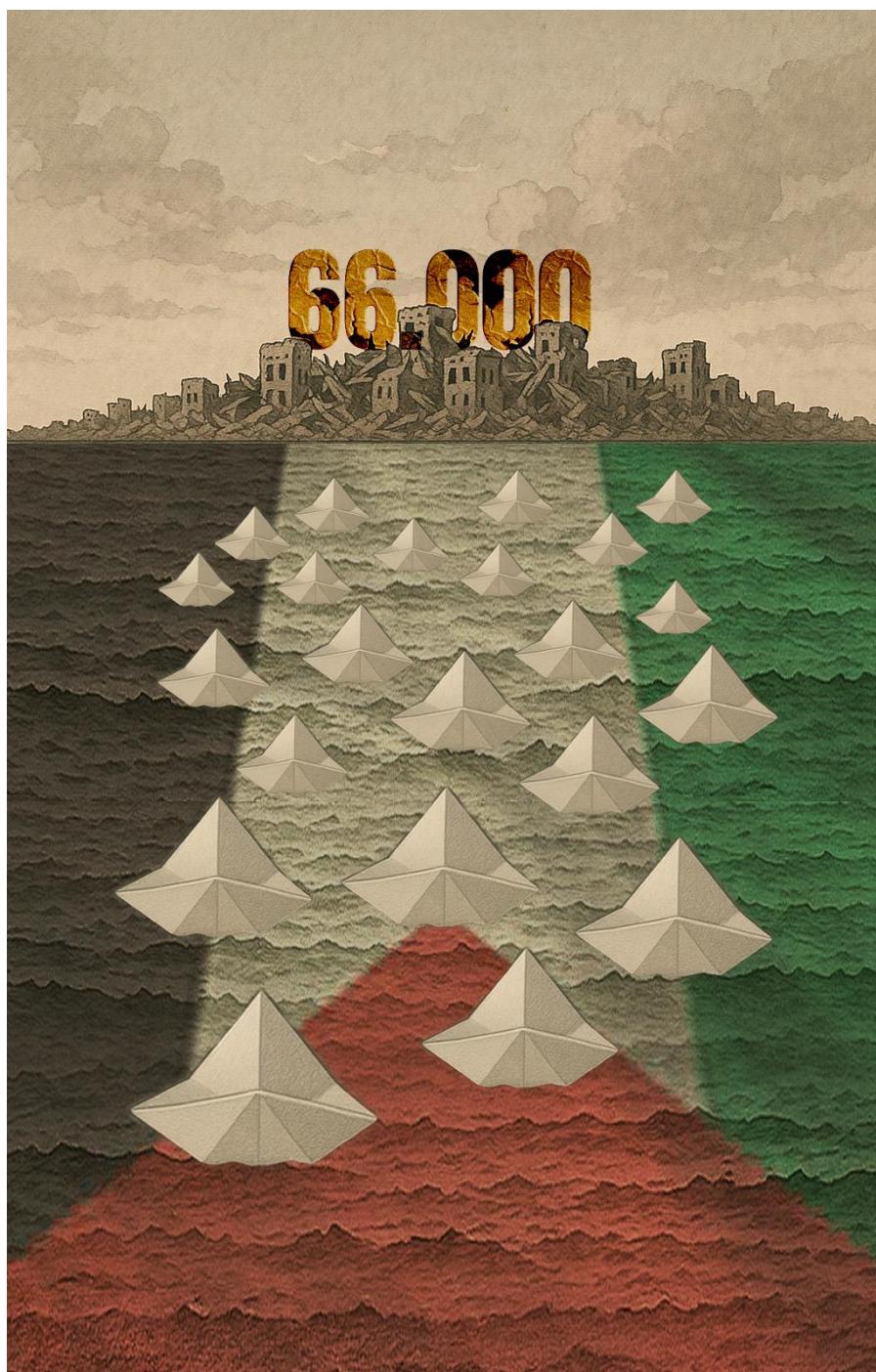


Acting Archives Review

RIVISTA DI STUDI SULL'ATTORE E LA RECITAZIONE

Diretta da Claudio Vicentini e Lorenzo Mango



Anno XV, numero 30 – Novembre 2025

Acting Archives Review

n. 30, novembre 2025

Direzione Claudio Vicentini e Lorenzo Mango

Direttore responsabile Stefania Maraucci

Comitato scientifico Arnold Aronson (Columbia University - professore emerito), Aurora Egidio (Università di Salerno), Siro Ferrone (Università di Firenze - professore emerito), Pierre Frantz (Université Paris Sorbonne - professore emerito), Renzo Guardenti (Università di Firenze), Bent Holm (Università di Copenhagen), Federica Mazzocchi (Università di Torino), Donatella Orecchia (Università di Roma "Tor Vergata"), Sandra Pietrini (Università di Trento), Marisa Pizza (Università di Perugia), Antonio Pizzo (Università di Torino), Didier Plassard (Università di Montpellier), Annamaria Sapienza (Università di Salerno), Willmar Sauter (Stockholms Universitet - professore emerito), Paolo Sommaiolo (Università di Napoli "L'Orientale")

Redazione Review: Aurora Egidio, Salvatore Margiotta, Carla Russo, Mimma Valentino, Daniela Visone; Essays: Laura Ricciardi, Barbara Valentino

Tutti gli articoli sono sottoposti a valutazione esterna double blind peer review, tranne i contributi presenti nella sezione Materiali

Rivista semestrale

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 82 del 21/10/2010

ISSN: 2039-9766

Sito: www.actingarchives.it

INDICE

ARTICOLI

- 1 *I 100 anni di Julian Beck*
- 4 *Lorenzo Mango, Julian Beck 1925-2025. Essere un rivoluzionario quando la rivoluzione ha fallito*
- 23 *Stefania Zuliani, Dipingere il mondo. Appunti sulla pittura di Julian Beck*
- 36 *Cristina Valenti, Julian Beck. Gli inizi (Journals 1952-1957)*
- 85 *Mimma Valentino, Il Teatro Studio di Toni Servillo. Alle origini di una formazione teatrale*
- 121 *Maria Morvillo, Lo straniamento in scena: la recitazione di Helene Weigel*
- 154 *Daniele Vergni, «Un'esperienza totale e totalizzante»: Benedetto ed Esmeralda Simonelli*

MATERIALI

- 168 *Julian Beck, Selected Journals of the Fifties (transcribed by Tom Walker)*
- 205 *Davide Siepe, La formazione è di scena. Intervista a Fausto Russo Alesi*

I 100 anni di Julian Beck

