con le pose e i gesti del corpo scomposto, contratto e contorto, di Pierrot.

Margueritte, con la sua pantomima, tentava il salto mortale: in teatro, lo stravolgimento isterico dello stato psico-fisico veniva imposto non tanto (e non solo) alla vittima (nella sua

reincarnazione) ma anche al carnefice, trasformato definitivamente in vittima/carnefice di se stesso.

IV. Evocazione di immaginari: dalla musica all'iconografia

La scrittura della pantomima di Margueritte, nel ritmo che la paratassi impone, nelle spezzature di frase e nelle interruzioni, è una sorta di scrittura iconica del gesto, accompagnata dalla musica composta da Paul Vidal e pubblicata, nel 1892, nel settimanale musicale *Le Ménestrel*.

Alla fine dell'Ottocento, proprio attorno alla maschera di Pierrot, si era sviluppato un genere minore di teatro musicale. Un nutrito gruppo di letterati, musicisti e intellettuali, nel 1888, aveva fondato il *Cercle Funambolesque* al preciso scopo di rilanciare la pantomima classica con l'introduzione di una novità nello stile degli spettacoli: come ricorda Matteo Sansone (2020, 159), "a supporto e commento dello spettacolo, i compositori dovevano scrivere della musica originale sincronizzata all'intera l'azione". Paul Vidal compose la musica per il *Pierrot assassin de sa femme*:

Vidal lavorò a stretto contatto con la produzione e suonò il suo spartito durante lo spettacolo. La sua musica accompagnava e commentava la mimica facciale, gli atteggiamenti, i gesti del nevrotico Pierrot/Margueritte. Lo stesso Vidal, intervistato da Hugounet, menzionò le difficoltà incontrate nell'individuare il ritmo giusto per accompagnare Pierrot mentre solleticava i piedi di Colombina. Decise infine per una Tarantella, che si rivelò scelta efficace. (Sansone 2020, 173).

Pur non entrando nel merito della musica di Vidal, che proprio la tarantella sia la musica associata al momento di maggior espressione della crisi isterica porta ad aprire una parentesi rispetto alla rappresentazione dell'isteria, una volta riconosciuta come malattia, e all'immaginario complesso e stratificato dietro i sintomi più apparenti. È noto infatti che, se i sintomi finora evocati furono trattati con un approccio scientifico per la prima volta nel XIX secolo, precedentemente essi venivano ricondotti a forme di possessione demoniaca. Se Vidal scelse una tarantella per accompagnare la scena della crisi convulsiva legata al solletico, si trattava di un chiaro rimando a questo universo che andrebbe ulteriormente indagato anche per svelare più nel profondo la stratificazione di significati che si cela dietro un collegamento di immagini e immaginari che appare, ancora oggi, immediato. La tarantella non è una danza di possessione demoniaca, come a volte si crede, eppure ha anch'essa un legame con l'isteria che viene esplicitato come segue da uno dei padri dell'etnomusicologia francese, Gilbert Rouget (1990, 305):

La possession doit alors être vue comme une thérapeutique de l'adversité mettant en œuvre une hystérie institutionnalisée, ou, si l'on préfère, une socialisation de l'hystérie. [...] Dans le tarentulisme, la tarentelle (musique et danse) n'a pas pour fonction de guérir la tarentulée de son hystérie, mais au contraire de lui fournir le moyen de se comporter publiquement en hystérique, suivant un modèle reconnu de tous, de manière à la délivrer de son malheur intérieur. Comment?



3 | Immagine del frontespizio della pubblicazione del *Pierrot assassin de sa femme*, 1892.

En lui donnant le moyen de sortir d'elle-même et de communiquer avec le monde, avec la société, avec elle-même».

Il frontespizio della pubblicazione del 1892 del *Pierrot assassin de sa femme* era decorato da quattro disegni, quattro focalizzazioni sul gesto che mostrano contratture degli arti e tensioni muscolari riconducibili all'iconografia della patologia isterica. Ma ci sono anche altre fonti iconografiche significative, come le immagini pubblicate in accompagnamento alla pantomima (o in riferimento diretto ad essa) sui giornali illustrati dell'epoca. Lo stesso Margueritte, a qualche anno di distanza, scriveva in un passo dei già citati *Nos tréteaux*:

On retrouverait dans les feuillets de Jules Lemaître et de Sarcey, dans une planche de l'illustration historiée de Pierrots macabres, et aussi dans le Journal d'Edmond de Goncourt, l'impression laissée par cette incarnation blanche où je réalisai, vaille que vaille, le rêve théâtral de mes vingt ans.

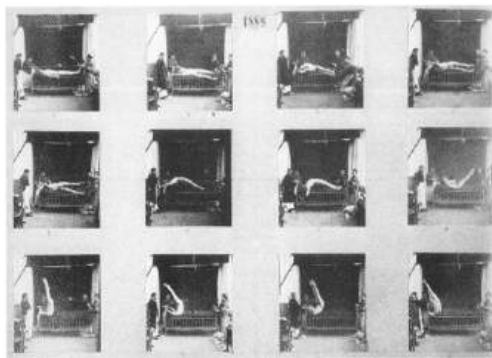
Si trattava di veri e propri *récits iconiques* che, al di là della testimonianza iconografica necessariamente legata alla pratica spettacolare del tempo, nella selezione di gesti e pose, raccontano il complesso immaginario isterico che circolava a Parigi negli ultimi anni del XIX secolo.

Adolphe Willette, nell'immagine pubblicata nella "Revue illustrée" nel gennaio 1888, separava i due soggetti – Pierrot e Colombina –, rendendo visibile quell'invisibile che è la forza misteriosa della pantomima e assumendo in modo decisamente esplicito la rappresentazione del corpo che caratterizzava le aliénées della Salpêtrière. Tutti da cercare sono i legami tra Willette (e come lui gli altri illustratori/pittori) e la Salpêtrière. Non sappiamo se fosse frequentatore delle lezioni del martedì di Charcot, ma sicuramente la sua rappresentazione ricalca l'immagine del corpo affetto d'isteria, così come lo si ritrova per esempio in almeno una delle sequenze dell'immagine cronofotografica di Albert Londe. Del resto, Jean Lorrain, scrittore che era stato in qualche modo marcato dall'immaginario della Salpêtrière, descriveva con queste parole le illustrazioni di Willette (1888):

Il y a toute la fièvre et tout le souffle morbide d'une civilisation travaillée de névrose, il y a le coup de folie de notre fin de siècle hystérique et jousseuse [...] il y a tous les maux et toutes les maladies de notre temps, enfin, Saint-Lazare et la prostitution cartée, Charcot et la Salpêtrière, et le pessimisme de Schopenhauer.



4 | Adolphe Willette, *Pierrot assassin de sa femme*, "Revue illustrée" gennaio 1888.



5 | Albert Londe, *Attaque d'hystérie chez l'homme*, tavola di istantanee, 1885, cronofotografia.

Willette esprimeva quella modernità che, sul finire dell'Ottocento faceva assumere non solo a Pierrot, ma anche ad altre maschere della Commedia dell'arte, un aspetto *troublant*. I testi e le illustrazioni dell'epoca, infatti, si pongono chiaramente su una zona liminare, tra la leggerezza del comico e l'ombra più nera del tragico. Dalle pantomime *fin de siècle* al repertorio grandguignolesco di area non solo francese ma anche italiana, il carattere comico sembra manifestarsi come un carattere tragico *refoulé* o viceversa.

La seconda pista d'analisi rispetto all'apparato iconografico ha a che fare con Charcot in prima persona. È vero e studiato infatti che, dagli anni '80 del XIX secolo, l'immaginario medico e, nello specifico, le immagini del corpo affetto da isteria influenzarono la scrittura letteraria e, come dimostrano queste pagine, la scrittura del gesto e del corpo patologico in un contesto spettacolare. È altresì vero, però, che quelle che lo stesso Charcot aveva identificato come pose d'isteria, tali per cui egli era riuscito a stilare un vero e proprio catalogo, rimandavano a un immaginario popolare consolidato. Lo stesso Charcot, nel 1887, scrisse insieme a Paul Richer, neurologo ma anche provetto illustratore dell'anatomia umana, *Les démoniaques dans l'art*, un vero e proprio catalogo ragionato su alcuni casi di possessione demoniaca, alla ricerca di formule figurative nell'arte del passato che testimoniassero la presenza di casi di nevrosi isterica riconducibili ai sintomi codificati della grande isteria. Il catalogo proponeva numerosi esempi d'arte dall'antichità al XIX secolo, che rappresentavano uomini e donne (ma soprattutto donne) in preda a movimenti bruschi, volti stravolti dallo spasmo, gesti disarmonici e disarticolati. Charcot era convinto che la medicina potesse contribuire allo studio degli oggetti artistici in almeno due modi: da un lato si trattava di ricostruire una sintomatologia trasversale nei secoli, una sorta di topos iconografico della malattia nervosa; dall'altro questo studio avrebbe ridimensionato il valore attribuito ad alcune rappresentazioni che, pur dichiarando un attaccamento al vero, risultavano chiaramente frutto di un'elaborazione immaginativa sul tema.

Quello che qui interessa è dunque la prospettiva rovesciata a cui questo catalogo d'arte obbliga: se è vero, cioè, che Charcot per così dire inventa l'isteria stabilendo una sintomatologia di tipo visivo, è altresì vero che lui stesso sembrava rifarsi a una tradizione dell'esposizione del corpo in ambito artistico di lunghissima data. Che ci sia una certa influenza dell'arte pittorica ma anche teatrale nel discorso medico di Charcot, peraltro attento lettore di Shakespeare, è cosa certa e da approfondire.

D'altra parte, non sembra nemmeno troppo strano che, nella premessa al suo catalogo d'arte, Charcot faccia un chiaro riferimento a Diderot, lì dove spiega come appunto la medicina sia in grado di indicare se l'imperfezione dei corpi dipinti dipenda dalla natura o da un errore dell'artista: "Diderot, au XVIII^e siècle, avait déjà indiqué les lignes générales de ce mode de critique naturaliste, que les artistes peuvent et doivent exercer sur leur propre production". Charcot pensava sicuramente al Diderot dei *Salons*, ma qui vorremmo cogliere la suggestione per portare, ancora e per un'ultima volta, il discorso altrove.

V. Conclusione. Guardando all'indietro

Diderot, aderendo a una prospettiva sensualista, metteva al centro del suo pensiero una rinnovata consapevolezza del potenziale visivo che aveva un presupposto etico: l'adesione visiva al naturale era segno di verità. Se il riferimento per comprendere il naturale e questa verità viene cercato dal filosofo nell'arte pittorica, è nel teatro che avvertiamo maggiormente il cambiamento suggerito da questa nuova prospettiva. Nel XVIII secolo si consolida del resto una riflessione teatrale che guarda ai dipinti per designare abitudini di posture e gesti, insieme a una trattatistica specifica che costruisce una sorta di iconologia dei caratteri. Proprio nella seconda metà del secolo, le scene teatrali iniziano ad accogliere, con un certo successo di pubblico, rappresentazioni in cui il corpo poteva apparire disordinato, dalla gestualità in qualche modo patologica, certo non conforme alle norme della *bienséance* (Frantz, 1998). E questo poteva accadere non solo nel contesto di rappresentazioni comiche, dove la cosa era in qualche modo accettata, ma anche nell'espressione del dolore tragico (Chaouche 2012). Ad incarnare questo nuovo ideale espressivo, che poteva accogliere l'eccesso di emozione e degradare fino ai gesti e alle pose isteriche, erano soprattutto le attrici che, per questo motivo, divennero vero e proprio modello soggiacente a quelle prime teorie sulla recitazione a cui abbiamo fatto cenno. Era data per scontata l'idea che, fin dall'antichità, stabiliva come evidenza il nesso tra il femminile e l'ostentata espressione delle passioni (Locher 2012; Marie 2012). Nel contesto francese a cui qui stiamo facendo riferimento, è nota l'opposizione nello stile recitativo tra Mlle Dumensil e Mlle Clairon, naturale fino alla scompostezza il primo, regolato dal mestiere il secondo. Alle due attrici rimandano molti di quanti scrissero di teatro all'epoca, da Diderot a Garrick, da Bachaumont a Talma.

Nella seconda metà del XVIII secolo, sulla scorta degli studi di Pinel, la follia femminile non viene più ridotta all'ambito disturbante della magia, ma inizia ad essere considerata una vera e propria patologia. Questo determina chiaramente un cambiamento dello sguardo rispetto ai corpi e proprio nel Settecento potrebbero essere riscontrati i presupposti socio-culturali per

una diversa scrittura ed esposizione del corpo patologico. Il processo è certamente più lungo, basti pensare che nel 1500 vennero riscoperti testi antichi che rimettevano al centro del dibattito medico-scientifico la peculiarità del corpo femminile rispetto a quello maschile. Eppure è dalla seconda metà del XVIII secolo che la discussione sulla diversa natura della malattia femminile diventa più presente, quasi fosse un dibattito necessario.

Da qui si vorrebbe ripartire, alla ricerca dei luoghi in cui il teatro – e la scrittura del corpo patologico esposto – anticipa in qualche modo le parole di certi trattamenti medico-scientifici dei corpi. Sarà allora necessario studiare la porosità di immaginari che passano da un ambito all'altro, in un'epoca in cui gli uomini di lettere e gli uomini di scienza facevano parte della stessa élite culturale e, banalmente, leggevano gli stessi giornali.

[1] Il testo, nell'edizione del 1892, è consultabile al link: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k715330?rk=21459;2>, e si trova tradotto in italiano in R. Cuppone, Cda. *Il mito della commedia dell'arte nell'Ottocento francese*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 580-593. Ci limitiamo a segnalare che la rappresentazione della pantomima al Théâtre Libre di André Antoine vide Paul Margueritte nel ruolo di Pierrot e lo stesso Antoine nel ruolo del becchino. Informazioni importanti sulla genesi della pantomima, sulla prima rappresentazione e sulle successive (tra cui quella al Théâtre Libre), sulla collaborazione con il compositore Paul Vidal che scrisse la musica e sulla buona ricezione della pantomima si trovano in: Margueritte Paul, Margueritte Victor, *Nos tréteaux. Charades de Victor Margueritte. Pantomimes de Paul Margueritte*, Paris, Les bibliophiles fantaisistes, 1910 <https://archive.org/details/nostrteauxchar00marguoft/page/16/mode/2up>

Riferimenti bibliografici

Bonnet 1839

A. Bonnet, *Mémoires inédits et observations pratiques. Considération médico-légales sur la monomanie homicide*, "Journal de médecine-pratique ou Recueil des travaux de la Société royale de médecine de Bordeaux" tome 9 (1839).

Cervellati 1959

A. Cervellati, *Gente delle fiere*, in R. Leydi (a cura di), *La piazza. Spettacoli popolari italiani descritti e illustrati da Anton Giulio Bragaglia et al*, Milano 1959.

Chaouche 2021

S. Chaouche, *Expressing acting. Paroxysmal Emotions at Play on the Late 18th-Century French Stage*, "European Drama and Performance Studies. Les émotion en scène (XVII-XXI siècles)" 17 (2021-2022), 97-124.

Charcot 1886-1893

J. M. Charcot, *Leçons sur les maladies du système nerveux*, in Id., *Oeuvres complètes*, 9 vol., Paris 1886-1893.

Cuppone 1999

R. Cuppone, Cda. *Il mito della commedia dell'arte nell'Ottocento francese*, Roma 1999.

Didi-Huberman [1982] 2012

G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, Paris 2012.

Frantz 1998

P. Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris 1998.

Giambrone 2014

R. Giambrone, *Follia e disciplina. Lo spettacolo dell'isteria*, Milano 2014.

Gordon 2013

R. B. Gordon, *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique*, Rennes 2013.

Lemaître 1888-1898

J. Lemaître, *Impressions de théâtre*, Paris 1888-1898.

Locher 2021

V. Locher, *Penser les émotions au féminin dans le théâtre de la première modernité*, "European Drama and Performance Studies. Les émotions en scène (XVII-XXI siècles)" 17 (2021-2022), 182-202.

Lorrain 1888

J. Lorrain, *Watteau-Wilette. Les fausses légendes*, "Revue de Paris et de Saint-Petersbourg", (juin 1888), 99-104.

Mallarmé [1897] 2003

S. Mallarmé, *Mimique. Divagation*, in Id. *Œuvres complètes*, t. 2, Paris 2003.

Margueritte (frères) 1910

P. Margueritte e V. Margueritte, *Nos tréteaux. Charades de Victor Margueritte. Pantomimes de Paul Margueritte*, Paris 1910.

Marie 2021

L. Marie, *La sensibilité féminine, modèle pour la réforme du théâtre au XVIIIe siècle*, "European Drama and Performance Studies. Les émotions en scène (XVII-XXI siècles)" 17 (2021-2022), 203-224.

Marquer 2008

B. Marquer, *Les Romans de la Salpêtrière. Réception d'une scénographie clinique : Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Genève 2008.

Martinez 2005

A. Martinez, *Dialogues de muets. Pantomime fin de siècle, dialogue et dialogisme*, "Études théâtrales" 33 (2005/1), 30-36.

Martinez 2008

A. Martinez, *La pantomime théâtre en mineur. 1880-1945*, Paris 2008.

Orecchia 2013

D. Orecchia, *Appunti sull'immaginario dei nervi e il corpo scenico ottocentesco*, "Arabeschi" 1 (2013).

Regnard, Bourneville 1878

P. Regnard, D. Bourneville, *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (service de M. Charcot), vol. II., Paris 1878.

Rouget 1990

G. Rouget, *La musique et la transe*, Paris 1990.

Rykner 2014

A. Rykner, *Pantomime et tableau vivant. Le 'faire tableau' du corps muet*, in J. Ramos (éd.), *Le tableau vivant ou l'image performée*, Paris 2014, 149-162.

Rykner 2009

A. Rykner (éd.), *Pantomime et théâtre du corps: transparence et opacité du hors-texte*, Rennes 2009.

Sansone 2020

M. Sansone, *Pierrot, maschera antica al passo coi tempi*, in M. Bottaro e F. Cesari (a cura di.), *Viaggi italo-francesi. Scritti "musicali" per Adriana Guarnieri*, Lucca 2020, 159-180.

Thomas 2003

C. Thomas, *Paul Margueritte, ou Pierrot académicien*, "Cahiers Edmond et Jules de Goncourt. Les cent ans du premier prix Goncourt" 10 (2003), 83-92.

Violi 2004

A. Violi, *Il teatro dei nervi. Fantasmi del moderno da Mesmer a Charcot*, Milano 2004.

English abstract

The article concerns the exhibiting of the body affected by hysteria, the most spectacular of neuroses. The starting point is Paul Margueritte's pantomime *Pierrot assassin de sa femme* (1882). Through the analysis of this text, it is possible to observe how, at the end of the 19th century in France, the medical context and the theatrical context approached each other: what is expressed through words in the field of narration or clinical description is embodied on stage. The space of performance thus makes visible, through gesture and the complex of staging, a stratification of imaginaries that, especially in the case of hysteria, still demand to be explained, related and better understood.

keywords | hysteria; Paul Margueritte; Pantomime; Pierrot; J.M. Charcot; Spectacularity of the Pathological Body.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)*

*The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues – friends and scholars – who have double-blind peer reviewed this essay.
(cf. Albo dei referee di Engramma)*

Persona, “Per la prima volta e ultima volta”

Il Capodanno del 1994 al Cocoricò con la Societas
Raffaello Sanzio

Filippo Perfetti

Quando entro in una macelleria
mi meraviglio sempre di non esserci io
appeso lì, al posto dell'animale.
Francis Bacon, *La brutalità delle cose*

I. Introduzione

Una radio privata locale. Fine dicembre 1993, sulla Riviera romagnola. Stacco pubblicitario, un promo, inizialmente solo una base musicale: la chitarra di Robert Fripp in *Heroes* di David Bowie, poi lo speaker: “Dogs Blood Rising/ Cocoricò/ Capodanno/ In esclusiva unica ed assoluta per l'Italia David Morales/ guest stars: i Raffaello Sanzio/ I prestigiosi D.J.s del Cocoricò: Ricci, Cirillo, Lenny Dee/ Titilla safe club privé: Ralf, Marcellino, Ricky Morrison/ for further informations: 0541 60 51 83/ Cocoricò/ Riccione”. Trenta secondi di spot pubblicitario di una discoteca (Cfr. Cocoricò 1993b). Tra i vari, tanti, nomi elencati chi sa qualcosa ha capito il tenore della serata, chi sa poco ha capito solo il dove, il quando e che ci saranno garanzie artistiche che il locale sempre garantisce. Per noi oggi occorre come riavvolgere il nastro e riascoltare: tra i tanti che potrebbero essere Dj, ecco che sono annunciati “i Raffaello Sanzio” – un nome che evoca un gusto ancora po' New Wave italiana anni '80. “I Raffaello Sanzio” non sono altri che la Societas Raffaello Sanzio, la compagnia teatrale che dai primi anni Ottanta fino alla separazione delle carriere artistiche dei suoi componenti nel 2006 ha ricoperto il ruolo di testa d'ariete dell'avanguardia teatrale italiana, ovvero romagnola, del cosiddetto teatro di ricerca. Di quella notte annunciata alla radio è rimasto poco, qualche ricordo o un rarefatto sentito dire.

Quel ricordo, sì diffuso e sempre vago, non ha trovato una forma scritta, una narrazione precisa, più o meno dettagliata, più o meno conforme a quanto successo o meno. Eppure i presupposti affinché questa storia possa trovare modo e motivo di essere riportata esistono. Esistono i testimoni, a migliaia, esistono gli ideatori e produttori, persone che poi hanno proseguito nello stesso ambito e affermandosi, esiste la possibilità di un accesso a fonti e racconti. Esiste una performance di una compagnia teatrale allora in ascesa, non ancora celebre, ma che poi troverà estimatori a livello mondiale affermandosi come emblema di un modo di intendere, e di volere, il teatro. Esiste una performance che, seppur diversa e lonta-

na rispetto ai luoghi e modi abituali, non è stata una rappresentazione clandestina o di élite, ma un evento pubblicizzato e con larga partecipazione di pubblico. Ma, sebbene l'evento sia riportato nella teatrografia della Societas, ad oggi non esiste alcun tipo di ricostruzione o di documentazione accessibile. In questo articolo si tenta di ricostruire lo spettacolo intitolato *Persona* della Societas Raffaello Sanzio, e con questo il contesto in cui è avvenuto: l'ultima notte dell'anno 1993, la prima dell'anno 1994, alla da lì in poi famosissima e cardinale discoteca della musica techno, il Cocoricò.

II. Luogo

Innanzitutto qualche precisazione sul luogo. Il Cocoricò è il luogo in cui la musica techno diviene il fenomeno che è stato e i motivi sono molteplici, uno su tutti il contesto romagnolo e riccionese dove nasce il fenomeno che per molti motivi non sarebbe potuto essere altrove. Il Cocoricò non è solo musica o un luogo privilegiato e culla di un fenomeno musicale, la techno, connotato da pratiche di fruizione man mano consolidate tra i suoi appassionati (l'ambientazione notturna; il volume del suono a limite del sopportabile; un preciso e quasi rigido schema compositivo della musica; l'uso di droghe spesso derivate da sintesi chimica che accompagnano l'ascolto assordante e il ballo incessante). Il Cocoricò è stato la più importante discoteca italiana nell'ultimo decennio degli anni '90, il periodo che qui interessa, per una strategia imprenditoriale che ha scelto una precisa direzione e si è affidata a persone che l'hanno saputa realizzare in toto. La scelta è stata quella di una discoteca che dettasse il limite e la moda, che facesse della provocazione, dell'eccesso e dell'oltre il tentabile e tentato il trait d'union di ogni sua parte. Per questa scelta si è affidata alla direzione di Loris Riccardi. Una direzione artistica che ha significato il formarsi di uno stile. E questo accade fin dall'inizio della direzione Riccardi, che comincia nell'estate del 1993 – il Cocoricò apre nel 1989, sul finire dell'estate, per poi trovare un'apertura stabile pochi mesi dopo, quando fu completata la copertura in vetro trasparente del tetto a piramide che ne è poi diventato l'emblema. Una piramide di cristallo, un Louvre in collina che avrebbe ospitato i maestri della consolle ma non soltanto. Anche se il luogo è tutt'altro che un museo, la scelta di Riccardi nel momento in cui può organizzare e pensare per la prima volta una stagione, quella invernale del 1993, è segnata da una continua ricerca estetica applicata tramite quell'inventiva guidata da innovazione intraprendente e provocatoria che già aveva caratterizzato le sue precedenti esperienze in cui aveva avuto occasione di allestire, plasmare, altri locali e discoteche (Aleph, Insomnia, Barcelona, White Elephant, Cfr. Pacoda 2012 64, 81, 121; Riccardi 2023). Al Cocoricò, che poteva contare sui mezzi economici e la mentalità da grandeur della proprietà di Bruno Palazzi, Riccardi esprime in pieno questa sua tensione e lo fa nel segno della ricerca dell'eccesso e della provocazione (in molti sensi, provocante), ibridando riferimenti tratti da diverse forme d'arte: letteratura, teatro d'avanguardia, arte contemporanea. Da tutte queste forme sceglie quelle che si intonano con il suo spirito e quelle che fanno al caso per il titolo, il tema, che segnano una particolare stagione della discoteca. Ogni anno la programmazione è articolata in due cicli: estate e inverno. La stagione migliore, la più riuscita per questo connubio tra le diverse arti e la sua capacità di segnare un immaginario, è questa prima invernale del 1993.

Il titolo è “M. / A Tribute to Yukio Mishima”. La stagione si inaugura sabato 13 novembre del 1993 e vede citazioni, rimandi, riprese e furti dalla da poco conclusa Biennale d’arte di quell’anno diretta da Achille Bonito Oliva. Così l’allestimento bellicista e militare (non del tutto inedito per i locali della Riviera, si pensi all’Aleph nella prima metà degli anni Ottanta; Pacoda 2012, 20) riprende sculture temi e installazioni già viste ai Giardini di Venezia e in generale temi, estetiche e forme da diversi artisti della Biennale arte (Cfr. Perfetti 2023). E quella notte, al servizio dell’estetica cercata da Riccardi, appare al Cocoricò per la prima volta un *tableau vivant*, sintesi tra lo scenografico e il performativo, pensato dalla danzatrice Monica Francia con in scena, tra gli altri, Gerardo Lamattina. Si tratta di un esordio di quello che poi sarà negli anni a venire, rinnovato tutte le settimane, un appuntamento tipico nell’offerta artistica della discoteca, e queste performance, spesso appunto dei *tableaux vivants*, saranno poi un’impresa a loro volta, come una compagnia teatrale, sotto il nome di Teddy Bear Company – la TBC (Lamattina FLQ!). Allora, in quell’apertura di stagione erano l’inventiva di Monica Francia e di chi poi avrebbe continuato, assieme ad altri, tra tutti Luigi De Angelis e Gerardo Lamattina. Oltre alle rappresentazioni dissacranti e alle scenografie del locale, occorre in quel momento al Cocoricò un episodio che nella sua singolarità imprimesse una riconoscibilità da lì in poi indelebile alla direzione pensata da Riccardi.

L’opportunità è data dal calendario, la notte di Capodanno che diviene, per il richiamo di pubblico che di per sé riesce ad avere, l’occasione migliore. Una notte che segna la metà della via tracciata dal tema della stagione ma è anche esempio delle modalità di costruzione degli eventi al Cocoricò e di come si sia formato quel connubio tra certe forme d’arte e il locale riccionese.

III. Tempo

Introduzione alla notte del Capodanno del Cocoricò, lo strumento capace di fare da mappa nel locale e nel programma di ciò che è stato, è la brochure allestita per quella sera [Fig. 1]. Si tratta di un pieghevole spillato, circa della dimensione di un foglio A5. La copertina segna il tema e l’impronta visiva: fondo nero lucido e il profilo del gargoyle di pietra preso – assieme al titolo delle serata – dall’album del gruppo britannico, contraddistinto da un gusto neo-gotico, Current 93. In più nel contesto funziona che – il loro nome, Current 93 – suonasse anche come un facile richiamo allo scadere dell’anno 1993. Anche il titolo dell’album “Dogs Blood Rising” concorre al clima cupo e macabro della stagione invernale 1993, portato all’acme in quella notte. La grafica della brochure, come riportato nella quarta dello spillato (al pari di tutto il vasto repertorio del materiale grafico della discoteca in quell’anno, e poi in quelli successivi) è opera del grafico e artista Marco Mussoni. Mussoni arriva al Cocoricò con Riccardi: i due condividono una lunga e profonda amicizia che rifluisce in una collaborazione artistica affiatata e che porterà a quei risultati nella grafica e nella comunicazione visiva del locale che segneranno parte della fortuna della discoteca. Sempre di Mussoni, per citare un unico esempio, è l’elaborazione del logo, ancora oggi simbolo della discoteca, adottato da quella stagione in poi dal Cocoricò (Mussoni 2023). In fondo alla copertina la data dell’evento: dal 31 dicembre 1993 alle prime ore del nuovo anno.

Nelle pagine interne, per coppie, ciascuna delle quali meriterebbe una digressione e una lettura del contenuto, si elenca l'intero programma della notte e i nomi che ne faranno parte, compresi quelli di tutto il personale della discoteca. E in queste coppie, oltre ai Dj nelle diverse sale della discoteca, appaiono quelli che formano l'offerta delle performance. In una pagina su fondo bianco è presentata quella di Gabriella Rusticali, storica interprete per la cesenate Valdoca. Il titolo della sua esibizione "...E il cielo può sempre cadere sulla nostra testa..." è una citazione da *Il teatro e il suo doppio* di Antonin Artaud. La citazione estesa segna il dramma e la missione del teatro: "Noi non siamo liberi. E il cielo può sempre cadere sulla nostra testa. Insegnarci questo è il primo scopo del teatro" (Artaud [1938] 2000, 196). A fianco, la pagina dedicata alla performance di Monica Francia, intitolata, quasi con provocazione verso gli avventori della discoteca (un disprezzo da gioco masochiano segna molta della comunicazione e dello spirito della direzione Riccardi): "Maledetta umanità di passanti" [Fig. 2]. È bene soffermarsi sulla qualità della presenza di Monica Francia perché rende evidente alcune dinamiche di funzionamento dell'arruolamento degli artisti e di come è arrivato uno spaccato del teatro d'avanguardia romagnolo al Cocoricò. Francia è una danzatrice e coreografa di danza contemporanea, romagnola di Ravenna; una "danzautrice" – come si definisce lei stessa – che associa ai suoi spettacoli corsi di formazione per la danza che insegnano codici e pratiche corporee. Proprio da quei corsi di formazione verrà fuori una buona parte dei performers che si esibiranno al Cocoricò con lei e poi con la TBC. È Francia, dunque, che viene chiamata ad allestire le azioni teatrali nel locale, e non già direttamente da Riccardi ma da chi in quel periodo lo affianca, più o meno informalmente e ufficiosamente, nella scelta di alcuni artisti o per gli 'inquinamenti in chiave artistica delle attività del locale, Nicoletta Magalotti (in arte NicoNote). Da poco tornata in Riviera, dopo anni in area fiorentina, Magalotti riprende la sua sperimentazione artistica nel contesto del clubbing notturno, dove già nella prima metà degli anni '80 ideava le prime forme di spettacoli per locali, con sconfinamenti tra le arti e il contesto del divertimento notturno, con un piglio "tra il camp e il punk", come a lei stessa piace sottolineare (vedi Pacoda 2012, 49-51; Magalotti 2023). È Magalotti, dunque, a contattare per Riccardi Monica Francia, che era stata vista esibirsi a Riccione il 15 ottobre del 1993 in occasione di FAXS (Festival d'autunno per Sarajevo), organizzato da Fabio Biondi che nella Sala centrale del teatro di Riccione presentava l'esibizione (Nannini 1993, 10). In quell'occasione porta in scena una coreografia in solo che Magalotti riconosce subito come perfetta per quello che si sarebbe voluto portare nell'offerta del Cocoricò, e propone a Francia una collaborazione.

Monica Francia accetta, anche perché si era già spesa in locali da ballo in esibizioni che oggi, forse, qualcuno potrebbe definire come performance:

Lavoravo al Vidia, un locale famoso più per il rock, che è vicino a Cesena, a San Vittore di Cesena. Poi al Tai, in zona Milano Marittima, e in quello dove ho avuto maggiore possibilità di frequentare Stefano Cortesi, era il '91, ed era il Crudelia de Mon, un disco drink che è stato aperto per un anno a Ravenna. Mi hanno chiamato a lavorare da performer, ma allora non non si chiamava performer. Io avevo carta bianca, potevo improvvisare danzando in ogni angolo, pertugio, spazio... Non in pista. Con il Crudelia anche sul bancone del bar, abbiamo fatto questa sperimentazione

interessante. Non ho segnato nel calendario delle cose specifiche, o comunque nelle mie date di spettacolo, perché erano esperienze utili a raccogliere ispirazioni creative. E performative: di come sta un performer in mezzo alla gente che beve, che mangia, che ti guarda come se fossi pazza. A stretto contatto. Era quello che volevo sperimentare (Francia 2023).

Francia inizia dalla prima serata di quella stagione invernale a inventare performance accomunate da una ricerca del conturbante e al limite della sopportazione per i performer, sottoposti a sforzi fisici e soprattutto esposti a un'esibizione che è quasi un'offerta del corpo alla moltitudine di persone che affolla la discoteca. Ogni settimana un tema, appuntato sulla propria agenda a mo' di promemoria di quanto fatto. Leggendo oggi il suo quaderno si può leggere, per la data del 13 novembre "Nudi freddo Cocoricò"; per il sabato successivo, il 20 novembre "Rete". E ancora: "Gli altri" (4 dicembre); "Barboni" (18 dicembre) oppure "Lezioni di piano" (8 gennaio 1994).

In *Lezioni di piano*, 8 gennaio '94, io ero una delle teste. È il momento in cui mi ha avvicinato questo psicopatico, che mi ha guardato da lontano e ha detto "uau" e mentre passava la gente io ho come un flash di un flusso veloce e qualcosa che rallenta: lui mi guarda e si avvicina con le mani nelle tasche, come a dire "ma davvero posso fare quello che voglio di te?". E dopo c'è una rissa, lo bloccano, e lui mi riguarda dicendo "adesso ti faccio fuori". Insomma, mi sono sentita non tutelata (Francia 2023).

Presto, fin dalla prima notte del 13 novembre, pur riconoscendo l'ambiente della discoteca come un momento formativo e una buona possibilità di guadagno economico, Francia ritiene che è un gioco cui non è disposta a dar seguito e, pian piano, le esibizioni (che portano ancora il suo nome, riconosciuto come un attestato di qualità autoriale) sono prese in mano da Lamattina che già dall'estate dell'anno successivo inizierà a firmare le performance con il nome di Teddy Bear Company; Francia, dato lo stretto rapporto con Lamattina, proseguirà a collaborare, più o meno informalmente, o reclutando i performer, o occupandosi della preparazione degli abiti di scena.

Già dopo il 13 novembre io ho iniziato ad avere dei dubbi legati alla sicurezza dei performer. Sapevo comunque che questa poteva far fare un'esperienza interessante a ogni attore e ogni performer, ho riunito tutto il teatro di ricerca di quel periodo. Quindi c'è questo passaggio che però non avviene immediatamente. Fra me e Gerardo c'è un accordo chiaro: io non vado più a parlare con il direttore artistico, non mi occupo di niente. Perché io pensavo subito alla tutela degli artisti. Dopo aver fatto la prima esperienza pensavo se fosse fattibile non come opera, ma come cura dei performer. Quindi non era il caso che io mi stressassi così tanto. Quindi io dopo mi occupavo principalmente o di andare in scena, se era necessaria la mia presenza; oppure di raccogliere le persone che potevano essere utili in una sera, che avevamo date, eravamo in tournée quindi dovevamo trovare tutti i sabato qualcuno che potesse essere mandato lì. Gerardo ha avuto poi tutti i contatti, le sue idee si sono diciamo amplificate, ha iniziato a collaborare molto di più con gli scenografi, proprio per creare dei contesti ad hoc, con strutture da costruire per ogni serata (Francia 2023).

Alla pagina del 31 dicembre della sua agenda c'è un appunto con scritto unicamente "Cocoricò", ed è in quell'occasione che Francia riporta il solo già presentato nell'evento riccionese

di ottobre. L'esibizione è un derivato dallo spettacolo presentato al Festival di Santarcangelo nel 1993 col titolo *L'uomo coriandolo* per la regia di Maria Martinelli. Il pezzo in solo si basa su una coreografia che ha come proprio fulcro e perno per i movimenti della danzatrice una poltrona da barbiere. La performance, in parte improvvisata, vede il piroettare della danzatrice a contatto della pelle della poltrona, anch'essa girevole, andando quindi a creare come un vorticoso avvitarsi, con il doppio moto del corpo umano e della sedia che formano un equilibrio che trova una sua stabilità solo nella dinamica che li muove e fa di loro un unico corpo rotante. Della esibizione al Cocoricò non si ha documentazione diretta, ma se ne conserva traccia grazie a un documentario dedicato alla Francia in cui è raccontata la sua carriera e le sue esibizioni del periodo 1993-1994: in un breve passaggio si vedono la coreografia proposta Cocoricò con l'utilizzo della sedia da barbiere [Fig. 3]. Si può affermare con buona dose di certezza che il luogo della discoteca che ha ospitato la performance sia stato il corridoio d'ingresso, dove venivano solitamente allestite le altre performance della Francia prima e della TBC poi.

IV. Azione

Nella sala centrale del Cocoricò, nel perimetro coronato dalla piramide in vetro che lega il cielo notturno ai fasci di luci artificiali fino al sorgere del sole, in un rito rinnovato tutte le settimane dal popolo che abita la discoteca proveniente da ogni parte d'Italia e non solo, è dove viene allestita la performance della Societas Raffaello Sanzio.

L'invito alla Societas a realizzare una performance pensata per la discoteca avviene nello stesso modo detto per Francia: è sempre Nicoletta Magalotti a gestire il contatto tramite una conoscenza pregressa dei membri della compagnia cesenate, un rapporto che si confermerà anche in seguito quando la Societas chiamerà Magalotti per impersonare Cassandra nella loro *Oresteia*. Prima di accettare, i membri della Societas svolgono un sopralluogo in una serata della discoteca, rimanendo impressionati per la folla e per il suo concentrazione, ma da quel saggio capiscono anche le potenzialità e la corrispondenza rispetto ai propri interessi artistici (Claudia Castellucci 2023).

Per comprendere e ricostruire la performance, la migliore introduzione è il modo in cui viene presentata al pubblico [Fig. 4]. Nella brochure le sono dedicate due pagine, dove bianco su nero una dichiarazione d'intenti recita inappellabile: "per la prima e ultima volta / Societas Raffaello Sanzio (teatro d'avanguardia) / in "PERSONA" concepito per / essere visto in un capodanno qualsiasi". Sulla pagina accanto, a sinistra, nella parte bassa, un montaggio di due immagini: una lama da rasoio affianco a un orecchio, e più piccola, a colori, una coppa in oro finemente decorata. In queste due pagine la sintesi di quanto la compagnia vuole portare per quella notte di capodanno: uno spettacolo concepito per quella notte ("un capodanno qualsiasi", dove qualsiasi specifica l'appartenenza dello spettacolo a quella notte dell'anno), il fatto che sia una novità assoluta ("per la prima volta") e che non avrà repliche ("e ultima volta"), e quella specificazione netta e semplice su cosa sia Societas ("teatro d'avanguardia") che segna l'estraneità della compagnia, e della cosa rappresentata, dal contesto della discoteca e

dal suo pubblico. È in questo inserimento di elementi alieni e provocanti che sta il gioco di Riccardi che mira a provocare e mettere la sua discoteca in un territorio diverso rispetto alle altre.

Il centro della discoteca, il centro della sala, della pista, dove si radunano migliaia di corpi (il locale è omologato per 2000 persone, saranno sempre qualche migliaio di più). In quel punto è allestito un praticabile in legno, non molto grande (probabilmente 3m x 3m), di altezza circa un metro. Non tanto un palco, ma piuttosto un ring, dove le pareti che lo circoscrivono per tutti i lati sono di carne animale, quarti di bue, quattro per lato, appesi come in un macello grazie a pali in metallo che spuntano dal perimetro della base del praticabile. All'interno della gabbia di carne un attore, ma forse non è esatto, meglio scrivere una 'persona'. Una persona in una stanza.

Come prima fonte per ricostruire la scena abbiamo una fotografia pubblicata sul numero della rivista dedicata a musica e cultura notturna "FutureStyle", numero 59 dell'aprile 1994 [Figg. 5-6]. Ma l'immagine, giustapposta a una fotografia dell'allestimento del locale a firma Demo Ciavatti, è leggibile solo se la si conosce, non ha alcuna didascalia e nell'articolo che la attornia, l'intervista a Loris Riccardi, c'è solo un vago riferimento impressionistico a quanto si vede: "[...] technopolis questo è il secondo nome che voglio affiancare al Cocoricò, il club in assoluto più assolutista d'Italia, dove tutto è possibile, il club dove l'idea di libertà sembra essersi materializzata, il club dove ogni esagerazione è normale creatività ... anche quella di ballare a fianco di cadaveri di ... animali squartati!" (Bartocchetti 1994, 30). Parole che, in pratica, mancano l'eccezionalità dell'evento nella sua fattispecie artistica, cogliendolo solo per la sua parte provocatoria, chocante o aneddotica. Ed è effettivamente questo il tratto che poi è passato nella memoria comune, tanto dell'evento del Capodanno 1994 e anche più in generale per i programmi delle notti al Cocoricò sotto la direzione Riccardi.

Questo è quanto si può cogliere dal materiale a stampa e audio predisposto per la serata al Cocoricò e dalla fotografia su "FutureStyle," che però ha come oggetto più la discoteca nel suo complesso che specificamente la performance della Societas. Qualche dato utile per la ricostruzione si può ricavare dialogando con chi l'ha realizzata e se si guarda nell'archivio della Societas - che però non era completo dei materiali superstiti relativi all'evento. Nell'archivio della compagnia, infatti, manca la fotografia di "FutureStyle", qui riproposta, [Figg. 5-6], e mancano anche le quattro fotografie in bianco e nero dell'allestimento qui pubblicate che sono state conservate privatamente da Claudia Castellucci. All'interno dell'archivio ci sono invece due fogli dattiloscritti gemelli, due copie su cui sono elencate le azioni della performance per come è stata immaginata da Romeo Castellucci, assieme a un altro foglio scritto a penna che fa da sinopia ai dattiloscritti. È grazie all'aver rintracciato questo materiale e al dialogo con Claudia Castellucci, e con Gilda Biasini e Cosetta Nicolini che al tempo si occupavano della produzione degli spettacoli della Societas, che è stato possibile ricostruire nel dettaglio tutte le parti della performance. Nella prima fotografia, sopra al camion frigorifero, si riconosce il macellaio di Forlimpopoli, Luciano, da cui è stata comprata la carne e Franco Santarelli,

uno degli interpreti della performance, e assieme a loro Romeo Castellucci, mentre scaricano i quarti di bue [Fig. 7]. La seconda e la terza fotografia ritraggono ancora le fasi di scarico della carne [Fig. 8]; mentre la quarta li vede sotto la Piramide durante l'allestimento del praticabile e delle pareti di carne [Fig. 9-10].

In scena, come si legge nella stringata scheda che segnala la presenza della performance nella teatrografia della compagnia, sono: Romeo Castellucci, Stefano Cortesi, Febo del Zozzo, Paolo Guidi, Franco Santarelli. Non era però prevista la loro presenza in contemporanea sul praticabile-palco ma si alternavano in scena uno alla volta nel succedersi delle ore dell'esibizione. Esibizione che prevedeva una sequenza di azioni, da ripetersi schematicamente e ciclicamente, in mezzo alla pista, all'interno delle pareti di carne. La lista di azioni è riportata nei due fogli dattiloscritti conservati nell'archivio della Societas [Figg. 11, 12].

seduto
si veste
si siede
si alza
si pettina
si siede – sposta la sedia
si alza – si cambia le scarpe
si guarda la giacca – accende la tv
si siede sul letto
si alza
si volta di scatto
si siede sul letto – ondeggia
si alza – beve da un bicchiere
si sistema la giacca
guarda l'orologio – accende la tv
si mette la testa fra le mani
e gira in tondo
si ferma – ansima strofinandosi le mani
indietreggiando davanti al muro
si cambia scarpe
si pettina – si si sistema
si spettina
si siede
si alza – telefona
si siede
si batte il petto
si alza
si cava la giacca – se ne mette un'altra
si sistema
si sdraia sul letto – si toglie le scarpe
accende la tv
si rannicchia nel letto
si siede sul letto

si guarda una mano
spegne il tv
si mette le scarpe
si cambia la giacca
guarda l'orologio
cammina all'indietro
atteggiamenti di stanchezza
si volta di scatto
si siede
si gratta la testa
accende il tv
si copre la testa con la giacca
si alza
si siede sul letto
si cambia le scarpe
si strofina la faccia
si alza
si siede sulla sedia – ondeggia
scende in ginocchio
colpisce la sedia
(Persona 1993b)

Dell'effettivo uso di questa partitura e della presenza di questi fogli il giorno stesso della rappresentazione di *Persona* è prova la presenza sulle carte conservate in archivio di macchie di grasso e sangue animale, unto e segni di suole di scarpe che li hanno calpestati. Non c'è memoria di prove per la performance, e forse non erano ritenute necessarie. Il gruppo in scena è già consolidato: Paolo Guidi è tra fondatori della compagnia, Febo del Zozzo dal *Gilgamesch* del 1990 è presente in tutti gli spettacoli realizzati fino all'*Orestea* del 1995; allo stesso modo Cortesi, presente negli spettacoli della compagnia dal 1990 al 1993; mentre Santarelli lavora in quello stesso anno in tre diverse produzioni della Societas. Per di più le azioni sono piuttosto semplici: azioni banali, gesti della quotidianità di ciascuno che proprio per questa loro caratteristica divengono azioni ripetute nella vita da tutte le persone e che nella performance assumono una concentrazione e ripetitività ossessiva. Inoltre, leggendo le azioni, si può comprendere quali oggetti facessero parte dell'allestimento: un letto, una sedia, un televisore, un telefono, giacche, scarpe, orologio, pettine.

Ma la performance non è solo l'allestimento del ring di carne, non è soltanto le azioni predisposte e ripetute. La performance vive di tutti gli elementi presenti nella discoteca stessa, senza cui ne resterebbe menomata nella sua forza e nel suo significato. La performance per prima cosa ingloba nel suo dispositivo l'intera congerie dei ballanti della discoteca, migliaia di persone che divengono a loro volta pareti di carne danzante, nella frenesia e nelle ripetizioni dei gesti del ballo che sono repliche dei gesti della persona nei muri di carne. Vive nella scenografia delle luci della discoteca, vive del suo essere posta in quel preciso punto dell'ar-

chitettura della discoteca, nel punto focale sotto il centro della piramide, e vive soprattutto della dimensione sonora della discoteca.

È al Cocoricò che si può dire nasca il fenomeno della techno, la techno nella sua dimensione più dura, che colpisce timpani e corpo, un'onda sonora gestita da un dj emessa dall'impianto audio senza soluzione di continuità e per progetto a livelli di volume altissimi. Anni dopo, rispetto agli spettacoli più recenti di Romeo Castellucci, Enrico Pitozzi scriverà: "Lo spettatore diventa un timpano, un risuonatore: l'anatomia sonora si fa incisione acustica [...] una forma di *tattilità* che non si esaurisce soltanto nella prossimità e nel contatto, ma si libera nella dimensione scenografica dei corpi". Ecco, già questo era al Cocoricò, dove certo si può già dire "La penetrazione è allora compiuta: lo spettatore è posizionato *all'interno* del suono" (Pitozzi 2015, 125) (una registrazione di una parte della musica proposta quella notte è ancora oggi disponibile su Youtube; si veda Cocoricò 1993a). Un vortice umano danzante, un'onda sonora senza pause.

Se si somma quanto si può leggere e si può vedere nei documenti con quanto si conosce delle altre produzioni della Societas, specialmente di quel periodo, si possono notare alcune somiglianze nei temi e nell'allestimento. Ed è possibile così avere una migliore comprensione della performance ma anche del lavoro della compagnia. Si è nel 1993, e nel 1992 la compagnia aveva allestito uno dei primi spettacoli per cui sarà maggiormente conosciuta: *Amleto. La veemente esteriorità della morte di un mollusco*. Dell'inizio del 1993 è *Masoch. I trionfi del teatro come potenza passiva, colpa e sconfitta* e poi in quello stesso anno sarà la volta del *Lucifero. Quanto più una parola è vecchia tanto più va a fondo*. Oltre a una serie di altri spettacoli, tra cui quelli per bambini che sono sotto la particolare attenzione di Chiara Guidi, è da ricordare la successiva grande produzione della compagnia, *Orestea. (Una commedia organica?)*, del 1995.

Per prima cosa è utile guardare l'*Amleto*, che vede come protagonista Paolo Tonti. Così inizia e così è quanto si trova in scena:

Questa figura [Amleto] è già in scena quando entriamo, compresa in una dimensione di resistenza contro un assedio (evidentemente quello del pubblico). Amleto/Orazio ha infatti fortificato lo spazio della sua azione, dividendolo perentoriamente dal nostro. Il confine appare segnato da una fila di batterie di auto, collegate tra loro da cavi di rame e da morsetti di piombo che, arrotolandosi in volute successive, rimandano all'immagine del filo spinato di una difesa militare o di un campo di prigionia (Sacchi 2014, 84).

Una fortificazione, un muro, una barriera che possiamo ritrovare nei muri di carne di *Persona*, anche se non c'è soltanto in gioco la dimensione della gabbia, ma anche il rapporto di visibilità che questa predispone. Con quelle pareti di carne l'azione che si compie all'interno non è vista, ma piuttosto è intra-vista: una schermatura della visione, una cornice del perimetro e per lo sguardo. È un diaframma che assomiglia a un'altra gabbia per la scena e per la visione realizzata dalla Societas, quella per il *Masoch* (1993). Nel *Masoch* tutto avviene in una stanza allestita come uno scantinato con le fattezze di una gabbia metallica, e tra la platea e il palco

è posto un sottile velo di nylon con piccoli fori come quello per collant da donna – ovviamente in relazione al tema stesso del *Masoch*. Ma questa parziale occlusione, tanto nel *Masoch*, che nella gabbia dell'*Amleto*, e così in *Persona*, è *in primis* un dispositivo di condizionamento della visione e di inquadramento dell'oggetto inserito nella scatola di visione. Ecco che allora il rimando a Francis Bacon, che chiunque vedendo le fotografie con la carne appesa nel Cocoricò potrebbe fare [Fig. 13], non è tanto – solo – in questa carne, quanto piuttosto nella costruzione della gabbia e della sua funzione ottica:

David Sylvester | Neppure quando dipingevi teste o figure in una specie di spazio-cornice e dicevano che stavi dipingendo qualcuno imprigionato in una scatola di vetro?

Francis Bacon | La cornice mi serviva per vedere l'immagine, per nessun'altra ragione. So che l'hanno interpretata in vari modi.

DS | Come quando Eichmann era rinchiuso nella sua gabbia di vetro e si diceva che i tuoi quadri avessero anticipato quell'immagine.

FB | Le strutture rettangolari, per me, concentrano l'immagine e io le disegno per ridurre le dimensioni della tela e vedere meglio l'immagine (Bacon [1987] 1991, 23, 24).

Che sia presente una domanda sulla visione e la visibilità in *Persona* è ancor più evidente se si guarda all'appunto scritto in penna blu da Romeo Castellucci per stendere le note di *Persona*, nella parte destra del foglio le azioni poi riportate con pochissime differenze anche nella versione dattiloscritta. (l'appunto è catalogato come 43.01.01, *Persona* 1993a). Una differenza è in fondo al foglio, quando sul lato sinistro, al termine delle azioni, è segnata un'altra nota di regia: "uscita dei greci". Con questa dicitura Romeo prende direttamente dal *Masoch* la figura dei 'Greci', li porta in *Persona* e con essi trasferisce nella performance il loro significato. Sullo spillato in folio predisposto a corredo del *Masoch* la spiegazione di quale sia la funzione dei Greci nello spettacolo:

Il greco. La vita e le opere di Masoch sono dominate dalla continua ed esasperata ricerca del "Greco", così egli chiamava quella terza persona che avrebbe avuto la funzione di intromettersi nel rapporto esclusivo di lui con la donna. [...] Egli, tramite il Greco, diventa definitivamente "cosa" privata da ogni sentimento umano, diventa, quindi, occasione (SRS 1993, 9).

Il Greco è la figura che, con il suo esserci, vessa quell'uomo – in questo caso la persona di *Persona*. E se nella stesura definitiva di *Persona* pare perdersi la figura del Greco essa è in realtà sublimata nell'insieme della massa danzante attorno alla gabbia di carne appesa. La perdita del Greco nella sua realizzazione: "l'ostensione è già lapidazione di sguardi" scrive Romeo sul *Masoch*, e in quella lapidazione di massa non occorre alcun particolare interprete per il ruolo del Greco: è l'insieme a prenderne la funzione nel suo essere lì e condotto alla visione lapidatrice attraverso il dispositivo della gabbia, nel modo sopra descritto (SRS 2000, 79).

Il Greco, inoltre, come nel *Masoch*, reifica. La reificazione del soggetto avviene anche in *Persona*, tramite i Greci e non solo. La reificazione è data da quell'associazione prossemica tra la carne della massa danzante, le pareti di animali squartati e la persona al suo interno. Questa carne appesa, che unisce in sé il dentro al fuori, estende la condizione dell'essere ap-

peso all'intero insieme delle parti. E in questo sollevamento della carne c'è l'esposizione del corpo nel suo essere materia, oggetto – come nel *Masoch*, dove nel finale l'Uomo viene sollevato da cavi in acciaio:

Con il gioco dei comandi a filo [uguali a quelli per spostare la carne in un mattatoio], ne sollevano [i quattro Greci] il corpo [dell'Uomo] fino al soffitto, poi con i comandi relativi alle tre diverse sezioni di corpo, lo portano a testa in giù, in modo che, attraverso i binari scorrevoli, venga trascinato davanti alla scena. Qui è di nuovo spostato fino a trovarsi arcuato e supino, al punto limite dell'estensione della colonna vertebrale. La giostra continua ancora finché tutta la superficie della scena è coperta dalla rete degli spostamenti dell'Uomo appeso. Uno dei Greci va all'angolo della scena e aziona un meccanismo che si rivela essere un arco voltaico (SRS 2000, 65).

E in questo un preciso significato:

I paranchi elettrici svolgono la funzione di elevare. Per reificare. L'essere o la cosa che viene sospesa raggiunge lo statuto di *res*, come progetto di autospoliazione. È alla sollevazione verticale meccanica che viene affidata la reificazione definitiva dell'oggetto che conquista la propria singolare cosalità proprio attraverso il suo distacco dallo spessore orizzontale del quotidiano che ne faceva l'oggetto identificato proprio per il suo mettersi in relazione alle altre cose (SRS 1993, 8-9).

La perdita di relazione non è allora nelle pareti di carne, che piuttosto proseguono quanto l'ex soggetto, oramai *res*, ha attorno nella moltitudine dei corpi macellati dalla techno, ma è nel suo essere con questi appeso per interposto corpo che perde la relazione col mondo, con l'altro.

Una soluzione di regia, quella dell'appendere, adoperata anche per la parte finale del *Lucifero* (1993) – senza dimenticare il successivo sollevamento della pecora-Agamennone nell'*Oresteia* durante l'invocazione di Elettra e Oreste – dove il protagonista è sollevato di peso verso l'alto direttamente dalla testa. È nel *Lucifero* che il meccanismo di sollevamento passa dall'uomo all'animale in quanto l'uomo è riportato alla sua qualità animale. Infatti, mentre avviene il sollevamento dell'uomo sono già in scena, arrivati uno a uno trascinati da un ferro con gancio metallico dei quarti appesi a un cavo che percorre diagonalmente la sala dell'ex Istituto e Laboratorio tecnico Comandini che da quell'anno è assegnato alla Società come luogo di lavoro. I quarti appesi tagliano a metà la scena, separando le due parti, e nel sollevamento l'uomo appare come la bestia. Certo è dal *Lucifero* che la compagnia impara alcune necessità tecniche poi utili per la performance di Riccione: il macellaio da cui prendere i pezzi di carne è il medesimo (così ricorda Gilda Biasini che si è occupata della questione in entrambe le occasioni: Biasini 2023) e nelle note tecniche per il *Lucifero* si legge: “Una parte della scenografia richiede un graticcio, o comunque due punti di sostegno di almeno 200 kg. ognuno” (documento archiviato col numero 41.03.05, *Lucifero* 1993). Un'informazione che sarà tornata certamente utile per calcolare le necessità strutturali per la struttura in acciaio allestita al centro della pista da ballo.

Per tornare sulle azioni della persona, queste paiono perfettamente inserite nel discorso sull'interprete portato avanti da Romeo Castellucci e in particolare in continuità con gli spettacoli di quel periodo. Da tenere in considerazione è la sequenza ossessiva di azioni, e soprattutto di quelle azioni in una dimensione slegata da qualsiasi motivazione. Si guardi al *Masoch*, dove viene seguita la strada della reiterazione:

La Donna si alza la pelliccia e compie alcuni movimenti incomprensibili. Tutti i gesti sono ripetuti due volte.

[...]

Ora il Greco ingaggia una specie di lotta impari con l'Uomo [...]. Questa lotta violenta è fatta di una serie di colpi molto precisi, distribuiti lungo una scansione di gesti, tutti esattamente ripetuti due volte e nello stesso ordine, come dovessero corrispondere a un codice. Ma non è del tutto chiaro: certi gesti paiono perfino affettuosi (SRS 2000, 61, 62-63).

Gesti ripetuti, senza che se ne capisca il senso e scanditi: la stessa cosa si potrebbe dire delle azioni previste in *Persona*. Ma l'opera in cui questa modalità di azione è cifra e cardine della drammaturgia è certo l'*Amleto*. L'Amleto della Societas è patologicamente autistico:

... assoluta era la sua indifferenza nei confronti dell'umano.

Tonti disegna su questa descrizione il repertorio dei suoi gesti e la sua espressione, ottusa e all'erta, assente e insieme insistente fino all'implorazione, feroce e terrorizzata (Sacchi 2014, 88).

A fondamento dell'interpretazione di Tonti è la scelta di rendere Amleto una sorta di bambino Joey, per come lo ha descritto ne *La fortezza vuota* Bruno Bettelheim, libro tradotto in italiano nel 1987:

Joey è un "bambino meccanico", si comporta come se fosse animato da comandi robotici, edifica un universo fantastico che diventa per lui l'estrema difesa rispetto a un mondo e a una famiglia che non lo amano. Dal fondo di questa prigionia autoinflitta Joey sembra far segno perché chi lo osserva decodifichi, nei suoi rituali meccanici, il nucleo scuro d'orrore che lo ha pietrificato (Sacchi 2014, 97).

Movimenti meccanici come quelli di un burattino possono essere riconosciuti nella marionetta umana dell'Uomo in *Masoch* quando viene sollevato da terra e le giunture degli arti mosse tramite i rispettivi cavi ad esse fissati: "Amleto, infante autistico. Amleto e Masoch. Per propaggine arrivo a Masoch. L'angoscia di Masoch è, come quella amletica, la cristallizzazione di quella infantile" (SRS 1993, 2). Allo stesso modo la figura umana in *Persona* è mossa da una sequenza di gesti che nella struttura anaforica della nota di regia ("si veste, si siede, si pettina, si alza ...") non fa altro che replicare schemi meccanici, sclerotici e disancorati da ogni relazione col mondo. Quando poi è scritto "si rannicchia nel letto" l'immagine riporta ancora ad Amleto: "Amleto risolve il suo problema con la possibilità della dormizione, un atto per altro continuamente recitato dai bambini autistici (Romeo Castellucci in Chinzari, Ruffini 2000, 97)". E tutto nella scenografia della stanza-cella sembra seguire l'*Amleto* e l'archetipo della stanza-fortezza di Joey: "Nel libro ci sono fotografie di una potenza clamorosa. Attorno al letto di Joey ci sono valvole, lampadine, e lui usava dire 'vomit lamp on full force' [...]. Ruba-

va le valvole dei televisori le tirava contro i muri”. E se l’elettricità era ampiamente presente nell’*Amleto*, e così anche nel *Masoch* e nel *Lucifero*, nella prima stesura a penna di *Persona* tra gli oggetti utili è segnato “arco volt.”, ovvero un arco voltaico, e sempre per restare aderente all’*Amleto* era segnata anche “una pistola a gas”, come quella usata da Tonti. Questi due elementi poi cadono ma perché non necessari, sostituiti dal luogo stesso in cui la performance avviene. Scoppi e i bagliori elettrici sono già nel suono assordante e nelle esplosioni di luce e laser della discoteca.

Acquisita la prossimità tra l’autistico e l’interprete, al Cocoricò è allora visibile quanto sia esposta, quanto sia in causa, nello spettacolo *Persona*, la dimensione inquieta dell’identità che acquisisce senso nella relazione con il mondo. Già nel titolo bergmaniano espone il tema di voler fornire una maschera in cui ciascuno è compromesso, implicato: la quotidianità dei gesti che estende a tutti la sua riconoscibilità e appartenenza e poi l’esposizione della frattura tra gesto e identità, la corrispondenza logica e motivata del proprio esserci in quel luogo e in quel modo. Scrive Romeo Castellucci per l’*Amleto*:

Ma sempre eravamo completamente assorbiti dal problema amletico dell’essere o non essere: sapevamo che quella è la domanda che brilla, che abbaglia la condizione autistica (Romeo Castellucci, citato in Sacchi 2014, 96).

In quella stessa domanda sull’essere si fonda *Persona*.

Un ulteriore elemento che segna continuità con la ricerca artistica della *Societas* è offerto dalla discoteca stessa. Un aspetto ricorrente fin dalle loro prime rappresentazioni, e ora nelle attuali regie di Romeo e nelle coreografie di Claudia Castellucci, è la ricerca di un ritmato senza spazi e pause, un ritmo continuo e netto. Un ritmo persistente, senza la presenza di fratture, fino al punto di risultare estenuante ma privo di acme o, viceversa, che mai conquista un punto di quiete. E – ricorda Claudia Castellucci – è in questa nuova declinazione della propria ricerca offerta dal Cocoricò che la *Societas* accetta di allestire lo spettacolo del Capodanno 1994. Lì, nella discoteca, la musica era una musica techno, quindi era una musica basata sull’ostinato, per ricorrere al lessico della musica classica. L’“ostinato” – come precisa Claudia Castellucci – ha sempre interessato moltissimo il loro lavoro, in quanto l’ostinato – ed è questa la qualità che gli interessava – era, come modo, un gemello perverso nei confronti di un apice. Lo riconoscono nel suo essere un apice che si propone senza *climax*, e quindi che fa della ripetitività, della ripetizione, una fusione montante tra pensiero e ballo, movimento. Laddove il pensiero si traduce tout court con il movimento, e quindi viene abolita la costruzione logocentrica (Claudia Castellucci 2023).

Non c’è dubbio perciò che il luogo della discoteca sia fondante per questo spettacolo; e in questo *Persona* entra nella serie di rappresentazioni brevi, o in forma di frammento, ricorrenti nella teatrografia di Romeo Castellucci. Il luogo come elemento fondativo dell’evento; un pensare per il luogo, che trova in questi giorni del settembre 2023, a Eleusi, con *Ma*, un ultimo e coerente esempio di uno spettacolo che serve e si serve del luogo, fuggente da un indistin-

to teatrale, da un neutro da teatro borghese classico, per cercare di trovare un palco che sia prima di tutto un luogo. Così, in una relazione che segue l'avvicinarsi di spettacolo in spettacolo dei nessi nella poetica della compagnia nei primi anni Novanta, *Persona* è un punto di accesso per rilevare il costante ripetersi di immagini nell'intero teatro di Romeo e della Societas; dove, costante della costante, è la ricerca di un luogo, di una cornice perché l'immagine appaia. E dove il luogo coincide con il perché, da intendersi sia in quanto motivo, sia come mezzo affinché l'evento teatrale possa avvenire.

V. Entr'acte, in forma interrogativa

Prima della conclusione, una pausa nell'argomentazione, in forma di domanda. Un luogo, già di per sé connotato dal suo essere una discoteca in un determinato periodo, ricondotto a essere ribaltamento della sua definizione. O meglio: che estende le possibilità del suo significato, di quello che può essere. Performer, danzatrici, compagnie teatrali che pongono per prima cosa in questione il loro ruolo, quello del teatro, e delle sue componenti elementari: la platea, il palco, l'attore, eccetera. Forse è qui un perché di quanto avvenuto in quella notte; è forse per questa domanda di riposizionamento rispetto alla categoria di appartenenza (teatro, discoteca) che trova una sua sintonia, in quegli anni, tutto un movimento teatrale che si coniuga a un'espressione primariamente imprenditoriale, quale è quella di una discoteca. La concomitanza cronologica e geografica non è certo casuale rispetto al fenomeno, ma ne risulta, ancor più, innervata una *forma mentis* comune propria del tempo. Che stia in questo la fioritura e il successo di fenomeni che hanno rispettivamente il Cocoricò e la Societas come principali riferimenti? L'evocazione della *forma mentis* e dello 'spirito del tempo' estende ancor più l'interrogativo oltre i confini di queste righe. Sta di fatto che dal punto di partenza teatrale la domanda era già stata imbastita con annessa risposta: "Esiste una questione Romagnola? La stampa estiva, fra politica e turismo dice sì" (Molinari 1986, 236). Senza alcun interesse nel replicare, è però lecito ricapitolare la domanda, ed estenderla anche al fenomeno delle discoteche. La questione, trova certo qui, in quella notte tra '93 e '94, un tema su cui coniugare in una prospettiva i due interrogativi sul perché di certe forme; e sul come del loro incontro: un incontro forse riuscito, forse presto finito o temperato in modi meno significativi.

VI. Un ballo, un rito

Ciclo: dei gesti – persona e movimento nella stanza – e così del ballo di chi attorno danza. Un corpo solo dove sparisce qualsiasi percezione di distanza per la stranezza del corpo animale squartato e appeso, in cui man mano che la notte monta nell'estenuante ritmo del ballo e della musica le carni appese vengono colpite e usate. Cosetta Nicolini ricorda che "A un certo punto i più esaltati avevano iniziato a buttarsi contro i quarti di bue facendoli oscillare pericolosamente, con il servizio d'ordine che li respingeva" (Nicolini 2023). Pareti di carne che erano corpo come tutto il resto, e in questo senso veniva a costituirsi quel particolare rapporto tra palco e platea sempre interrogato e cercato dalla Societas: "Il rapporto contemplativo tra spettacolo e spettatore è definitivamente turbato, poiché tra l'uno e l'altro non sussiste una distanza stabile, tutto è lì a testimoniarci che su quel palco potremmo esserci noi, esposti e vergognosi" (Sacchi 2014, 59). Così si potrebbe dire anche per *Persona*. Il performer tra le

pareti di carne, intravisto e parte del corpo esteso dell'insieme, è doppio della platea – che per Romeo Castellucci è sempre fondante il teatro – e oltre a essere platea è al contempo palco, e viceversa per chi quella notte era in pista a compiere – nella stessa inconsapevolezza dell'attore – l'azione. Pochi mesi dopo la notte del Cocoricò, così scrive Romeo Castellucci:

L'attore non è colui che fa, ma colui che riceve. È colui che viene tolto, il cui corpo è consunto dallo sguardo ustorio degli astanti e il cui sangue auricolare è corrente, è emorragia, libagione al palco. Lo stare dell'attore sul palco è appunto uno "stare". Un esser palco al palco. Cioè porre una domanda ancora più forte alla domanda che il palco pone ogni qualvolta lo si sale (ora in SRS 2000, 81).

Nel dettato dell'ostinato, nella stanza stretta che raccoglie l'insieme nel suo intero, nelle ore incessanti della performance lo stare, l'essere palco al palco del performer. Una libagione, sangue auricolare corrente che rende presente l'immagine scelta per la brochure di quella notte. Una immagine del tutto simile, la stessa per quella con il rasoio e l'orecchio, un'altra coppa al posto di quella dorata, era già presente nel libro del 1992 *Dal teatro iconoclasta alla supericono* (a pagina 26, mentre la coppa dorata si trova da sola in SRS 1993, 8), che ripercorre i primi dieci anni della compagnia. Questa immagine raccoglie in una coppia la libagione sacrificale rappresentata dalla coppa con quella del teatro come sacrificio, ed è infatti un dettaglio che proviene da una performance di Gina Pane l'altra fotografia. È la concezione di un teatro che non è rievocazione di un rito ma è forma sacrificale di per sé.

Libagione, scacco al logocentrismo a favore di estasi e invasamento. A rivedere così la fotografia del Cocoricò, con la teoria delle diverse carni e il cubo stante al centro, appare l'immagine di una *ka'ba* profana attorno cui ruotano astanti di un rito cruento e moderno. Sembra inverare l'immagine mancante ma quasi auspicata lasciata nelle pagine di "Documents" da Georges Bataille che così nota:

Il mattatoio è legato alla religione in quanto i templi delle epoche passate (senza parlare ai nostri giorni di quelli degli indù) erano a doppio uso, servendo nello stesso tempo alle suppliche e alle uccisioni. Ne risultava senza dubbio (si può averne un'idea dall'aspetto di caos dei mattatoi attuali) una coincidenza sconvolgente fra i misteri mitologici e la grandezza lugubre caratteristica dei luoghi ove cola il sangue. È curioso vedere esprimersi in America un rimpianto lancinante: W.B. Seabrook constatando che la vita orgiastica esiste ancora, ma che il sangue di sacrifici non è mischiato ai cocktails, trova insipidi i costumi attuali. Ciò nonostante ai nostri giorni il mattatoio è maledetto e messo in quarantena come un battello che porta il colera. Ora, vittime di questa maledizione non sono i macellai, o gli animali, ma proprio la brava gente, che è arrivata al punto da non sopportare che la propria bruttura, bruttura che risponde in pratica a un malsano bisogno di pulizia, di piccineria biliosa e di noia: la maledizione (che non terrorizza se non coloro che la proferiscono) li porta a vegetare quanto più lontano possibile dai mattatoi, a esiliarsi per correttezza in un mondo amorfo, dove non c'è più niente d'orribile e dove, subendo l'ossessione indelebile dell'ignominia, sono ridotti a mangiare formaggio (Bataille [1929] 1974, 173-174).

Al Cocoricò, in quella notte tra il 1993 e il 1994, è ristabilita l'unità tra mattatoio e tempio: il mattatoio è sciolto dalla maledizione, e la gente – brava o meno che sia – vi torna, non fuggen-

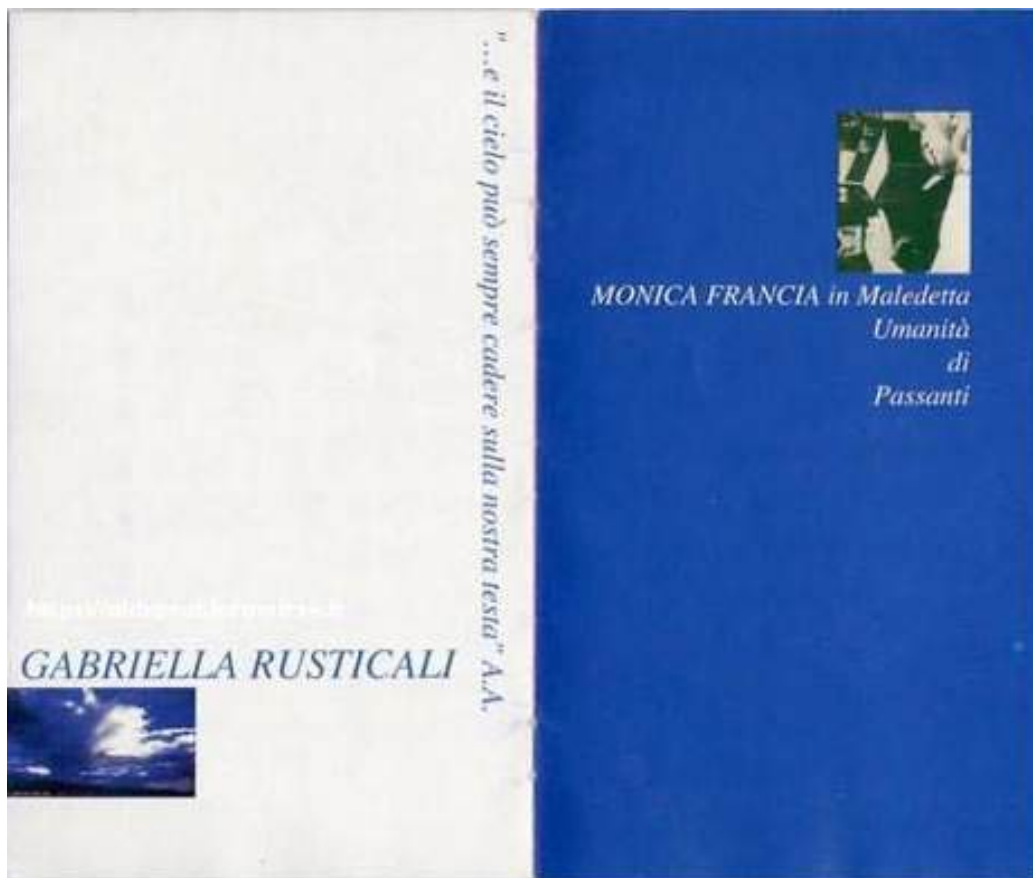
do l'orrido ma prendendone parte assieme alle proprie brutture, abbandona il proprio sciapo esilio. Sconfessa Seabrook. Almeno quella notte, al Cocoricò, il sangue sacrificale è stato mi-schiato ai cocktail.

Appendice I | Galleria iconografica

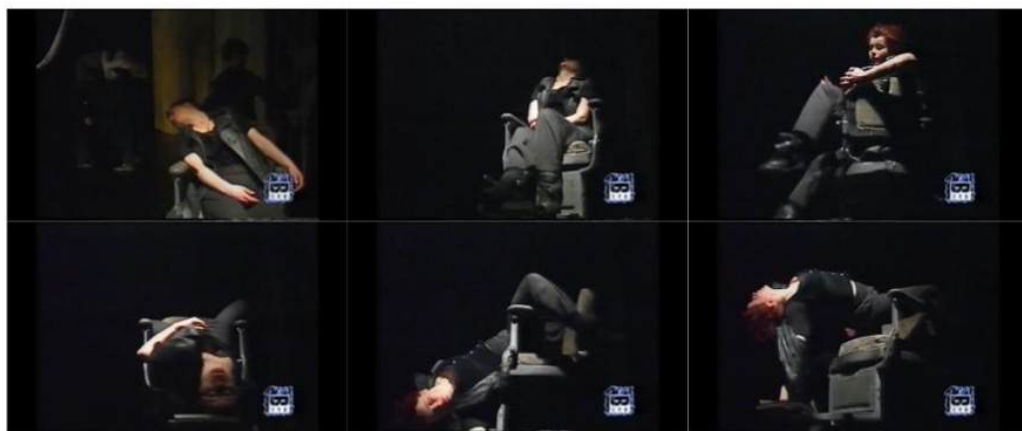
Le immagini 7-12 qui riprodotte fanno parte dell'Archivio storico della Societas Raffaello Sanzio, digitalizzato con il sostegno del Progetto di ricerca A.R.C.H



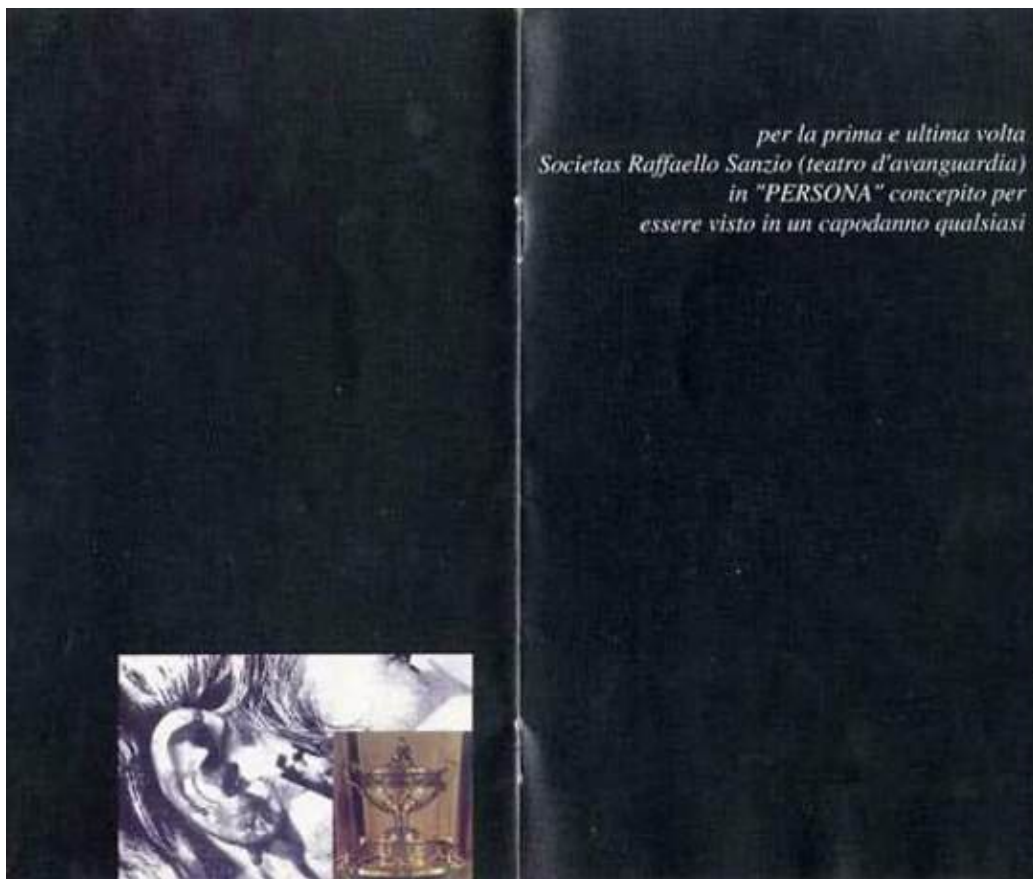
1 | Dogs Blood Rising, dettaglio della copertina e della quarta della brochure con il programma del 31 dicembre 1993 al Cocoricò, Riccione.



2 | *Dogs Blood Rising*, dettaglio della pagina dedicata a Gabriella Rusticali e quella dedicata a Monica Francia, 31 dicembre 1993, Cocoricò, Riccione.

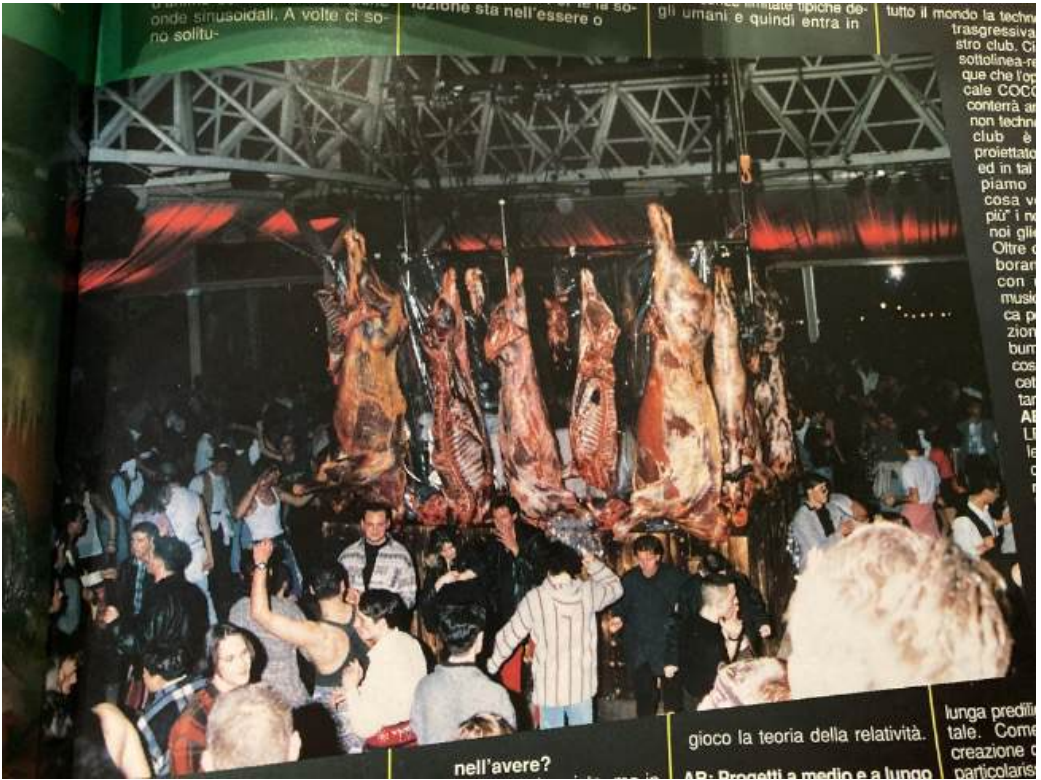


3 | Monica Francia in *Maledetta umanità di passanti* (ricostruzione tramite un estratto da *L'uomo coriandolo*, regia di Maria Martinelli), 1993.



*per la prima e ultima volta
Societas Raffaello Sanzio (teatro d'avanguardia)
in "PERSONA" concepito per
essere visto in un capodanno qualsiasi*

4 | *Dogs Blood Rising*, dettaglio delle pagine dedicate alla Societas Raffaello Sanzio, 31 dicembre 1993, Cocoricò, Riccione.



6 | "Future Style" a. IX n. 59 (aprile 1994), 31 (dettaglio).



7 | Preparativi per allestimento della performance della Societas Raffaello Sanzio *Persona*, fotografia conservata da Claudia Castellucci. Fasi di scarico dei quarti di bue dalla camion del macellaio, con ritratti membri della Societas Raffaello Sanzio.



Parma, 8-11-93

8 | Preparativi per allestimento della performance della Societas Raffaello Sanzio *Persona*, fotografia conservata da Claudia Castellucci. Fasi di scarico dei quarti di bue dalla camion del macellaio, con ritratti membri della Societas Raffaello Sanzio.



9 | Preparativi per allestimento della performance della Società *Raffaello Sanzio Persona*, fotografia conservata da Claudia Castellucci. Fasi di scarico dei quarti di bue dalla camion del macellaio, con ritratti membri della Società *Raffaello Sanzio*.



10 | Preparativi per allestimento della performance della Societas Raffaello Sanzio *Persona*, fotografia conservata da Claudia Castellucci. Al centro della Piramide in vetro del Cocoricò durante l'allestimento della gabbia con appesa la carne animale.