Nel 2025 Julian Beck avrebbe compiuto cento anni. È una ricorrenza speciale e importante per la storia del teatro per il rilievo assoluto della sua figura e per il segnale di un tempo che passa, trasformando ciò che emergeva come nuovo e come frattura in una nuova, moderna forma classica.

Il Living Theatre, che Beck fonda e dirige con Judith Malina fino al 1985, quando muore prematuramente (un altro anniversario per questo 2025 fatidico) è stato uno dei momenti più alti dell'invenzione e della sperimentazione degli anni sessanta e settanta del Novecento. Con quel ventennio, anzi, addirittura si identifica facendo del gruppo l'icona, non solo teatrale, che meglio lo rappresenta.

La presenza del Living, infatti, non si risolve nel solo ambito specialistico del teatro. Lì, certo, ha una funzione strategica fondamentale. La sua apparizione sulla scena europea, dopo l'esilio da New York per una questione di tasse che celava, in realtà, l'ostilità del sistema politico, fu come una folgorazione, uno di quei momenti rari nella storia in cui si vede improvvisamente di fronte ai propri occhi ciò che sembrava impossibile immaginare ma che lasciava fluire un sentire che, aperte quelle porte della percezione, poté liberamente riversarsi fuori.

Tale sensazione non riguardava solo la pratica della scena - e basta andare a leggersi le recensioni di quegli anni per comprendere tutta la forza dell'impatto di quell'esperienza - ma la dimensione della vita nel suo più ampio contesto. Non era un caso perché arte e vita erano programmaticamente fuse in quella comunità viaggiante che era il Living e così quanto le avanguardie avevano teorizzato sul terreno dell'estetica e della poetica diventava improvvisamente un dato di fatto concretamente, e verrebbe da dire semplicemente, esperibile.

All'interno di quel sogno comunitario - che cullò la speranza e forse l'illusione della creazione collettiva - Julian e Judith avevano un ruolo strategico fondamentale, talmente progettualmente coeso da far pensare a una sorta di forza creativa unitaria. Questo, in parte, lo furono ma c'era, per ciascuno di loro due, uno spazio proprio. Quello di Beck, oltre che di leader artistico era di leader spirituale. La sua figura ieratica incarnava l'immagine del visionario asceta ma ciò che contava di più erano le sue parole che toccano vette di fulgida e nitida lungimiranza.

«Acting Archives Review» ha pensato, per questo centenario, di andare a investigare due aspetti meno frequentati e noti della sua figura e della sua attività che precedono e seguono l'età d'oro del Living. Il primo tocca gli

anni giovanili, quando Beck è un entusiasta apprendista d'arte che scopre il mondo meraviglioso, e un po' misterioso per un giovane americano, del modernismo europeo: quello delle avanguardie, in pittura e in letteratura, quello, in particolare del Surrealismo che transitava attraverso la galleria «Art of This Century» di Peggy Guggenheim.

Tra la metà degli anni quaranta e la metà degli anni cinquanta Beck fu soprattutto un pittore ventenne protagonista, accanto a maestri già più affermati come Pollock, Motherwell, De Kooning, della nascente pittura d'azione, dell'action painting. L'esperienza pittorica di Beck può essere considerata, a ragione, una premessa di tutta la sua vicenda artistica. Stefania Zuliani vi entra dentro con un lavoro di indagine storica che ne definisce per la prima volta in una maniera compiuta e solida l'identità.

Ma i primi anni cinquanta sono anche il momento di incontri, riflessioni, esperienze che riguardano la pittura certo ma anche i primi vagiti del Living Theatre e, più in generale, le esperienze culturali e umane di quel giovane artista. A questo aspetto dedichiamo due momenti: uno documentario e uno analitico e di studio. Il primo consiste nella pubblicazione in inglese dei diari di Beck, grazie a una selezione che ne aveva fatto Tom Walker (attore e memoria storica del Living) prima della sua scomparsa. Di quei diari era uscita anni fa, con una circolazione, a dire il vero, assai limitata, una traduzione italiana, oggi, risalendo alla fonte, il contributo documentario si apre a una comunicazione internazionale.¹ Su questi diari ha lavorato Cristina Valenti, entrando nelle pieghe del discorso, evidenziandone aspetti, incastonando la memoria nel contesto con un'indagine storiografica che scolpisce la figura di artista emergente di Beck.

Accanto agli inizi un'altra zona poco frequentata della figura di Beck sono i suoi ultimi anni, tra la fine dei settanta e la metà degli ottanta. Mossi dalla volontà di rendere più plastica e completa la dimensione artistica e umana di Beck abbiamo voluto affrontare anche quel particolare momento. Lorenzo Mango si è mosso all'interno dell'ultima elaborazione teorica e visionaria di Beck per indagare come il suo credo politico si fosse andato assestando a contatto con le modificazioni dell'epoca.

L'inserto che dedichiamo a Beck è un contributo teso a mettere in luce e in storia aspetti diversi della sua presenza nel teatro e nella cultura contemporanei. Un modo per testimoniare che il Living e Beck vanno ancora studiati per scriverne pagine nuove. Il nostro è un primo passo, speriamo significativo, in questa direzione. Un secondo, importante momento sarà rappresentato, nel mese di maggio 2026 dalla retrospettiva della produzione pittorica di Beck che l'Accademia di San Luca, una delle

¹ J. Beck, *Diari. Una selezione degli scritti autobiografici 1948-1957*, a cura di GC. Pagliasso e T. Walker: Pasian di Prato (UD), Campanotto Editore, 2008.

massime e più antiche istituzioni culturali italiane, sta organizzando con la curatela di Lorenzo Mango.

In conclusione un ringraziamento a Garrick Beck, il figlio di Julian e Judith, che non solo ha dato l'autorizzazione alla pubblicazione dei materiali inediti ma si è speso moltissimo per rintracciare nel suo archivio personale materiali che potessero essere utili a questi studi e uno alla Fondazione Morra i cui Archivi del Living Theatre sono una raccolta imprescindibile di documenti.