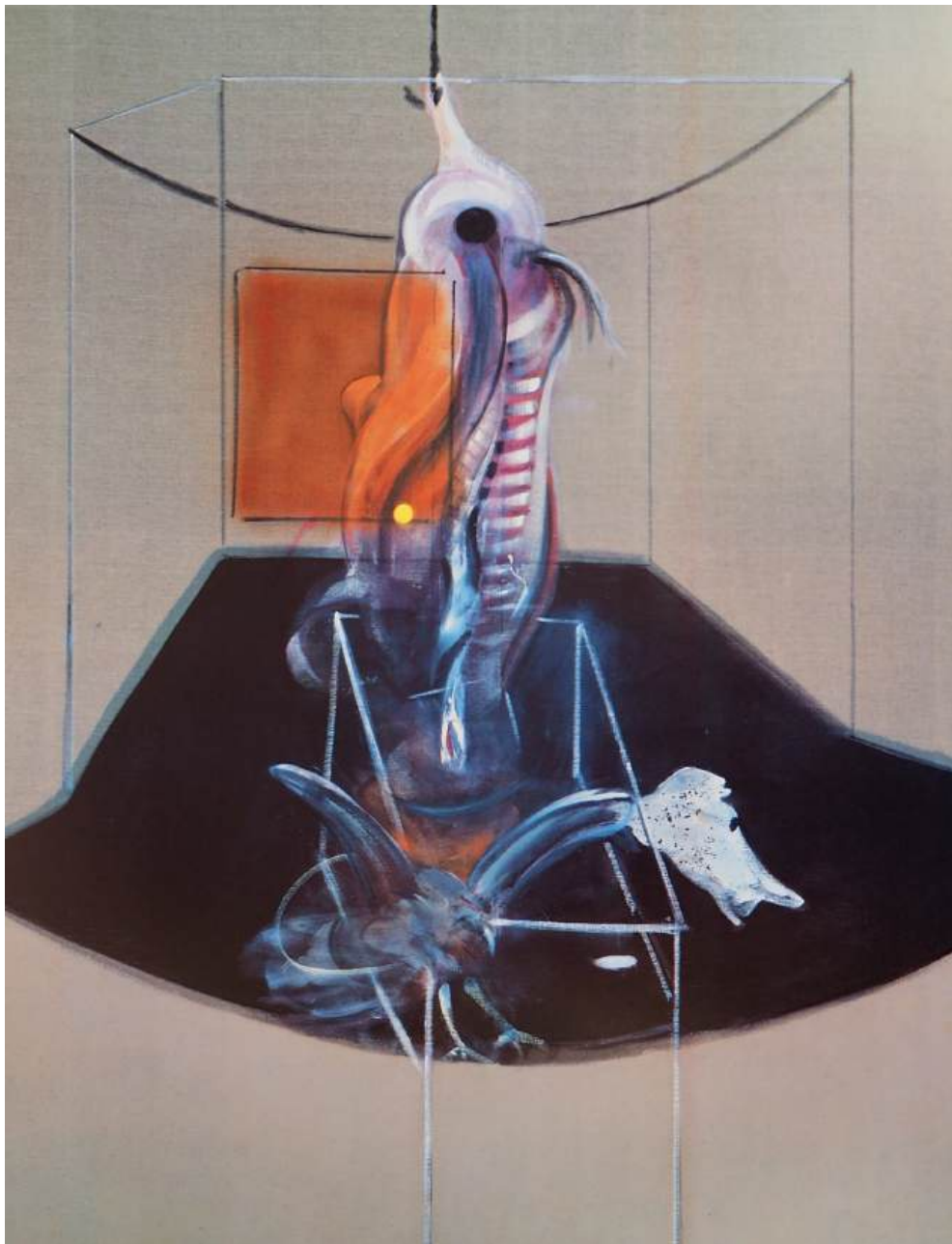
"persona"

1494/95

seduta
si veste
si siede
si alza
si pettina
si siede - sposta la sedia
si alza - si cambia le scarpe
si guarda la giacca - accende la TV
Si siede sul letto
si alza
si volta di scatto
si siede sul letto - ondeggia
si alza - beve da un bicchiere
si sistema la giacca
guarda l'orologio - accende la TV
si mette la testa fra le mani
e gira in tondo
si ferma - ansima strofinandosi le mani
indietreggiando davanti al muro
si cambia scarpe
si pettina - si sistema
si spetina
si siede
si alza - telefona
si siede
si batte il petto
si alza
si cava la giacca - se ne mette un'altra
si sistema
si sdraia sul letto - si toglie le scarpe
accende la TV
si rannicchia nel letto
si siede sul letto
si guarda una mano
spegne il TV
si mette le scarpe
si cambia la giacca
guarda l'orologio
cammina all'indietro
atteggiamenti di stanchezza
si volta di scatto
si siede
si gratta la testa
accende il TV
si copre la testa con la giacca
si alza
si siede sul letto
si cambia le scarpe
si strofina la faccia
si alza
si siede sulla sedia - ondeggia
scende in ginocchio
colpisce la sedia

seduto
si veste
si siede
si alza
si pettina
si siede - sposta la sedia
si alza - si cambia le scarpe
si guarda la giacca - accende la TV
Si siede sul letto
si alza
si volta di scatto
si siede sul letto - ondeggia
si alza - beve da un bicchiere
si sistema la giacca
guarda l'orologio - accende la TV
si mette la testa fra le mani
e gira in tondo
si ferma - ansima strofinandosi le mani
indietreggiando davanti al muro
si cambia scarpe
si pettina - si sistema
si spetina
si siede
si alza - telefona
si siede
si batte il petto
si alza
si cava la giacca - se ne mette un'altra
si sistema
si sdraia sul letto - si toglie le scarpe
accende la TV
si rannicchia nel letto
si siede sul letto
si guarda una mano
spegne il TV
si mette le scarpe
si cambia la giacca
guarda l'orologio
cammina all'indietro
atteggiamenti di stanchezza
si volta di scatto
si siede
si gratta la testa
accende il TV
si copre la testa con la giacca
si alza
si siede sul letto
si cambia le scarpe
si strofina la faccia
si alza
si siede sulla sedia - ondeggia
scende in ginocchio
colpisce la sedia

11, 12| Romeo Castellucci, dattiloscritto in due copie con le azioni previste per la performance *Persona*, messa in scena per la prima e ultima volta il 31 dicembre 1993-1 gennaio 1994 al Cocoricò, Riccione. Cesena, Archivio Storico SRS 43.01.02.



13 | Francis Bacon, *Carcass of Meat and Bird of Prey*, 1980, Musée des Beaux-Arts de Lyon, Lyon.

*Un sentito grazie a Cristina Ventrucchi per il prezioso e costante aiuto in questa ricerca.

Appendice II | Antonio Bartocchetti, Trasgression in Cocoricò. Loris Riccardi/Emozioni pericolose

"Future Style" a. IX n. 59 (aprile 1994), 30-31

Quando lo incontri, ci parli, l'osservi, lo studi, comprendi perché Loris sa arrivare dritto all'ego dei ragazzi di tendenza, dei ragazzi trasgressivi che hanno scelto il club da lui diretto per scaricarsi dal negativo settimanale e caricarsi con l'energia positiva di "technopolis" ... [sic] si technopolis questo è il secondo nome che voglio affiancare al Cocoricò, il club in assoluto più assolutista d'Italia, dove tutto è possibile. Il club dove l'idea di libertà sembra essersi materializzata, il club dove ogni esagerazione è normale creatività... anche quella di ballare a fianco di cadaveri di... animali squartati! Loris sorride luminoso con le labbra e con gli occhi, quando argomenta sul mito del club o sul fatto che esistono almeno 5 tipi di techno music: da quella vergognosa, fallita a quella demenziale per dare un tono alle canzonette maranza da classifica a quella vera capace di emanare "emozioni pericolose"... pericolose perché frutto di creatività ed energia allo stato puro. È questa la vera techno del Cocoricò, quella che non finirà mai, quella che assumerà le forme ipnotiche della trance o gli aspetti altamente musicali del progressive o la virtualità del cyber... ma sempre con aggressività perché chi ha 20 anni e vuole vivere la sua età avrà sempre bisogno di emozioni violente.

E così, con queste idee e con Cocoricò da lui diretto, che ogni sabato fa il tutto esaurito con gente proveniente da ogni parte d'Italia, con artisti solo eccezionali, Loris Riccardi è diventato il profeta del suo tempo, perché impersona la tendenza, la sfrontatezza, l'egocentrismo, l'estetica, la libertà e le manie del nuovo universo giovanile. Loris è l'amante del sogno e la musica da lui proposta è proprio l'ultima locanda indicata dal libro.

L'intervista esclusiva.

AB | Nel club da te diretto veli di oscurità pendono dalle pareti annerite, ma il fato arriva e parla con le parole antiche... questo ti diverte?

LR | Questo mi diverte molto perché è una vera emanazione di "emozioni pericolose" intese come risultato delle percezioni che abbiamo del panorama mondiale degli eventi: violenze, sopraffazioni, ingiustizie, strumenti di guerra... il nero che cala dalle pareti del Cocoricò ha un significato molto simbolico e profondo e ha lo scopo di manifestare visivamente la violenza esterna in contrapposizione alla totale libertà di cui può godere chi frequenta il club.

AB | Fino a che punto ti riempie l'osservazione attraverso le fenditure del metodo con cui la musica è trasmessa?

LR | Mi riempie totalmente osservare come il sound trasgressivo del Cocoricò diventi senza forzature una perfetta simbiosi con le istanze musicali dei giovani. Noi proponiamo la tendenza, loro percepiscono che questo è il soundtrack della loro esistenza con il risultato di una sinergia assoluta.

AB | Quali sono le prigioni da cui nessuno esce uomo?

LR | È esattamente il nostro pianeta... penso purtroppo che non ci sia una via di scampo. Il pianeta terra non finirà nel 2000, ma è scontato che ogni decennio che passa la battaglia sarà più dura. Questo l'hanno voluto i signori della guerra, i padroni della chimica ed i falsi profeti.

AB | Quando è possibile che la regina nera non canti?

LR | Quando i giovani sono attenti a 360 gradi e questo si ottiene primariamente amando alla follia se stessi. La classica "bontà" oggi è diventato un lusso pericoloso... gli approfittatori sono ad ogni angolo ed è fin troppo facile scivolare nelle sabbie mobili delle illusioni che dall'oggi al domani trasformano la vita in un abisso senza ritorno.

AB | Qual è il vero ruolo di un art director?

LR | Il direttore artistico è un personaggio che, volente o nolente, lancia dei messaggi... che poi siano recepiti o meno è un'altra storia. Nel mio caso penso che parte dell'oro che brilla al Cocoricò sia realmente tale e non un'illusione ottica.

AB | È mai successo che pioggia o vento sferzassero sul tuo viso?

LR | Questo succede a chiunque svolga una professione come la mia. Io mi ritengo un artista e come tale i miei stati d'animo sono delle autentiche onde sinusoidali. A volte ci sono solitudine e tristezza, ma proprio per il dualismo male-bene arrivano sempre soddisfazione e voglia di grandi cose.

AB | Loris, questa notte ti vedo come la neve... scendi senza fare male. Per te la soluzione sta nell'essere o nell'avere?

LR | Sono un estremista, ma in questo caso opto per un dualismo essere-avere molto complementare in cui comunque domini l'essere. Ad esempio il sapere di non sapere è una condizione derivante dall'avere conoscenze limitate tipiche degli umani e quindi entra in gioco la teoria della relatività.

AB | Progetti a medio e lungo termine.

LR | Sto ultimando insieme a veri musicisti d'avanguardia e a DJ di assoluta tendenza la produzione della compilation COCORICÒ 2 che avrà lo scopo di diffondere in tutto il mondo la techno trance trasgressiva del nostro club. Ci tengo a sottolineare comunque che l'opera COCORICÒ 2 conterrà anche brani non techno, poiché il club è sempre proiettato nel futuro ed in

tal senso sappiamo benissimo cosa vogliono “in più” i nostri ragazzi: noi glielo daremo! Oltre ciò sto collaborando da mesi con una grande musicista elettronica per la realizzazione del mio album... sarà una cosa unica da accettare o da rifiutare in blocco.

AB | Scoop?

LR | Incrementare le emozioni pericolose, rafforzare il messaggio basato su concetti evidenzianti il risultato della violenza del mondo (concetti positivi da non fraintendere) e una tendenza al misticismo orientale che di gran lunga predilige a quello occidentale. Come scoop concreto la creazione di un ulteriore spazio particolarissimo sempre all'interno del club che si chiamerà MORPHINE (cura per il dolore) dove si proporrà solo la musica ambient supportata da proiezioni altamente psichedeliche.

Bibliografia

Fonti

Documenti d'archivio

Cocoricò 1993a

Cocoricò, live DJ Lenny Dee 31.12.1993, https://www.youtube.com/watch?v=E-LJGFg_djU, ultima consultazione 24 luglio 2023.

Cocoricò 1993b

Cocoricò pubblicità radio. Capodanno 31 dicembre 1993, https://www.youtube.com/watch?v=E-LJGFg_djU, ultima consultazione 24 luglio 2023.

Lucifero 1993

Lucifero, dattiloscritto di presentazione con note tecniche, Archivio Storico SRS 41.03.05.

Persona 1993a

Persona [senza titolo], scritto a penna di Romeo Castellucci con regia e materiale di scena, Archivio Storico SRS 43.01.01.

Persona 1993b

Persona [titolo aggiunto a penna], dattiloscritto in due fogli con azioni della performance, Archivio Storico SRS 43.01.02

Interviste

Biasini 2023

Intervista a Gilda Biasini, raccolta dall'autore il 28 febbraio 2023.

Claudia Castellucci 2023

Intervista a Claudia Castellucci raccolta dall'autore il 28 febbraio 2023.

Francia 2023

Intervista a Monica Francia raccolta dall'autore il 30 marzo 2023.

Magalotti 2023

Intervista a Nicoletta Magalotti raccolta dall'autore il 4 aprile 2023.

Mussoni 2023

Intervista a Marco Mussoni raccolta dall'autore il 4 aprile 2023.

Nicolini 2023

Intervista a Cosetta Nicolini raccolta dall'autore il 12 febbraio 2023.

Riccardi 2023

Intervista a Loris Riccardi raccolta dall'autore il 9 febbraio 2023.

Riferimenti bibliografici

Artaud [1938] 2000

A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio* [*Le Théâtre et son Double*, Paris 1938], trad. it. di E. Capriolo, G. Marchi, Torino 2000.

Bacon [1987] 1991

F. Bacon, *La brutalità delle cose. Conversazioni con David Sylvester* [*The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*, London 1987], trad. it. di N. Fusini, Roma 1991.

Bartocetti 1994

A. Bartocetti, *Trasgressione in Cocoricò. Loris Riccardi/Emozioni pericolose*, "Future Style" a. IX n. 59 (aprile 1994), 30-31.

Bataille [1929] 1974

G. Bataille, *Documents* [*Documents* 1929], trad. it. di S. Finzi, Bari 1974.

Castellucci 2003

R. Castellucci, *Epitaph*, Societas Raffaello Sanzio (a cura di), Milano 2003.

Chinzari, Ruffini 2000

A. Chinzari, P. Ruffini, *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma 2000.

Lamattina FLQ!

G. Lamattina, *Fanculo la quiete!*, Ravenna (in corso di pubblicazione).

Molinari 1986

R. Molinari, *R. Romagna*, "Il Patalogo", n. 9 (1986), 236-238.

Nannini 1993

B. Nannini, *Sulla scena per Sarajevo*, "Il resto del Carlino (edizione Rimini)" (10 ottobre 1993), 10.

Pacoda 2012

P. Pacoda, *Riviera club culture. La scena dance nella metropoli balneare d'Europa*, Coriano 2012.

Perfetti 2023

F. Perfetti, *Inverno e guerra al Cocoricò del 1993. È Riccione o Venezia?*, "La Rivista di Engramma" n. 200 (marzo 2023), 159-168.

Pitozzi 2015

E. Pitozzi, *Estendere il visibile. La logica del suono e del colore*, in *Toccare il reale. L'arte di Romeo Castellucci*, P. Di Matteo (a cura di), Napoli 2015, 115-126.

Sacchi 2014

A. Sacchi, *Shakespeare per la Societas Raffaello Sanzio*, Pisa 2014.

SRS 1992

Societas Raffaello Sanzio, *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla supericonica*, Milano 1992.

SRS 1993

Societas Raffaello Sanzio, *Masoch. I trionfi del teatro come potenza passiva, colpa e sconfitta*, Cesena 1993.

SRS 2001

Societas Raffaello Sanzio, *Epoepa della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999*, Milano 2001.

English abstract

This contribution reconstructs the performance *Persona* by the theatre company Societas Raffaello Sanzio. Thanks to unpublished testimonies and sources, the performance is described and read for the first time in its poetics and in its relation to the other productions of the company. The peculiarity of the performance is that it took place at the Cocoricò discotheque in Riccione, during the New Year's Eve party of 1994. The importance of the venue is recounted in order to show its close relationship with the performance and to describe the special relationship between the Cocoricò discotheque, avant-garde theatre and contemporary art in the 1990s.

keywords | Societas Raffaello Sanzio; Cocoricò; Riccione; Performance *Persona*; New Year's Eve '94.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)*

*The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues – friends and scholars – who have double-blind peer reviewed this essay.
(cf. Albo dei referee di Engramma)*

Solve et coagula

Processi di destituzione del corpo nell'archivio del Teatro delle Albe

Marco Sciotto

I. L'archivio d'arte del Teatro delle Albe: da deposito a dispositivo

La nozione di archivio, la sua funzione e, principalmente, la sua declinazione nell'idea di archivio d'artista e di archivio teatrale pare trovarsi in un cruciale punto di intersezione tra due movimenti fondamentali che, negli ultimi anni, stanno attraversando rispettivamente il panorama degli studi teorici e accademici e quello delle pratiche delle arti contemporanee e del teatro in particolare. Ci riferiamo, da un lato, all'esigenza sempre più evidente di interrogare una simile, complessa nozione con modalità e prospettive che vadano nella direzione di un ripensamento del suo stesso statuto, facendolo slittare sempre più dalla sua funzione prettamente conservativa, di deposito, a una funzione che sia al contempo attiva, di dispositivo capace di connettere, riconfigurare e rilanciare i materiali che esso conserva in sempre nuove direttrici di senso e di relazione. Dall'altro lato, ci riferiamo all'esigenza altrettanto evidente e seminale da parte delle arti contemporanee di ricorrere all'archivio, alle sue pratiche e alle sue specificità, per assumerlo come paradigma dei propri processi creativi e, nella direzione opposta e complementare, per produrre una memoria di quei processi che sia altrettanto viva e generante quanto l'atto di creazione artistica dal quale deriva.

In particolare, una simile questione si pone in modo sempre più centrale in quella che può essere considerata come la forma artistica che, con l'idea stessa di persistenza e dunque di memoria, instaura la relazione più paradossale e problematica, ossia l'arte teatrale. Un'arte che fonda la propria specificità e la propria esistenza sull'impermanenza, sullo svanire dell'opera al momento del suo compimento, sulla assoluta compresenza di opera e fruitore, pone, infatti, le questioni più problematiche e insieme necessarie e feconde all'idea di memoria e di archivio, alla possibilità di conservazione della sua essenza più profonda e della specificità della sua natura. Dunque, un'idea di archivio e di memoria dalla quale emerge in modo sempre più pressante l'esigenza di porsi non come semplice ricordo e testimonianza di ciò che è stata la vita dell'opera sulla scena, una sua traccia disinnescata e inerte, ma come processo altrettanto vivo di costante riattivazione e creazione differente.

Nel panorama del teatro contemporaneo e delle modalità in cui esso sta provando a tracciare le strade più proficue per un simile ripensamento della questione legata all'archivio e alla memoria delle arti performative, una compagnia come il Teatro delle Albe di Ravenna si pone certamente come uno dei tasselli fondamentali, un privilegiato punto d'osservazione e

spazio d'azione per interrogare e insieme provare a riconfigurare le strade che l'idea di archivio può tracciare in relazione all'arte teatrale. Uno spazio d'azione privilegiato, in quanto si tratta di una realtà artistica che nel corso della propria storia ha costantemente rivolto un'attenzione non comune alle potenzialità rappresentate da un certo modo di intendere e praticare la memoria legata ai propri processi. Un privilegiato punto d'osservazione, poi, vista la multiformità radicale del percorso artistico delle Albe, che colloca il gruppo tra le realtà più poliedriche della scena contemporanea e che quindi, allo stesso tempo, ha la capacità di porre le basi per una perlustrazione davvero stratificata, variegata e complessa di cosa e come, in esso, è in grado di farsi memoria realmente viva.

Fondata a Ravenna nel 1983 da Ermanna Montanari, Marco Martinelli, Marcella Nonni e Luigi Dadina, la compagnia ha portato avanti, in ormai quarant'anni di carriera ininterrotta, un percorso artistico che ha segnato, come pochissimi altri gruppi, la storia del teatro di ricerca italiano, contribuendo a una vera e propria ridefinizione e rielaborazione dei suoi percorsi e delle sue poetiche. Dalla fondamentale ricerca e interrogazione sul suono, sulla vocalità e sulla musicalità alla pubblicazione di numerosi libri che rilanciano i percorsi delineati dalle pratiche sceniche del gruppo in altrettante traiettorie teoriche ed estetiche; dalla sperimentazione attraverso il medium cinematografico alla costante necessità di elaborare relazioni, circuiti, ibridazioni con altre realtà e con altri artisti; dal rapporto intessuto fin dai primissimi anni con forme culturali distanti e insieme percepite come intimamente vicine, come nel caso della relazione – tuttora viva – con il continente africano, tra Senegal e Kenya, al rapporto fecondissimo con la comunità cittadina che vive gli spazi fisici e quelli della creazione artistica come luoghi realmente comunitari e multiformi. Fino all'attività che forse più d'ogni altra vale al Teatro della Albe la definizione di 'teatro-laboratorio', ossia la cosiddetta 'non-scuola', nata nei primi anni Novanta come rete di laboratori nelle scuole di Ravenna e poi diramatasi, fino a oggi, in innumerevoli percorsi che, come un contagio, si sono spinti di là dai confini nazionali ed europei, giungendo, ad esempio, in Africa e negli Stati Uniti d'America.

Guardare all'archivio di una realtà artistica come il Teatro delle Albe significa, dunque, provare a osservarlo come caso studio fondamentale e, in qualche modo, seminale in relazione a un'idea di archivio teatrale che vada nella direzione di un suo farsi attivo dispositivo di sensi e tracciati sempre nuovi.

Un ripensamento che sposti ulteriormente il paradigma dalla sola idea 'archivio d'artista' a quella di 'archivio d'arte', per dirla con Enrico Pitozzi, ossia di un archivio che si faccia preservazione, conservazione e messa a disposizione di tutti i materiali che una compagnia ha generato a partire dal proprio lavoro ma capace, soprattutto, di porsi al contempo come spazio ideale di riconfigurazione e organizzazione di quei materiali intorno ai principi estetici fondamentali che guidano i processi artistici dai quali sono scaturiti. Insomma, un'idea di archivio come spazio di creazione non meno vivo di quello della scena e che da quella tragga le direttrici in grado di unificare l'uno e l'altra in una medesima configurazione, pur nelle rispettive nature tanto differenti. Nella direzione di un 'archivio vivente', come definito da Eugenio

Barba in merito al lavoro svolto negli archivi dell'Odin Teatret: "Il passato ha una lingua che consiste di segni emblematici che alludono al silenzio e introducono a uno spazio *altro*. Esiste una scienza di come evocare quello che è avvenuto in una turbolenza e simultaneità di decisioni calcolate, impulsi irrazionali, reazioni emotive, coincidenze fortuite, contraddizioni. [...] Appartiene a pochi dominare questa scienza che risuscita il passato come percorso iniziatico del lettore, e lo fa sognare ad occhi aperti. I grandi storici del teatro sono poeti, sirene dal canto irresistibile. [...] La lettura dei loro libri, germogliati negli archivi, ci rende ciechi e veggenti. Organizzare un archivio significa renderlo vivente per ispirare le sirene a cantare" (Barba 2015, 10).

Un archivio, dunque, che cerchi non tanto di mostrare i resti, le rovine delle forme create in scena, quanto piuttosto di rivelare, attraverso i propri stessi strumenti, i nuclei di forze, i flussi di energie e i tracciati di potenze che senza posa attraversano il percorso di una realtà artistica, condensandosi ciclicamente in singole opere ma non esaurendosi in esse. Un dispositivo che – rivolgendosi più alla persistenza dei processi che all'effimerità dei prodotti – sia in grado di intercettare quei flussi, quelle forze e quelle energie e di trovare modalità di manifestazioni differenti ma insieme affini rispetto a quelle della scena, nella sfida costante di non addomesticarle o, peggio, disinnescarle. In questa direzione, il Teatro delle Albe ha da sempre prestato un'attenzione costante alle possibili strutturazioni del proprio archivio. Dalla nascita come deposito, allo strutturarsi pian piano intorno a un suo ripensamento in grado al contempo di ridefinire l'idea di memoria dell'arte teatrale, fino alla recente costituzione di una vera e propria squadra di lavoro intorno all'archivio che include differenti competenze e al confluire dell'archivio stesso in Malagola, il centro studi internazionale di ricerca vocale e sonora fondato a Ravenna nel 2021 da Ermanna Montanari ed Enrico Pitozzi. Una realtà che nasce, già nella sua idea originaria, come spazio polifunzionale nel quale far confluire e convivere, in reciproca valorizzazione e arricchimento, una scuola di vocalità con un corso di alta formazione, spazi per incontri teorici e pratici, seminari aperti all'intera città, ambienti dedicati alla fruizione immersiva e alla consultazione di archivi audiovisivi che attraversino la storia dei percorsi più rilevanti legati alla vocalità, principalmente in relazione alla scena teatrale, e spazi destinati a farsi collettori e connettori di archivi d'arte.

II. Un unico principio alchemico per i processi della scena e quelli dell'archivio

Chiara Guidi, cofondatrice della Societas Raffaello Sanzio, trattando delle modalità più profonde con cui ciascuno di noi può rapportarsi a un testo o a un'opera, qualunque essa sia, ricorre a un'immagine presa in prestito dal mondo degli insetti e dal modo in cui di essi si occupa l'entomologo Jean-Henri Fabre (Fabre 1913). In particolare, a interessare Guidi è quello che viene denominato "insetto Capricorno", "il principale responsabile della rovina della quercia". Spiega Guidi – definendo, sulla scorta di Fabre, l'insetto Capricorno come "un pezzo di intestino che striscia" – che esso

"divora letteralmente la sua strada. Percorre la via che di mano in mano apre divorandola. Non mangia tutto il legno ma nel grande albero traccia una traiettoria. [...] Mi pare che la pian-

ta sia il testo. Non posso mangiarlo tutto ma in un punto mi colloco e lì lo mangio per mettermi in cammino, per crescere dentro di lui. L'insetto Capricorno mangiando ingrassa, per cui, per procedere, dovrà dilatare lo spazio del suo cammino fino a raggiungere l'uscita e diventare farfalla" (Guidi 2021, 19).

Se in questo passo alla parola 'testo' sostituissimo la parola 'archivio', l'allegoria rappresentata dall'insetto Capricorno si presterebbe alla perfezione a raffigurare il modo in cui, inevitabilmente, ci si può porre in relazione all'attraversamento di un archivio stratificato, molteplice e complesso come quello del Teatro delle Albe. Nell'impossibilità di 'mangiarlo tutto', diventa necessario collocarsi in un punto e, da lì, mettersi in cammino 'crescendo dentro di esso', tracciando in esso 'tunnel' che si aprono e prendono vita solo grazie a quell'avanzare 'fagocitante', ponendo in contatto aree che magari, senza l'aprirsi di quelle gallerie, non avrebbero potuto scoprirsi in relazione. Come scrive Daniele Del Giudice in *Atlante occidentale*, "[p]er vedere bisogna avere la forza di produrre ciò che si vuol vedere [...], perché ciò che è stato prodotto per poterlo vedere non lo si vede mentre accade: si vede prima come intenzione, si vede dopo come risultato" (Del Giudice [1985] 2019, 42).

Questa stessa necessità impone di interrogarsi anche e innanzitutto su quale possa essere il punto di inizio del cammino più giusto per raccontare un simile archivio, sulla scelta del più adeguato avvio per un tale tragitto. Ci si dovrà dotare di una mappa senza la quale il territorio risulterebbe impraticabile, una mappa capace di ridefinirsi e ampliarsi nel suo procedere, lungo il cammino stesso. E un simile principio non può che derivare dall'individuazione di un equivalente principio generale che governerebbe, in modo più o meno manifesto, tutte le pratiche di chi quell'archivio ha generato e che a esso ha dato, e continua a dare, forma e sostanza. Si tratterà di individuare un principio che possa contenere tutti gli altri e dal quale gli altri deriverebbero di conseguenza: a partire da quello, ci si potrà incamminare dentro l'archivio, non con l'obiettivo di ricostruire o restituire la storia della compagnia attraverso i suoi documenti, rendendo in tal modo l'archivio 'trasparente' e funzionale alla sola consultazione di fonti e materiali, ma piuttosto per osservare come quel principio governi l'archivio stesso, si muova all'interno dei materiali che lo costituiscono tenendoli insieme e riconfigurandoli secondo le proprie traiettorie. Un principio che dovrebbe permettere, dunque, di ricostituire un'unione tra i materiali, una loro connessione a fronte della loro separazione e suddivisione tipologica, così come quel medesimo principio, sulla scena, permette l'aggregarsi degli elementi che compongono la forma teatrale, il loro fondersi in quella tensione che genera l'opera. Dunque, un'idea di memoria differente che l'archivio in tal modo sarebbe in grado di trasmettere: non la memoria degli spettacoli – che pertiene, realmente, solo a chi vi ha preso parte o a chi vi ha assistito – ma quella di ciò che a essi ha condotto e che di essi sopravvive come slancio, impulso e necessità.

Provando ad ampliare lo sguardo e la ricerca tanto in verticale, sulla linea temporale della sua evoluzione dalle origini a oggi, quanto in orizzontale, nelle diramazioni e nelle reti di strade che in quella si aprono, potremmo affermare che un principio cardine, generale, che sembra

davvero governare la storia artistica delle Albe nella sua interezza, sia quello definibile come un principio d'insufficienza. Dai prodromi della compagnia a oggi, di opera in opera e di progetto in progetto, pare sempre che la spinta prima e costante – con una consapevolezza, naturalmente, via via maggiore – sia la percezione di un'insufficienza dell'umano per come si è abituati a considerarlo, d'una sua radicale mancanza come unità autonoma e chiusa, stabile e autosufficiente. Sembra che, pur nelle modalità più diverse, l'esigenza fissa e incessante che tutto origina, muove e organizza sia sempre quella di un'arte che destituisca il canone dell'«essere umano» in ogni suo aspetto, che agisca attraverso gli strumenti della scena per metterne in crisi la configurazione, spezzarne i limiti, decostruirlo e disperderlo per interrogarlo e ritrovarlo altrimenti. Per ricostituirlo in un'unità differente, che non equivalga ai suoi confini delimitati che pretenderebbero di isolarlo e individuarlo, ma che, piuttosto, lo sveli e riveli nelle sue infinite interconnessioni possibili e necessarie con il circostante, con ogni altro essere e con ogni altra dimensione. Un'arte che si muova in una estrema attenzione verso l'essere umano ma in una direzione radicalmente antiantropocentrica, potremmo dire: che dell'umano possa cogliere la continuità col vivente e con l'inorganico e non il suo distacco da essi, spostandolo in una dimensione di equivalenza e non di presunta supremazia rispetto a ogni altra forma del reale e mostrandolo in quel *continuum* per cui se ogni unità è destinata a perire e dissolversi, la vita come interconnessione inscindibile si perpetua senza soluzione di continuità. In questo, d'altronde, sembra già di scorgere un legame di analogia con l'archivio teatrale stesso nella sua relazione con le opere dalle quali deriva: allo stesso modo, infatti, se le opere come unità sono vocate per loro natura a svanire nel breve arco della loro vita individuata sulla scena, il loro convertirsi in archivio e il loro mutarsi attraverso esso in fitte interconnessioni ne permette una sopravvivenza infinita fatta di costanti mutamenti e rigenerazioni.

E se il ricorso all'idea di 'alchimia' riaffiora continuamente lungo le dichiarazioni di poetica e di prassi delle Albe e i lavori di studio a esse dedicati, una simile idea non si limita, a nostro avviso, al mero riferimento al modo in cui gli elementi della scena si compongono e amalgamano attraverso l'atto di creazione posto in essere dal gruppo, ma si rivela nella sua evidenza estendendosi proprio al principio di destituzione e ricostituzione del paradigma dell'umano che stiamo assumendo come guida. In particolare, a mostrare un simile legame basterebbe il richiamo a quella formula chiave, quel suo fondamento caratterizzato dal doppio processo del 'solve et coagula' che, nella complessità e varietà della storia dell'alchimia, compendia in un unico principio generale tutte le funzioni che in essa si articolano e alternano. Soluzione e coagulazione, dissolvere e coagulare, o meglio: dissolvere 'per' coagulare. Una formula operativa che nel processo alchemico equivale alla prescrizione di procedere dapprima allo scioglimento, la disintegrazione della materia 'vile' attraverso la sua lenta cottura in crogiolo, la riduzione ai suoi elementi primi per liberarla da ogni impurità, per passare successivamente alla sua ricomposizione differente attraverso quelle trasmutazioni che la condurranno allo stadio più nobile, in grado di ricavare l'oro dal piombo, la materia più pura da quella più impura.

Una formula che rispecchia accuratamente proprio quel principio che abbiamo posto come cardine di tutto il lavoro delle Albe e il processo primario che esso richiama, ossia, appunto, la disgregazione della dimensione umana nella sua configurazione finita, limitata e chiusa per ricostituirla in forme aperte, accessibili alle trasmutazioni che le derivano dal legame col circostante, in configurazioni di volta in volta differenti ma accomunate da questa propensione alla compenetrazione con ogni altra dimensione.

Dunque, un doppio movimento, un doppio processo che pertiene tanto al lavoro in scena del Teatro delle Albe, quanto all'archivio di quel lavoro scenico: l'uno e l'altro unificati e congiunti da quel principio operativo alchemico del 'solve et coagula' che si declina in modo differente ma affine nell'uno e nell'altro. Un principio che, così come governa nelle sue linee generali il primo, pare suggerire al secondo possibilità di lettura, di osservazione, di interrogazione.

L'archivio, infatti, sembra porsi in tal modo quasi come dispositivo ricettore e captatore di simili sommovimenti di dissoluzione e coagulazione, di disintegrazione e ricomposizione dell'umano che attraversano e strutturano il processo artistico del Teatro delle Albe, le sue opere compiute, i suoi numerosi progetti satellitari: ne tiene traccia e, a ben leggerlo e selezionandone i segni e i resti più rivelatori, li racconta, li tiene in vita e li trasmette nel tempo.

Scriva Georges Didi-Huberman: "[i]l tempo ci pone sempre sull'orlo di precipizi che, nella maggior parte dei casi, non vediamo. Lo storico-sismografo non è il semplice descrittore dei movimenti visibili che si verificano qua e là; è soprattutto l'inscrittore e il trasmettitore dei movimenti invisibili che sopravvivono, che si preparano nel sottosuolo, che scavano, che attendono il momento – per noi inatteso – di manifestarsi all'improvviso" (Didi-Huberman [2002] 2006, 117).

In tal modo, entrare nell'archivio del Teatro delle Albe per farne un dispositivo capace di mostrare le sue stesse dinamiche, i suoi campi di forza, significa intercettare e rivelare proprio quei movimenti visibili e invisibili di disgregazione e ricostruzione differente dell'umano che esso custodisce e che governano il lavoro della compagnia. Movimenti del 'solve et coagula', che si fanno dinamica generale e primaria di una serie di declinazioni e trasmutazioni differenti, di variazioni e deviazioni possibili, di percorsi e movimenti infiniti che si può solo provare ad abbozzare e segnalare, ma che si aprono alle altrettanto infinite letture che dell'archivio possono darsi.

Se i movimenti riconducibili al 'solve' sono movimenti primariamente centrifughi e agiscono disgregando la dimensione umana attraverso azioni mirate a una messa in crisi del suo corpo, della sua voce e del suo linguaggio, dei luoghi che gli pertengono e della sfera culturale in cui è immerso, quelli speculari riconducibili al 'coagula' si presentano invece come centripeti, ma nella direzione di un centro che è, in realtà, una irriducibile forma di policentrismo, che fa del piano umano una soglia aperta all'altro, all'unione corale col circostante, che si struttura intorno a una profonda attenzione verso l'inscindibilità tra le dimensioni animali, vegetali

e minerali, fino a una spinta verso l'idea del sacro che si pone come massimo movimento di spalancamento dell'umano oltre se stesso.

E non potendo, in questo contesto, attraversare simili percorsi e movimenti nella loro interezza, è interessante provare perlomeno a interrogare e sollecitare quello che a essi dà avvio e scaturigine, ossia la destituzione scenica della dimensione fisica, corporea dell'umano e il modo in cui l'archivio delle Albe ne capta e prosegue l'azione riassetandola attraverso i propri mezzi e strumenti, differenti da quelli della scena e, dunque, in grado di integrarne i processi.

III. Tracciati di destituzione corporea dell'umano verso la Figura

“Il cammino dall'idea all'opera si fa in ginocchio”: questa frase del drammaturgo tedesco Georg Büchner viaggia da sempre lungo il lavoro del Teatro delle Albe come monito, indicazione e bussola costante. Una frase tanto fondamentale da far da ponte e cucitura tra la sua storia e quella che possiamo definire come la 'preistoria' della compagnia, ossia gli anni tra il 1977 e il 1983 che vedono Montanari e Martinelli all'opera con le prime sperimentazioni sceniche. La frase di Büchner, infatti, accompagnerà le Albe a partire dal loro lavoro sul *Woyzeck* del 1979, fino a scolpirsi tra quelle 'pietre miliari' che Montanari raccoglie, componendo per lampi l'immaginario mosaico dei propri riferimenti di poetica.

Una frase che, alla luce delle pratiche di lavoro delle Albe dalla nascita a oggi, si rivela ben più che meramente metaforica. In particolare, quel riferimento posturale, quell'"in ginocchio" – prescrizione che riferisce della necessità di un lavoro radicale che, attraverso i mezzi della scena teatrale, possa condurre dall'idea originaria dell'opera, dal suo abbozzo su carta e a tavolino, alla sua vita sul palcoscenico – iscrive quel lavoro radicale nel corpo. Sembra quasi scontato, dal momento che il teatro è per eccellenza arte del corpo e dei corpi, eppure si tratta di un riferimento che va oltre questa semplice interpretazione, segnalando già una necessità, perché l'opera trovi la propria realizzazione, di messa in crisi del corpo stesso, del suo assetto fisico consueto, della sua stabilità che ne garantisce la persistenza e la conservazione.

Senza voler ridurre e sminuire la complessità di sfumature e implicazioni racchiuse nell'assunzione della frase di Büchner come una delle indicazioni di poetica e prassi più utilizzate dalle Albe, questo accenno a un intaccamento posturale come punto di partenza, come traghettamento necessario perché l'opera si compia, esemplifica con l'evidenza della brevità quel primissimo lavoro di destrutturazione della forma umana abituale, perché un'altra forma, differente, possa annunciarsi ed emergere. Il primo processo di destrutturazione dell'umano attraverso la creazione scenica passa, dunque, per un movimento di sfaldamento del suo ordine fisico, corporeo: è quello che aprirà, poi, a tutti i successivi processi di decostruzione e ricostruzione, di obliterazione e apertura.

La citazione büchneriana torna, tra le altre cose, anche a dare il titolo alla sezione firmata da Marco Martinelli all'interno del volume *Seminario sulla drammaturgia* curato da Luigi Rustichelli, nella quale Martinelli sottolinea, rispetto al proprio lavoro di drammaturgo all'interno

delle Albe: “lo comincio elaborando una piattaforma di personaggi, di idee; scrivo un dialogo tra due personaggi, butto giù un monologo e con questi materiali vado dai miei attori e su questi materiali cominciamo a lavorare. [...] C'è una specie di andata e ritorno continua tra la scrittura del testo e il lavoro in teatro. Questa è alchimia. L'alchimia era il pasticciare nei forni, con i metalli, perché dal ferro venisse fuori l'oro. Questa è alchimia, questo è teatro. È pasticciare attorno a questi foglietti, perché diventino carne” (Martinelli 1998, 56).

Una 'scrittura di scena' che, nelle parole dello stesso Martinelli che coniugano teatro, alchimia e carne, si delinea come un giungere alle parole attraverso la carne e non viceversa, attraverso un processo alchemico, appunto, che dalla scomposizione dell'uno ricava l'altro. In una specifica attenzione alla terminologia usata da Martinelli, d'altronde, è la parola 'carne' che troviamo e non la sua articolazione in un 'corpo'. Come se quel processo alchemico rappresentato dal lavoro di creazione agisse proprio decostruendo il corpo fino alla sua materialità grezza, la carne, appunto, per fare di essa il campo di forze che, mettendosi in azione, permettono la trasmutazione da essere umano a Figura.