Lorenzo Mango

Julian Beck 1925-2025. Essere un rivoluzionario quando la rivoluzione ha fallito

Quando si parla del Living Theatre e di Julian Beck si fa riferimento soprattutto, e comprensibilmente, agli anni sessanta. È quello, infatti, il momento in cui l'attività del gruppo diventa particolarmente innovativa e, per molti versi, esplosiva, rappresentando un fenomeno di portata mondiale e assumendo la configurazione di un vero e proprio mito teatrale. Dire Living, in quegli anni, significava qualcosa che riguardava certo il teatro e l'avvio di quella rivoluzione del linguaggio che caratterizzerà almeno due decenni (dagli anni sessanta agli anni ottanta) del secondo Novecento ma era anche, e per certi versi, soprattutto qualcosa di più. Il Living sembrava incarnare la rivoluzione dei comportamenti tipica di quella stagione storica. Il rifiuto della normatività borghese, l'idea dell'arte che si contamina e si fonde con la vita in nome di un'esperienza estetica, la rivoluzione sessuale e una nuova attenzione alla questione del genere, il superamento dell'omofobia, la condivisione comunitaria sono tutti aspetti che trovarono nel Living un loro punto di riferimento. È quello che Julian Beck e Judith Malina sintetizzavano nella formula della "bella rivoluzione anarchica non violenta", espressione che ridisegnava, assieme ai confini della sfera individuale, anche i contorni dell'impegno politico (e con esso di una visione del mondo) e del teatro politico.

Un'affermazione di estetica, di poetica e di politica così forte ha finito per lasciare in ombra il prima e il dopo di quegli anni eroici, fissandone l'attività e l'identità in un fotogramma che, se ne rappresenta certamente il momento di massima influenza, non ne ritrae, in una prospettiva storiografica, il complesso dell'attività. Il prima riguarda fondamentalmente tre aspetti: gli spettacoli degli anni cinquanta; i teatri che il Living apre a New York dagli anni cinquanta al 1963 (l'anno in cui abbandona New York per trasferirsi in Europa) che sono luogo di spettacoli ma anche di attività artistiche della più varia natura, dalla musica alla poesia; l'attività di Beck come pittore, tra gli anni quaranta e i primi anni cinquanta che ha un peso importantissimo nel delinearne la figura artistica. C'è, dunque, uno spazio ampio di ricerca che va affrontato in profondità per sottrarre quegli episodi artistici e culturali alla condizione limitante di essere solo una sorta di zona di attesa che finalmente il Living si

manifestasse per quello che era. Un analogo spazio di interesse – per molti versi frequentato anche meno dell’altro – è quello del dopo, il periodo, cioè che succede all’esplosione degli anni sessanta e al lavoro al di fuori dei teatri che caratterizza i settanta. Questo dopo, di cui intendiamo parlare in questa sede, riguarda sette anni della vita di Julian Beck, e con lui del Living, che vanno dal 1978 al 1985, anno della sua morte. Poi c’è quella fase, anzi quelle fasi, che potremmo definire il “dopo del dopo” del Living, l’attività che succede alla morte del suo fondatore. Ma questa è un’altra storia, che merita un altro racconto e un altro approfondimento.

Definiamo, allora, in primo luogo le coordinate cronologiche. Se la scelta della data del 1985 ha una ragione, tragica vorremmo dire, evidente, merita una spiegazione, invece, quella del 1978. È quello l’anno in cui Beck e Malina dichiarano conclusa una fase della loro ricerca, che si era aperta nel 1970, intitolata *L’eredità di Caino* ed era stata caratterizzata da un lavoro compiuto al di fuori dei teatri, trasformando in una pratica lo slogan «il teatro è nella strada» che concludeva *Paradise now* e con esso, dopo la lunga tournée che va dal 1968 al 1970, l’attività degli anni sessanta. *L’eredità di Caino* è un momento di lavoro quasi frenetico del Living. Ci sono tre spettacoli più strutturati, *Sette meditazioni sul sado-masochismo politico* (1973), *Sei atti pubblici* (1975) e *La torre del denaro* (1975) ma, accanto a essi un numero altissimo di eventi performativi di strada che si qualificano come azioni politiche dirette. La svolta si ha nel 1978. In quell’anno, infatti, l’esperienza del teatro di strada viene dichiarata conclusa, quanto meno come attività primaria del gruppo e si avvia una fase nuova che, schematizzando in una maniera, però, non arbitraria, possiamo definire un ritorno al teatro.¹ Quell’anno debutta *Prometeo al palazzo d’inverno*, uno spettacolo che, pur conservando ancora alcune modalità che vengono dalla stagione precedente – per il coinvolgimento del pubblico che è chiamato a rivestire il ruolo dei russi “bianchi” e dei “rossi” durante la rappresentazione della guerra civile che succede alla rivoluzione del 1917 e per il finale che si volge al di fuori del teatro – presenta dei caratteri decisamente diversi. Anche se era innegabile, negli anni sessanta e settanta, la leadership e l’autorialità di Beck e Malina c’era la volontà, in parte reale in parte ideologica, di considerare gli spettacoli e gli eventi performativi di quel periodo come frutto della creazione collettiva del gruppo. Nel *Prometeo*, invece, c’è un testo di Beck, la regia di Beck e Malina e la scenografia firmata dallo stesso Beck e da Apollo Broom. Si tratta di un ritorno significativo e dichiarato all’autorialità individuale che corrisponde al recupero, su piani diversi e, ovviamente, non convenzionali, della forma teatro. Non solo lo spettacolo è pensato per i teatri (di cui si utilizzava anche la platea) ma ha una struttura definita in cui le variabili determinate

¹ Così la definisce anche Cristina Valenti nel suo *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Titivillus, Corazzano 2008 (la prima edizione è del 1995).

dai momenti di improvvisazione e di relazione con gli spettatori si coniugano con una costruzione drammaturgica e narrativa definita e stabile. Il riferimento al teatro in quanto mezzo artistico specifico – non quindi come accesso alla creatività immediata della vita – presenta anche un’altra interessante caratteristica. Beck pensa lo spettacolo come una libera rielaborazione del *Prometeo incatenato* di Eschilo. Alle spalle dello spettacolo c’è, dunque, un riferimento preciso alla dimensione storica del teatro che rimanda a quanto fatto in alcuni spettacoli degli anni sessanta, *L’Antigone di Sofocle* di Brecht del 1967 e il finale del *Frankenstein* nel 1965 che, nella sua prima versione, vedeva succedersi una serie di scene tratte dai drammi borghesi di Ibsen.

Beck sente, dunque, la necessità di affrontare le questioni etiche e politiche che più gli stanno a cuore, all’interno di una cornice più definita, una cornice dilatata, certo, se la si pensa in relazione a una forma tradizionale di teatro, ma pur sempre esteticamente data. Nella prima parte dello spettacolo Beck riprende da Eschilo il mito di Prometeo, il titano che ha rubato il fuoco agli dei per darlo agli uomini, che vivevano nell’umiliazione e la disperazione, e per questo è punito da Zeus con un supplizio tremendo: mentre è legato a una roccia un’ aquila gli squarcia il fianco e gli mangia il fegato il quale, per incanto, si riforma la notte così che, il giorno dopo, il supplizio possa ricominciare daccapo. Nella seconda parte dello spettacolo Beck realizza un salto temporale. Siamo negli anni della Rivoluzione d’ottobre e viene messo in scena il contrasto tra due anime rivoluzionarie, quella anarchica di Alexander Berkman e quella bolscevica di Lenin. Berkman era un anarchico russo emigrato nel 1888 negli Stati Uniti e rientrato nel 1919 in Russia sull’onda della rivoluzione bolscevica in cui vide il sogno di una grande emancipazione dell’uomo, restando, però, deluso dalla piega leninista che essa aveva preso, così da lasciare, nel 1921, il paese e scrivere un libro di aspra critica del regime nel 1925.² Beck legge in questo episodio della storia rivoluzionaria lo scacco del sogno di una rivoluzione anarchica che partisse dal profondo dell’animo umano e non si limitasse alla sfera sociale ed economica, visualizzando in Lenin la trasformazione della spinta rivoluzionaria in sistema di potere. Le due parti dello spettacolo, la prima ripresa da Eschilo con brani interi del suo testo recitati in greco, e la seconda – quella della rivoluzione bolscevica – di invenzione di Beck si sovrappongono attraverso una soluzione scenica che ha ricadute drammaturgiche: gli attori che interpretano Prometeo e Zeus diventano, rispettivamente, Berkman e Lenin. Il legame che unisce le due coppie di personaggi tra loro è rappresentato dal tema della ribellione individuale verso il potere e, di conseguenza, della rivoluzione. Ma in *Prometeo al palazzo d’inverno* la rivoluzione si trasforma dal “paradiso adesso” dell’omonimo spettacolo, nel sentimento di una sconfitta storica a

² Alexander Berkman, *The Bolshevik Myth (Diary 1920-1922)*, Boni and Liveright, 1925.

cui ci si può opporre solo grazie alla traccia testimoniale della dissidenza, simboleggiata da Prometeo. Nella sua terza parte gli attori uscivano dal teatro e guidavano gli spettatori fino a un carcere o a uno dei luoghi del potere di fronte a cui restavano in contemplazione muta. Il potere, che fosse quello del mito, quello della Rivoluzione d'ottobre o quello della nostra contemporaneità è visto come un muro che si oppone alla "bella rivoluzione anarchica non violenta".