Specifica Enrico Pitozzi che la “figura è il divenire dell'attore. Essa [...] dischiude la molteplicità di tutte le cose e respinge, così facendo, il patto con la permanenza. La figura è allora il divenire non-umano dell'uomo” (Pitozzi 2017, 43). Ed è la medesima idea di Figura che caratterizza l'analisi che Gilles Deleuze conduce sull'opera pittorica di Francis Bacon, per cui la “pittura deve strappare la Figura al figurativo” (Deleuze [1981] 2004, 29). “Fin dall'inizio”, prosegue Deleuze, “la Figura è il corpo [...]. Ma il corpo [...] attende qualcosa in se stesso, compie uno sforzo su se stesso per diventare Figura” (Deleuze [1981] 2004, 37-38), che si costituisce come “zona d'indiscernibilità, d'indecidibilità tra l'uomo e l'animale”, un campo, dunque, di retrocessione dell'umano, una “zona oggettiva di indiscernibilità [che] era già tutto il corpo, ma il corpo in quanto carne (chair) o carne macellata (viande)” (Deleuze [1981] 2004, 52). Il corpo, insomma, tanto sulle tele di Bacon quanto sulla scena delle Albe, possiamo dire che “si manifesta soltanto quando viene meno il sostegno delle ossa, quando la carne non ricopre più le ossa, quando carne e ossa esistono [...] ciascuna però per suo conto, le ossa come struttura materiale del corpo, la carne come materiale corporale della Figura” (Deleuze [1981] 2004, 52).

Simili forze primarie che caratterizzano il processo di creazione del Teatro delle Albe come lavoro di decostruzione dell'umano verso il suo farsi Figura – forze che, appunto, conducono quel lavoro innanzitutto verso la sfera corporea della dimensione umana – non si dissolvono in modo irreversibile nel corso del loro operare, ma sopravvivono mutandosi e sedimentandosi. Sopravvivenza, mutazione e sedimentazione delle quali l'archivio si fa captatore, operatore trasmutativo e custode, con modalità ed esiti diversi, in relazione alle tipologie di forze, alle scaturigini di esse, ai relativi esiti scenici che esse generano e alle differenti tipologie di media che, entrando in contatto e collisione con esse, li registra e manifesta come fossero sostanze reagenti.

Tutto ciò a partire, naturalmente, dalle ideali stanze dell'archivio che si trovano nella relazione più prossima e diretta con la dimensione corporea dell'attore, con gli interventi su di essa e con le conseguenze di quegli interventi, ossia le stanze ne conservano gli abiti di scena. Se nell'impermanenza dell'opera scenica il corpo dell'attore è incarnazione della presenza irriproducibile, il suo tornare nel mondo a opera conclusa lascia dietro sé, nell'abito di scena, la possibilità di una permanenza superficiale ed evocatrice, l'opportunità paradossale di un'esitazione tangibile tra il perire della Figura e il suo sussistere. Un'ombra proiettata dalla Figura stessa che segna un tracciato capace di includere, in un unico elemento, le intenzioni originarie, le ispirazioni prime, il loro concretizzarsi e tutte le modificazioni che la vita sulla scena è in grado di imprimere su di essa.

Lungi dal limitarsi ad abbigliare il corpo dell'attore come avviene nella sua dimensione quotidiana, mondana – o come può accadere in un contesto teatrale legato a un'idea di 'personaggio', con tutto ciò che questo comporta quanto ad accessori funzionali alla sua definizione –, l'abito della Figura è, al contrario, di volta in volta sintomo delle sue modificazioni, segno visibile di trasmutazioni impercettibili, causa scatenante del divenire scenico, dispositivo in grado di porla in stati e intensità fisiche irraggiungibili altrimenti. Fino a giungere a quanto scrive Jean-Paul Manganaro in riferimento al costume scenico in Carmelo Bene: “[n]on è maschera [...], ma costume di scena che “incidenta” il corpo dell'attore, corpo e attore si trasformano l'uno in gioco con l'altro, l'altro con se stesso” (Manganaro 2022, 18).

Come distaccatosi tramite un processo di esuviazione – quello che negli animali porta alla muta, al cambiamento ciclico dello strato epidermico superficiale – il costume di scena che rimane dopo l'opera, che da essa si stacca depositandosi in archivio, è, dunque, senz'altro il supporto materiale più prossimo al corpo dell'attore, alla Figura in cui esso si converte, in grado di evocare l'uno e l'altra come ancora presenti, seppure in una intensità fantasmatica, in quella 'negoiazione tra distanza e prossimità' cui fa riferimento Donatella Barbieri (Barbieri [2017] 2018, 210-211).

Il reparto costumi del Teatro delle Albe rappresenta un caso doppiamente cruciale in questa direzione, dal momento che nella quasi totalità degli esemplari in esso custoditi, la loro ideazione e progettazione è a opera di Ermanna Montanari, ossia dell'attrice centrale della compagnia, di colei che incarna il lavoro più radicale di decostruzione sul proprio assetto fisico, corporeo, nella direzione di quel farsi-Figura che abbiamo descritto. Una identificazione, questa, che conduce alle sue conseguenze più estreme una siffatta interrogazione intorno agli abiti di scena della compagnia, nei quali, appunto, il loro far tutt'uno con le forze che attraversano in profondità e in superficie il corpo dell'attore è caratteristica ancor più connaturata.

Tentando uno scavo cronologico nel cuore di quella partizione dell'archivio della compagnia, uno dei primissimi elementi rinvenibili è proprio quello che potremmo definire come un dispositivo che, per la propria stessa configurazione, agisce come emblematico modificatore del modo in cui il corpo dell'attore si offre sulla scena delle Albe.



1 | Abito di scena di Ermanna Montanari per *I brandelli della Cina che abbiamo in testa* (1987), realizzato da Ermanna Montanari e Cosetta Gardini | Archivio Albe.

Si tratta, nello specifico, di una giacca doppiopetto in cotone di colore verde con collo a cinturino alla quale sono state applicate numerose forchette in acciaio, conficcate in essa per i loro rebbi. Un abito realizzato nel 1987 da Ermanna Montanari e che, nel medesimo anno, sarà così centrale nella definizione della sua dimensione corporea da ricoprirla tanto sulla scena de *I brandelli della Cina che abbiamo in testa*, quanto fuori scena, nella dichiarazione di poetica da parte della compagnia imperniata intorno all'idea di 'teatro polittttttico' al Convegno di Narni e che, negli anni successivi, tornerà più volte a ricoprirla.

Una sorta di dispositivo che si trova come momentaneamente disattivato nella sua funzione, per l'assenza del corpo di Montanari che lo riempiva, ma che, pur in quell'assenza, ci mostra la sua possibilità di strumento in grado di convertire, sulla scena, il corpo attoriale in carne trafitta, infilzata, resa disponibile non più come architettura fisica dell'umano, ma come pasto, come carne da macello, per tornare alle parole di Deleuze. Un primo, seminale destituirsi della dimensione umana, verso la sua identificazione con quella animale, che passa da subito per una corporeità che sprofonda verso un'animalità divorata dal mondo, martoriata, il cui corpo è già cibo da ingurgitare, da incorporare. Un darsi del corpo innanzitutto come carne macellata, a disposizione, come materia decostruita offerta a mani e bocche altrui.

L'attivarsi di un simile processo di destrutturazione del corpo innanzitutto verso la carne macellata si propaga sulla scena del Teatro delle Albe a partire dalla Figura di Ermanna Montanari, per investire via via gli altri corpi che la abitano. Così, da quello stesso 1987 de *I brandelli della Cina che abbiamo in testa* in avanti, questo assetto del corpo che si fa carne di cui cibarsi, si pone come il primo vero, potente movimento che avvia la sua destituzione che ne permetterà aperture e trasmutazioni di là dalla finitezza della sola condizione umana.

Se di un simile movimento, l'ambito relativo agli abiti di scena preserva, dunque, il medesimo dispositivo di attivazione incarnato da quella giacca e dalle forchette in essa confitte, per individuare i tracciati che il suo manifestarsi si lascia dietro, è necessario interrogare un *medium*

differente, in grado di intercettare e inscrivere su di sé l'articolarsi e lo svolgersi, nel tempo, di movimenti, forze e impulsi che attraversano e si propagano sulla scena. Si tratta naturalmente dell'ambito dell'audiovisivo, così composito quanto a formati, tipologie di materiali e linguaggi, da costituire realmente un complesso 'sismografo', per tornare alle parole di Didi-Huberman, dei sommovimenti più o meno manifesti che compongono l'opera teatrale. E, conducendo anche qui una perlustrazione cronologica, troviamo come primo elemento un lavoro filmico relativo, ancora, a *I brandelli della Cina che abbiamo in testa* che non è, tuttavia, la mera registrazione della sua versione teatrale, ma una 'rimediazione' di essa attraverso il linguaggio video da parte della regista cinematografica Maria Martinelli.

Osservando il modo in cui quel primo video di Maria Martinelli riesce a registrare quelle forze di disgregazione del corpo attoriale innanzitutto verso il suo rendersi carne da macello al pari di un corpo animale fattosi cibo da ingurgitare, possiamo vedere come esse, a partire dal loro dispiegarsi dal corpo di Ermanna Montanari e dall'abito che su di essa agisce, investano quelli di Luigi Dadina e di Giuseppe Tolo i quali, in piedi al centro del palcoscenico, aggrediscono voracemente la propria stessa carne, quasi fosse una preda da divorare. Una auto-aggressione che colpisce le uniche parti del proprio corpo che la posizione eretta permette alla bocca di raggiungere, ossia le braccia e le mani. Un'autofagocitazione, quella di Dadina e Tolo, che invero nell'azione della bocca, il potenziale scatenato dalle forchette infilzate nella carne della Figura di Montanari per tramite del suo abito di scena. Fagocitarsi per farsi carne masticata, per cessare di essere umani nel modo in cui lo si è stati fino a un attimo prima di essere corpi scenici e spalancarsi ad altro.

E questo moto di autofagocitazione, che si dispiega dall'abito di Montanari e coinvolge Dadina e Tolo, sopravvive al concludersi de *I brandelli della Cina che abbiamo in testa*, continuando a lavorare sottotraccia per manifestarsi nuovamente, quattro anni dopo, nel primo spettacolo firmato dalla sola Ermanna Montanari, ossia in *Rosvita*, che debutterà al Festival di Santarcangelo del 1991. Del ritorno di una simile sopravvivenza, l'archivio delle Albe non conserva alcuna registrazione audiovisiva, affidandone, piuttosto, la testimonianza innanzitutto alle parole di Marco Martinelli e della stessa Montanari. Scrive Montanari, in merito a questo lavoro ispirato alle opere della canonicità sassone medievale: "Da tempo ero in cerca di parole, che amalgamassero nella scrittura la distanza solo apparente tra l'attendere e il cercare, tra la carne e le ossa" (Montanari 1992, 14). Anni dopo, in una lettera all'editore Luca Sossella, Martinelli ricorderà di come quello scontro tutto corporeo tra parole e carne passasse, appunto, anche da quel moto di autofagocitazione che, dopo aver transitato per i corpi di Dadina e Tolo, torna a investire il corpo scenico di Montanari, proprio in quella fusione tra bocca e braccio che caratterizzava la sua prima manifestazione:

Un esempio su tutti, per me folgorante: la lettera ai dotti, dove Rosvita si rivolge agli uomini, ai sapientes, perché giudichino il suo "libretto" e, implicitamente, la sua sfacciataggine di donna-che-scrive [...]. Ermanna impugnava una lunga penna d'oca, verde, e nel guardare dritto in faccia gli spettatori scriveva con quella come nell'aria, e nello stesso tempo recitava appoggiando la bocca spalancata, prima sulla mano che reggeva la penna, morsicandola, e da lì continuava

mordendo il braccio disteso, lo mordeva fino all'avambraccio, formando come una croce, deformando, stirando le parole, balbettando non per finzione ma per l'inevitabile, organica conseguenza del parlare mangiandosi (Martinelli 2014, 15).



2 | Ermanna Montanari in *Rosvita* (1991)
– foto di M. Caselli Nirmal | Archivio Albe.

E di questo 'parlare mangiandosi', resta traccia in archivio anche in uno scatto fotografico di Marco Caselli Nirmal, nel quale è congelato l'istante in cui Montanari morde il proprio braccio sinistro che regge la penna d'oca verde, mentre il destro – così come il suo sguardo – è teso verso l'osservatore, con la mano aperta in una posizione che pare quasi un'ingiunzione di distanza che si contrappone al punto di vista ravvicinato del fotografo, anomalo rispetto a quello dello spettatore.

Rosvita è, d'altronde, l'opera che, più di ogni altra nella storia del Teatro delle Albe, gioca sull'idea di misura e del suo strenuo tentativo di superamento, di ossessiva verifica di lunghezze, distanze e limiti, tanto reali e spaziali quanto metaforici e ideali, in vista dello sforzo sovrumano di oltrepassarli.

E dunque, il farsi archivio proprio di *Rosvita* attraverso il mezzo fotografico, pone in modo ancor più evidente le questioni più rilevanti sul rapporto tra opera teatrale e il suo divenire immagine fissa, tra il modo in cui facciamo esperienza della performance nel suo fluire e quello in cui stiamo davanti agli scatti che la condensano in un istante permanente. Ancor più

quando, come nel caso dell'arte delle Albe, si ha a che fare con una concezione di teatro che spinge l'immagine scenica verso il proprio deragliamento, compone geometrie e campi visivi come costituzione di spazi creati per farli vibrare fino alla loro deflagrazione, e forza sempre di più il visibile a dissolversi nell'udibile, la limitatezza dell'egemonia retinica dell'immaginario nella smisurata dilatazione relazionale dell'acustinario, per dirla con Roberto Barbanti (Barbanti 2020).

La connaturata multiformità e ampiezza dell'archivio fotografico del Teatro delle Albe permette una riflessione fondamentale sulla fotografia di scena nel contesto di un'arte così concepita, sulla necessità di non darla per scontata e sul rischio del suo essere mera replica virtuale in grado di disinnescare la pulsante 'differenza' – da intendere nell'accezione con cui Jacques Derrida utilizza questo termine – che rappresenta la vita della performance. Insomma, una riflessione intorno al pericolo del far precipitare nella rappresentazione un teatro che si fonda sul suo rifiuto, sul suo superamento e sul costante sforzo di sfuggirvi.

Una sezione, quella fotografica del fondo della compagnia, che si pone come una sorta di 'archivio dello sguardo', di ideale preservazione dell'intera collezione dei punti di vista di tutti gli spettatori che hanno assistito ai quarant'anni di lavoro della compagnia, convogliati, ciascuno nella sua differenza, nello sguardo molteplice degli artisti della fotografia che hanno realizza-

to gli scatti. Ma più che nella direzione della testimonianza e della sua stabilità, è importante notare come simili scatti abbiano la potenzialità di farsi medium che, fissando in un'unica immagine la complessità del flusso di percezioni nel quale lo spettacolo immerge, permette di individuare, come al microscopio, le forze che agiscono sui corpi in scena e che in quel flusso erano inafferrabili e inesplorabili.

L'immagine fissa della foto di scena, non riproducendo il dispiegarsi univoco delle 'posture somatiche' dell'attore in una virtuale riproduzione di come si sono svolte sul palcoscenico, le 'incanta' sospendendole tra un istante anteriore e uno posteriore inconoscibili. Tale incantamento racchiude, dunque, tutte le evoluzioni di quell'istante congelato, che esso contiene in sé in potenza e che in esso si agitano e pulsano senza soluzione possibile, se non nella percezione sempre differente di chi, di volta in volta, le osserva. Un'energia sospesa che, dalla dinamica interna al tempo dell'opera che l'ha generata, produce un tempo differente, poliedrico e composito, così come avviene in quella che Deleuze definisce come 'immagine-cristallo', che ha in sé, in modo indiscernibile, il reale e il virtuale fusi insieme con i loro differenti portati di tempo.

Come scrive Didi-Huberman sulla scorta di Aby Warburg:

non siamo davanti all'immagine come davanti a una cosa di cui possiamo tracciare le frontiere esatte. L'insieme delle coordinate positive – autore, data, tecnica, iconografia... – non può ovviamente bastare. Un'immagine, ogni immagine, è il risultato di movimenti provvisoriamente sedimentati o cristallizzati al suo interno. Questi movimenti la attraversano completamente [...]. E ci obbligano a pensarla come un momento energetico dinamico [...]. Ciò significa [...] che il tempo dell'immagine non è il tempo della storia (Didi-Huberman [2002] 2006, 39-40).

E ciò significa, dunque, conducendo il discorso nella direzione di quella particolare categoria di immagini rappresentata dalle foto di scena, che le loro frontiere esatte, da un lato ne permettono l'archiviazione appunto per 'autore, data, tecnica, iconografia...', dall'altro sfuggono alla presa della percezione e si aprono a una lettura differente. Se 'il tempo dell'immagine non è il tempo della storia', in questo caso possiamo dire che 'il tempo della foto di scena non è il tempo dell'opera dalla quale essa proviene'. E non semplicemente nell'accezione più scontata ed evidente – fin qui, d'altronde, spesso ribadita – per cui nel suo tempo fissato sopravvive quello che invece nel tempo dell'opera svanisce, ma nel senso che il suo tempo può essere capace di bloccare e rivelare quei 'movimenti provvisoriamente sedimentati o cristallizzati' nella performance, che l'occhio dello spettatore non è in grado di intercettare in modo immediato.

Questa funzione non meramente testimoniale delle foto di scena contenute nell'archivio delle Albe emerge, tra l'altro, nelle parole di uno dei fotografi che più hanno lavorato in relazione alla compagnia, ossia Enrico Fedrigoli. Grazie soprattutto all'utilizzo del formato analogico e, in particolare, del banco ottico, Fedrigoli spinge in modo radicale la foto di scena nella direzione di quel suo farsi mezzo di intercettazione e manifestazione palese di quegli strati energetici

che si muovono sul palcoscenico e che costituiscono la percezione profonda di cui lo spettatore fa esperienza, senza rendersene realmente conto. Afferma Fedrigoli a tal proposito:

Nel teatro ho iniziato a ragionare su ciò che l'occhio non vede ma che in realtà esiste. Dopo la base di stesura, io voglio smontare tutto a pezzi, per vedere che cosa c'è dopo, attorno, circolarmente: non a caso le mie foto sono stratificate, sono smontabili, tagliabili in pezzi. Si può parlare di irrealtà della visione, ma questo fatto fisico esiste perché il movimento viene realmente impressionato su una pellicola. [...] Grazie alla disponibilità delle persone e dei gruppi, soprattutto degli attori, che si devono sottoporre a lunghissime sedute fotografiche, [...] ho sviluppato un'idea non documentativa degli spettacoli, ma di una vera e propria interpretazione personale, che fosse in particolare visione di sintesi dello spirito e del clima di un lavoro, dal generale al particolare (Fedrigoli in De Angelis-Fedrigoli 2003, 87).

Un processo fotografico, quello di Fedrigoli, che contribuisce, dunque, in modo potente allo 'smontaggio' della dimensione meramente umana del corpo attoriale e alla sua mutazione attraverso l'emersione di ciò che le dinamiche della scena scatenano in esso. Processo al quale prendono parte, come si legge, le stesse esigenze tecniche e materiali dell'utilizzo del banco ottico, che agiscono sui corpi degli attori, stancandoli, portandoli oltre i limiti, nel raggiungimento di una fissità di immagine come corrispettivo della fissità imposta a quei corpi stessi, come azione su di essi che si somma a quelle prodotte dalla composizione scenica.

Ciò detto, la foto di scena si rivela, allora, come ulteriore disgregazione dei corpi teatrali, spingendo il processo sul palco a protrarsi e prolungarsi fuori dal palco, fissandolo e dilatandolo all'infinito.

Anche nei casi in cui non è all'opera quella evidente rielaborazione dell'atto teatrale posta in essere da Fedrigoli, le foto di scena agiscono infatti fissando posture instabili, congelando movimenti impercettibili, arrestando e insieme protraendo nel tempo le torsioni dei corpi.

Agiscono, inoltre, sezionando i corpi ulteriormente attraverso la scelta stessa dell'inquadratura, che mutila, ingigantisce o ricomponi i corpi degli attori rispetto al modo in cui li si osserva, in sala, da spettatori.

Ancora, esse agiscono modificando il punto di vista sui corpi stessi – sommando così nella percezione il tempo della foto e il tempo dell'opera, e dunque il punto di vista di chi guarda la foto e quello di chi guarda lo spettacolo – e restituendoceli simultaneamente in un policentrismo che li scompagina quasi in modo cubista.

Così, avendo visto il modo in cui, sulla scena del Teatro delle Albe, il corpo scenico trovava innanzitutto un suo sprofondamento deumanizzante nel porsi come carne masticabile, commestibile, gli scatti fotografici che fissano gli istanti in cui gli attori perdono l'adesione all'asse verticale, quella che identifica l'ergersi dell'essere umano dallo stadio animale alla posizione eretta, ci consentono di osservare l'agire di un ulteriore ribaltamento. Un movimento che forza quei corpi al movimento contrario di abbassamento posturale verso l'orizzontalità che pertiene all'animalità.



3 | Esempi di foto di scena relative al 'ritorno all'orizzontalità' del corpo: foto di M. Caselli Nirmal, L. Del Pia, A. Fabbri Cossarini, E. Fedrigoli, M. Pedrini | Archivio Albe.

Come scrive Yve-Alain Bois,

l'uomo è molto fiero di essersi eretto (e di aver abbandonato così la condizione animale, il cui asse biologico bocca-ano è orizzontale), ma questa fierezza è fondata su una rimozione. Verticale, l'uomo ha biologicamente senso solo per guardare il sole e bruciarsi gli occhi o per contemplare i suoi piedi nel fango: la sua attuale architettura, per la quale il suo sguardo orizzontale attraversa un campo visivo verticale, è un travestimento (Bois [1997] 2003, 15).

Quelle che potremmo definire come le foto sceniche del ritorno all'orizzontalità, allora, segnano un percorso che si dipana attraverso scatti in grado, lungo tutta la storia del Teatro delle Albe, di intercettare gli istanti in cui si manifestava il ritorno di quella rimozione cui faceva riferimento Bois. Istanti nei quali il corpo viene forzato a riaccogliere quelle spinte verso il basso cui si è dovuto opporre per guadagnare il proprio statuto fisico di essere umano.

Attimi congelati durante i quali si imprime sulla pellicola non tanto, o non semplicemente, una postura, un gesto, ma l'agire della forza di gravità contro l'architettura della dimensione umana, la sua riammissione attraverso la pratica scenica per mettere in crisi, a partire dall'assetto fisico, le certezze sulle quali l'uomo è fondato.

Un atlante - quello della riammissione della gravità che intacca la stabilità della postura umana - nel quale i suoi esiti momentanei si sono bloccati sulla pellicola e in questa forma sono offerti alla perlustrazione delle forze che li ha generati, come avviene con le sequenze cronofotografiche di Eadweard Muybridge; qui, in una trasversalità che restituisce l'intera storia delle Albe come in un unico moto di abbassamento. Esiti che si concretizzano in modi differenti, dalle posture che colgono questa discesa al suo stadio iniziale, fino alla definiti-



4 | Esempi di foto di scena relative all' 'instabilità' del corpo: foto di M. Caselli Nirmal, L. Del Pia, S. Lelli, E. Sotgiu | Archivio Albe.

va orizzontalità, passando per una disseminazione di stazioni intermedie tra asse verticale e asse orizzontale, che piegano il corpo, lo pongono in ginocchio, lo fanno sedere al suolo, lo forzano ad accovacciarsi, ad accogliere l'azione delle forze discendenti senza opporvisi.

Un differente punto di vista su queste dinamiche sceniche di destituzione della dimensione umana è offerto da un'altra direttrice che possiamo tracciare lungo la teoria di foto di scena della storia delle Albe. Un punto di vista strettamente correlato a quello precedente, ma che sposta l'osservazione verso ulteriori possibilità di lettura.

Potremmo definirlo un atlante dell'instabilità, che restituisce uno sguardo ancor più radicale su questa forma di abbassamento, ponendosi in qualche modo negli interstizi tra le immagini dell'atlante precedente per cogliere gli attimi in cui i corpi si trovano in un punto di rottura della propria stabilità. Scatti che rivelano con maggiore evidenza le potenzialità del medium fotografico per un'interrogazione delle forze che agitano i corpi in scena, dal momento che consentono di perlustrare attimi che, dal vivo, si perdono nel flusso della visione.

Si tratta, qui, di scatti che hanno non solo la valenza di farci percepire in modo prolungato momenti di concentrazioni di forze dinamiche un istante prima del loro sprigionarsi, ma anche quella di ricondurre l'interrogazione a quella ulteriore forma di destrutturazione dal chiuso del soggetto umano alla sua relazionalità multiforme, che Adriana Cavarero riunisce sotto l'idea – insieme fisica e metaforica – di 'inclinazione' che contrasta, anch'essa, quei "dispositivi di verticalizzazione il cui fine è l'uomo retto" (Cavarero 2013, 8). Fa notare Cavarero come

La spinta dell'inclinazione scalza infatti l'io dal suo baricentro interno e, facendolo pendere fuori, 'su oggetti o persone', ne intacca la stabilità. Oltre che di un problema morale, per la concezione

moderna dell'io si tratta di una questione di equilibrio strutturale e dunque, in ultima analisi, di una questione ontologica (Cavarero 2013, 14).

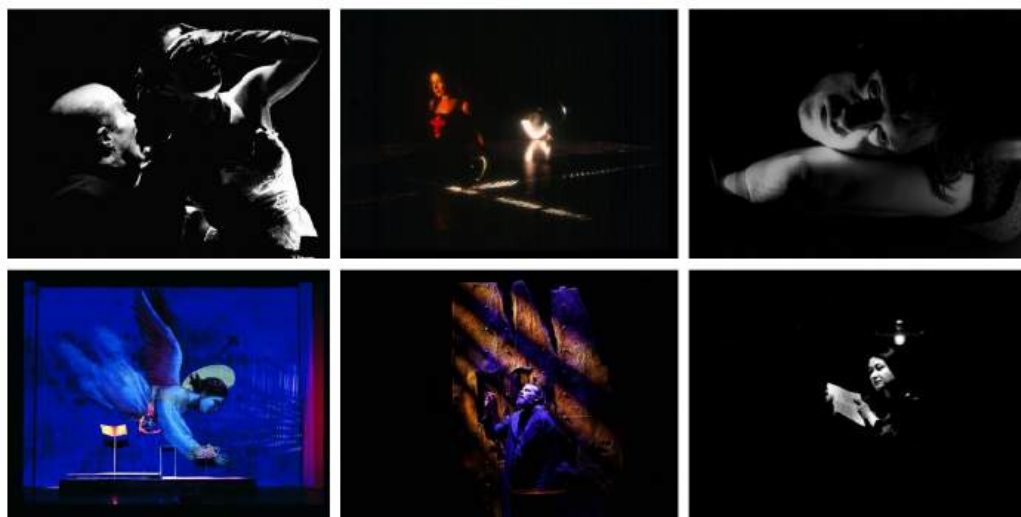
Questa fondamentale funzione di intaccamento della stabilità rappresentata dall'idea di 'inclinazione', capace di fare 'pendere' il corpo – e l'io – di là dal proprio equilibrio, proiettandolo in una parabola di movimento discendente, la quale trova appigli e puntelli su oggetti e persone che incarnano rispettivi elementi di apertura e relazionalità, emerge, appunto, in una serie di foto di scena nelle quali gli attori si scoprono 'inclinati', precariamente affidati a una sicurezza ritrovata fuori di sé. Una sicurezza e una stabilità destinata, di lì a un attimo, a spezzarsi per protrarre quel moto di caduta fuori di sé che “piega l'io e lo spossessa” (Cavarero 2013, 16) e che estenderà a ulteriori, precari punti di appoggio, la dimensione relazionale che è in grado di spalancare.

Fotografie che, dunque, non si limitano a rilevare la caduta del corpo nel suo passaggio dall'assetto verticale a quello orizzontale – come nella serie precedente – ma svelano ora in essa gli spazi di relazione che è in grado di generare. Relazione plurale, dove un'idea differente di equilibrio nell'instabilità non è data dal sostegno di questo o quell'elemento esterno al soggetto che, stabilizzandosi, costituirebbe una nuova dimensione chiusa, ma proprio dalla rete rizomatica di relazioni e aperture continue, della quale il punto fissato attraverso lo scatto non è che un'istantanea esemplificazione. Ancora con Cavarero, possiamo dire infatti che “il modello relazionale [...] non prevede alcuna simmetria, bensì un intreccio continuo di dipendenze plurime e singolari, a volte estreme nell'accentuare la relazione squilibrata dei protagonisti in scena e, perciò, esemplari” (Cavarero 2013, 24).

E queste aperture relazionali trovano un ulteriore approfondimento in un'altra serie ideale che possiamo delineare attraversando l'archivio fotografico del Teatro delle Albe. Ci riferiamo, nello specifico, alle fotografie nelle quali l'intervento più evidente sui corpi immortalati non proviene più da forze invisibili o dall'interazione tra cadute e appigli materiali, ma da un elemento prettamente scenico, ossia dall'azione della luce.

Queste fotografie danno luogo a un ulteriore atlante che integra i precedenti con un passaggio fondamentale nella direzione di una maggiore collisione e compenetrazione tra i corpi degli attori e gli strumenti dell'arte teatrale. In questa sequenza, la disgregazione del corpo e della sua architettura umana si arricchisce inevitabilmente di un legame più stretto con la dimensione dello sguardo tanto dello spettatore quanto dell'osservatore della scena convertitasi in fotografia. Il moto disgregatore che stiamo osservando nelle sue manifestazioni lungo l'archivio coniuga, qui, l'arte per eccellenza legata alla luce – quella fotografica – con l'intervento della luce di scena, colta nelle occasioni in cui rivela – anche qui attraverso momenti esemplari – il suo ruolo di materia capace di modificare quell'altra materia in de-formazione che è il corpo attoriale.

Fa notare Cristina Grazioli come “la luce non è mai assoluta”, ossia non è “mai 'sciolta', bensì intessuta, intrisa d'altro; di materia” (Grazioli in Grazioli-Mari 2021, 30), una materia “partico-



5 | Esempi di foto di scena nelle quali la luce seziona il corpo: foto di Corelli e Fiorentini, E. Fedrigoli, M. Parollo, P. Volponi | Archivio Albe.

laramente interessante quando si manifesta indissociabile da un movimento che ne altera lo stato, colta nei suoi processi di composizione e scomposizione, in quelli che possiamo chiamare genericamente 'stati di passaggio', a sottolineare la transitorietà della materia-luce" (Grazioli in Grazioli-Mari 2021, 31).

Materia-luce capace di agire sui corpi che investe riconfigurandone le strutture somatiche, sezionandoli in parti che emergono dal buio o in esso sprofondano, ridisegnando le geometrie delle figure, rimescolando quelle componenti cromatiche che sono tra le manifestazioni della luce in scena che più costituiscono un intervento capace di legare, sul piano fisico, il corpo degli attori e quello degli spettatori. Come fa notare Pitozzi, infatti:

in relazione stretta con la figura, il colore in scena muta gradualmente aprendo a sensazioni non solo ottico-visive (fotologiche), ma anche termiche (calore), tattili (consistenza), acustiche (luminosità acuta o grave, cromatiche), olfattivo-gustative (dolcezza / acidità), inaugurando per lo spettatore sensazioni da abitare (Pitozzi in Montanari-Pitozzi 2021, 126).

E questo fondamentale passaggio attraverso il rapporto tra la materialità della luce teatrale e quella dei corpi che essa è capace di scompaginare, ci conduce in fondo a questo excursus sul modo in cui il medium fotografico capta, restituisce e contribuisce ai moti di destituzione fisica dell'umano, approdando a un'ultima traiettoria che possiamo tracciare in esso. Si tratta di quella direttrice che raccoglie le immagini in cui la materialità di quei moti viene imprigionata nell'acme del suo dispiegarsi e del suo fremito.

Gli scatti riconducibili a questa direttrice sembrano in grado, in modo evidente, di aprire uno spazio all'interno dell'immagine fotografica capace di contenere, senza anestetizzarle o disin-



6 | Esempi di foto di scena nelle quali le energie che attraversano il corpo si mostrano al loro acme: foto di D. Baldrati, A. Contu, E. Fedrigoli, C. Pasquier | Archivio Albe.

nescarle, le energie entropiche che corrono lungo la composizione scenica e che, in tensione con le opposte energie ordinatrici, permettono il suo strutturarsi in una forma.

Il movimento di queste energie, che si rivela attraverso il suo intervento sui corpi fotografati, è qui mostrato in una ebollizione che porta quelle fotografie al di là della mera visibilità, permettendo a esse di accogliere materialità e temporalità nel pieno del loro dispiegarsi. È la funzione che Bois attribuisce all'idea di 'pulsazione' delle immagini, laddove afferma che

la pulsazione prende di mira l'esclusione [...] della temporalità dal campo visivo [...]. [Q]uello che la pulsazione denota [...] è un battito senza fine che lacera l'assicurazione disincarnata della pura visibilità e vi precipita l'irruzione del carnale (Bois [1997] 2003,19-21).

È in gioco, dunque, in questa direttrice un passaggio fondamentale in grado di unificare la forma umana e quella del supporto che la cattura nell'immagine, nel medesimo processo che, disfacendo l'una, pare sul punto di disfare anche l'altro. Se fin qui erano chiamati in causa scatti che ingabbiavano il movimento agente sul corpo negli istanti dell'inizio della sua sparizione, quelli qui presenti fanno slittare quel rischio nella materia dell'immagine stessa, che sembra realmente sul punto di sparire.

E questo consegnarsi dell'immagine fissa nella direzione del movimento, nell'irruzione del carnale e della temporalità attraverso la pulsazione, di cui diceva Bois, conduce nuovamente, dunque, il nostro percorso al cuore del patrimonio audiovisivo contenuto nell'archivio del Teatro delle Albe.

Attraversare il suo territorio sconfinato avendo come guida la mappa che stiamo tracciando, significa intercettare una gamma di differenti intensità e tipologie di movimento attraverso le quali l'umano identificabile con l'ordine della sua organizzazione fisica viene spinto, da dinamiche interne o esterne, verso la sua destrutturazione.

Se attraverso il congelarsi in immagine fissa di queste intensità, abbiamo avuto la possibilità di osservare il modo in cui esse si condensano nell'istante per dispiegarsi in quelli successivi, tramite lo svolgimento visibile nel tempo che l'audiovisivo ci permette, possiamo cogliere la continuità dell'azione che esse sono in grado di imprimere e le conseguenze di tale azione.

Gamma, questa, ricucibile in sequenze successive che raccolgono passaggi di opere tratte dall'intero lavoro delle Albe – dagli esordi agli ultimi anni – condensati in un crescendo che rappresenta una vera e propria teoria di manifestazioni differenti delle medesime intensità sopravvissute nel corso degli anni.

A partire dall'incarnarsi di quella che abbiamo delineato come la tipologia generale di tutti i movimenti dissipatori che stiamo osservando, ossia la forza centrifuga, la cui azione, di rotazione in rotazione, attraversa in modalità sempre differenti ma affini la scena delle Albe già dalla rimediazione di Maria Martinelli de *I brandelli della Cina che abbiamo in testa* (1987), passando per *La mano. De profundis rock* (2005), fino ad arrivare all'ulteriore intensificarsi del movimento a spirale nel quale è coinvolta la Madre Ubu di *Ubu buur* (2008, regia di Alessandro Renda), i cui movimenti a spirale – attraverso le riprese di Renda, frastagliate, dal montaggio rapido e dai rapidi cambi di punto di vista – si presentano a noi in tutta la loro potenza disequilibrante, che spinge il corpo a perdere punti di riferimento e stabilità, conducendolo di continuo sull'orlo della caduta, del crollo definitivo.

Caduta e crollo sono esemplificati, poi, da schianti continui che costellano i lavori delle Albe – e di essi il fondo audiovisivo conserva traccia e opportunità di visione – così come di altre modalità tramite le quali il corpo perde la propria stabilità. Da quella relativa al ritorno costante di situazioni in cui esso si ritrova in balia dell'intervento di terzi, ai casi in cui i corpi sono invece costretti o ostacolati nel proprio agire dall'intervento altrui; dalle situazioni in cui essi sono, poi, posti in condizioni di pericolo, per propria o altrui volontà, a quelle nelle quali è il sottoporsi a sforzi sfiancanti a portare alla dispersione del corpo, attraverso la dispersione delle sue forze, delle energie che lo tengono in vita; da evenienze nelle quali a condurre allo sfinimento non sono sforzi imposti o autoimposti, ma il liberarsi, grazie al campo di forze costituito dalla scena, di potenze che sembrano possedere, attraversare i corpi in esso racchiusi, in spasmi che li squassano, li scuotono, li attraversano come fossero parafulmini, ne scompongono i movimenti, fino a quelle in cui i corpi sono sottoposti a forme di violenza autoinflitta, di annichilimenti della figura o, perfino, di autosepoltura, quasi a manifestare quel che Lehmann afferma quando scrive che “[i]l corpo è come un punto d'intersezione in cui, a ben guardare, viene sempre tematizzato e problematizzato il confine tra i vivi e i morti” (Lehmann [1999] 2019, 187).

Giunti, così, in fondo a questa ideale galleria audiovisiva, è ancora possibile spostare idealmente lo sguardo dal palco alla sala, per osservare come un'idea di lavoro sul corpo attoriale incentrata innanzitutto sulla sua destabilizzazione, come quella del Teatro delle Albe, non può che propagarsi anche nella direzione degli altri corpi coinvolti nella dimensione dell'opera, ossia quelli degli spettatori.

La storia del Teatro delle Albe osservata dal punto di vista dello spettatore, si presenta costellata di situazioni nelle quali la sua stabilità innanzitutto fisica viene messa in discussione e in crisi, attraverso interventi che convergono verso un suo differente porsi in relazione all'opera, al suo spazio, ai suoi elementi e ai corpi che la compongono, anch'essi investiti da una messa in discussione altrettanto prolifica.

È quanto avviene in modo evidente nel 1998 con *Perhindérion* il cui titolo – parola bretone che significa 'pellegrinaggio' – e il sottotitolo *Trittico peregrinante*, generano già un ribaltamento che sposta l'accento dal contenuto dell'opera alle sue modalità di fruizione. Il pubblico, infatti, si trova da subito privato della stabilità della propria usuale postura fisica e dell'unicità del proprio punto di vista, spinto a un pellegrinaggio tra gli ambienti esterni e quelli interni del Teatro Rasi di Ravenna nei quali si svolgono le varie 'ante' dell'opera ispirata ad Alfred Jarry.

Un pellegrinaggio di corpi che non è semplicemente l'attraversamento di spazi precostituiti, ma che piuttosto equivale alla creazione stessa di uno spazio differente, scompaginato, multiforme il quale, senza quel camminare da spettatori attivi attraverso di esso, non sarebbe esistito come tale. Abbandonare momentaneamente l'usuale stare seduti in uno spazio già strutturato come quello della sala teatrale, modificare il corpo stesso dello spettatore, destituirne la fissità, per generare dimensioni teatrali ulteriori. "Lo spazio di *Perhindérion*", scrivono, a tal proposito, Martinelli e Montanari, "sarebbe stato il cammino" (Martinelli-Montanari 2000, 12). Non camminare attraverso differenti luoghi, potremmo dire, ma attraverso il cammino stesso 'farsi luogo', usando un'espressione che farà da titolo al testo-manifesto di Martinelli del 2015. Espressione che Matteo Meschiari associa proprio a questa funzione destrutturante che l'azione del camminare sarebbe capace di innescare, funzione strettamente correlata con le destrutturazioni dei corpi scenici verso le infinite possibili loro trasmutazioni, che stiamo interrogando:

Camminare [...] introduce all'esperienza del relazionale, del complesso, dell'impermanente: camminando mutano i nessi, i parametri, gli orizzonti, si annulla l'io autoassertivo [...] Camminare è fare luogo, è costruire uno spazio primario, è radicarsi nello spazio. Ma siccome lo spazio non è un contenitore e nasce invece con gli eventi, è anche vero che lo spazio si radica nella camminata. In questo senso, camminare è farsi luogo (Meschiari 2017, 122-123).

Farsi luogo attraverso il camminare che, vent'anni dopo, tornerà ad agire sullo spettatore delle Albe in modo ancor più estremo, divenendo la modalità cardine delle tre opere – *Inferno* (2017), *Purgatorio* (2019) e *Paradiso* (2022) – che compongono il grande progetto del *Cantiere Dante*. Il pubblico, stavolta, accede all'opera non più attraversando, in un movimento circolare, i soli spazi del Rasi, bensì portando il proprio corpo lungo le strade di Ravenna, a

partire dalla Tomba di Dante, e ricucendo, grazie al proprio farsi spettatore passo dopo passo lungo quelle strade, l'intera città come unico, stratificato spazio teatrale. Città che, grazie a quella modificazione dello statuto posturale, corporeo dello spettatore, è legata a doppio filo dapprima agli spazi interni del teatro considerato nella sua interezza, tra sala, corridoi, uffici e ambienti solitamente inaccessibili (*Inferno*), poi ai suoi luoghi esterni e al suo giardino (*Purgatorio*) e, infine, come la propagazione di un contagio, agli ambienti pubblici a esso adiacenti (*Paradiso*).

È una funzione decostruttiva e insieme rifondativa del camminare la cui azione, spostando lo sguardo dall'ambito teatrale a quello cinematografico, possiamo rinvenire anche in uno degli ultimi lungometraggi diretti da Marco Martinelli. *Er* (2021) segna, nella filmografia di Martinelli, un passaggio rilevante, dal momento che si presenta come punto di incontro tra teatro, cinema e archivio, come uno spazio in cui, appunto, il teatro si fa archivio e l'archivio si fa cinema. Martinelli, infatti, costruisce un viaggio attraverso sette momenti chiave del percorso scenico di Montanari, scelti all'interno dell'archivio audiovisivo della compagnia.

A legare i sette estratti, una cornice di didascalie ispirate al mito platonico di *Er*, appunto, e un filo conduttore rappresentato da una lunga ripresa nella quale Montanari cammina, a passo svelto, sul ciglio di una strada asfaltata sul bordo di un campo, ripresa introdotta dalla prima didascalia che, intrecciando il tema del corpo e del suo dissolversi con quello del camminare, recita: "Si narra che l'anima di *Er* / uscita dal corpo / cominciò a camminare...". E la lunga camminata di Montanari, di spalle e sussurrando ripetutamente le parole del monologo di Macbeth seguenti la morte di Lady Macbeth, incarna, appunto, un parallelo farsi luogo in quell'interstizio tra teatro e cinema che il film rappresenta, una cucitura tra il montaggio dei differenti passaggi della sua carriera, che costruisce, nel cammino, lo spazio che si apre lungo la pellicola. Ed è interessante notare come la camminata di Montanari neghi, qui, il suo volto, essendo ripresa, come dicevamo, esclusivamente di spalle, eccetto che per il breve momento conclusivo. Il volto, che, apparendo di estratto in estratto, si modifica col fluire degli anni e delle differenti figure che in essi si manifestano, viene invece sottratto e oscurato in quella cornice che sembra incarnare il medium cinematografico che quegli estratti ingloba.

C'è, in questa negazione che il mezzo cinematografico permette relativamente al corpo teatrale di Ermanna Montanari, un ulteriore passaggio nella direzione della sua decostruzione che stiamo osservando. Un passaggio per cui, il *medium* – che l'archivio contiene, preserva e cui dà accesso – non si limita più a rivelare le forze, anche impercettibili all'occhio dello spettatore, che agiscono sui corpi nello spazio scenico, ma si fa esso stesso azione che spinge più in là – dove il mezzo teatrale non arriva – la modificazione dei corpi umani che lo attraversano. Passaggio dato non dal mero trasmutarsi della figura dalla sua tridimensionalità teatrale alla sua bidimensionalità cinematografica, che modifica già radicalmente corpo e spazio della sua manifestazione, ma anche, e soprattutto, da una modalità di sezionatura e smarginatura di quei corpi che solo i differenti media nei quali è catturato permettono di ottenere.



7 | Esempi di foto di scena nelle quali l'inquadratura seziona il corpo: foto di S. Colciago, L. Del Pia, A. Fabbri Cossarini, S. Lelli, C. Pasquier, M. Pedrini | Archivio Albe.

Dalla negazione del volto di *Er*, appunto al suo ingrandimento smisurato attraverso il primissimo piano di *Rosvita. Lettura-concerto*, nella versione in video dal collettivo Aqua-Micans Group, in cui il volto di Montanari, immerso nel bianco latteo del trucco, è restituito a pezzi dati dal suo continuo sfuggire oltre i limiti del *frame*. Ancora, un'ulteriore, differente tipologia di azione sul volto di Montanari attraverso il *medium* cinematografico, in uno dei cortometraggi diretti da Martinelli, *Ulisse XXVI*, in cui gli otto minuti del monologo di Ulisse sono tutti giocati in uno spazio simulacrale condensato nel primo piano di Montanari stessa, riflesso su una superficie metallica che ce lo restituisce in modo fantasmatico e nel riverbero del suo sovrapporsi con la luce tremante di una fiamma: virtualità impalpabile dell'anima di Ulisse e, insieme, del corpo scenico di Montanari dissolto nell'immagine cinematografica.

E non è solo il mezzo cinematografico, naturalmente, a permettere un simile intervento sul corpo che vi si manifesta: esso pertiene anche all'ambito fotografico, nel quale si aprono possibilità di intervenire sui corpi in scena con ulteriori modificazioni, sezionature, smembramenti, rispetto a quelli che i mezzi teatrali permettono. In tal modo, l'archivio si pone in modo ancor più evidente come luogo non di mera testimonianza e documentazione del processo artistico cui fa riferimento, ma di intensificazione, prolungamento e potenziamento di quel processo, avviando il proprio intervento laddove quello arrivava al suo compimento, per spingerlo oltre le sue facoltà.

Così, nella sezione fotografica dell'archivio del Teatro delle Albe si dispiega una serie di scatti di autori differenti, nei quali l'inquadratura fraziona i corpi, li ripensa e riconfigura, restituendoceli per brani, per frammenti, sezionandoli come su un tavolo anatomico, isolando le sue parti e ridefinendone identità e funzionalità. Portando a un possibile compimento a posteriori,



8 | Abito di scena di Ermanna Montanari per *Lus* (2015), realizzato da Margherita Manzelli | Archivio Albe.

potremmo dire, la destituzione dell'umano nella sua dimensione corporea, per come la stiamo tratteggiando lungo i processi del Teatro delle Albe. Dal 'corpo senza organi' deleuziano a una propagazione di 'organi senza corpo', disponibili a un ripensamento dell'umano attraverso la pratica artistica.

Una sparizione del corpo, nella sua organizzazione umana stabile e chiusa, che si riversa poi nell'archivio della compagnia, disseminandosi tra parole, oggetti, appunti, costumi, che sembrano incarnare quello stesso smembramento che lo ha scomposto e sfatto. Dai quaderni di Ermanna Montanari – tanto quelli di lavoro preparatori a specifiche opere, quanto quelli che raccolgono pensieri e riflessioni sparsi, esperienze collaterali, coprendo periodi intermedi tra un lavoro e l'altro – alle lettere che popolano la sezione relativa alla corrispondenza di Montanari e Martinelli con artisti, studiosi e amici; dal fondo legato agli apporti critici al lavoro scenico delle Albe a quello relativo, ancora una volta, agli abiti di scena.

A tal proposito, ad esempio, se la giacca con le forchette conficcate sul tessuto-pelle della *Figura de I brandelli della Cina che abbiamo in testa* (1987) si presentava come dispositivo che preparava il corpo al suo rendersi carne da macello disponibile alla fagocitazione, l'abito della *Figura di Luş* (2015), Bêlda, si presenta invece come spazio vuoto, bianco latteo, disposto all'accoglimento delle tracce lasciate dal dissolversi del corpo che esso fascia. Un differente dispositivo legato, stavolta, a quella sostanza prima che al contempo rappresenta la traccia ultima del disfarsi del corpo umano sulla scena delle Albe e che ci riporta, appunto, là dove la perlustrazione di questo disfarsi s'era avviata, ossia tra gli abiti di scena conservati nell'archivio della compagnia.

L'ira alla quale la guaritrice Bêlda abbandona il proprio corpo, perché essa possa squassarlo e disfarlo – disfacendo, con esso, la sua condizione di reietta isolata dai suoi stessi compae-

sani – pare aver avviato quel disfacimento a partire dal suo cuore, il cui sangue in ebollizione è stato ritenuto, per secoli, l'alterazione fisiologica alla base dell'insorgere proprio del sentimento d'ira. Ed è proprio quel ribollire del sangue a lasciare le uniche tracce sul mikado di seta dell'abito-pelle di Bêlda: sangue reale, dell'artista Margherita Manzelli che ha realizzato il costume di scena e, con il medesimo sangue, i disegni che prendono corpo, in proiezione, sul fondo della scena. Tracce che si aprono con una larga coagulazione in corrispondenza del cuore per diradare pian piano lungo il fianco sinistro in cerchi sempre meno ampi, come orme lasciate sulla seta fino al bordo inferiore dell'abito.

E questa presenza fisica del sangue su ciò che in archivio resta di più prossimo al corpo svanito della Figura di Bêlda – a fronte dell'assenza della carne sotto le forchette infilzate nella stoffa della giacca dalla quale eravamo partiti – sembra porsi come ideale punto di chiusura di questo excursus esemplificativo tra ciò che l'archivio, attraverso i suoi differenti mezzi e modalità, riesce a captare e restituire del perdersi della dimensione corporea dell'umano sulla scena del Teatro delle Albe. Un excursus che, come dicevamo, rappresenta la prima, fondamentale tappa di quel viaggio dentro l'archivio della compagnia, condotto sotto il segno dell'idea alchemica di un 'solve et coagula', dunque delle modalità con le quali l'arte scenica delle Albe agisce di anno in anno, di opera in opera, disgregando l'umano comunemente inteso attraverso una radicale messa in discussione del suo assetto corporeo, linguistico, vocale, spaziale e culturale, per poi ricercarlo e ricostituirlo come composizione aperta, assoggettata alle trasformazioni e a un divenire che lo riconduce all'unità con il circostante.

Un viaggio che equivale, allora, al contempo, a percorrere la dimensione estetica e poetica della compagnia e a sollecitare gli strumenti propri dell'archivio a farsi cassa di risonanza e di rispecchiamento di essa, un potenziale spazio in cui i materiali che lo compongono manifestano innanzitutto – ciascuno a partire dal medium specifico di riferimento – quella generante enigmaticità della quale scrive Cristina Baldacci (Baldacci 2016) in riferimento all'idea di traccia, contrapposta a quella di mero documento. Una enigmaticità che li svincola dall'esser considerati come sole prove materiali di ciò che è stato, facendone effetti-segni vivi aperti a forme potenzialmente sempre differenti di relazione e interpretazione. In quella dialettica tra prodotto e processo che, proprio nella ricomposizione dei materiali stessi, mostra le strade più feconde nella direzione di un'attenzione sempre maggiore al secondo piuttosto che al primo e di una costante ridefinizione dell'assetto stesso della sua possibilità di memoria futura.

Riferimenti bibliografici

Baldacci 2016

C. Baldacci, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Monza 2016.

Barba 2015

E. Barba, *Il paese del sonno e della passione*, in M. Schino, *Il libro degli inventari. Odin Teatret Archives*, Roma 2016.

- Barbanti 2020
R. Barbanti, *Dall'immaginario all'acustinario. Prolegomeni a un'ecosofia sonora*, Giulianova (TE) 2020.
- Barbieri [2017] 2018
D. Barbieri, *Costume in Performance. Materiality, Culture and the Body* [2017], Londra 2018.
- Bois [1997] 2003
Y.A. Bois, Introduzione. *Il valore d'uso dell'informe*, in Y.A. Bois, R. Krauss, *L'informe. Istruzioni per l'uso* [Formless: A User's Guide, New York 1997], traduzione di Elio Grazioli, Milano 2003.
- Cavarero 2013
A. Cavarero, *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Milano 2013.
- De Angelis, Fedrigoli 2003
L. De Angelis, E. Fedrigoli, *FIUUUUUUUUUU... Intervista a Enrico Fedrigoli* a cura di Luigi De Angelis, in AA. VV., *Ravenna viso-in-aria. Fotografie di Enrico Fedrigoli*, Ravenna 2003.
- Deleuze [1981] 2004
G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione* [*Logique de la sensation*, Parigi 1981], traduzione di Stefano Verdicchio, Macerata 2004.
- Del Giudice [1985] 2019
D. Del Giudice, *Atlante occidentale* [1985], Torino 2019.
- Didi-Huberman [2002] 2006
G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* [*L'Image survivante*, Parigi 2002], traduzione di Alessandro Serra, Torino 2006.
- Fabre 1913
J.H. Fabre, *Les merveilles de l'instinct chez les insectes*, Parigi 1913.
- Grazioli, Mari 2021
C. Grazioli, P. Mari, *Dire luce. Una riflessione a due voci sulla luce in scena*, Imola (BO) 2021.
- Guidi 2021
C. Guidi, *Interrogare e leggere. La domanda e la lettura come forme irrisolvibili di conoscenza*, Faenza (RA) 2021.
- Lehmann [1999] 2019
H.T. Lehmann, *Il teatro postdrammatico* [*Postdramatisches Theater*, Francoforte sul Meno 1999], traduzione di Sonia Antinori, Imola (BO) 2019.
- Manganaro 2022
J. P. Manganaro, *Oratorio Carmelo Bene*, Milano 2022.
- Martinelli 1998
M. Martinelli, "Il cammino dall'idea all'opera si fa in ginocchio", in L. Rustichelli (a cura di), *Seminario sulla drammaturgia*. Ferrone, Meldolesi, Marino, Martinelli, Molinari, Fo, New York 1998.
- Martinelli 2014
M. Martinelli, *Rosvita dall'altro millennio: lettera a Luca Sossella*, in E. Montanari, *Rosvita*, Roma 2014.
- Martinelli-Montanari 2000
M. Martinelli, E. Montanari, *Jarry 2000. Da Perhindérion a I Polacchi*, Milano 2000.
- Meschiari 2017
M. Meschiari, *Geoanarchia. Appunti di resistenza ecologica*, Milano 2017.

Montanari 1992

E. Montanari, *Rosvita*, Ravenna 1992.

Montanari-Pitozzi 2021

E. Montanari, E. Pitozzi, *Cellula. Anatomia dello spazio scenico*, Macerata 2021.

Pitozzi 2017

E. Pitozzi, *Acusma. Figura e voce nel teatro di Ermanna Montanari*, Macerata 2017.

English abstract

Starting from the need to rethink the theatrical archive not as a mere deposit but as a device capable of showing the materials it contains in ever new connections and directions, the essay identifies a common 'alchemical' process of dissolution and recomposition of the statute of the human as a common principle that would govern the artistic practices of the Teatro delle Albe in Ravenna and their becoming memory within the company's archive. From this premise, then, it proposes a crossing of the archive, trying to follow the traces – through the different media from which it is structured – of the first, fundamental movement of destitution of the human in the art of the Albe: the physical, corporeal one, which involves both the bodies on stage and those of the spectators, up to the virtuality of those dissolved in the filmic image present in the latest cinematographic experiments carried out by the company. A crossing that intends to stand as an exemplary case study for a constant rethinking of the very nature of the theatrical archive, of its specificities and its potentialities and perspectives.

keywords | archivio; Teatro delle Albe; teatro; fotografia; cinema; archivio teatrale; estetica.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)*

*The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues – friends and scholars – who have double-blind peer reviewed this essay.
(cf. Albo dei referee di Engramma)*

Presentazione di: Ermanna Montanari, *L'abbaglio del tempo*, La nave di Teseo, Milano 2021

testi dell'autrice e di Marco Belpoliti e Igort

Engramma presenta il romanzo autobiografico di Ermanna Montanari L'abbaglio del tempo edito da La nave di Teseo (Prima edizione La nave di Teseo 0 novembre 2021; © 2017/2021 Ermanna Montanari; © 2021 La nave di Teseo editore, Milano), una trascrizione di memorie vivide della sua infanzia e adolescenza vissute nel paese di Campiano, nel comune di Ravenna. Una narrazione che rivela le origini non sradicabili dell'attrice dalla terra di Romagna e, con esse, il materiale magmatico, tanto reale quanto immaginario, su cui si plasmano le forme che danno vita alla poetica del Teatro delle Albe. Per gentile concessione dell'autrice e della casa editrice pubblichiamo in questo numero della Rivista i due testi, a firma di Marco Belpoliti e Igort, che aprono il romanzo, e Miraggi, un brano introduttivo dove Ermanna Montanari rende ragione del senso della parola "abbaglio del tempo", scelta a titolo dell'opera.

Il cancello e le zolle scure

Marco Belpoliti

C'è un sogno ricorrente che accompagna per anni la voce narrante di questo libro: un sontuoso cancello di ferro battuto ornato di motivi floreali e da pennacchi a forma di fulmine e con il chiavistello "a capocchia" che lo tiene incatenato. Un vento forte lo fa sbattere fino a che il cancello si scardina e davanti alla sognatrice si apre un campo di zolle scure. Dall'altra parte c'è l'ombra di un animale pauroso. Ermanna indossa un vestito bagnato e spalanca la bocca per urlare, ma non le esce nessun suono. La sua testardaggine di bambina terrorizzata riesce a indurre il nonno a chiudere con un cancello improvvisato quel lato temibile dell'aia.



Ermanna Montanari, *L'abbaglio del tempo*, con i testi di Marco Belpoliti e Igort, La nave di Teseo, Milano 2021 | immagine di copertina di Leila Marzocchi (scheda e modalità di acquisto nel sito dell'editore).

Tuttavia non serve a nulla. Il sogno angoscioso ritorna immancabilmente. Questa è una delle scene capitali di questo romanzo autobiografico che si apre invece con un abbaglio a occhi aperti, simmetrico e opposto a quello del sogno. Una volta adulta Ermanna visita con un celebre produttore cinematografico Campiano alla ricerca di un luogo dove girare un film. Ha tanto vantato la bellezza di quel territorio che, appena arriva al paese con il produttore, s'accorge di colpo che il suo luogo natale, la sua culla, il suo rifugio, il suo antro, non possiede alcuna particolare bellezza agli occhi degli altri: piccolo e uguale a tanti altri paesi. Solo lei lo vede splendido: la bellezza affettiva d'un luogo inventato.

La grandezza di questo libro non sta solo nella lingua con cui è scritta, lingua dura e pastosa insieme, secca e morbida, una lingua essenziale, eppure elegante e forbita, ma nel modo con cui Ermanna Montanari racconta il suo Paradiso, che è anche il suo Inferno. Le sue miniature sono capitoli che si susseguono con un ritmo cadenzato porgendoci l'immagine d'un luogo fatato, abitato da entità invisibili, da spiriti che s'incarnano di volta in volta in oggetti, luoghi e persone. Miniature perché sono piccoli riquadri dipinti con mano ferma da una copista donna, che ha voluto dare forma al suo passato per capire il proprio presente e per vedere là in fondo al tunnel il futuro, che non è nient'altro che il passato stesso.

Il cancello è la paura che prende da piccoli, quei dolori terribili, lancinanti e inesorabili che si provano nell'infanzia e che sono quasi sempre legati al timore di non riuscire a diventare grandi, di non poter evadere dalla famiglia per andare nel mondo liberi e felici. La paura di crescere. Così Ermanna non si è mai mossa da Campiano. Il sogno angoscioso però si è dissolto quando è venuto a salvarla, come in una fiaba a lieto fine, il suo principe azzurro, Marco, che come un antico cavaliere privo del suo destriero, ma armato della spada dell'innocenza, è andata a prenderla per condurla via. Tuttavia negli anni bui la narratrice è stata soccorsa dai libri che ha letto consigliati dalla cugina morta suicida e da ogni altra cosa che la distraesse da quel campo di zolle nere abitato da mostri. L'infanzia si è conclusa per lei molto tardi, o forse non è mai cessata, perché l'Inferno si è trasformato, grazie al Teatro, in un Paradiso, in cui tornare e restarci, ma solo per brevi periodi, perché il più e il meglio per lei sono nell'immaginazione del luogo stesso: nella fantasia amorosa. Tutto vive dentro la sua testa. Resta perciò questo racconto davvero unico nella letteratura contemporanea per essenzialità e durezza, per la malia che promana dalle pagine che una volta iniziate a leggerle non ci si ferma più.

La famiglia contadina da cui Ermanna fugge, e a cui ritorna con i suoi dialoghi finali con la madre e il padre – un teatro vivente –, è il mostro che abita quel campo aperto, ne è il suo doppio, la sua replica, che s'incarna nei fantasmi interiori che l'abitano. Ermanna, lo scarabocchio, secondo una espressione del padre, ha trasformato in un potente carburante queste presenze, le ha fatte diventare la forza della sua straordinaria attività di attrice. Ogni volta che sale sull'impiantito del teatro si nutre di tutto quello che ci racconta qui, pagina dopo pagina, in modo icastico senza la minima sbavatura stilistica. Quando anni fa mi ha detto che voleva scrivere qualcosa dedicato al suo paese, alla sua famiglia, alla sua storia, l'ho incoraggiata;

tuttavia nel contempo ho pensato che non l'avrebbe mai portato a termine, perché credevo che fosse troppo importante per lei quel segreto per rivelarlo a tutti. Mi sono sbagliato. Ermanna Montanari non solo ci ha svelato il suo segreto più intimo, che come la lettera rubata di Poe stava già in bella vista nei suoi spettacoli, ma s'è anche trasformata in una scrittrice. Non è una sorpresa, solo la conferma che le radici della sua recitazione si trovano nelle parole; meglio: nella lingua che lei abita da sempre. Ermanna continua a pensare in dialetto e lo traduce per gli altri nell'italiano-latino con cui qui scrive. C'è in queste pagine la forza delle lingue morte apprese al Liceo Classico con cui lei ci parla dei trapassati, l'unico modo che ha trovato per sfuggire al sogno del cancello, all'angoscia d'andare a camminare su quella terra nera che suo padre gli ha già lasciato in eredità. Da viva Campiano è sua, sia nell'immaginazione come nella "realtà": le appartiene totalmente. Per questo, l'ho capito solo ora, può raccontare il suo natio borgo selvaggio.

Al buio, nella camera da ricevere

Igort

Passo dopo passo, capitolo dopo capitolo, scivolano nell'oscurità interiore le parole che dicono di tempi antichi, di luoghi remoti. Di penombre o luci accecanti. Di uomini e donne dal portamento austero, del loro rapporto con la terra.

E così penetri in questi riti quotidiani in cui nulla è sprecato, ché la vita è maestra di parsimonia e ferocia.

In cui gli avanzi sono visti come un tesoro e si rispettano come si rispetta qualcosa che fornisce sorprese, che partorisce doni. Il ferro fonde nella stufa da cui poi nasceranno altre forme, il caldo che conforta, cuoce, illumina.

La stufa chiamata per nome, Maria, dalla piccola Ermanna già animista, in tenera età. Come tutti i bimbi che hanno memorie ancestrali, a dispetto del tempo che per loro naturalmente fa un inchino e si piega.

Ermanna è maestra di cerimonia della tradizione giapponese, sa creare sortilegi e ci avvolge con i suoi ricordi collosi, ipnotici e languidi. Rosari composti di ciliegie, dolci e aspre, che spero non finiscano mai.

Si sa quando si entra in questo libro, ma non si sa quando se ne esce, perché sono racconti che penetrano nelle ossa e dimorano dentro te. Voci, conversazioni, che ronzano e rimbombano nei tuoi labirinti interiori, in cui è piacevole smarrirsi.

Così leggi e rileggi, con calma, con lo stesso piacere di quando stai a tavola con qualcuno, con il piacere di scoprire cosa abbia da dirti, da darti.

E impari ad affezionarti alle ostilità del tempo, alle cose piccole di tutti i giorni, un'altalena, il suono dei cocomeri maturi percossi da una nocca, perfino alle puzze di quei luoghi in cui uomini e bestie respirano all'unisono con la natura.

E ti commuovi per i riti magnifici dell'autunno, la complicità con il nonno, sul fumo di una sigaretta condivisa al ritmo tremolante del trattore che avanza nella pianura.

Assistere attoniti alla crudeltà nei confronti degli animali, "sono solo animali", la cui morte si dimentica con un battere di ciglia, porta delle domande.

La morte. E una metafisica della terra che parla di altro. Di un'alterità desiderata, o osservata con ammirazione.

Milena, la sua carnagione, la grazia, gli impulsi violenti. Le bambole di Parigi, profumate ed esotiche, addirittura gigantesche o l'educazione al collegio delle suore che insegnano l'arte complessa di domare la gelosia.

E vivi con lei, con Ermanna, che ti ammalia con l'evocazione di gesti eterni, pudichi o sfrontati, le cui confessioni sono dono di vita, di cui tu sei il confidente segreto.

Un'iniziazione che porta profumi di un esistere lontano che senti già tuo.

Il campanellino suona.

L'entr'acte è finito!

Il mondo esterno il cui fragore, per un momento, si assopisce cede il passo al silenzio, che ti accompagna: stai per penetrare, in punta di piedi e al buio, nella stanza segreta. Quella che si apre due volte all'anno, per le feste comandate.

La "stanza da ricevere", perennemente chiusa, ordinata, avvolta nel suo odore. Con le specchiere e le sedie ricoperte dal nylon. La stanza morta per accogliere gli ospiti, così artificiale e dunque distante, che tuttavia può diventare la culla di sogni, visioni, personaggi, un teatro, insomma, per la giovane Ermanna. Che in quella camera di decompressione coltiverà l'arte magica di specchiare il mondo, e la vita, che è imperfetta, e proprio per questo amatissima.

ottobre 2021

Miraggi

Ermanna Montanari

Mi sono accorta dell'abbaglio del tempo quando qualche anno fa accompagnai un importante produttore di cinema verso il mio paese natale. Gli avevo parlato del villaggio edificato sulla Petrosa, antica via romana tra Ravenna e Forlì, di vecchie case coloniche abbandonate nelle

“larghe”, di campi coltivati in ordinate tornature rettangolari, di orizzonti piatti, di filari azzurri, del caldo delle zolle nere, di sontuosi pioppi all’ingresso delle aie prive di recinto, di donne altere vestite a lutto, del bosco di rovi nell’antica villa Ginanni-Corradini dove da adolescenti ci si nascondeva ad amoreggiare.

Dovevamo scegliere un luogo per un film, che poi non s’è fatto, sugli anarchici romagnoli dell’Ottocento, dovevamo individuare un vecchio casolare vicino a uno scolo. Mi accorsi che appena entrata in Campiano cominciai ad arrossire, non c’era niente di quel che avevo descritto, a parte l’antica pieve paleocristiana e i suoi quattro tigli centenari.

Campiano viveva in me di una bellezza affettiva, un luogo inventato, dopo l’abbandono avvenuto durante la prima giovinezza, alla fine degli anni Settanta.

Campiano era per me l’odore dei calicantus che segnavano il cammino verso la scuola d’inverno, il muggiare dei tori da monta nella grande casa settecentesca al centro del paese, i recinti delle mucche grigie di razza romagnola che con le corna disegnavano il volume dell’aria all’imbrunire, le altalene penzolanti dagli alberi di noce, il bisbiglio sommesso dei braccianti allineati sulle file di barbabietole, le grida delle donne dalle carraie per segnalare l’ora del pasto, il rumore dei trattori cingolati nelle notti di fine estate, i circoli del centro dove si discuteva animatamente di politica, la casa delle due sorelle con le persiane sempre serrate e un suono cupo di pianoforte, il latrare dei cento cani da caccia rinchiusi nel canile del veterinario, la tomba di granito nero coperto di calle della mia famiglia, i lunghissimi capelli bianchi della mia nonna-balena, la minuscola statua in ceramica lucente della Madonna di Fatima, che nella primavera del 1966 atterrò in elicottero nel campo dell’antica pieve paleocristiana.

Campiano è un innamoramento instupidito. Ogni volta che lo penso si rinnova come luogo fiabesco, “lui” in me e io in “lui”. Ma la volta del produttore, era quel rude posto che è: una moltiplicazione di case anonime, edilizia di geometri stravaganti, che accerchiano i rari casolari ottocenteschi con le loro finte collinette-giardino imbellettate di fiori moderni dentro recinti comprati in serie e guardate da cani rabbiosi. I circoli dei repubblicani e dei comunisti ridisegnati in banali discoteche di campagna e ribattezzati con nomi inglesi. Un posto inguardabile. Quel giorno avrei voluto che fosse notte subito. Ero piena di vergogna.

Campiano “non sa” l’italiano, lo parla malamente. Quando me ne sono andata, le persone che vi abitavano, poco meno di mille, parlavano il dialetto delle Ville Unite, una lingua gutturale, ferrosa, scaturita dalla parte sismica di quel sottosuolo bruno, dall’imitazione del gracidiare dei ranocchi, dalla durezza dei pennati che sbroccano le viti.

Ora, lungo l’antica Petrosa, tanti condomini a due o tre piani dai colori sgargianti, edilizia a basso costo, li chiamano “i pollai”. Abitazioni destinate a immigrati, coppie di passaggio, braccianti occasionali. Vi abitano albanesi, macedoni, rumeni, senegalesi, l’italiano lo parlano per comunicare con le persone del posto, non è la lingua della gioia, non è la lingua del pianto o del loro canto. C’è tensione a Campiano. Della gente, mesi fa, ha sparato col fucile su un’auto ferma al cancello di una casa per cercare il giusto indirizzo, della gente dorme con il coltello

sotto il materasso, gli allarmi suonano a ripetizione nelle rimesse degli attrezzi. Appena posso, tra una tournée e l'altra, torno a Campiano a far visita ai miei vecchi, mio padre ama farsi tagliare da me i suoi fini capelli, mia madre mi racconta gli ultimi "fatti". La forza che mi attira è la mia nipotina ucraina, una bimba di undici anni che mio fratello ha adottato un anno fa a Odessa. Una selvaggetta dalla pelle scura, sempre pronta alla sfida: si arrampica sugli alberi più alti e si lascia cadere ridendo, la stessa naturalezza nel governare il trattore e l'iPad, parla l'italiano con noncuranza, balla l'hip hop e canta in ucraino. Si chiama Victoria.

English abstract

Engramma presents Ermanna Montanari's autobiographical novel *L'abbaglio del tempo* published by La nave di Teseo (Milan 2021), a transcription of vivid memories of her childhood and adolescence lived in the village of Campiano, in the municipality of Ravenna. A narration that reveals the actress's unmovable origins from the land of Romagna and, with them, the magmatic material, both real and imaginary, on which the forms that give life to the poetics of the Teatro delle Albe are moulded. By kind permission of the author and the publisher, we publish in this issue of the Journal the two texts that open the novel by Marco Belpoliti and by Igort, and *Miraggi*, the introductory passage in which the author explains the meaning of the word "abbaglio del tempo" (dazzle of time), chosen as the title of the work.

keywords | Teatro delle Albe; Ermanna Montanari; Romagna; Autobiographical Novel.

Presentazione di: Leggere il teatro. Dieci testi esemplari, Carocci, Roma 2023

a cura di Luigi Allegri

Engramma presenta *Leggere il teatro. Dieci testi esemplari*, fresco di stampa nella collana *Studi Superiori* di Carocci. Si tratta di una selezione di studi su dieci testi che hanno segnato la storia del teatro dall'antica Grecia alla metà del Novecento. Ciascuno studio, affidato ad esperti della materia, considera il testo nel quadro storico e nella cultura teatrale in cui è nato, delineando così un quadro complessivo della storia della drammaturgia occidentale. Per gentile concessione dell'autore e dell'editore, pubblichiamo qui di seguito un estratto dall'introduzione del curatore Luigi Allegri: "Lettura teatrale, copione, drammaturgia", e l'indice del volume.

Sommario

Premessa

Letteratura teatrale, copione, drammaturgia di Luigi Allegri

1. Sofocle, *Antigone* di Monica Centanni
2. Niccolò Macchiavelli, *Mandragola* di Carlo Fanelli
3. William Shakespeare, *Amleto* di Sandra Pietrini
4. Molière, *Don Giovanni o Il convitato di pietra* di Piermario Vescovo
5. Johann Wolfgang von Goethe, *Faust* di Francesco Coticelli
6. Victor Hugo, *Ernani* di Simona Brunetti
7. Henrik Ibsen, *Casa di bambola* di Roberto Alonge
8. Anton Čechov, *Il giardino dei ciliegi* di Anna Sica
9. Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Allegri
10. Samuel Beckett, *Aspettando Godot* di Lorenzo Mango

Letteratura teatrale, copione, drammaturgia

Leggere il teatro è una sorta di contraddizione in termini. Perché il teatro non si legge e semmai si guarda e si ascolta. Ma poi non è neppure così, perché anche nella sala, nella dimensione dello spettacolo, il teatro non è mai solo un'enunciazione, rispetto a cui lo spettatore dovrebbe limitarsi a guardare e ad ascoltare. Certo, nelle nostre frequentazioni teatrali siamo abituati a trovare qualcuno che agisce e parla, gli attori, e qualcuno che assiste in silenzio, gli spettatori. Ma questa è la situazione contemporanea, che è di fatto anomala rispetto



alle diverse modalità di manifestarsi del teatro nella storia, dato che fino all'Ottocento il pubblico era molto più partecipativo, magari disattento ma nient'affatto silenzioso. Perché il teatro è un'attività sociale e tendenzialmente socializzante, è un evento, che accade qui e ora, in un tempo e in un luogo definiti, in compresenza di chi agisce e di chi assiste. E a un evento, per definizione, non si assiste ma si partecipa. Purtuttavia è vero che, in ogni epoca, seppure in maniere differenti, l'evento teatrale istituisce due funzioni distinte, anche se non separate: da un lato chi costruisce l'evento e lo offre alla visione e all'ascolto e dall'altro chi è chiamato a parteciparvi, a seconda delle diverse culture con una scala molto differenziata di adesione e di coinvolgimento, sociale, intellettuale, emotivo.

L'attore e lo spettatore, dunque, utilizzando categorie moderne: sono questi i due cardini essenziali, necessari del teatro. Per l'idea corrente di teatro potrebbe essere sorprendente non trovare invece tra questi cardini il drammaturgo, lo scrittore del testo. Ma in termini di principio è così, né il drammaturgo né il testo sono tra le funzioni fondanti e necessarie dell'evento teatrale. E infatti possono esistere e di fatto sono esistite ed esistono situazioni teatrali non basate su un testo scritto, o anche su un testo solo verbale. Non è possibile invece un evento teatrale senza un attore (foss'anche un burattino, un oggetto o comunque un soggetto di azione) o senza uno spettatore, tranne che nelle prove di lavoro o in certi esperimenti laboratoriali e parateatrali che non prevedono spettatori esterni al gruppo dei partecipanti al laboratorio. Ma se il testo scritto non è neanche tra gli elementi essenziali del teatro, com'è avvenuto che nella storia e ancora nella cultura corrente il testo sia invece considerato il fondamento stesso del teatro e che un capitolo dedicato al teatro si trovi in ogni storia della letteratura, da quella greca a quella delle lingue moderne, come se il teatro non fosse che un genere della letteratura? Com'è avvenuto in sostanza questo slittamento dall'evento alla letteratura nella tradizione della cultura occidentale, che è quella che costituisce il nostro campo di interesse?

La questione è rilevante, ma nell'economia di questo breve intervento indicheremo solo alcuni punti. Il teatro nasce come evento, nella Grecia antica per quanto riguarda la nostra tradizione occidentale, ma anche prima e altrove. Nasce all'interno della festività rituale, e dunque come evento, ma quando si istituzionalizza assume la parola come asse portante, anche se certo non unico, della propria enunciazione e del proprio manifestarsi. Perché la nostra tradizione culturale, appunto fin dalla Grecia, affida alla parola, al *logos*, la funzione prioritaria di trasmissione del pensiero, delle emozioni, delle strutture narrative. Sarà stata dapprima la parola viva, enunciata, ma evidentemente è stato facile, in un fenomeno sociale che produce strutture drammaturgiche complesse, lo slittamento dalla parola detta alla parola scritta, in un'ottica di pre-scrittura dell'evento. Nelle due accezioni di questo termine: il testo, in quanto preparato prima, pre-scrive l'evento, lo scrive prima; ma d'altro canto ne costituisce anche una prescrizione, nel senso che ne determina a priori la forma e le modalità. Il testo scritto, da elemento utile per una migliore costruzione dell'evento, da strumento tecnico in sostanza, diventa allora la base imprescindibile dell'evento spettacolare, una rigida partitura a cui atterarsi.

Originariamente, dunque, il testo scritto si definisce solo come uno dei materiali, magari il più strutturante, che servono alla costruzione dell'evento, che resta comunque il punto finale, l'esito necessario del percorso. Il testo scritto, del resto, è solo la base dell'enunciazione verbale, mentre gli elementi che concorrono alla definizione dell'evento sono vari e molteplici, altrettanto determinanti (articolazione dello spazio, scenografia, tipologia della recitazione, modalità del rapporto con la comunità degli spettatori ecc.). Ma lo straordinario vantaggio del linguaggio verbale sta nell'essere l'unico che disponga di un codice di trasposizione, la scrittura appunto, che gli permette di essere conservato e tramandato. L'evento è effimero, si costruisce e si sperde nello stesso momento, e alla fine, tra tutti i codici utilizzati, resta appunto ciò che possiede un supporto duraturo, ossia la scrittura degli enunciati verbali. Così, nella storia del teatro, il testo scritto finisce sempre più per scivolare verso una propria assolutizzazione come opera a sé stante, in sé autonoma e imprescindibile. Occorrerà arrivare alla riflessione teorica contemporanea per ristabilire in qualche modo l'equilibrio e riconoscere anche teoricamente la priorità dell'evento. Ma intanto, nel corso della storia occidentale, il testo scritto ha assunto una autonomia e una priorità istituzionale che hanno ridotto l'evento a una conseguenza, anche occasionale e a volte neanche necessaria, a una "rappresentazione", a una "interpretazione" di un testo che sta a monte e che costituisce il vero deposito di senso dell'evento.

È tempo tuttavia di definire le peculiarità e le forme della scrittura per il teatro. E occorrerà partire dal principio, dal primo trattato di teoria teatrale, la *Poetica* di Aristotele. Aristotele definisce il testo teatrale *per differenza*, perché istituisce una distinzione netta tra l'epica, ossia il racconto, e la tragedia, ossia il teatro, stabilendo addirittura una superiorità della scrittura teatrale rispetto alla scrittura narrativa. Una superiorità che è innanzitutto istituzionale, perché il testo teatrale ha in sé una progettualità di completamento, con la realizzazione dello spettacolo, che il testo narrativo non prevede. Scrive appunto Aristotele che la tragedia "possiede tutto ciò che possiede l'epica [...] e in più in non piccola parte la musica [e gli spettacoli, specifica di seguito il testo, con quella che ai filologi pare una aggiunta posteriore] grazie a cui i piaceri acquistano più evidente consistenza, e questa evidenza la possiede sia alla lettura sia all'esecuzione". Tralasciamo il discorso del rapporto con lo spettacolo, che offre alla drammaturgia possibilità ulteriori di significazione, e restiamo al testo di Aristotele. "Sia alla lettura che all'esecuzione", dunque anche solo alla lettura. È allora da qui, da una fonte autorevole come quella di Aristotele, che nasce un percorso teorico decisivo. Perché la promessa dello spettacolo arricchisce il testo drammaturgico di dati e di funzioni che sono estranei alla scrittura narrativa, e per questo si colloca in una posizione di maggiore pienezza di significato. E tuttavia, scrive ancora Aristotele, "l'efficacia della tragedia sussiste anche senza rappresentazioni e senza attori" e che "anche senza movimenti [i movimenti degli attori, la rappresentazione sulla scena], la tragedia realizza le sue proprietà come l'epica, perché quale essa sia si rivela chiaramente alla lettura".

Sin dalle origini della riflessione sul teatro, dunque, già la struttura formale di un testo che affida il progredire dell'azione alle parole espresse dai personaggi è sufficiente perché si pos-

sa legittimamente individuarlo come un testo dotato di autonomia, anche se la sua funzione originaria sarebbe quella di un copione in funzione dello spettacolo. La conseguenza, che prevarica non poco il pensiero di Aristotele, è che nel tempo si afferma il principio che il testo teatrale viene prima, cronologicamente ma anche ontologicamente, di quell'evento teatrale a cui dovrebbe invece servire e che con questa impostazione teorica assume sostanzialmente la funzione in certo senso ancillare di illustrarlo. Questa supremazia del testo sullo spettacolo in Aristotele non c'è, tuttavia nelle epoche successive questa gerarchia diventa il paradigma e potrà talvolta attenuare la sua rigidità ma nella sostanza non verrà mai sovvertita, tranne che, almeno in parte, nella prassi di certi fenomeni storici come la commedia dell'arte e soprattutto nella teoria e nella prassi della cultura novecentesca.

Da qui, nella ricostruzione storiografica e ancora oggi nella cultura corrente, discende una sorta di schema che prevede il drammaturgo e il suo testo scritto a monte, come fonte e non più come materiale utile all'evento, e come figure ancillari e derivate quelle che intervengono nella realizzazione dell'evento spettacolare, con lo spettatore come destinatario finale. Espressione esemplare di questa impostazione culturale, ancora oggi corrente, è quella di un autorevolissimo critico e storico del teatro, ormai storiograficamente superato ma molto seguito della prima metà del Novecento, Silvio d'Amico, che proprio nell'introduzione alla sua *Storia del teatro* del 1939 scrive:

un dialogo, scritto o non scritto, concertato o improvvisato, per il solo fatto d'essere dialogo, ha per autore chi lo ha comunque composto, o anche creato all'improvviso. E se costui è l'attore, non vuol dire che l'autore non c'è: vuol dire semplicemente che la persona dell'autore coincide con quella dell'attore. In conclusione non si conosce Teatro drammatico senza l'ovvia triade: autore, attori, spettatori.

Come se non esistessero altre possibilità, neppure teoricamente: "l'ovvia triade". Ed è questa idea, in fondo, che è radicata nella nostra coscienza collettiva. All'interno di questa concezione corrente, il teatro è dunque, prima di tutto, parola, meglio ancora se parola scritta a monte dello spettacolo, che dunque prevede un autore. Ne deriva la conseguenza teorica che è del tutto naturale e legittimo considerare il teatro, ridotto nella sostanza a testo teatrale, come uno dei generi della letteratura, come un testo da leggere in poltrona o da studiare sui banchi di scuola. L'autonomia e la supremazia del testo scritto è così compiuta, tanto che il teatro si può anche leggere, a prescindere pure da ogni eventuale rappresentazione, da ogni possibile messa in scena. È così che il teatro diventa campo di lavoro anche dei letterati, che lo individuano come uno dei generi in cui esercitarsi, accanto alla poesia, alla narrativa o a ogni altro genere letterario.

Restano comunque da definire alcune discriminanti decisive tra le tipologie di testi teatrali. Pur dando per storicamente acquisita la priorità, sia cronologica che teorica, del testo rispetto alla sua messa in scena, ci sono scrittori che prevedono comunque una realizzazione dei loro testi sulla scena, e dunque necessariamente si adeguano alla società dello spettacolo in cui operano. E sono solitamente letterati-teatrali, che vivono il teatro anche nella sua materia-

lità operativa, sono essi stessi attori o creatori di spettacoli a diretto contatto con gli attori. I tragediografi e i comici greci, i comici latini appartengono a questa tipologia, ma anche Shakespeare o Molière, Goldoni, Brecht, De Filippo o Dario Fo. Per questi autori il testo è spesso un semilavorato, più un copione di lavoro che un'opera in sé compiuta, perché la drammaturgia reale verrà dal rapporto diretto con i linguaggi della scena, con il lavoro degli attori, magari con le verifiche delle reazioni dei primi spettatori.

“Sono sempre d'avviso che Shakespeare fosse una cooperativa”, scrive Eugenio Montale in *Quaderno di quattro anni*. Il senso è che l'autorialità anche di un grande scrittore come Shakespeare, che è assoluta quando scrive sonetti o poemetti, deve essere relativizzata quando si applica alla scrittura teatrale, stante l'intreccio inestricabile con il mondo dello spettacolo, in cui intervengono collaboratori di scrittura, apporti autoriali degli attori, fenomeni di censura ecc. Questo discorso vale per Shakespeare ma anche per gran parte della produzione drammaturgica nel periodo cruciale tra Sei e Settecento in cui si definiscono i parametri del teatro moderno. Quando il teatro diventa anche un fenomeno commerciale, in cui lo spettacolo è il prodotto finale che deve adeguarsi ai gusti del pubblico pagante, anche il testo diventa una scrittura provvisoria, soggetta a modificazioni, integrazioni, manipolazioni. L'autorialità drammaturgica diventa in questi casi più che mai malcerta, anche quando riguarda autori di altissimo livello come Shakespeare, Ben Jonson, Molière, Lope de Vega, Goldoni.

Ci sono poi autori che si vogliono letterati a tutto tondo, che sono drammaturghi ma anche narratori o poeti, che tuttavia sono consapevoli delle necessità della rappresentazione e magari seguono con attenzione le messe in scena dei loro testi. È il caso, ad esempio, di Ariosto, che è allestitore di spettacoli alla corte di Ferrara, di Alfieri, che mette in scena le proprie tragedie con compagnie di dilettanti, di Goethe, che scrive addirittura una sorta di manuale di recitazione per il teatro, di Victor Hugo, che sovrintende con puntiglio alla realizzazione scenica delle sue opere, di Pirandello, che a un certo punto si fa addirittura direttore di una compagnia, di Beckett, romanziere e drammaturgo, ma anche regista delle sue stesse opere. In questo volume è trattato per l'appunto il caso esemplare di Victor Hugo, che redige due versioni in parte diverse di *Ermani*, una pubblicata a ridosso della prima rappresentazione, che tiene conto proprio delle necessità della scena, e una pubblicata qualche anno dopo, più adatta alla lettura, meno teatrale, dunque, e più letteraria.

E ci sono infine i letterati-letterati, che scrivono opere che hanno la forma, ma non la funzione della drammaturgia, che vedono il testo teatrale proprio come uno dei generi della scrittura. È il caso, per citare qualche esempio, del Seneca tragediografo, probabilmente mai rappresentato in scena, o di Alessandro Manzoni, che scrive una tragedia come *Adelchi*, non a caso in versi, che risponde unicamente a istanze compositive, metriche, strutturali che appartengono alla letteratura, e come tale vuole essere apprezzata e giudicata. Più in generale è il caso di ogni autore-letterato, che scrive a tavolino un testo che si qualifica non tanto come drammaturgia, ma come opera letteraria conclusa e autosufficiente, e per questo non riconosce alcun diritto alle necessità della scena a intervenire sulla sua forma. Nella cultura francese e

in genere europea è la produzione letteraria definita come spettacolo in poltrona, utilizzando l'espressione che lo scrittore romantico francese Alfred de Musset ha posto come titolo di una sua raccolta di opere, intendendo che quei testi devono essere letti comodamente seduti in poltrona e non rappresentati sulla scena.

In questo volume abbiamo scelto di analizzare solo testi appartenenti alla prima o alla seconda delle tipologie appena citate. Perché la nostra intenzione è quella di riuscire a leggere, per quanto possibile, attraverso le opere, anche la cultura teatrale di cui esse fanno parte. Perché la nozione di teatro non è così stabile come solitamente la intendiamo. Nel corso della storia cambia, a volte anche radicalmente, il ruolo affidato al teatro nel contesto della vita culturale e civile e, di conseguenza, cambia la struttura architettonica dello spazio in cui il teatro si colloca, cambiano i meccanismi del rapporto sia spaziale sia psicologico fra spettacolo e spettatori, cambiano le tipologie della messa in scena e della recitazione degli attori, cambiano il grado e la modalità di coinvolgimento nell'evento di quello che modernamente chiamiamo pubblico. Il teatro non è evidentemente la stessa cosa nella *polis* della Grecia o nella cultura di corte del Rinascimento, nella civiltà elisabettiana o nel barocco francese, nella civiltà dei Lumi o nel Romanticismo europeo, nella società borghese dell'Ottocento o nella complessità senza più modelli della contemporaneità. E tutto quanto deriva dal contesto in cui l'opera viene prodotta, da quella che potremmo definire la civiltà dello spettacolo delle varie epoche, ogni volta diversa, non può non restare inscritto nella lettera del testo, nella struttura della trama, nella tipologia dei personaggi, nelle battute, nelle didascalie.

Da qui siamo partiti per costruire questo volume. Analizzare i testi nella loro oggettività ma contemporaneamente, per quanto possibile, ricollocarli nel loro contesto di origine, mettendoli in contatto con la civiltà dello spettacolo del loro tempo, per rimarcare quanto queste modalità operative abbiano inciso nella scrittura del testo, determinando spesso in maniera rilevante la sua stessa struttura, la sua intenzionalità culturale e sociale, i modi dell'universo fittizio che costruisce, la particolarità dei suoi enunciati. Ma non si tratta di operazioni filologiche o archeologiche, si tratta invece dell'unico modo che ci è parso possibile e legittimo per ricollocare i testi nello spirito del loro tempo, perché solo così possono esplicitare tutte le loro valenze e i loro significati di classici della storia del teatro. E perché, proprio in quanto classici, possano parlare, al di là di un approccio superficiale, anche a noi contemporanei.

English abstract

Engramma presents *Leggere il teatro. Dieci testi esemplari*, freshly published in the Studi Superiori series by Carocci. This is a selection of studies on ten texts that have marked the history of theatre from ancient Greece to the mid-twentieth century. Each study, edited by experts in the field, considers the relevant text within the historical framework and the theatrical culture in which it originated, thus outlining an overall picture of the history of Western dramaturgy. By kind permission of the author and the publisher, we publish an excerpt from the introduction by editor Luigi Allegrì: *Lettura teatrale, copione, drammaturgia*, and the index of the volume.

keywords | Storia della drammaturgia; Sofocle; Macchiavelli; Shakespeare; Molière; Goethe; Hugo; Ibsen; Čechov; Pirandello; Beckett.

Regesto degli spettacoli INDA al Teatro greco di Siracusa (1914-2023)

a cura di Alessandra Pedersoli

Fin dal 1914 l'Istituto Nazionale del Dramma Antico presenta al Teatro greco di Siracusa le opere drammatiche dell'antichità. Grazie all'attività dell'Istituto, il Teatro greco della città siciliana è da quasi un secolo luogo scenico e *agorà*, spazio di rappresentazione ma anche spazio aperto ad accogliere idee e contributi molteplici, relativi al problema della lettura e reinvenzione moderna della tragedia greca. Variando negli anni la scelta dei drammi, la selezione degli interpreti e gli stili della messa in scena, con la sua attività l'Istituto tutela e valorizza un inestimabile patrimonio: l'eredità e l'attualità del dramma classico. In questo Regesto si pubblica l'elenco completo degli spettacoli classici (tragedie, commedie e drammi satireschi) messi in scena al Teatro greco di Siracusa dal 1914 all'anno corrente; le locandine e i dati riportati in questa pagina sono conservati presso l'Archivio della Fondazione INDA. Per alcuni spettacoli sono in preparazione schede specifiche con i documenti e materiali che è possibile recuperare presso altri archivi nazionali e internazionali.

I. 1914 | Agamennone di Eschilo

Agamennone di Eschilo

Traduzione, direzione artistica e musiche di Ettore Romagnoli

Scena di Duilio Cambellotti

Costumi di Bruno Puozzo

Agamennone: Gualtiero Tumiati

Clitemnestra: Teresa Mariani

Cassandra: Elisa Berti Masi

Egisto: Giulio Tempesti



II. 1921 | Coefore di Eschilo



Coefore di Eschilo

Traduzione e direzione artistica di Ettore Romagnoli

Musiche di Giuseppe Mulè

Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Oreste: Ettore Berti

Elettra: Teresa Franchini

Clitemnestra: Emilia Varini

Egisto: Giuseppe Masi

III. 1922 | Baccanti di Euripide, Edipo Re di Sofocle

Baccanti di Euripide

Traduzione e direzione artistica di Ettore Romagnoli

Musiche di Giuseppe Mulè

Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Coreografie delle sorelle Braun

Dioniso: Annibale Ninchi

Tiresia: Fernando Testa

Cadmo: Guglielmo Barnabò

Penteo: Giulio Lacchini

Agave: Teresa Franchini

Edipo Re di Sofocle

Traduzione e direzione artistica di Ettore Romagnoli

Musiche di Giuseppe Mulè

Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Edipo: Annibale Ninchi

Creonte: Giulio Lacchini

Tiresia: Guglielmo Barnabò

Giocasta: Linda Torri



IV. 1924 | Sette a Tebe di Eschilo, Antigone di Sofocle

Sette a Tebe di Eschilo

Traduzione e direzione artistica di Ettore Romagnoli

Musiche di Giuseppe Mulè

Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Coreografie di Valerie Kratina

Eteocle: Fulvio Bernini

Antigone: Maria Laetitia Celli

Ismene: Ester Zeni

Messaggero: Ilario Della Noce



Antigone di Sofocle

Traduzione e direzione artistica di Ettore Romagnoli

Musiche di Giuseppe Mulè

Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Coreografie di Valerie Kratina

Antigone: Maria Laetitia Celli

Ismene: Ester Zeni

Creonte: Gualtiero Tumati

Emone: Massimo Piamforini

Tiresia: Fulvio Bernini

V. 1927 | Medea di Euripide, Il Ciclope di Euripide, Le Nuvole di Aristofane, Satiri alla caccia di Sofocle

Medea di Euripide

Traduzione e direzione artistica di Ettore Romagnoli

Musiche di Giuseppe Mulè

Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Coreografie di Valerie Kratina

Medea: Maria Laetitia Celli

Creonte: Fulvio Bernini

Giasone: Fernando Solieri

Egeo: Massimo Piamforini

Il Ciclope di Euripide

Traduzione e direzione artistica di Ettore Romagnoli

Musiche di Giuseppe Mulè

Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Coreografie di Valerie Kratina



Sileno: Giulio Gemmò
Ulisse: Giovanni Giacchetti
Polifemo: Gualtiero Tumiatì

Le Nuvole di Aristofane

Traduzione e direzione artistica di Ettore Romagnoli
Musiche di Ettore Romagnoli
Scena e costumi di Duilio Cambellotti
Coreografie di Valerie Kratina

Lesina: Gualtiero Tumiatì
Tirchippide: Oscar Andreani
Socrate: Fulvio Bernini
Il Discorso giusto: Massimo Piamforini
Il Discorso ingiusto: Giulio Gemmò
Pascione: Giovanni Giacchetti

I Satiri alla caccia di Sofocle

Traduzione e direzione artistica di Ettore Romagnoli
Musiche di Giuseppe Mulè
Scena e costumi di Duilio Cambellotti
Coreografie di Valerie Kratina

Apollo: Massimo Piamforini
Sileno: Giulio Gemmò
La ninfa Cillene: Donatella Gemmò

VI. 1930 | *Ifigenia in Aulide* di Euripide, *Agamennone* di Eschilo

Ifigenia in Aulide di Euripide

Traduzione di Giuseppe Garavani

Musiche di Giuseppe Mulè

Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Coreografie di Jia Ruskaja

Agamennone: Corrado Racca

Menelao: Giovanni Giacchetti

Clitemnestra: Evelina Paoli

Ifigenia: Giovanna Scotto

Agamennone di Eschilo

Traduzione di Armando Marchioni Alibrandi

Musiche di Ildebrando Pizzetti

Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Agamennone: Corrado Racca

Clitemnestra: Evelina Paoli

Cassandra: Giovanna Scotto

Egisto: Giovanni Giacchetti



VII. 1933 | *Ifigenia in Tauride* di Euripide, *Trachinie* di Sofocle

Ifigenia in Tauride di Euripide

Traduzione di Giovanni Alfredo Cesareo

Direzione artistica di Franco Liberati

Musiche di Ildebrando Pizzetti

Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Coreografie di Rosalie Chladek

Ifigenia: Maria Melato

Oreste: Mario Bernardi

Pilade: Giorgio Piemonti

Bifolco: Gianni Pietrasanta

Toante: Guido Verdiani

Nunzio: Annibale Ninchi

Atena: Franca Taylor

Trachinie di Sofocle

Traduzione di Ettore Bignone

Direzione artistica di Franco Liberati

Musiche di Ildebrando Pizzetti

Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Coreografie di Rosalie Chladek



Deianira: Maria Melato
Illo: Mario Bernardi
Eracle: Annibale Ninchi
Lica: Gianni Pietrasanta

VIII. 1936 | Ippolito di Euripide, Edipo a Colono di Sofocle



Ippolito di Euripide

Traduzione di Giovanni Alfredo Cesareo
Direzione artistica di Franco Liberati
Musiche di Giuseppe Mulè
Scena e costumi di Duilio Cambellotti
Coreografie di Rosalie Chladek

Ippolito: Annibale Ninchi
Fedra: Giovanna Scotto
Teseo: Gualtiero Tumati

Edipo a Colono di Sofocle

Traduzione di Ettore Bignone
Direzione artistica di Franco Liberati
Musiche di Ildebrando Pizzetti
Scena e costumi di Duilio Cambellotti
Coreografie di Rosalie Chladek

Edipo: Annibale Ninchi
Antigone: Vanda Bernini

Ismene: Emma Baroni
Teseo: Amedeo Nazzari
Creonte: Achille Maieron
Polinice: Giovanni Giacchetti

IX. 1939 | Aiace di Sofocle, Ecuba di Euripide

Aiace di Sofocle

Traduzione di Ettore Bignone

Direzione artistica di Franco Liberati

Musiche di Riccardo Zandonai

Scena di Pietro Aschieri

Costumi di Duilio Cambellotti

Coreografie di Rosalie Chladek

Atena: Giovanna Scotto

Ulisse: Carlo Ninchi

Aiace: Annibale Ninchi

Tecmessa: Giovanna Scotto

Messaggero: Aroldo Tieri

Teucro: Gino Cervi

Menelao: Paolo Stoppa

Agamennone: Ernesto Sabatini

Ecuba di Euripide

Traduzione di Manlio Faggella

Direzione artistica di Franco Liberati

Musiche di Gianfranco Malipiero

Scena di Pietro Aschieri

Costumi di Duilio Cambellotti

Coreografie di Rosalie Chladek

Ecuba: Giovanna Scotto

Polimestore: Annibale Ninchi

Polissena: Rina Morelli

Taltibio: Carlo Ninchi



X. 1948 | Oresteia di Eschilo



Oresteia di Eschilo

Traduzione di Manara Valgimigli
 Musiche di Gianfranco Malipiero
 Scena e costumi di Duilio Cambellotti
 Coreografie di Rosalie Chladek

Agamennone: Mario Besesti
 Clitemnestra: Giovanna Scotto
 Cassandra: Sarah Ferrati
 Egisto: Franco Mauri
 Oreste: Salvo Randone
 Elettra: Daniela Palmer

XI. 1950 | Baccanti di Euripide, Persiani di Eschilo

Baccanti di Euripide

Traduzione di Ettore Romagnoli
 Regia di Guido Salvini
 Musiche di Guido Turchi
 Scena e costumi di Veniero Colasanti
 Coreografie di Rosalia Chladek

Dioniso: Vittorio Gassman
 Tiresia: Renzo Ricci
 Cadmo: Arnoldo Foà
 Penteo: Rolando Lupi
 Agave: Sarah Ferrati

Persiani di Eschilo

Traduzione di Ettore Bignone
 Regia di Guido Salvini
 Musiche di Giorgio Federico Ghedini
 Scena e costumi di Giulio Coltellacci
 Coreografie di Rosalia Chladek

Atossa: Sarah Ferrati
 Messaggero: Vittorio Gassman
 Ombra di Dario: Renzo Ricci
 Serse: Antonio Crast



XII. 1952 | Edipo a Colono di Sofocle, Troiane di Euripide

Edipo a Colono di Sofocle

Traduzione di Ettore Bignone

Regia di Guido Salvini

Musiche di Fiorenzo Carpi

Scena e costumi di Veniero Colasanti

Coreografie di Rosalie Chladek

Edipo: Salvo Randone

Antigone: Edda Albertini

Ismene: Stella Aliquò

Teseo: Carlo D'Angelo

Creonte: Vittorio Sanipoli

Polinice: Giancarlo Sbragia

Troiane di Euripide

Traduzione di Ettore Romagnoli

Regia di Guido Salvini

Musiche di Fiorenzo Carpi

Scena e costumi di Veniero Colasanti

Coreografie di Rosalie Chladek

Ecuba: Giovanna Scotto

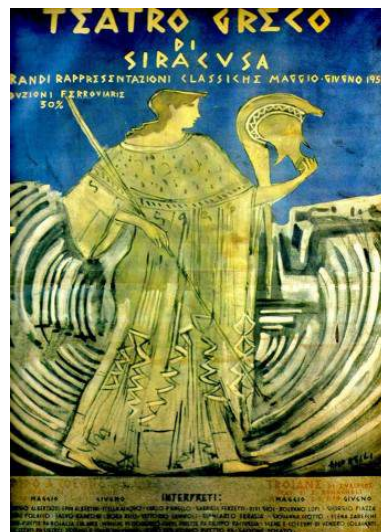
Taltibio: Piero Carnabucci

Cassandra: Elena Zareschi

Andromaca: Edda Albertini

Menelao: Gabriele Ferzetti

Elena: Vivi Gioi



XIII. 1954 | **Prometeo incatenato di Eschilo, Antigone di Sofocle**



Prometeo incatenato di Eschilo

Traduzione di Gennaro Perrotta
Regia di Guido Salvini
Scena e costumi di Mario Chiari
Musiche di Goffredo Petrassi
Coreografie di Mady Obolensky

Prometeo: Vittorio Gassman
Cratos: Giorgio Piazza
Efesto: Andrea Bosis
Oceano: Filippo Scelzo
Io: Anna Proclemer
Ermes: Mario Scaccia

Antigone di Sofocle

Traduzione di Eugenio Della Valle
Regia di Guido Salvini
Scena e costumi di Mario Chiari
Musiche di Fiorenzo Carpi

Coreografie di Mady Obolensk

Antigone: Lilla Brignone
Creonte: Salvo Randone
Ismene: Elena Zareschi
Emone: Franco Mezzera
Tiresia: Annibale Ninchi

XIV. 1956 | Elettra di Sofocle, Ippolito di Euripide

Elettra di Sofocle

Traduzione di Leone Traverso

Regia di Giulio Pacuvio

Musiche di Mario Labroca

Scena e costumi di Franco Laurenti

Coreografie di Aurel Millos

Aio: Annibale Ninchi

Oreste: Sergio Fantoni

Elettra: Diana Torrieri

Crisotemi: Edda Albertini

Clitemnestra: Lina Volonghi

Egisto: Gianni Santuccio

Pilade: Mario Ambrosino

Ippolito di Euripide

Traduzione di Leone Traverso

Regia di Orazio Costa Giovangigli

Musiche di Angelo Musco

Scena e costumi di Valeria Costa

Coreografie di Aurel Millos

Ippolito: Massimo Girotti

Fedra: Elena Zareschi

Teseo: Gianni Santuccio



XV. 1958 | Edipo Re di Sofocle, Medea di Euripide



Edipo Re di Sofocle

Traduzione di Ettore Romagnoli
Regia di Guido Salvini
Musiche di Fiorenzo Carpi
Scena di Concetto Santuccio e Carmelo Minniti
Costumi di Isa Spinelli
Coreografie di Rosanne Sofia Moretti

Edipo: Salvo Randone
Creonte: Carlo D'Angelo
Tiresia: Annibale Ninchi
Giocasta: Andreina Pagnani

Medea di Euripide

Traduzione di Ettore Romagnoli
Regia di Virginio Puecher
Musiche di Angelo Musco
Scena di Concetto Santuccio e Carmelo Minniti

Costumi di Ezio Frigerio
Coreografie di Marise Flach

Medea: Lilla Brignone
Creonte: Carlo D'Angelo
Giasone: Tino Carraro
Egeo: Enzo Tarascio

XVI. 1960 | Orestide di Eschilo

Orestide di Eschilo

Traduzione di Pier Paolo Pasolini

Regia di Vittorio Gassman e Luciano Lucignani

Musiche di Angelo Musco

Scena e costumi di Theo Otto

Coreografie di Mathilda Beauvoir

Agamennone: Vittorio Gassman

Clitemnestra: Olga Villi

Cassandra: Valentina Fortunato

Egisto: Andrea Bosis

Oreste: Vittorio Gassman

Elettra: Valentina Fortunato

XVII. 1962 | Ecuba di Euripide, Ione di Euripide

Ecuba di Euripide

Traduzione di Salvatore Quasimodo

Regia di Giuseppe Di Martino

Musiche di Bruno Nicolai

Scena e costumi di Piero Zuffi

Coreografie di Jacque Lecoq

Ecuba: Elena Zareschi

Polissena: Edmonda Aldini

Polimestore: Carlo D'Angelo

Taltibio: Renzo Ricci

Ione di Euripide

Traduzione di Quintino Cataudella

Regia di Sandro Bolchi

Musiche di Gino Martinuzzi jr

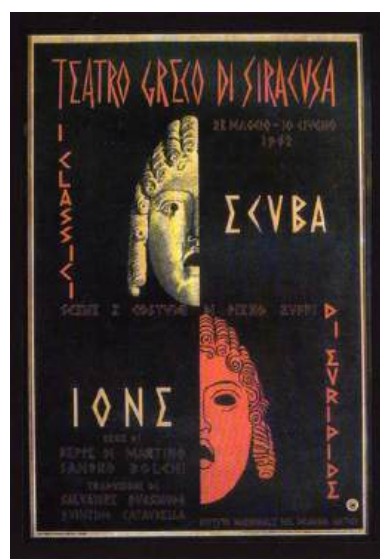
Scena e costumi di Piero Zuffi

Coreografie di Jacque Lecoq

Ermete: Andrea Bosis

Ione: Corrado Pani

Creusa: Anna Miserocchi



XVIII. 1964 | Eracle di Euripide, Andromaca di Euripide



Eracle di Euripide

Traduzione di Salvatore Quasimodo
Regia di Giuseppe Di Martino
Musiche di Bruno Nicolai
Scena e costumi di Mischa Scandella
Coreografie di Jacque Lecoq

Anfitrione: Vittorio Sanipoli

Megara: Valentina Fortunato

Lico: Arnoldo Foà

Eracle: Sergio Fantoni

Iride: Grazia Marescalchi

Lissa: Edda Valente

Messaggero: Carlo D'Angelo

Teseo: Massimo Foschi

Andromaca di Euripide

Traduzione di Raffaele Cantarella

Regia di Mario Ferrero

Musiche di Angelo Musco

Scena e costumi di Mischa Scandella

Coreografie di Jacque Lecoq

Andromaca: Anna Miserocchi

Ermione: Ilaria Occhini

Menelao: Arnoldo Foà

Peleo: Ivo Garrani

Oreste: Antonio Venturi

Teti: Angela Cardile

XIX. 1966 | Sette a Tebe di Eschilo, Antigone di Sofocle

Sette a Tebe di Eschilo

Traduzione di Carlo Diano

Regia di Giuseppe Di Martino

Musiche di Bruno Nicolai

Scena di Lucio Lucentini

Costumi di Maurizio Monteverde

Coreografie di Jacque Lecoq

Eteocle: Sergio Fantoni

Araldo: Raoul Grassilli

Antigone: Lucia Catullo

Ismene: Bianca Galvan

Antigone di Sofocle

Traduzione di Eugenio Della Valle

Regia di Mario Ferrero

Musiche di Bruno Nicolai

Scena di Lucio Lucentini

Costumi di Maurizio Monteverde

Coreografie di Jacque Lecoq

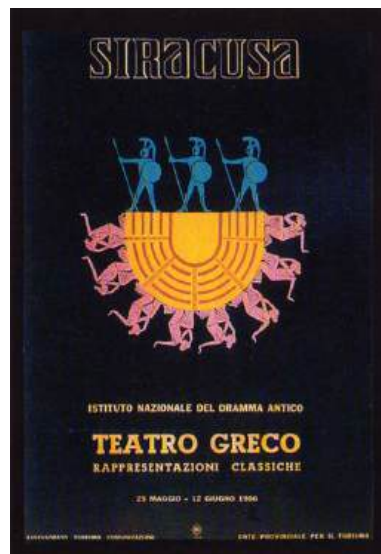
Antigone: Edmonda Aldini

Ismene: Giuliana Lojodice

Creonte: Aroldo Tieri

Emone: Arnaldo Ninchi

Tiresia: Annibale Ninchi



XX. 1968 | Elettra di Euripide, Fenicie di Euripide



Elettra di Euripide

Traduzione di Carlo Diano
Regia di Davide Montemurri
Musiche di Roman Vlad
Scena e costumi di Emanuele Luzzati
Coreografie di Flavio Bennati

Elettra: Valentina Fortunato
Oreste: Arnaldo Ninchi
Clitemnestra: Elena Zareschi
Castore: Ugo Cardea

Fenicie di Euripide

Traduzione di Enzo Cetrangolo
Regia di Franco Enriquez
Musiche di Mikis Theodorakis
Scena e costumi di Emanuele Luzzati
Coreografie di Marise Flach

Giocasta: Adriana Innocenti
Antigone: Valeria Moriconi
Polinice: Luciano Virgilio
Eteocle: Arnaldo Ninchi
Creonte: Roldano Lupi
Tiresia: Fosco Giacchetti

XXI. 1970 | Elettra di Sofocle, Ippolito di Euripide

Elettra di Sofocle

Traduzione di Eugenio Della Valle

Regia di Franco Enriquez

Musiche di Franco Enriquez

Scena e costumi di Emanuele Luzzati

Coreografie di Angelo Corti

Aio: Tino Carraro

Oreste: Osvaldo Ruggeri

Pilade: Sandro Borchì

Elettra: Carla Gravina

Crisotemide: Leda Negroni

Clitemnestra: Adriana Innocenti

Egisto: Piero Nuti

Ippolito di Euripide

Traduzione di Carlo Diano

Regia di Franco Enriquez

Musiche di Giancarlo Chiaramello

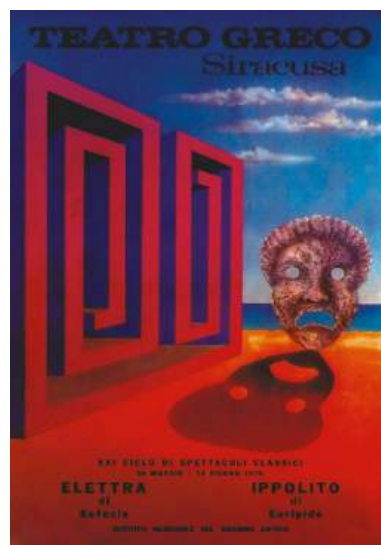
Scena e costumi di Emanuele Luzzati

Coreografie di Marise Flach

Ippolito: Beppe Pambieri

Fedra: Olga Villi

Teseo: Nando Gazzolo



XXII. 1972 | Medea di Euripide, Edipo Re di Sofocle



Medea di Euripide

Traduzione di Carlo Diano
Regia di Franco Enriquez
Musiche di Giancarlo Chiaramello
Scena e costumi di Emanuele Luzzati e Santuzza Cali
Coreografie di Marise Flach

Medea: Valeria Moriconi
Creonte: Gianni Cavina
Giasone: Orso Maria Guerrini
Egeo: Andrea Bosic

Edipo Re di Sofocle

Traduzione di Salvatore Quasimodo
Regia di Alessandro Fersen
Musiche di Roberto Mann
Scena e costumi di Emanuele Luzzati e Santuzza Cali
Coreografie di Alessandro Fersen

Edipo: Glauco Mauri
Creonte: Lino Troisi
Tiresia: Gianni Santuccio
Giocasta: Valeria Moriconi

XXIII. 1974 | Ifigenia in Aulide di Euripide, Troiane di Euripide



Ifigenia in Aulide di Euripide

Traduzione di Eugenio Della Valle
Regia di Orazio Costa Giovangigli
Musiche di Gino Stefani
Scena e costumi di Tullio Costa
Coreografie di Angelo Corti

Agamennone: Renzo Giovampietro
Menelao: Gianni Musy
Clitemnestra: Gabriella Giacobbe
Ifigenia: Ilaria Occhini
Achille: Osvaldo Guerrieri

Troiane di Euripide

Traduzione di Edoardo Sanguineti
Regia di Giuseppe Di Martino
Musiche di Bruno Nicolai

Scena e costumi di Tullio Costa
Coreografie di Angelo Corti

Ecuba: Anna Miserocchi
Taltibio: Claudio Aurelio Volontè
Cassandra: Lucia Catullo
Andromaca: Franca Nuti
Menelao: Giulio Bosetti
Elena: Mara Berni

XXIV. 1976 | Edipo a Colono di Sofocle, Le Rane di Aristofane

Edipo a Colono di Sofocle

Traduzione di Marcello Gigante
Regia di Aldo Trionfo
Musiche di Benedetto Ghiglia
Scena di Giorgio Panni
Costumi di Santuzza Cafì
Coreografie di Angelo Corti

Edipo: Glauco Mauri
Antigone: Francesca Benedetti
Ismene: Barbara Vermorin
Teseo: Nestor Garay
Creonte: Andrea Matteuzzi
Polinice: Nico Vassallo

Le Rane di Aristofane

Traduzione di Benedetto Marzullo
Regia di Roberto Guicciardini
Musiche di Benedetto Ghiglia
Scena di Giorgio Panni
Costumi di Santuzza Cafì
Coreografie di Angelo Corti

Dioniso: Tino Buazzelli
Xantia: Ezio Marano
Eracle: Franco Alpestre
Euripide: Virgilio Zernitz
Eschilo: Lombardo Fornara



XXV. 1978 | Coefore di Eschilo, Elena di Euripide



Coefore di Eschilo

Traduzione di Edoardo Sanguineti
Regia di Giuseppe Di Martino
Musiche di Bruno Nicolai
Scena e costumi di Lorenzo Ghiglia
Coreografie di Angelo Corti

Oreste: Pino Micol
Elettra: Piera Degli Esposti
Clitemnestra: Gabriella Giacobbe
Egisto: Andrea Botic

Elena di Euripide

Traduzione di Carlo Diano
Regia di Roberto Guicciardini
Musiche di Benedetto Ghiglia
Scena e costumi di Lorenzo Ghiglia
Coreografie di Claudia Lawrence

Elena: Lydia Alfonsi
Teucro: Andrea Botic
Menelao: Gianni Santuccio

XXVI. 1980 | Baccanti di Euripide, Trachinie di Sofocle



Baccanti di Euripide

Traduzione di Vincenzo Di Benedetto e Vico Faggi
Regia di Giancarlo Sbragia
Musiche di Guido Turchi
Scena e costumi di Vittorio Rossi
Coreografie di Angelo Corti

Dioniso: Michele Placido
Tiresia: Ennio Groggia
Cadmo: Andrea Botic
Penteo: Luigi Diberti
Agave: Anna Maria Guarnieri

Trachinie di Sofocle

Traduzione di Umberto Albini e Vico Faggi
Regia di Giancarlo Cobelli
Musiche di Salvatore Sciarrino
Scena e costumi di Paolo Tommasi

Coreografie di Pierluigi Pagano Merlini

Deianira: Valeria Moriconi

Illo: Massimo Belli

Lica: Nino Castelnuovo

Eracle: Tino Schirinzi

Iole: Elvira Berardini

XXVII. 1982 | Supplici di Eschilo, Ifigenia fra i Tauri di Euripide

Supplici di Eschilo

Traduzione di Giuseppe Di Martino e Scevola Mariotti

Regia di Otomar Krejca

Musiche di Jan Klusàk

Scena di Walter Pace

Costumi di Jan Skalicky

Coreografie di Claudia Lawrence

Danao: Arnoldo Foà

Pelasgo: Massimo De Francovich

Araldo: Edoardo Siravo

Ifigenia fra i Tauri di Euripide

Traduzione di Vincenzo Consolo e Dario Del Corno

Regia di Lamberto Puggelli

Musiche di Fiorenzo Carpi e Bruno Nicolai

Scena di Walter Pace

Costumi di Luisa Spinatelli

Coreografie di Marise Flach

Ifigenia: Anna Maria Guarnieri

Oreste: Massimo Foschi

Pilade: Umberto Ceriani

Mandriano: Raffaele Giangrande

Toante: Andrea Botic

Guardia: Luciano Virgilio

Atena: Marisa Minelli



XXVIII. 1984 | Filottete di Sofocle, Oreste di Euripide



Filottete di Sofocle

Traduzione di Maricla Boggio e Agostino Masaracchia

Regia di Walter Pagliaro

Musiche di Arturo Anzecchino

Scena di Paolo Tommasi

Costumi di Alberto Verso

Coreografie di Claudia Lawrence

Ulisse: Piero di Jorio

Neottolemo: Giuseppe Pambieri

Filottete: Giulio Brogi

Mercante: Edoardo Siravo

Voce di Ercole: Turi Ferro

Oreste di Euripide

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di

Giusto Monaco

Regia di Luigi Squarzina

Musiche di Gianandrea Gazzola

Scena e costumi di Paolo Tommasi

Coreografie di Leda Lojodice

Oreste: Franco Branciaroli

Elektra: Benedetta Buccellato

Elena: Anna Teresa Rossini

Ermione: Antonella Crucitti

Menelao: Cesare Gelli

Tindaro: Edoardo Florio

Pilade: Luigi Mezzanotte

XXIX. 1986 | Le Madri/Supplici di Euripide, Antigone di Sofocle

Le Madri/Supplici di Euripide

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Giusto Monaco

Regia di Giancarlo Sbragia

Musiche di Marcello Panni

Scena e costumi di Vittorio Rossi

Coreografie di Raffaella Mattioli

Teseo: Luigi Diberti

Adrasto: Ivo Garrani

Ifi: Adolfo Geri

Evadne: Paola Mannoni

Atena: Milla Sannoner

Etra: Elena Zareschi

Antigone di Sofocle

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Guido Paduano

Regia di Walter Pagliaro

Musiche di Arturo Anneschino

Scena di Vittorio Rossi

Costumi di Alberto Verso

Coreografie di Caterina Mattea

Antigone: Margaret Mazzantini

Ismene: Cristina Borgogni

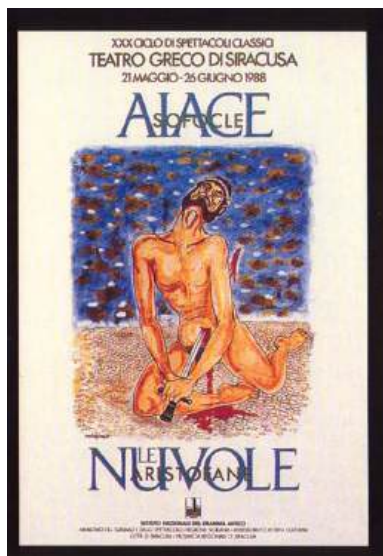
Creonte: Turi Ferro

Emone: Giorgio Bonino

Tiresia: Warner Bentivegna



XXX. 1988 | Aiace di Sofocle, Le Nuvole di Aristofane



Aiace di Sofocle

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Gregorio Serrao

Regia di Antonio Calenda

Musiche di Germano Mazzocchetti

Scena di Nicola Rubertelli

Costumi di Ambre Danon

Atena: Anna Teresa Rossini

Ulisse: Mauro Avogadro

Aiace: Massimo Popolizio

Tecmessa: Micaela Esdra

Messaggero: Stefano Madia

Teucro: Luigi Diberti

Menelao: Edoardo Siravo

Agamennone: Luigi Pistilli

Le Nuvole di Aristofane

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di

Enzo Degani

Regia di Giancarlo Sammartano

Musiche di Stefano Marcucci

Scena di Enzo Patti

Costumi di Zaira De Vincentis

Coreografie di Lucia Latour

Strepsiade: Paolo Bonacelli

Sparagnippide: Sebastiano Lo Monaco

Discepolo: Claudio Trionfi

Socrate: Sergio Graziani

Discorso migliore: Giustino Durano

Discorso peggiore: Donato Castellaneta

Primo creditore: Gaetano Campisi

XXXI. 1990 | Elettra di Sofocle, Persiani di Eschilo

Elettra di Sofocle

Traduzione della Scuola di teatro dell'INDA sotto la direzione di Bruno Gentili

Regia di Guido De Monticelli

Musiche di Mario Borciani

Scena di Paolo Bregni

Costumi di Zaira De Vincentis

Coreografie di Paola Maffioletti

Precettore: Gianrico Tedeschi

Oreste: Mario Cei

Elettra: Micaela Esdra

Crisotemi: Mascia Musy

Clitemnestra: Paola Mannoni

Egisto: Ireneo Petruzzi

Pilade: Enzo Campailla



Persiani di Eschilo

Traduzione della Scuola di teatro dell'INDA sotto la direzione di Giusto Monaco

Regia di Mario Martone

Musiche di Franco Battiato e Giusto Pio

Scena di Mario Martone

Costumi di Zaira De Vincentis

Primo corifeo: Toni Servillo

Secondo corifeo: Antonio Neiwiller

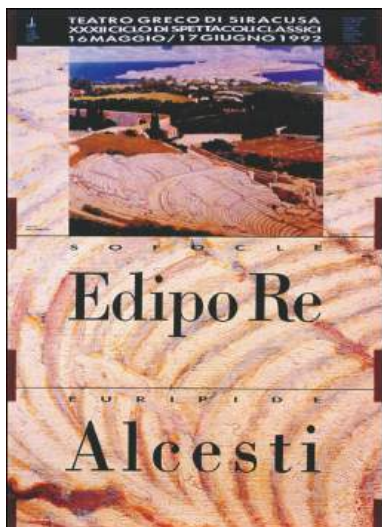
Atossa: Mariella Lo Sardo

Voce del messaggero: Remo Girone

Ombra di Dario: Piero Di Iorio

Serse: Andrea Renzi

XXXII. 1992 | Edipo Re di Sofocle, Alcesti di Euripide



Edipo Re di Sofocle

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Giusto Monaco

Regia di Giancarlo Sepe

Musiche di Stefano Marcucci

Scena e costumi di Umberto Bertacca

Edipo: Giancarlo Sbragia

Creonte: Mariano Rigillo

Tiresia: Sebastiano Tringali

Giocasta: Anna Proclemer

Alcesti di Euripide

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Antonio Garzya

Regia di Sandro Sequi

Musiche di Girolamo Arrigo

Scena e costumi di Giuseppe Crisolini Malatesta

Coreografie di Donatella Capraro e Marcello Parisi

Apollo: Pino Censi

Thanatos: Bruno Torrisi

Alcesti: Piera Degli Esposti

Eracle: Federico Grassi

Feréte: Gianni Agus

Admeto: Aldo Reggiani

XXXIII. 1994 | Agamennone di Eschilo, Acarnesi di Aristofane, Prometeo di Eschilo

Agamennone di Eschilo

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Umberto Albini

Regia e musiche di Roberto De Simone

Scena di Nicola Rubertelli

Costumi di Odette Nicoletti

Coreografie di Gabriella Stanzio

Agamennone: Mariano Rigillo

Clitemnestra: Ida Di Benedetto

Cassandra: Alvia Reale

Egisto: Virgilio Villani

Sentinella: Franco di Francescantonio

Araldo: Sebastiano Lo Monaco

Acarnesi di Aristofane

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Giusto Monaco

Regia di Egisto Marcucci

Musiche di Franco Piersanti

Scena e costumi di Graziano Gregori

Diceopoli: Marcello Bartoli

Araldo: Giovanni Grasso

Anfiteo: Ulderico Pesce

Ambasciatore: Renato Campisi

Pseudartaba: Gianluca Riggi

Teoro: Paolo Falace

Prometeo di Eschilo

Traduzione di Benedetto Marzullo

Regia di Antonio Calenda

Musiche di Germano Mazzocchetti

Scena di Bruno Buonincontri

Costumi di Bruno Schlinkert

Coreografie di Aurelio Gatti

Prometeo: Roberto Herlitzka

Schutz: Piero Di Iorio

Staffel: Davide Sbrogiò

Efesto: Antonio Zanoletti

Oceano: Gabriele Ferzetti

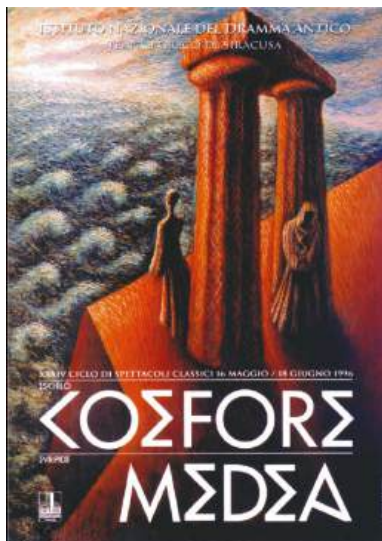


Corifea: Benedetta Bucellato

Io: Piera Degli Espositi

Hermes: Nello Mascia

XXXIV. 1996 | Coefore di Eschilo, Medea di Euripide



Coefore di Eschilo

Traduzione di Umberto Albini

Regia di Giorgio Pressburger

Musiche di Philip Glass, Dimitri Nicolau, Arvo Part, Isao Tomita,
Ryuichi Sakamoto

Scena e Costumi di Enrico Job

Coreografie di Gloria Catizone

Oreste: Ennio Fantastichini

Elettra: Anna Bonaiuto

Clitemnestra: Ivana Monti

Egisto: Franco Interlenghi

Medea di Euripide

Traduzione di Maria Grazia Ciani

Regia di Mario Missiroli

Musiche di Benedetto Ghiglia

Scena e costumi di Enrico Job

Medea: Valeria Moriconi

Creonte: Gabriele Ferzetti

Giasone: Paolo Graziosi

Egeo: Donatello Falchi

XXXV. 1998 | Baccanti di Euripide, Ecuba di Euripide

Baccanti di Euripide

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Guido Reverdito

Regia di Walter Pagliaro

Musiche di Arturo Anecchino

Scena di Luciano Damiani

Costumi di Alberto Verso

Coreografie di Gheorghe Iancu

Dioniso: Paolo Graziosi

Tiresia: Franco Alpestre

Cadmo: Piero Sammataro

Penteo: Piero Di Iorio

Agave: Micaela Esdra

Ecuba di Euripide

Traduzione di Salvatore Nicosia

Regia di Lorenzo Salvetti

Musiche di Paolo Terni

Scena di Luciano Damiani

Costumi di Sibylle Ulsamer

Coreografie di Gloria Catizone

Ecuba: Valeria Moriconi

Polissena: Selvaggia Quattrini

Polimestore: Gigi Angelillo

Taltibio: Luca Lazzareschi



XXXVI. 2000 | Edipo Re di Sofocle, Antigone di Sofocle, Elettra di Euripide, Oreste di Euripide



Edipo Re di Sofocle

Traduzione di Salvatore Quasimodo

Regia di Gabriele Lavia

Musiche di Manuel Sassarego

Scena di Carmelo Giammello

Costumi di Andrea Viotti

Coreografie di Pier Paolo Koss

Edipo: Gabriele Lavia

Creonte: Luca Lazzareschi

Tiresia: Pietro Biondi

Giocasta: Andrea Jonasson

Antigone di Sofocle

Traduzione di Giovanni Raboni

Regia di Patrice Kerbrat

Musiche di Giovanna Marini

Scena e costumi di Guido Fiorato

Antigone: Elena Ghiaurov

Creonte: Giulio Bosetti

Ismene: Sandra Franzo

Emone: Luciano Roman

Tiresia: Attilio Cucari

Elettra di Euripide

Traduzione di Umberto Albini e Vico Faggi

Regia di Piero Maccarinelli

Musiche di Marco Betta

Scena di Bruno Buonincontri

Costumi di Santuzza Cafì

Coreografie di Giuditta Cambieri

Elettra: Elisabetta Pozzi

Oreste: Giovanni Crippa

Clitemnestra: Anita Bartolucci

Castore: Marco Marelli

Oreste di Euripide

Traduzione di Dario Del Corno

Regia di Piero Maccarinelli

Musiche di Marco Betta

Scena di Bruno Buonincontri
Costumi di Santuzza Cafì
Coreografie di Giuditta Cambieri

Elettra: Manuela Mandracchia
Oreste: Graziano Piazza
Elena: Elisabetta Pozzi
Ermione: Laura Mazzi
Menelao: Francesco Migliaccio
Tindareo: Gigi Angelillo
Pilade: Giovanni Crippa

XXXVII. 2001 | Agamennone di Eschilo, Coefore di Eschilo, Festa delle donne di Aristofane, Anfitrione di Plauto

Agamennone di Eschilo

Traduzione di Manara Valgimigli
Regia di Antonio Calenda
Musiche di Germano Mazzocchetti
Scena di Bruno Buonincontri
Costumi di Elena Mannini
Coreografie di Mischa van Hoecke

Agamennone: Mariano Rigillo
Clitemnestra: Piera Degli Esposti
Cassandra: Daniela Giovanetti
Egisto: Giampiero Fortebraccio

Coefore di Eschilo

Traduzione di Manara Valgimigli
Regia di Antonio Calenda
Musiche di Germano Mazzocchetti
Scena di Bruno Buonincontri
Costumi di Elena Mannini
Coreografie di Mischa van Hoecke

Oreste: Alessandro Preziosi
Elettra: Daniela Giovanetti
Clitemnestra: Piera Degli Esposti
Egisto: Giampiero Fortebraccio

Festa delle donne di Aristofane

Traduzione di Edoardo Sanguineti
Regia di Tonino Conte
Musiche di Andrea Ceccon



Scena e costumi di Emanuele Luzzati
Coreografie di Stefania Scarinzi

Mnesiloco: Massimo Venturiello
Euripide: Enrico Campanati
Agatone: Pietro Fabbri

Anfitrione di Plauto

Traduzione di Renato Oniga
Regia di Michele Mirabella
Musiche di Matteo D'Amico
Scena di Alessandro Chiti
Costumi di Isabella Montani
Coreografie di Anna Lea Antolini

Sosia: Maurizio Micheli
Alcmena: Brigitta Boccoli
Anfitrione: Claudio Angelini

XXXVIII. 2002 | Prometeo incatenato di Eschilo, Baccanti di Euripide, Le Rane di Aristofane



Prometeo incatenato di Eschilo

Traduzione di Dario Del Corno
Regia di Luca Ronconi
Musiche di Paolo Terni
Scena di Margherita Palli
Costumi di Gianluca Sbicca
Coreografie di Marise Flach

Prometeo: Franco Branciaroli
Kratos: Emanuele Vezzoli
Efesto: Luciano Virgilio
Oceano: Warner Bentivegna
Io: Laura Marinoni
Ermes: Stefano Santospago
Corifea: Galatea Ranzi

Baccanti di Euripide

Traduzione di Maria Grazia Ciani
Regia di Luca Ronconi
Musiche di Paolo Terni
Scena di Margherita Palli
Costumi di Gianluca Sbicca
Coreografie di Marise Flach

Dioniso: Massimo Popolizio
Tiresia: Luciano Virgilio
Cadmo: Walter Bentivegna
Penteo: Giovanni Crippa
Agave: Galatea Ranzi

Le Rane di Aristofane

Traduzione di Raffaele Cantarella
Regia di Luca Ronconi
Musiche di Paolo Terni
Scena di Margherita Palli
Costumi di Gianluca Sbicca
Coreografie di Marise Flach

Dioniso: Massimo Popolizio
Xantia: Antonello Fassari
Eracle: Stefano Santospago
Caronte: Maurizio Gueli
Euripide: Riccardo Bini
Eschilo: Giovanni Crippa
Plutone: Maurizio Gueli

XXXIX. 2003 | Persiani di Eschilo, Eumenidi di Eschilo, Le Vespe di Aristofane

Persiani di Eschilo

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di
Giusto Monaco
Regia di Antonio Calenda
Musiche di Germano Mazzocchetti
Scena di Bruno Buonincontri
Costumi di Elena Mannini
Coreografie di Catherine Pantigny

Atossa: Piera Degli Esposti
Messaggero: Roberto Herlitzka
Ombra di Dario: Osvaldo Ruggieri
Serse: Luca Lazzareschi

Eumenidi di Eschilo

Traduzione di Manara Valgimigli
Regia di Antonio Calenda
Musiche di Germano Mazzocchetti
Scena di Bruno Buonincontri



Costumi di Elena Mannini
Coreografie di Catherine Pantigny

Pizia: Antonietta Carbonetti
Oreste: Hossein Taheri
Apollo: Osvaldo Ruggieri
Atena: Anita Bartolucci

Le Vespe di Aristofane

Traduzione di Raffele Cantarella
Regia di Renato Giordano
Musiche di Stefano Saletti e Renato Giordano
Scena di Alessandro Chiti
Costumi di Marina Luxardo

Filocleone: Pino Caruso
Schifacleone: Sergio Basile
Sosia: Fabio Busotti
Santia: Nello Mascia

XL. 2004 | Edipo Re di Sofocle, Medea di Euripide



Edipo Re di Sofocle

Traduzione di Salvatore Quasimodo
Regia di Roberto Guicciardini
Musiche di Dario Arcidiacono
Scena di Piero Guicciardini
Costumi di Lorenzo Ghiglia
Coreografie di Michele Abbondanza

Edipo: Sebastiano Lo Monaco
Creonte: Claudio Mazzenga
Tiresia: Mario Scaccia
Giocasta: Francesca Benedetti
Antigone: Carol Martines
Ismene: Andrea Granata

Medea di Euripide

Traduzione di Dario Del Corno
Regia di Peter Stein

Musiche di Giovanni Sollima
Scena di Ferdinand Wögerbauer
Costumi di Moidele Bickel

Medea: Maddalena Crippa
Creonte: Paolo Graziosi
Giasone: Gianluigi Fogacci
Egeo: Fabio Sartor

XLI. 2005 | Sette contro Tebe di Eschilo, Antigone di Sofocle

Sette contro Tebe di Eschilo

Traduzione di Monica Centanni
Regia di Jean-Pierre Vincent
Musiche di Marco Podda
Scena di Jean-Paul Chambas
Costumi di Patrice Cauchetier

Eteocle: Massimo Popolizio
Messaggero: Carlo Valli
Antigone: Rossana Giordano
Ismene: Lucia Cammalleri

Antigone di Sofocle

Traduzione di Maria Grazia Ciani
Regia di Irene Papas
Musiche di Vangelis
Scena di Irene Papas
Costumi di Sophia Kokosalaki
Coreografie di Aurelio Gatti

Antigone: Galatea Ranzi
Creonte: Alessandro Haber
Ismene: Micol Pambieri
Emone: Roberto Salemi
Tiresia: Maurizio Donadoni



XLII. 2006 | Troiane di Euripide, Ecuba di Euripide



Troiane di Euripide

Traduzione di Laura Pepe
Regia di Mario Gas
Musiche di Oreste Gas
Scena e costumi di Antonio Belart

Ecuba: Lucilla Morlacchi
Taltibio: Luca Lazzareschi
Cassandra: Crisitina Spina
Andromaca: Angela Demattè
Menelao: Francesco Biscione
Elena: Giovanna Di Rauso

Ecuba di Euripide

Traduzione di Umberto Albini e Vico Faggi
Regia di Massimo Castri
Musiche di Arturo Annechino
Scena e Costumi di Maurizio Balò

Coreografie di Daniela Schiavone

Ecuba: Elisabetta Pozzi
Polimestore: Sergio Romano
Polissena: Ilaria Genatiempo
Taltibio: Miro Landoni

XLIII. 2007 | Trachinie di Sofocle, Eracle di Euripide

Trachinie di Sofocle

Traduzione di Salvatore Nicosia

Regia di Walter Pagliaro

Musiche di Arturo Annechino

Scena e costumi di Giovanni Carluccio

Deianira: Micaela Esdra

Illo: Diego Florio

Lica: Luca Lazzareschi

Eracle: Paolo Graziosi

Iole: Lucina Campisi

Eracle di Euripide

Traduzione di Giulio Guidorizzi

Regia di Luca De Fusco

Musiche di Antonio Di Pofi

Scena di Antonio Fiorentino

Costumi di Maurizio Millenotti

Coreografie di Alessandra Panzavolta

Anfitrione: Ugo Pagliai

Megara: Giovanna Di Rauso

Lico: Massimo Reale

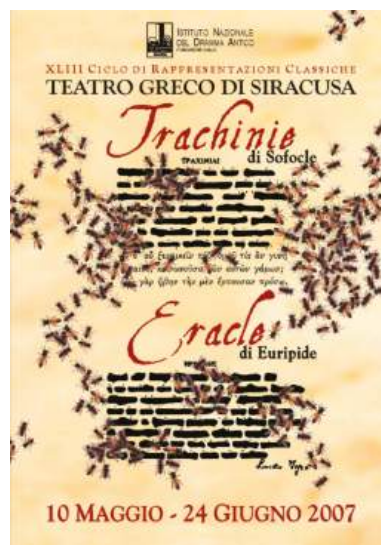
Eracle: Sebastiano Lo Monaco

Iride: Deli De Maio

Lissa: Marianella Bargilli

Messaggero: Luca Lazzareschi

Teseo: Roberto Bisacco



XLIV. 2008 | Orestiade di Eschilo



Orestiaide di Eschilo

Traduzione di Pier Paolo Pasolini
Regia, scena e costumi di Pietro Carriglio
Musiche di Matteo D'Amico
Coreografie di Leda Lojodice

Agamennone: Giulio Brogi
Clitemnestra: Galatea Ranzi
Cassandra: Ilaria Genatiempo
Egisto: Luciano Roman
Oreste: Luca Lazzareschi
Elettra: Galatea Ranzi
Apollo: Maurizio Donadoni
Atena: Elisabetta Pozzi

XLV. 2009 | Medea di Euripide, Edipo a Colono di Sofocle

Medea di Euripide

Traduzione di Maria Grazia Ciani
Regia di Krzysztof Zanussi
Musiche di Daniele D'Angelo
Scena di Massimiliano e Doriana Fuksas
Costumi di Beatrice Bordone Bulgari

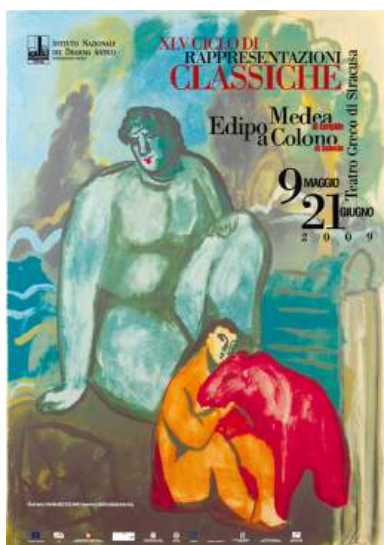
Medea: Elisabetta Pozzi
Creonte: Francesco Biscione
Giasone: Maurizio Donadoni
Egeo: Michele De Marchi

Edipo a Colono di Sofocle

Traduzione di Giovanni Cerri
Regia di Daniele Salvo
Musiche di Marco Podda
Scena di Massimiliano e Doriana Fuksas
Costumi di Nicola Luccherini

Edipo: Giorgio Albertazzi
Antigone: Roberta Caronia

Ismene: Carmelinda Gentile
Teseo: Massimo Nicolini
Creonte: Maurizio Donadoni
Polinice: Giacinto Palmarini



XLVI. 2010 | Aiace di Sofocle, Fedra di Euripide, Lisistrata di Aristofane

Aiace di Sofocle

Traduzione di Guido Paduano

Regia di Daniele Salvo

Musiche di Marco Podda

Scena di Jordi Garcés

Costumi di Silvia Aymonino

Coreografie di Vasily Lukianenko

Atena: Ilaria Genatiempo

Ulisse: Antonio Zanoletti

Aiace: Maurizio Donadoni

Tecmessa: Elisabetta Pozzi

Messaggero: Massimo Nicolini

Teucro: Giacinto Palmarini

Menelao: Mauro Avogadro

Agamennone: Francesco Biscione



Fedra di Euripide

Traduzione di Edoardo Sanguineti

Regia di Carmelo Rifici

Musiche di Daniele D'Angelo

Scena di Jordi Garcés

Costumi di Margherita Baldoni

Coreografie di Alessio Maria Romano

Fedra: Elisabetta Pozzi

Nutrice: Guia Ielo

Teseo: Maurizio Donadoni

Ippolito: Massimo Nicolini

Lisistrata di Aristofane

Traduzione di Ettore Romagnoli

Regia di Emiliano Bronzino

Musiche di Daniele D'Angelo e Francesco Branciamore

Scena di Jordi Garcés

Costumi di Mariella Gennarino

Coreografie di Dario La Ferla

Lisistrata: Ilaria Genatiempo

Vincibella: Simonetta Cartia

Mirrina: Carmelinda Gentile

Lampetta: Doriana La Fauci

Fottino: Sergio Mancinelli

XLVII. 2011 | Filottete di Sofocle, Andromaca di Euripide, Le Nuvole di Aristofane



Filottete di Sofocle

Traduzione di Giovanni Cerri

Regia di Gianpiero Borgia

Musiche di Papacecco e Francesco Santalucia

Scena e costumi di Maurizio Balò

Coreografie di Vasily Lukianenko

Ulisse: Antonio Zanoletti

Neottolemo: Massimo Nicolini

Filottete: Sebastiano Lo Monaco

Mercante: Daniele Nuccetelli

Eracle: Giacinto Palmarini

Andromaca di Euripide

Traduzione di Davide Susanetti

Regia di Luca De Fusco

Musiche di Antonio Di Pofi

Scena e costumi di Maurizio Balò

Coreografie di Alessandra Panzavolta

Andromaca: Laura Marinoni

Ermione: Roberta Caronia

Menelao: Paolo Serra

Peleo: Mariano Rigillo

Nutrice: Nunzia Greco

Oreste: Giacinto Palmarini

Teti: Gaia Aprea

Le Nuvole di Aristofane

Traduzione di Alessandro Grilli

Regia di Alessandro Maggi

Musiche di Antonio Di Pofi

Scena e costumi di Marta Crisolini Malatesta

Coreografie di Dario La Ferla

Strepsiade: Mariano Rigillo

Filippide: Giacinto Palmarini

Discepolo: Sergio Mancinelli

Socrate: Antonio Zanoletti

Discorso migliore: Mauro Avogadro

Discorso peggiore: Anna Teresa Rossini

Creditore: Andrea Romero

XLVIII. 2012 | Prometeo di Eschilo, Baccanti di Euripide, Gli Uccelli di Aristofane

Prometeo di Eschilo

Traduzione di Guido Paduano

Regia di Claudio Longhi

Musiche di Andrea Piermartire

Scena di Oma*Amo Rem Koolhaas

Costumi di Gianluca Sbicca

Coreografie di Martha Graham Dance Company

Prometeo: Massimo Popolizio

Potere: Massimo Nicolini

Violenza: Michele Dell'Utri

Efesto: Gaetano Bruno

Oceano: Mauro Avogadro

Corifea: Daniela Giovanetti

Io: Gaia Aprea

Hermes: Jacopo Venturiero



Baccanti di Euripide

Traduzione di Giorgio Ierano

Regia di Antonio Calenda

Musiche di Germano Mazzocchetti

Scena di Oma*Amo Rem Koolhaas

Costumi di Pier Paolo Bisleri

Coreografie di Martha Graham Dance Company

Dioniso: Maurizio Donadoni

Tiresia: Francesco Benedetto

Cadmo: Daniele Griggio

Penteo: Massimo Nicolini

Agave: Daniela Giovanetti

Gli Uccelli di Aristofane

Traduzione di Alessandro Grilli

Regia di Roberta Torre

Musiche di Enrico Melozzi

Scena di Oma*Amo Rem Koolhaas

Costumi di Roberto Crea

Coreografie di Dario La Ferla

Pisetero: Mauro Avogadro
Evelpide: Sergio Mancinelli
Upupa: Rocco Castrocielo

XLIX. 2013 | Edipo Re di Sofocle, Antigone di Sofocle, Le donne al Parlamento di Aristofane



Edipo Re di Sofocle

Traduzione di Guido Paduano
Regia di Daniele Salvo
Musiche di Marco Podda
Scena e costumi di Maurizio Balò
Coreografie di Antonio Bertusi

Edipo: Daniele Pecci
Creonte: Maurizio Donadoni
Tiresia: Ugo Pagliai
Giocasta: Laura Marinoni
Servo e Sacerdote: Mauro Avogadro
Nunzio: Francesco Biscione

Antigone di Sofocle

Traduzione di Anna Beltrametti
Regia di Cristina Pezzoli
Musiche di Stefano Bollani

Scena di Maurizio Balò
Costumi di Nanà Cecchi
Coreografie di Walter Leonardi

Antigone: Ilenia Maccarrone
Creonte: Maurizio Donadoni
Ismene: Valentina Cenni
Emone: Matteo Cremon
Tiresia: Isa Danieli

Le donne al Parlamento di Aristofane

Traduzione di Andrea Capra
Regia di Vincenzo Pirrotta
Musiche di Luca Mauceri
Scena di Maurizio Balò
Costumi di Giuseppina Maurizi
Coreografie di Alessandra Fazzino

Prassagora: Anna Bonaiuto
Blepiro: Vincenzo Pirrotta
Evasore: Antonio Alveario
Cremete: Alessandro Romano

L. 2014 | Orestea di Eschilo, Le vespe di Aristofane

Agamennone di Eschilo

Traduzione di Monica Centanni
Regia di Luca De Fusco
Musiche di Antonio Di Pofi
Scena e costumi di Arnaldo Pomodoro
Coreografie di Alessandra Panzavolta

Agamennone: Massimo Venturiello
Clitemnestra: Elisabetta Pozzi
Cassandra: Giovanna Di Rauso
Egisto: Andrea Renzi
Sentinella: Mauro Avogadro
Araldo: Mariano Rigillo

Coefore e Eumenidi di Eschilo

Traduzione di Monica Centanni
Regia di Daniele Salvo
Musiche di Marco Podda
Scena e costumi di Arnaldo Pomodoro
Coreografie di Alessio Maria Romano

Oreste: Francesco Scianna
Elettra: Francesca Ciocchetti
Clitemnestra: Elisabetta Pozzi
Egisto: Graziano Piazza
Pilade: Marco Imparato
Pizia: Paola Gassman
Apollo: Ugo Pagliani
Atena: Piera Degli Esposti
Regina delle Erinni: Clara Galante

Le Vespe di Aristofane

Traduzione: Alessandro Grilli
Regia: Mauro Avogadro
Musiche di Banda Osiris
Scena e costumi di Arnaldo Pomodoro
Coreografie di Ivan Bicego Varengo



Vivacleone: Antonello Fassari
 Abbassocleone: Martino D'Amico
 Sosia: Sergio Mancinelli
 Santia: Enzo Curcurù
 Figlio: Alessandro Romano
 Servo Cantante: Adonai Mamo
 Cane di Cidatene: Francesco Scaringi
 Mirtia: Doriana La Fauci
 Accusatore – Asino di Vivacleone: Sebastiano Fazzina
 Troiana: Giulia Diomede
 Convitate: Alice Bronzi, Elisa Golino
 Ladrete: Antonio Bandiera
 Piatto: Laura Ingiulla
 Grattugia: Cristina Coniglio
 Pentola: Alessia Ancona
 Graticola: Rossella Zagami
 Cherefonte: Domenico Macrì

LI. 2015 | **Supplici di Eschilo, Ifigenia in Aulide di Euripide, Medea di Seneca**



Supplici di Eschilo

Traduzione di Guido Paduano
 Regia di Moni Ovadia
 Adattamento scenico in siciliano e greco moderno di Moni Ovadia, Mario Incudine, Pippo Kaballà
 Musiche di Mario Incudine
 Scena di Gianni Carluccio
 Costumi di Elisa Savi
 Coreografie di Dario La Ferla

Danao: Angelo Tosto
 Pelasgo: Moni Ovadia
 Araldo degli Egizi: Marco Guerzoni
 Cantastorie: Mario Incudine
 Prima Corifea: Donatella Finocchiaro
 Voce egizia: Faisal Taher

Musicisti: Antonio Vasta (fisarmonica-zampogna), Antonio Putzu (fiati), Manfredi Tumminello (chitarra-bouzouki), Giorgio

Rizzo (percussioni)

Ifigenia in Aulide di Euripide

Traduzione di Giulio Guidorizzi
 Regia di Federico Tiezzi

Musiche di Francesca Della Monica, Ernani Maletta

Scena di Pier Paolo Bisleri

Costumi di Giovanna Buzzi

Agamennone: Sebastiano Lo Monaco

Menelao: Francesco Colella

Clitemnestra: Elena Ghiaurov

Ifigenia: Lucia Lavia

Achille: Raffaele Esposito

Medea di Seneca

Traduzione di Giusto Picone

Regia di Paolo Magelli

Musiche di Arturo Anecchino

Scena e costumi di Ezio Toffolutti

Medea: Valentina Banci

Giasone: Filippo Dini

Creonte: Daniele Griggio

Nutrice: Francesca Benedetti

Messaggero: Diego Florio

LII. 2016 | Elettra di Sofocle, Alcesti di Euripide, Fedra di Seneca

Elettra di Sofocle

Traduzione di Nicola Crocetti

Regia di Gabriele Lavia

Musiche di Giordano Corapi

Scena di Alessandro Camera

Costumi di Andrea Viotti

Pedagogo: Massimo Venturiello

Oreste: Jacopo Venturiero

Pilade: Massimiliano Aceti

Elettra: Federica Di Martino

Crisòtemi: Pia Lanciotti

Clitemnestra: Maddalena Crippa

Egisto: Maurizio Donadoni

Alcesti di Euripide

Traduzione di Maria Pia Pattoni

Regia di Cesare Lievi

Musiche di Marcello Panni

Scena e costumi di Luigi Perego



Apollo: Massimo Nicolini
Tanàto: Pietro Montandon
Alcesti: Galatea Ranzi
Eracle: Stefano Santospago
Feréte: Paolo Graziosi
Admeto: Danilo Nigrelli

Fedra di Seneca

Traduzione di Maurizio Bettini
Regia di Carlo Cerciello
Musiche di Paolo Coletta
Scena di Roberto Crea
Costumi di Alessandro Ciammarughi
Coreografie di Dario La Ferla

Fedra: Imma Villa
Nutrice: Bruna Rossi
Teseo e Ippolito: Fausto Russo Alesi

LIII. 2017 | Sette contro Tebe di Eschilo, Fenicie di Euripide, Le Rane di Aristofane



Sette contro Tebe di Eschilo

Traduzione di Giorgio Ieranò
Regia di Marco Baliani
Musiche di Mirto Baliani
Scena e costumi di Carlo Sala
Coreografie di Alessandra Fazzino

Eteocle: Marco Foschi
Messaggero: Aldo Ottobri
Antigone: Anna Della Rosa
Aedo: Gianni Salvo
Araldo: Aldo Ottobri

Fenicie di Euripide

Traduzione di Enrico Medda
Regia di Valerio Binasco
Musiche di Arturo Anecchino
Scena e costumi di Carlo Sala

Giocasta: Isa Danieli
Antigone: Giordana Faggiano
Polinice: Gianmaria Martini
Eteocle: Guido Caprino

Creonte: Michele Di Mauro

Tiresia: Alarico Salaroli

Le Rane di Aristofane

Traduzione di Olimpia Imperio

Regia di Giorgio Barberio Corsetti

Musiche di SeiOttavi

Scena di Massimo Troncanetti

Costumi di Francesco Esposito

Riprese Video di Igor Renzetti

Dioniso: Salvo Ficarra

Xantia: Valentino Picone

Eracle: Roberto Salemi

Caronte: Giovanni Prospero

Euripide: Gabriele Benedetti

Eschilo: Roberto Rustioni

Plutone: Dario Iubatti

LIV. 2018 | Edipo a Colono di Sofocle, Eracle di Euripide, I Cavalieri di Aristofane

Edipo a Colono di Sofocle

Traduzione di Federico Condello

Regia e scena di Yannis Kokkos

Musiche di Alexandros Markeas

Costumi di Paolo Mariani

Edipo: Massimo De Francovich

Antigone: Roberta Caronia

Ismene: Eleonora De Luca

Teseo: Sebastiano Lo Monaco

Creonte: Stefano Santospago

Polinice: Fabrizio Falco

Eracle di Euripide

Traduzione di Giorgio Ieranò

Regia di Emma Dante

Musiche di Serena Ganci

Scena di Carmine Maringola

Costumi di Vanessa Sannino

Coreografie di Manuela Lo Sicco

Anfitrione: Serena Barone

Megara: Naike Anna Silipo

Lico: Patricia Zanco



Eracle: Mariagjulia Colace
Iris: Francesca Laviosa
Lyssa: Arianna Pozzoli
Messaggero: Katia Mirabella
Teseo: Carlotta Viscovo

I Cavalieri di Aristofane

Traduzione di Olimpia Imperio
Regia di Giampiero Solari
Musiche di Roy Paci
Scena di Angelo Linzalata
Costumi di Daniela Cernigliaro
Coreografie di Lara Guidetti

Demostene: Giovanni Esposito
Nicia: Sergio Mancinelli
Salsicciaio: Francesco Pannofino
Paflagone: Gigio Alberti
Corifeo: Roy Paci

LV. 2019 | Elena di Euripide, Troiane di Euripide, Lisistrata di Aristofane



Elena di Euripide

Traduzione di Walter Lapini
Regia e scena di Davide Livermore
Musiche di Andrea Chenna
Costumi di Gianluca Falaschi
Video Design di D-Wok

Elena: Laura Marinoni
Teucro: Viola Marietti
Menelao: Sax Nicosia
Una vecchia: Mariagrazia Solano
Primo Messaggero: Maria Chiara Centorami
Teonoe: Simonetta Cartia
Teoclimeno: Giancarlo Judica Cordiglia

Troiane di Euripide

Traduzione di Alessandro Grilli
Regia di Muriel Mayette-Holtz

Musiche di Cyril Giroux
Scena di Stefano Boeri
Costumi di Marcella Salvo

Ecuba: Maddalena Crippa
Taltibio: Paolo Rossi
Cassandra: Marial Bajma Riva
Andromaca: Elena Arvigo
Menelao: Graziano Piazza
Elena: Viola Graziosi

Lisistrata di Aristofane

Traduzione di Giulio Guidorizzi
Regia di Tullio Solenghi
Musiche di Marcello Cotugno
Scena e costumi di Andrea Viotti
Coreografie di Paola Maffioletti

Lisistrata: Elisabetta Pozzi
Calonice: Federica Carruba Toscano
Mirrina: Giovanna Di Rauso
Lampitò: Viola Marietti
Cinesia: Tullio Solenghi

LVI. 2021 | Baccanti di Euripide, Coefore / Eumenidi di Eschilo, Nuvole di Aristofane

Baccanti di Euripide

Traduzione di Guido Paduano
Regia di Carlus Padrissa (La Fura dels Baus)
Musiche e scene di Carlus Padrissa
Costumi di Tamara Joksimovic
Coreografie di Mireia Romero Miralles

Dioniso: Lucia Lavia
Cadmò: Stefano Santospago
Tiresia: Antonello Fassari
Penteo: Ivan Graziano
Primo Messaggero: Spyros Chamilos, Francesca Piccolo
Secondo Messaggero: Antonio Bandiera
Agave: Linda Gennari
Corifee: Simonetta Cartia, Elena Polic Greco

Coefore / Eumenidi di Eschilo

Traduzione di Walter Lapini
Regia di Davide Livermore
Musiche di Andrea Chenna
Scena di Davide Livermore, Lorenzo Russo Rainaldi



Costumi di Gianlica Falaschi
Disegno luci di Antonio Castro

Coefore
Oreste: Giuseppe Sartori
Pilade: Spyros Chamilos
Elettra: Anna Della Rosa
Voce e immagine di Agamennone: Sax Nicosia
Clitemnestra: Laura Marinoni
Cilissa: Maria Grazia Solano
Egisto: Stefano Santospago
Donna: Irasema Carpinteri

Eumenidi
La Pizia: Maria Grazia Solano
Apollo: Giancarlo Judica Cordiglia
Fantasma di Clitemnestra: Laura Marinoni
Atena: Olivia Manescalchi
Statua di Atena: Federica Cinque

Nuvole di Aristofane

Traduzione di Nicola Cadoni
Regia di Antonio Calenda
Musiche di Germano Mazzocchetti
Scena e costumi di Bruno Buonincontri
Coreografie di Jacqueline Bulnés

Aristofane: Stefano Santospago
Strepsiade: Nando Paone
Fidippide: Massimo Nicolini
Socrate: Antonello Fassari
Corifee: Galatea Ranzi, Daniela Giovanetti
Discorso Migliore: Stefano Galante
Discorso Peggioro: Jacopo Cinque
Primo Creditore di Strepsiade: Alessio Esposito
Secondo Creditore di Strepsiade: Matteo Baronchelli
Xantia: Rosario D'Aniello

LVII. 2022 | Agamennone di Eschilo, Edipo Re di Sofocle, Ifigenia in Tauride di Euripide

Agamennone di Eschilo

Traduzione di Walter Lapini

Regia di Davide Livermore

Scene di Davide Livermore e Lorenzo Russo Rainaldi

Costumi di Gianluca Falaschi

Disegno di luci di Antonio Castro

Video design di D-Wok

Musiche originali di Mario Conte

Musici: Diego Mingolla, Stefania Visalli

Sentinella: Maria Grazia Solano

Corifea: Gaia Aprea

Coro: Maria Laila Fernandez, Alice Giroladini, Marcello Gravina,

Turi Moricca, Valentina Virando

Clitennestra: Laura Marinoni

Messaggero: Olivia Manescalchi

Agamennone: Sax Nicosia

Cassandra: Linda Gennari

Egisto: Stefano Santospago

Spettro di Ifigenia: Carlotta Messina, Maria Chiara Signorello

Vecchi argivi: Tonino Bellomo, Edoardo Lombardo, Massimo Marchese

Oreste bambino: Giuseppe Fusciello

Elettra bambina: Margherita Vatti

Edipo Re di Sofocle

Traduzione di Francesco Morosi

Regia di Robert Carsen

Drammaturgia di Ian Burton

Scene di Radu Boruzescu

Costumi di Luis F. Carvalho

Luci di Robert Carsen, Giuseppe Di Iorio

Coreografie di Marco Berriel

Musiche di Scena di Cosmin Nicolae

Regista assistente di Stefano Simone Pintor

Edipo: Giuseppe Sartori

Capo Coro: Rosario Tedesco

Corifea: Elena Polic Greco

Creonte: Paolo Mazzarelli

Tiresia: Graziano Piazza

Giocasta: Maddalena Crippa



Primo Messaggero: Massimo Cimaglia
Servo di Laio: Antonello Cossia
Secondo Messaggero: Dario Battaglia
Coro di Tebani

Ifigenia in Tauride di Euripide

Traduzione di Giorgio Ieranò
Regia di Jacopo Gassmann
Scene di Gregorio Zurla
Visual Designer di Luca Brinchi, Daniele Spanò
Costumi di Gianluca Sbicca
Progetto sonoro di G.U.P. Alcaro

Ifigenia: Anna Della Rosa
Oreste: Ivan Alovisio
Pilade: Massimo Nicolini
Bovaro: Alessio Esposito
Toante: Stefano Santospago
Messaggero: Rosario Tedesco
Coro di Schiave greche

*A conclusione del LVII Ciclo di Spettacoli Classici è stata allestita una versione di *Orestea* di Eschilo riproponendo l'allestimento di *Agamennone* di Eschilo unitamente a *Coefore / Eumenidi* di Eschilo nell'allestimento del 2021, sempre per la regia di Davide Livermore.

LVIII. 2023 | Prometeo incatenato di Eschilo, Medea di Euripide, La Pace di Aristofane



Prometeo incatenato di Eschilo

Traduzione di Roberto Vecchioni
Regia di Leo Muscato
Scene di Federica Parolini
Costumi di Silvia Aymonino
Musiche di Ernani Maletta
Direzione del coro di Francesca Della Monica
Coreografie di Nicole Kehrberger
Luci di Alessandro Verazzi

Bia: Silvia Valenti
Kratos: Davide Paganini
Efesto: Michele Cipriani
Prometeo: Alessandro Albertin
Oceano: Alfonso Veneroso
Io: Deniz Ozdogan
Ermes: Pasquale di Filippo

Coro di Oceanine: Silvia Benvenuto, Letizia Bravi, Gloria Carovana, Maria Laila Fernandez, Valeria Girelli, Elena Polic Greco, Giada Lorusso, María Pilar Pérez Aspa, Silvia Pietta
Coreute: Giulia Acquasana, Marina La Placa, Alba Sofia Vella

Medea di Euripide

Traduzione di Massimo Fusillo

Regia di Federico Tiezzi

Scene di Marco Rossi

Costumi di Giovanna Buzzi

Luci di Gianni Pollini

Musiche originali del prologo di Silvia Colasanti

Maestro del coro: Francesca Della Monica

Arrangiatore coro e voci: Ernani Maletta

Con la partecipazione del Coro di voci bianche e Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma, diretti da Giuseppe Sabbatini e Carlo Donadio.

Nutrice: Debora Zuin

Pedagogo: Riccardo Livermore

Medea: Laura Marinoni

Creonte: Roberto Latini

Giasone: Alessandro Averone

Egeo: Luigi Tabita

Nunzio: Sandra Toffolatti

Prima Corifea: Francesca Ciocchetti

Prima Coreuta: Simonetta Cartia

Coro: Alessandra Gigli, Dario Guidi, Anna Charlotte Barbera, Valentina Corrao, Valentina Elia, Caterina Fontana, Francesca Gabucci, Irene Mori, Aurora Miriam Scala, Maddalena Serratore, Giulia Valentini, Claudia Zappia.

Figli di Medea: Matteo Paguni, Francesco Cutale

La Pace di Aristofane

Traduzione di Nicola Cadoni

Regia di Daniele Salvo

Scene di Alessandro Chiti

Installazioni sceniche di Michele Ciacciofera

Costumi di Daniele Gelsi

Musiche originali di Patrizio Maria D'Artista

Cura del movimento di Miki Matsuse

Luci di Giuseppe Filipponio

Trigeo: Giuseppe Battiston

Ermes/Ierocle: Massimo Verdastrò

Servo di Trigeo I: Simone Ciampi

Servo di Trigeo II / Aristofane: Martino Duane

Figlia di Trigeo I: Francesca Mària

Figlia di Trigeo II: Stella Pecollo

Polemos / Mercante di zappe: Patrizio Cigliano

Macello: Gaetano Aiello

Mercante di armi: Giuseppe Rispoli

Fabbricante di falci: Paolo Giangrasso

La Pace: Jacqueline Bulnés

La Pace (monologo finale): Elena Polic Greco

Opora (dea del raccolto): Federica Clementi

Theoria (dea della festa): Gemma Lapi

Corifei: Gaetano Aiello, Simonetta Cartia, Simone Ciampi, Patrizio Cigliano, Enzo Curcurù, Martino Duane, Marcella Favilla, Paolo Giangrasso, Elena Polic Greco, Francesco Iaia, Giancarlo Latina, Francesca Mària, Stella Pecollo e Giuseppe Rispoli.

*A conclusione del LVIII Ciclo di Spettacoli Classici è stata allestita una rappresentazione dal titolo *Ulisse. L'ultima Odissea*, liberamente tratta dal testo omerico, per la regia di Giuliano Paporini con libretto di Francesco Morosi.

Edizioni precedenti in Engramma

Regesto degli spettacoli INDA al Teatro greco di Siracusa (1914-2022) a cura di Alessandra Pedersoli, "La Rivista di Engramma" 195 (settembre/ottobre 2022), 144-207. | PDF

Regesto degli spettacoli INDA al Teatro greco di Siracusa (1914-2021) a cura di Alessandra Pedersoli, "La Rivista di Engramma" 183 (luglio/agosto 2021), 307-364. | PDF

Regesto degli spettacoli INDA al Teatro greco di Siracusa (1914-2019) a cura di Anna Fressola, "La Rivista di Engramma" 170 (dicembre 2019), 177-233. | PDF

Regesto degli spettacoli INDA al Teatro greco di Siracusa (1914-2009), a cura di Anna Banfi, Giulia Bordignon e Alessandra Pedersoli, "La Rivista di Engramma" 72 (maggio/giugno 2009), 49-102.

English abstract

Since 1914, the National Institute of Ancient Drama (Istituto Nazionale del Dramma Antico, INDA, so named since 1927) has presented ancient classical dramas performed at the Greek Theatre of Syracuse. Thanks to the activity of INDA, for more than a century the Greek Theatre of the Sicilian city has been a stage and an agora, a space for representation but also a space that has hosted multiple ideas and contributions related to the issue of the modern readings and reinventions of Greek tragedy. Since 2000, INDA has preserved and valorized the inestimable heritage of classical drama, with all its inheritance and modernity, through annual productions and by offering different plays, interpretations, performers, and staging styles over the years. The contribution presents the register of the plays staged from 1914 to 2023.

keywords | Istituto Nazionale del Dramma Antico (INDA); Greek Theater; Staging of Classical Drama.

Da Prometeo all'Antropocene

Intervista a Salvatore Natoli

a cura di Stefano Piazzese

Pubblichiamo in questo numero di Engramma l'intervista al filosofo Salvatore Natoli, professore emerito di Filosofia teoretica presso l'Università degli Studi di Milano-Bicocca. L'intervista è stata fatta in occasione della *lectio Da Prometeo all'Antropocene*, organizzata dal Collegio Siciliano di Filosofia e svoltasi a Siracusa il 2 giugno 2023. La *lectio* e l'intervista sono state pensate come momenti di approfondimento degli itinerari interpretativi della tragedia eschilea, specialmente in relazione alla messa in scena del *Prometeo incatenato* al Teatro Greco di Siracusa durante la stagione INDA 2023, per la regia di Leo Muscato, nella traduzione di Roberto Vecchioni, e con i seguenti attori principali: Alessandro Albertin (Prometeo), Silvia Valenti (Bia), Davide Paganini (Kratos), Michele Cipriani (Efesto), Alfonso Veneroso (Oceano), Deniz Ozdogan (Io) e Pasquale Di Filippo (Ermes).



Prometeo incatenato, regia di Leo Muscato, stagione INDA 2023, scena di Federica Parolini.

Stefano Piazzese | Riflettere sulle tragedie della grecità a noi pervenute, seguendo gli itinerari del suo pensiero, non è mai un soffermarsi esclusivamente presso i vasti territori semantici delle stesse, ma un interpretare anche la nostra condizione, il nostro tempo, in modo tale che le opere dei tragediografi possano essere una bussola anche per l'essere umano e per la società del XXI secolo. Dunque, se la tragedia ha la forza di suscitare le domande fondamentali sull'umano e sul divino ancora oggi, stando al Prometeo incatenato, quali sono le considerazioni fondamentali che risultano particolarmente urgenti nel nostro tempo?

Salvatore Natoli | Direi che *Prometeo incatenato* è una tragedia che si applica in modo particolare al nostro tempo perché noi oggi siamo agli esiti estremi del prometeismo. Ora, com'è noto, il mito è interpretabile all'infinito; ha un nucleo originale che poi va sempre riattualizzato, e ogni epoca, ogni contesto culturale lo reinveste, lo reinterpreta. Questo vale per tutti i miti. Qui aveva ragione Ovidio: il mito è metamorfico. E quindi non è la prima volta che Prometeo è stato riutilizzato, che ha parlato a un'epoca.

Ha parlato normalmente in una dimensione doppia; la dominante del tragico è doppia: da una parte il ribelle e quindi, in quanto tale, liberatore, perché si scontra con le catene della neces-

sità cercando di spezzarle; dall'altra parte la tracotanza: questo ribelle ritiene di potere ergersi contro Zeus e, indipendentemente da Zeus, tende alla dismisura. Dunque, da un liberatore della necessità a una macchina del dominio. Ecco, questo doppio ha accompagnato la figura di Prometeo. Per un verso, dunque, un uomo pietoso nei confronti dell'umanità, per l'altro non solo un dominatore, ma un dominatore attraverso l'inganno. Da qui l'illusione dell'onnipotenza, cioè la perdita del limite o della misura, che è il motivo per cui, di fatto, viene condannato. Nel tempo ci sono state varie elaborazioni di questa figura. Prometeo è stato cristianizzato sia nella forma demiurgica – ha creato l'uomo dall'argilla: che cosa era se non una prefigurazione, o qualcosa da mettere accanto alla creazione dell'uomo che leggiamo nel Genesi? – sia come uomo della pietà, ovvero come colui che soffre per gli altri uomini, che si immola per gli altri uomini. Quindi è stato comparato a Cristo, perché poi è chiaro che tutta la tradizione cristiana ha distrutto i vecchi simboli – dèi falsi e bugiardi – o li ha reinterpretati, cioè li ha cristianizzati. Nella modernità, nell'Ottocento, Prometeo diviene espressione della potenza tellurica, non della forza che viene dall'alto ma della potenza che emerge dalla terra. È il titanismo, il titanismo politico: Napoleone-Prometeo o il Prometeo di Marx, il grande liberatore, quindi una versione rivoluzionaria. Poi c'è anche un Prometeo demitizzato in una versione ironica dove non parla più, non se ne sente più l'eco. È quello che dice Kafka: il mito si è spento. Ma, di fatto, il mito che si è spento è diventato progressivamente storia, nel senso che il prometeismo è ciò che si è sviluppato in particolare a partire dalla modernità come sforzo di autoliberazione; e questa è diventata fondamentalmente la tecnica che libera dal bisogno in una dinamica difensivo-offensiva: gli uomini erano dispersi, erano al freddo, erano alla fame. Allora il fuoco, e quindi la tecnica, difende l'uomo da una natura crudele. Qui c'è alla base la crudeltà della natura, non c'è una dimensione idilliaca della natura, come nei miti originari quando si fa riferimento all'età dell'oro. C'è invece la generazione degli uomini, le età degli uomini e quindi il bisogno, la catena della necessità intesa come bisogno. Occorre dunque liberare l'uomo dal bisogno, dalla miseria. Pertanto, la tecnica, fondamentalmente, opera per piegare la natura alla volontà dell'uomo e per metterla al suo servizio, cioè per renderla produttiva e benefica per l'uomo stesso: qui abbiamo l'asservimento della natura come auto-liberazione dell'uomo. Allora da una partenza, diciamo, difensiva-offensiva comincia per l'uomo la dimensione dell'espansione. E qui c'è una considerazione importante da fare, ed è questa: l'uomo piegando la natura a sé, e traendone dei vantaggi, sperimenta un successo. Dal piegare la natura per il proprio vantaggio alla curiosità di conoscere il passo è breve: dalla liberazione alla necessità, alla curiosità della conoscenza. La dimensione difensiva-offensiva diventa espansiva e, siccome questa espansione ha successo, l'uomo si piazza nella terra con maggiore comodità, anche se ci sono delle controindicazioni, poiché i vantaggi che egli guadagna sono molto più alti delle controindicazioni. Così l'uomo cresce nella dimensione espansiva, comincia a occupare gli spazi della terra: ciò che prende il nome di Antropocene. L'Antropocene nasce nel momento in cui gli uomini cominciano a occupare gli spazi terrestri. Non sto qui a dire quando nasce l'Antropocene, perché ci sono state delle periodizzazioni storiche che sono abbastanza note. Comunque, il nome è relativamente recente e fa riferimento a quando la dinamica espansiva dell'uomo diventò aggressiva, cioè quando cominciò a con-

quistare gli spazi del pianeta. Ora, il tratto caratteristico dell'uomo, a differenza dell'animale che si adatta alla natura, è che egli adatta la natura a sé. Non è che l'animale non sia *faber*: un nido è un'operazione fabbrile dell'animale, ma, tutto sommato, dentro i ritmi della natura. L'uomo, a mano a mano che va avanti, infrange questi ritmi, e quindi si giunge al momento in cui Prometeo ha smesso di essere mito, e da tempo ha smesso di essere mito. E lo sforzo umano di dominio che in quel mito era incarnato prende una curvatura eccessiva verso la dismisura perché l'uomo abbraccia non più solo l'espansione, ma pure l'aggressione, cioè l'idea che della natura si può fare quello che si vuole. A questo punto riappare la necessità, ma riappare nel senso che tu, uomo, sei un ente di natura, non sei un di più della natura. Pertanto puoi occupare gli spazi della natura, crescere, trovarti nel mondo in una posizione più comoda, ma non puoi violare la natura oltre certi limiti perché tu, non operando con misura, distruggi le condizioni della tua vita sulla terra. Qui riemerge la necessità, riemerge quel verso di Eschilo: "la necessità è più potente di ogni tecnica". Il cammino dell'uomo è stato lungo e segnato dai successi di Prometeo, ma fino al punto in cui questi successi hanno cominciato a sviluppare controfinalità. E qui c'è una cosa molto importante da ricordare, un verso centrale in Eschilo. Quando l'Oceanina chiede al Titano: "Ma tu che hai fatto tanto bene agli uomini, perché sei in questa condizione? Forse sei andato oltre? Cosa hai fatto di più?". E lui risponde: "Sì, sono andato oltre. Ho messo in loro la dimenticanza della morte". Questo delirio di onnipotenza è nato dal fatto che l'uomo ha cercato sempre di differire la morte fino a portarla alla dimenticanza, e quindi ha cercato di dimenticare la sua naturalità mortale, il suo essere effimero. L'uomo, in quanto ente di natura, può aggiustare la natura finché vuole, ma poi, essendo egli natura, deve conformarsi alla natura stessa. La situazione è diventata più complicata in quanto l'uomo si trova spiazzato – in questo senso io parlo di fine dell'Antropocene, perché l'Antropocene è il progressivo dominio dell'uomo sulla terra.

Fine dell'Antropocene perché? Perché la natura ha detto all'uomo: *alt!* Stai alle mie leggi se vuoi che la natura resti una dimora per te. Oggi assistiamo anche all'oltrepassamento dei prodotti dell'uomo sull'uomo stesso. Ovvero: la tecnica, che era in mano all'uomo, oggi ha preso vita per sé. E che vita avrà non lo sappiamo, perché il mondo è sempre ambiguo, e di sicuro noi siamo dinnanzi a un salto di specie. Le macchine, da strumenti in mano all'uomo, stanno diventando sue interlocutrici. Oggi con le macchine noi parliamo, le interroghiamo, ma verrà il momento in cui loro interrogheranno noi. E quindi si profila un mondo in cui l'uomo conviverà con i suoi prodotti, che però non sono da pensare come superuomini ma come una specie diversa. Quando è apparso *homo sapiens* gli altri animali non sono spariti, c'è stata una reciproca collaborazione, un reciproco adattamento. Così, quando le macchine prenderanno sempre di più autonomia – già ci sono segni evidenti di questo – allora l'uomo dovrà appaersarsi con le macchine come nuova specie, e adattarsi ai loro comportamenti. Qui, volendo essere ottimisti e non catastrofici, perché alcuni immaginano un esito apocalittico; si può anche supporre, evitando di entrare nella fantascienza, che le macchine essendo più intelligenti dell'uomo avranno, paradossalmente, un senso dei loro limiti più sofisticato di quanto l'uomo, abbastanza rozzo rispetto alle macchine, ha (perso).

SP | Vorrei partire da quanto lei afferma in *L'esperienza del dolore*. Le forme del patire nella cultura occidentale: "L'uomo quanto più intende il pericolo di morte tanto più uccide: in tal modo si fa signore della vita e dominatore del mondo. Il vivente in generale e l'uomo in senso eminente tendono ad allontanare la morte divenendo previdenti. Prometeo è il simbolo eloquente di questo processo. La pietà di sé rende previdenti, ma proprio per questo anche impietosi"; vorrei cioè chiederle di delineare la sua ermeneutica dell'azione di Prometeo: il titano è davvero *φιλάνθρωπος* per i doni che ha fatto ai mortali? Quanto la dinamica del doppio, di cui lei spesso ha parlato soprattutto in relazione all'Oresteia, caratterizza il suo agire nei confronti degli umani e nei confronti di Zeus?

SN | Ecco, l'agire di Prometeo si può definire benefico perché è un fatto che l'uomo, attraverso la tecnica e la conoscenza, ha sviluppato le sue capacità in modo crescente, ha sviluppato le sue abilità in modo crescente, ha anche fatto bene alla terra poiché ha fatto in modo di trarre dalla terra risorse, energie che la terra da sé non avrebbe mai tratto: la macchina a vapore, l'energia elettrica e atomica, ad esempio, sono segreti della natura che non sarebbero mai emersi. Quindi, conoscendo la natura, la natura si è conosciuta. Nei fatti, chi è l'uomo? Cos'è l'uomo? L'uomo è quell'ente in cui la natura perviene alla coscienza di sé. La natura non sa di essere natura, è in quell'ente di natura particolare che si è generato in essa che diventa natura. Ma nel momento in cui l'uomo porta la natura alla coscienza di sé, se ne distacca, in un certo senso, dimenticando di continuare a essere natura. In merito ai doni di Prometeo si può parlare di grandi benefici, e non stiamo qui a discuterne: il prolungamento della vita, ma anche l'allargamento delle conoscenze, e la maggiore agiatezza dell'uomo sulla terra. Vi è anche la dimenticanza della morte, il differimento della morte. Ecco, questo differimento della morte produce un altro terribile errore: l'uomo si sente esposto alla morte nonostante progredisca, e allora, in talune situazioni, quando la morte si fa prossima, ritiene di potere mantenersi in vita uccidendo. Lo fa con l'animale e lo fa anche con gli altri uomini. Qui non c'è più la dimensione pietosa, ma c'è quella violenta. E questa dimensione la troviamo nelle *Operette morali*, precisamente nell'operetta dedicata a Prometeo: tu hai fatto gli uomini, e allora facciamoci un giro sulla terra per vedere se questa davvero è la tua produzione migliore. Andiamo per i diversi continenti. Una volta giunti presso i continenti conosciuti si legge: andiamo prima nei continenti più lontani, perché questi li conosciamo. Andando avanti i protagonisti del racconto trovano i pigmei che mangiano gli altri uomini, che li divorano. E allora se ne vanno e giungono nelle terre evolute, dove vedono che un uomo ha ucciso i figli. E perché lo ha fatto? Lo ha fatto per odio? Per violenza? No! Lo ha fatto perché aveva tedio della vita. Una dimensione ironica: quando l'uomo dimenticata la comune mortalità, ritendendo di preservare la sua vita, uccide. C'è qui una sorta di esternalizzazione della morte. Infatti, in qualsiasi atto violento, di solito, o c'è un eccesso di difesa – uccidi per paura o un eccesso di pretesa – perché vuoi nutrirti del sangue dell'altro. Questi sono i due modi attraverso cui l'uomo non fa i conti con la propria debolezza. Ma la consapevolezza della comune mortalità dovrebbe permettere agli uomini di comprendere che la vita è maggiormente aiutata se uno diventa ausilio per l'altro, secondo la celebre espressione spinoziana *homo homini deus*. La morte è sorte comune. Se ti sottrai

alla sorte comune ti viene l'illusione dell'immortalità, sia pure nella forma *naïve* della prevaricazione.

SP | Nel verso 514 della tragedia, Prometeo afferma: “La mia tecnica è di gran lunga meno potente della necessità”. Il titano, da preveggenente qual è, era già a conoscenza delle pene che avrebbe patito, del prezzo che avrebbe pagato per la disobbedienza all'ordine stabilito da Zeus e, nonostante ciò, scelse il proprio errore: “ma io sapevo già tutto, lo sapevo! Volevo, volevo farlo il mio sbaglio: non intendo negarlo! Per aver aiutato i mortali, avrei avuto un castigo” (vv. 265-267). Come si sviluppa il problematico intreccio di necessità e decisione nella tragedia in questione?

SN | Beh! C'è questo tratto fondamentale della tragedia greca che è la scissione. L'anima del tragico è la scissione. Dicevo che nell'uomo la natura perviene alla consapevolezza di sé, ma perviene anche alla consapevolezza della sua crudeltà. E quindi c'è la voglia di allontanare ciò, ma anche la sottesa presunzione di potersi liberare dalla propria finitezza. L'uomo in questa dinamica perde la lucidità. Ecco gli inganni di Prometeo: ingannato dai suoi successi. Allora i successi diventano illusioni, e alla fine fantasmi. Quindi l'unica soluzione, che poi è ciò che i Greci hanno scoperto, è la misura. L'espressione di Nietzsche è “proprio perché videro l'abisso capirono la misura”, e l'abisso è l'abisso dell'uomo a se stesso, la non conoscenza di sé. Non a caso la tragedia per eccellenza, come dice Aristotele, è *Edipo re*. Prendiamo *l'Oresteia*, ad esempio. Nell'*Oresteia* l'individuo si trova in mezzo a pressioni e potenze esterne che lo squilibrano; già di suo è sempre *anceps*. Si ha una doppia pressione: da un lato l'obbligo del capo, dall'altro la pietà del padre. Cosa scegliere? Allora Eschilo dice: “Agamennone fu oscurato da Ate”. Si può entrare in questa ambiguità. Agamennone è stato lucido, oppure l'ambizione del capo ha prevalso sulla pietà del padre? E qui la misura, che non c'è una volta per tutte, *kairotica*. Ecco perché in Aristotele il giusto mezzo non è dato definitivamente, ma di volta in volta tu lo devi valutare definendo in quel momento il meglio in vista del bene. Questo è l'unico modo attraverso cui l'uomo può muoversi dinanzi a questa scissione che lo costituisce e che è anche la ragione della sua crescita. È quanto accade, per esempio, col desiderio. La dinamica del desiderio è la passione dell'oltre, e molte illusioni vengono agli uomini dai desideri, così come vengono le frustrazioni e con le frustrazioni le rivincite. Quindi moderare il desiderio, modellarlo, non vuol dire estinguerlo, ma capire in quel contesto cosa è da scegliere. Ecco che dentro la tragedia comincia a maturare qualcosa che poi si svilupperà più in avanti: la figura della decisione. A fronte della contraddizione, l'uomo è chiamato alla decisione, è chiamato all'azione. L'elemento che nella tragedia greca non è ancora particolarmente elaborato è l'interiorità. La situazione e la decisione sono elementi abbastanza presenti, ma l'osservazione di sé non è ancora del tutto ponderata e sviluppata. Con Platone e Aristotele l'osservazione dei temperamenti umani diventa oggetto di un'attenzione sistematica. Potremmo definire, per esempio, le etiche aristoteliche come una sorta di grande fenomenologia dell'azione, di grande analisi dei comportamenti umani. La contraddizione chiama alla decisione, e la decisione esige la moderazione: questo, diciamo, è lo schema, la sintassi che la Grecia classica e la tragedia passano all'Occidente.

SP | *In Prometeo Eschilo definisce Gea una forma unica per molti nomi, πολλῶν ονομάτων μορφή μία (Prom., v. 210); definizione che sembra coincidere perfettamente con lo sviluppo della tecnica e la sua apoteosi che ha condotto all'Antropocene: era in cui l'essere umano con le sue attività è riuscito, attraverso modifiche territoriali, strutturali e climatiche, a incidere finanche sui processi geologici del pianeta. C'è un antidoto tragico a questa ὕβρις?*

SN | Direi di sì. Nel senso che, in questo caso, ciò che è da preservare è un nome solo, ovvero quello della specie umana, perché la natura non ha bisogno di essere difesa, essa è infinitamente prolifica. Molti nomi vuol dire che la terra genera eternamente senza mai cessare, e questa è la nozione greca di φύσις; la φύσις è un'eterna metamorfosi, la φύσις universalmente compresa è un'eterna metamorfosi. Cosa vuol dire metamorfosi? Metamorfosi vuol dire metamorfosi di forme, μορφαί. Quindi la terra, nella sua continua trasformazione, genera forme. Allora ogni forma, se vuole durare, deve cercare la propria stabilità conoscendo le proprie possibilità. Ciò, però, non vuol dire che la forma si stabilizzi all'infinito. Questo mondo finirà, lo sappiamo già, sarà assorbito dal Sole. Se la specie umana non troverà modi per andare in altri luoghi dell'universo non è detto che si conserverà. Il nome da salvare è la specie umana, e per salvarsi essa deve ripatteggiare il proprio spazio con la terra. Che la natura ha bisogno di essere salvata è una nozione idilliaca dell'ecologia. Quello che è da salvare è la dimora dell'uomo dentro la natura. E allora tu, uomo, devi stare alle sue leggi. Tu hai appreso le leggi della natura, l'hai violata per i tuoi vantaggi. Adesso devi cominciare a capire che per i tuoi vantaggi devi accordarti ad altri livelli. Quindi bisogna cessare di immaginare, e questo poi è un limite del tardo Antropocene, uno sviluppo unilaterale, perché l'unilateralità dello sviluppo, a fronte di molti vantaggi, ha fatto perdere altre dimensioni che bisogna riguadagnare. La μεσότης è questo.

SP | *In riferimento al Transumanesimo come si colloca la figura di Prometeo? Alcune mode filosofiche del presente vorrebbero, in qualche modo, obnubilare l'orizzonte della morte, dell'invecchiamento dell'essere umano. Stando anche al suo ultimo saggio, Il posto dell'uomo nel mondo, come interpretare questi deliri della contemporaneità?*

SN | Questo discorso può appartenere all'ordine delle illusioni, ma anche alla dimensione delle praticabilità. Per quanto tempo può vivere un uomo? Non lo sappiamo, ma dobbiamo già immaginare possibili controfinalità: se nessuno morisse, ammesso che sia conquistabile un'immortalità, la popolazione della terra sarebbe contenibile dalla terra? E chi dovrebbe perire? Una concezione estrema. Non è detto che si arrivi a questo. Ma a fronte di una scoperta si sviluppa sempre la controfinalità. In questo senso io problematizzo, ma non solo io, l'idea di progresso, perché l'idea di progresso è stata concepita come un'idea di sviluppo unilineare sempre verso il meglio e a partire da un'idea indeterminata di perfezione. Bisogna modificarla! L'avanzamento verso il meglio c'è, lo vediamo. Stiamo meglio: i farmaci, la vita allungata, la cultura, le scoperte. Il meglio c'è stato, ma l'idea unilaterale di progresso è sbagliata, perché il meglio che noi abbiamo acquisito non ha ridotto o abbattuto il deficit. Anzi, al meglio raggiunto si sviluppano nuove controfinalità. Questo suggerisce l'idea che dalla finitezza non ci

si libera, e quindi ai diversi livelli si è sempre costretti a fare i conti con essa, a cercare di ritrovare la misura a qualsiasi stadio, perché solo se l'uomo divenisse dio – cosa impossibile: perché se è Dio, o lo è da sempre o non lo può mai diventare –, solo lì si avrebbe un livello di perfezione senza aggiungere altro. E quindi, da questo punto di vista, progresso sì, ma non così lineare. Tant'è vero che noi abbiamo dei contraccolpi, e a tanti livelli di progresso, considerando il mondo oggi, corrispondono tanti livelli di diseguaglianza, di miseria. È cresciuta la ricchezza globale, ma non tutti ne beneficiano allo stesso modo, e questo genera conflitto, guerra, ribellione. Quindi non ci siamo liberati dal male e dal limite. Qui si comprende il titolo del mio ultimo libro, *Il posto dell'uomo nel mondo*; il significato di quel libro è che noi siamo chiamati ad un continuo appaesamento.

SP | *Vincenzo Di Benedetto nel suo saggio L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo afferma che la dimensione politica del tragico non è individuabile in modo diretto e nell'immediato, ma solo per via di mediazioni, e cioè attraverso discorsi che toccano nell'immediato le strutture portanti della società del tempo mostrando i limiti della condizione umana, il suo problematico rapporto con la divinità e i diversi aspetti del vivere sociale. Prometeo "parla troppo liberamente" (v. 180), dice il coro, rendendo così esplicita la sua tracotanza. Tanto il parlare quanto l'agire di Prometeo vanno interpretati all'interno della dimensione politica in cui Eschilo colloca la propria parola tragica: la tragedia del poeta di Eleusi doveva assolvere anche a una funzione politica? E se la risposta è sì, in quali termini?*

SN | Nel tragico, la politica – certo, c'entrano gli Stati – bisogna pensarla in termini più generali, più socratici, cioè una politica orizzontale, che vuol dire un'attenzione ai comuni interessi. Noi siamo propensi a pensare alla politica nella logica della macchina dello Stato, della delega, della rappresentanza, che poi non è detto che i politici ci rappresentino davvero, non è sempre vero che i meccanismi di delega sono così trasparenti. E questo è un fatto che riguarda i vantaggi e i limiti della politica. L'elemento di fondo è che noi possiamo aggiustare la cosiddetta macchina dello Stato se si sviluppa un senso comune, vero, della politica, e cioè avere interesse per gli altri, pensare al comune interesse, che è quello che noi troviamo nel *Protagora* di Platone quando Epimeteo ha distribuito tutto agli altri animali e all'uomo è rimasto poco. E che cosa gli resta? La politica, perché è soltanto prendendo interesse ai comuni destini che l'uomo può cavarsela in questo mondo. È quello che dice Socrate: io non ho mai fatto politica, è pericolosa. Quelle due volte che mi hanno eletto ci stavo rimettendo le penne. Io, però, ho fatto da tafano ai miei cittadini, più che insegnando loro la virtù – che non è socratico –, provocandoli alla virtù. Quindi se la politica la si intende come compito costante, e bisognerebbe sviluppare una pedagogia di questo tipo, allora, in questo senso, direi che essa è un tratto essenziale dell'umanità.

SP | *Quando si parla del rapporto tra filosofia e Cristianesimo si fa spesso riferimento al solo Neoplatonismo, alle filosofie ellenistiche e all'Aristotelismo. Ma quanto della parola tragica è stato assorbito dal Cristianesimo? È possibile rispondere a questa domanda seguendo lo schema Prometeo-Cristo?*

SN | Nella figura di Prometeo abbiamo già detto di questo doppio, ma se si vuole trovare un elemento di distinzione – perché poi ci sono anche tanti punti di convergenza, e i punti di convergenza sono molti – lo si può trovare nel fatto che nella tragedia, nel tragico, c'è quella coppia azione-decisione dove l'uomo deve essere titolare delle sue scelte, cosciente della morte, abile a trovare la misura. Nell'elaborazione del primo Cristianesimo, per quanto riguarda i modelli etici e comportamentali, molto della greicità è passato nel Cristianesimo, nella tradizione monastica. Lo stoicismo è entrato nel Cristianesimo. Qual è la differenza? C'è qualcosa che l'uomo non può fare, ed è la liberazione totale dal dolore e dalla morte. Questo è il centro del Cristianesimo, cioè la promessa escatologica. Quindi noi, nel tempo intermedio, dobbiamo trovare la misura perché dobbiamo stare su questa terra, dobbiamo praticare la carità con reciproca attenzione. Ciò non ci salva dalla morte. Ecco! Mentre Prometeo fa dimenticare la morte, il Cristianesimo promette la vittoria sulla morte, ma questo non è un argomento razionale, è un atto di fede. E allora qui c'è la differenza di fondo, o la scommessa di fondo. Per il resto, molte somiglianze ci sono non solo tra mondo greco e cristiano, ma anche tra Cristianesimo e le altre culture. Per esempio, il nucleo etico del rispetto dell'altro, quella che si chiama la regola aurea, è persistente, è ricorrente, anche se formulata in modi diversi, in tutte le culture: “non fare agli altri quello che non vorresti fosse fatto a te”, o la versione positiva: fai agli altri ciò che vorresti fosse fatto a te; questa appartiene a tutti i nuclei religiosi, e, secolarizzata, è una regola che serve anche a noi. Ciò è in potere dell'uomo, ma che si vinca la morte no. Poi, un'ultima cosa: la nostra dimensione, soprattutto moderna, è rivolta al futuro, vuole costruire il futuro. Tutte le filosofie del progresso guardavano al futuro, all'avvenire, al Sol dell'Avvenire. La redenzione che promette il Cristianesimo non è la conquista del futuro, perché il mondo finirà, bensì è il riscatto di tutto il dolore passato. Questo vuol dire che i morti risorgono, e ciò non è nelle disponibilità umane. Ecco il punto principale di differenza – poi ce ne sono tanti di convergenza.

SP | *Una sua definizione, alla luce di tutto il percorso speculativo che ha compiuto in questi anni di intensa attività di ricerca, di studio, di insegnamento, di filosofia del tragico?*

SN | La filosofia del tragico è facilmente riassumibile nell'espressione di Nietzsche: “hanno conosciuto l'abisso, e hanno trovato la misura”, e questo vale per il tragico e in generale vale sempre nella dimensione dell'umano.

English abstract

In this issue of Engramma, we publish an interview with philosopher Salvatore Natoli (Professor Emeritus of Theoretical Philosophy at the University of Milan-Bicocca) made on the occasion of the lecture *Da Prometeo all'Antropocene*, organised by the Sicilian College of Philosophy and held in Syracuse on 2 June 2023. The lecture and the interview were conceived as opportunities to deepen the interpretative itineraries of the Aeschyllean tragedy, especially in relation to the performance *Prometheus Unbound* staged at the Greek Theatre of Syracuse for the INDA 2023 season, directed by Leo Muscato, in Roberto Vecchioni's translation and with the following main actors: Alessandro Albertin (Prometheus), Silvia Valenti (Bia),

Davide Paganini (Kratos), Michele Cipriani (Hephaestus), Alfonso Veneroso (Oceano), Deniz Ozdogan (Io) and Pasquale Di Filippo (Ermes).

keywords | Salvatore Natoli; *Prometeo incatenato*; Anthropocene; Greek Thought; Greek Tragedy.

Sette a Tebe: una dichiarazione necessaria, di amore e di guerra

Teatro Olimpico di Vicenza, LVI Ciclo di Spettacoli classici (2023), Sette a Tebe, regia di Gabriele Vacis | PEM

Lorenzo Tombesi e Erica Nava (PEM), con una presentazione di Monica Centanni e Daniela Sacco

Una presentazione dello spettacolo

Monica Centanni e Daniela Sacco

Quest'anno a inaugurare il LXXVI Ciclo dei Classici al Teatro Olimpico di Vicenza è *Sette a Tebe*, con la regia di Gabriele Vacis, e la scenofonia di Roberto Tarasco. Sul palco dello storico teatro rinascimentale dodici allievi, tra giovani attrici e attori, dell'“impresa sociale” PEM (Potenziali Evocati Multimediali) restituiscono alla sensibilità attuale la tragedia eschilea. Al centro della scena il vissuto corale dei cittadini di Tebe fa da cassa di risonanza a quanto accade al di là dalle mura della città e fa accadere in scena i rumori dell'assedio, i colori e le immagini terrificanti del nemico, dell'estraneo, dell'altro che da fuori spinge, e minaccia l'ordine della città dalle sette porte. Ma l'“altro” – come ci rivela l'inaspettato scontro alla porta settima tra i fratelli nemici Eteocle e Polinice – ha sempre le sembianze del fratello: la guerra è, sempre, guerra civile.



“Chi potrà lavarli quei due?” (Eschilo, *Sette contro Tebe*, v. 739).

Da sinistra: Pietro Maccabei, Lucia Corna, Erica Nava, Enrica Rebaudo, Davide Antenucci, Edoardo Roti, Andrea Caiazza, Lorenzo Tombesi, Lucia Raffaella Mariani, Eva Meskhi, Letizia Russo, Gabriele Valchera.

Sette a Tebe, di Gabriele Vacis | PEM, prove ai Cantieri Teatrali Koreja. Fotografia di Eduardo de Matteis.



“Voi della città di Tebe. Dire le parole giuste in quest’ora è il dovere di chi governa” (Eschilo, *Sette contro Tebe*, 1-2).

Sette a Tebe, di Gabriele Vacis | PEM, Teatro Olimpico di Vicenza (21-23 settembre 2023). Fotografia di Roberto de Biasio.

Il copione è costruito incastonando nel testo di Eschilo brani di voci attuali, che portano sulla scena dati tecnici sulle armi in uso nel nostro tempo, ma anche considerazioni storico-culturali sull'immanenza della guerra a ogni latitudine, geografica e cronologica, della nostra civiltà. Sulla trama di un testo così costruito, i giovani attori/autori di PEM si prendono la responsabilità di rappresentare, di far accedere alla realtà aumentata del teatro, i desideri, i punti di forza e di debolezza della generazione dei ventenni: in scena riflettono l'esperienza della guerra nei pensieri, nei gesti, sui corpi dei giovani loro coetanei. In questo la tragedia di Eschilo si dichiara come “necessaria”, la matrice giusta che genera una presentazione adeguatamente complessa del nostro tempo. In un'altalena che oscilla tra le parole di Eschilo e le domande del presente su cosa sia, allora come oggi, la guerra, si attiva un cortocircuito energetico tra antico e contemporaneo, complici molti

autori, di epoca e cultura diversa, chiamati in causa: Henri Laborit, Sun Tzu, Franklin J. Schaffner, Bertolt Brecht e, soprattutto, James Hillman che orienta la prospettiva mai retoricamente buonista sul tremendo impasto di amore e di ferocia che ha il nome divino di Ares, e innesca la concentrazione di uno sguardo e la direzione di un pensiero mai scontato sulla terribile vitalità di ogni guerra*.

La scenofonia di Roberto Tarasco produce la magia sinestetica di restituire allo spettacolo le immagini che il testo evoca: è un esercizio di filologica coerenza con la poetica eschilea che traduce l'evocazione dei rumori in estetica visiva (*Sette contro Tebe*, v. 103: κτύπον δέδορκα “questo rumore... l'ho negli occhi”), ottenuta scenofonicamente ribaltando la gerarchia vista/udito. La direzione di Gabriele Vacis fa emergere maieuticamente non solo la dimensione corale del gruppo ma anche il protagonismo delle singole voci. Lo spettacolo sembra cucito sulla pelle dei giovani autori/attori di PEM, elaborato dalle loro esperienze di vita e, attraverso il loro filtro, ricongiunto alla storia collettiva.

Per questo abbiamo pensato di accogliere in questo numero di Engramma le testimonianze dei veri protagonisti di questo spettacolo, due per tutti: Lorenzo Tombesi e Erica Nava che con le loro parole e con i loro corpi parlano in scena, a voce alta, della nostra contemporaneità.

*Sul tema rimandiamo in Engramma: alla recensione del volume di Hillman *Un terribile amore per la guerra*; all'antologia dei passi più significativi del libro di Hillman, *Ares e quel terribile amore per la guerra*; al numero monografico pubblicato in occasione dello scoppio della guerra Russia-Ucraina, nel marzo 2022 *Figli di Marte 2022 | Immagini in guerra*.

Come leggere i classici

Lorenzo Tombesi

Non più tanto “perché leggere i classici” ma “come leggere i classici”. Per tutto il Novecento si è fatto a meno delle introduzioni, delle didascalie. Anzi, qualora fossero state presenti, le didascalie diventavano a loro volta astrazione e poesia. Penso a Heiner Müller, a Sarah Kane.

Non più “perché leggere i classici” perché Calvino ci ha illustrato sufficienti ragioni e perché i classici, come classici, si legittimano da soli: ma difenderli da certe derive antidemocratiche, questo sì. E per difenderli è necessario che a considerarli un bene dell’umanità non siano i pochi migliori, ma chiunque e senza distinzioni.

Mia madre che si è fermata alla terza media perché le urgenze quotidiane erano altre, ha bisogno di Wedekind e di Eschilo come ne avranno bisogno le ragazze e i ragazzi che verranno.

Tutto questo non significa: “Bene, aprite il libro a pagina 178: si sta come d’autunno su gli alberi le foglie... parafrasi!”, “parafrasi” che quando andavo a scuola rifiutavo di fare, “parafrasi” che ha significato sempre e soltanto riduzione del pensiero e semplificazione...

Perciò, come “leggere” o “rileggere” i classici?

Antigone e Creonte durante il Terzo Reich, Teseo come Che Guevara, le Baccanti con le tasche piene di cocaina. È questo che si vede a teatro, la tragedia che si avvicina a noi soltanto cronologicamente. La si ricolloca nello spazio senza tenere conto delle ragioni di un’epoca e dell’altra, e le lancette del tempo sbattono tra loro e Crono e Kairos si domandano: “Ma cosa stanno facendo?”. E mia madre lo stesso.



“Taci donna, devi proprio dirlo a tutta la città?” (Eschilo, *Sette contro Tebe*, v. 250).

Sette a Tebe, di Gabriele Vacis | PEM, prove ai Cantieri Teatrali Koreja. Fotografia di Eduardo de Matteis.



“Chi mai ci salverà, chi ci proteggerà? Chi degli dei, chi delle dee?” (Eschilo, *Sette contro Tebe*, vv. 92-93).

Sette a Tebe, di Gabriele Vacis | PEM, prove ai Cantieri Teatrali Koreja. Fotografia di Eduardo de Matteis.



“I carri, le armi... sento il rumore, tutto intorno alla città” (Eschilo, *Sette contro Tebe*, vv. 150-151).

Sette a Tebe, di Gabriele Vacis |

PEM, Teatro Olimpico di Vicenza (21-23 settembre 2023). Fotografia di Roberto de Biasio.

Qualcuno sostiene che i nostri spettacoli siano didascalici, troppo, troppo esplicativi. Ma ho l'impressione che tante volte, a dire questo, siano professoresse e professori, critici, quei pochi migliori che non si occupano di condividere il sapere ma si preoccupano di difenderlo, il loro sapere, che non è saggezza ma privilegio o fortuna.

“Hanno manomesso Eschilo!”, ma quello che di Eschilo, di Sofocle, di Euripide abbiamo, non è forse il frutto di manomissioni e contaminazioni avvenute nel corso dei secoli e che puntano all'eterno? È vero, internet rende la conoscenza accessibile, ma non è come raggiungere i biscotti in cima alla credenza, bisogna coltivarla la voglia di sapere, il bisogno, la fame: la necessità.

E allora sorgono altre domande: da “I sette a Tebe” di duemilacinquecento anni fa, cosa è cambiato? Cosa è rimasto uguale? Per rispondere è servito guardarci attorno e leggere un testo di James Hillman dal titolo *Un terribile amore per la guerra*; Hillman tenta di tracciare una strada attraverso la storia, per cercare di capire dove e quando è nato in noi, specie umana, questa voglia, questo amore che pare irrazionale, per il conflitto. E poi ancora, *La colomba assassinata* di Henri Laborit, *L'arte della guerra* di Sun Tzu, e poi i film come “Patton, generale d'acciaio”...

Ci siamo resi conto che la lunga sezione centrale del testo di Eschilo, la strategia che Eteocle deve preparare per rispondere all'assalto del fratello Polinice, è per noi quasi incomprensibile.

È qualcosa che somiglia agli schemi calcistici, Melanippo e Ippomedonte come Ronaldo o Dybala. Chi ascoltava le parole di Eschilo conosceva quello di cui parlava, i riferimenti alla mitologia e alla politica. Per questo è stato indispensabile trovare un legame con il presente, e ci siamo serviti dei nomi delle armi: nomi che sono codici, sigle e suoni che i più giovani hanno conosciuto attraverso i videogiochi ma che significano qualcosa: morti, che dovremmo avere sulla coscienza perché quelle armi le costruiamo e le vendiamo, le spacciamo noi.

Ci siamo resi conto che non è cambiato il modo in cui gli uomini si rivolgono alle donne, e allora Eschilo è già abbastanza; che la pace è solamente un sogno e che la nostra, in particolare, quella degli ultimi ottant'anni di cui i governi si gloriano e che i giornali santificano, è guerra che facciamo a noi stessi: andate a fare un giro nelle galere, o semplicemente sul web, a contare i giovani suicidi.

Questo ha significato per noi leggere e rileggere Eschilo, nel 2023, a vent'anni: una dichiarazione necessaria, d'amore e di guerra.

Perchè qualcosa accada, di nuovo

Erica Nava

Quando sei nata tu era già finito tutto, mi hanno detto un giorno.

Ho sempre invidiato i ragazzi e le ragazze che non se ne sono andati da Genova nel 2001, e gli artisti che hanno occupato il Teatro Valle; i giovani che hanno fatto la rivolta degli ombrelli a Hong Kong.

Un nemico astratto – il capitalismo, il sessismo o la disuguaglianza – non ci basta. Non sappiamo come gestire il tormento di quei momenti: la seduzione dell'esperienza universale, da cui ci si attende una sensazione singolare o personale, un po' di se stessi, senza trovarsi.

È inutile scendere in piazza. Le battaglie che conduciamo sono senza corpo, e perciò insoddisfacenti. Quelli nelle manifestazioni sono spesso corpi morti, che presenziano per poi andare a bersi uno spritz. Perché quando i corpi sono vivi, e partecipano alla lotta, rischiano le mazzate.

C'è bisogno nella battaglia di coinvolgere i corpi, così come poi si fa nell'amore, per trarne una soddisfazione appagante.

L'omicidio oramai spesso lo si compie da lontano, con le armi da fuoco. Allora possiamo andare avanti anziché tornare indietro, e trovare l'appagamento più in Afrodite che in Ares. Più nella bellezza che nella guerra. Non serve arrivare ad ammazzarsi per riscoprire che siamo vivi. Basta ricordarsi di avere un corpo.

Noi contro la guerra manifestiamo così. Trovando un modo per stare insieme più eccitante che spararci.

Muovendo insieme i corpi, le voci e la fantasia. Troviamo lo spazio per "quei momenti", che solo i giovani hanno, in cui compiere atti inconsulti. Avendo qualcuno con cui lottare abbiamo smesso di cercare qualcosa per cui morire.



"Dei e dee che tutto potete, non consegnate al nemico questa città" (Eschilo, *Sette contro Tebe*, vv. 166-169). *Sette a Tebe*, di Gabriele Vacis | PEM, Teatro Olimpico di Vicenza (21-23 settembre 2023). Fotografia di Roberto de Biasio.



"Schiererò sette guerrieri e me stesso per settimo" (Eschilo, *Sette contro Tebe*, v. 282). *Sette a Tebe*, di Gabriele Vacis | PEM, Teatro Olimpico di Vicenza (21-23 settembre 2023). Fotografia di Roberto de Biasio.

Ritornare a usare il corpo, e farlo insieme agli altri, è il primo passo per smettere di desiderare la guerra.

Dopo mesi di prove siamo arrivati al Teatro Olimpico di Vicenza. *Sette a Tebe* ha debuttato giovedì 21 settembre e parla anche di questo. Forse quando siamo nati noi era già finito tutto, e per questo ci siamo incontrati: perchè qualcosa accada, di nuovo.

English abstract

The LXXVI Cycle of Classics at the Teatro Olimpico in Vicenza saw the staging of Aeschylus' *Seven Against Thebes*, directed by Gabriele Vacis, and with phonic design by Roberto Tarasco. On the stage of the historic Renaissance theatre, twelve young actresses and actors from the "social enterprise" PEM (Potenziali Evocati Multimediali) restore the Aeschylean tragedy to contemporary sensibility. In this article we publish two testimonies by the protagonist actors – Lorenzo Tombesi and Erica Nava – and, as an introduction to the performance, a presentation by Monica Centanni and Daniela Sacco.

keywords | Aeschylus' *Seven Against Thebes*; Gabriele Vacis; PEM; Olympic Theater of Vicenza.



la rivista di **engramma**
settembre **2023**
205 • Scene, Testi, Archivi

Editoriale

Daniela Sacco, Piermario Vescovo

Didascalie e apparizioni

Piermario Vescovo

La tragedia del Cinquecento come “specchio de’ Principi”

Michele Di Bello

L’immaginario del gesto isterico nella Francia di fine Ottocento: tra mimo e malattia

Silvia De Min

Persona, “Per la prima volta e ultima volta”

Filippo Perfetti

Solve et coagula

Marco Sciotto

Presentazione di: Ermanna Montanari, L’abbaglio del tempo, La nave di Teseo, Milano 2021

testi di Ermanna Montanari, Marco Belpoliti, Irgort

Presentazione di: Leggere il teatro. Dieci testi esemplari, Carocci, Roma 2023

a cura di Luigi Allegri

Classici in fieri

Regesto degli spettacoli INDA al Teatro greco di Siracusa (1914-2023)

a cura di Alessandra Pedersoli

Da Prometeo all’Antropocene. Intervista a Salvatore Natoli

a cura di Stefano Piazzese

Sette a Tebe: una dichiarazione necessaria, di amore e di guerra

Lorenzo Tombesi, Erica Nava (PEM), presentazione di Monica Centanni e Daniela Sacco