Parlare, allora, del *Prometeo* come di un nuovo spettacolo spartiacque nel sentire del Living, e in quello di Beck in particolare, non è esagerato. È vero che il confronto faccia a faccia col potere e la sua forza castrante è da sempre presente nell'immaginario del Living e aveva trovato nei *Sei atti pubblici* forse la sua più chiara esplicitazione ma, allora, si trattava di istituire una sorta di rituale collettivo che esorcizzasse il potere nelle coscenze degli astanti, ora, invece, l'atto meditativo conclusivo non schiude prospettive libertarie alla consapevolezza del pubblico, apprendendo, piuttosto, come una contemplazione disperata. Non a caso ricostruendo con Cristina Valenti la genesi dello spettacolo, Judith Malina parla dell'esigenza di un nuovo rapporto col pubblico in cui il Living, pur restando idealisticamente dalla parte della speranza, prenda atto della disperazione dei tempi.³

Entrano in gioco, dunque, col *Prometeo al palazzo d'inverno* due elementi nuovi, da un lato il recupero del teatro in quanto forma dall'altro un nuovo atteggiamento verso la dimensione politica. Gli spettacoli successivi proseguono lungo questa direttrice. Comprenderne la natura, le scelte linguistiche e i risultati formali richiederebbe uno studio a parte. In questa sede, in cui siamo più interessati a studiare le riflessioni teoriche di Beck che i suoi risultati sul piano spettacolare, ci limiteremo ad alcune considerazioni utili a definire lo scenario entro cui si muove il pensiero di Beck nei suoi ultimi anni.

Gli spettacoli che succedono al *Prometeo* sono la ripresa dell'*Antigone di Sofocle* nel 1979, *Uomo massa* nel 1980, *Il Matusalemme giallo*, nel 1982, e *L'archeologia del sonno* nel 1983. La nuova edizione dell'*Antigone* è il primo passo verso la riproposizione di alcuni degli spettacoli iconici degli anni sessanta. Sarà, poi, la volta dei *Mysteries and Smaller Pieces* e di *The Brig*. Se leggiamo questa scelta dal punto di vista dei problemi che Beck si pone nell'affrontare una nuova stagione, è possibile vedervi la necessità di ritessere un rapporto con la propria storia, utilizzando lo spettacolo che, fra tutti, aveva conservato di più una connotazione teatrale, anche in relazione al fatto che la scrittura scenica ridisegnava i contorni di una drammaturgia letteraria che, pur nella ridefinizione che ne veniva fatta attraverso la partitura del corpo, veniva conservata nella sua interezza. C'è, poi, un altro elemento che emerge da questa scelta se la pensiamo in rapporto al

³ Cristina Valenti, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, cit., pp. 241 e 242.

Prometeo al palazzo d'inverno. Si tratta, in entrambi i casi, di un confronto con la tradizione della tragedia classica ridisegnata da una scrittura moderna e, sempre in entrambi i casi, protagonista è un eroe, o un'eroina, che si oppone al potere, viene ucciso e rimane, però, come forma testimoniale di una ribellione fatta per ragioni più nobili di quelle di cui il potere, viceversa, si fa portatore.

Ritessere una sorta di filo rosso con le proprie origini artistiche è un elemento che può essere rintracciato anche negli spettacoli immediatamente successivi, *Uomo massa* e *Il Matusalemme giallo*. Si tratta di due lavori profondamente diversi per impostazione e impianto. Il primo è l'edizione registica di un testo di Toller; il secondo il singolare montaggio drammaturgico tra due testi fra loro assolutamente distanti, *Torniamo a Matusalemme* di George Bernhard Shaw e *Il suono giallo* di Kandinskij, realizzato da Hanon Reznikov, uno degli attori del Living destinato a diventare, dopo la morte di Beck, il co-direttore della compagnia accanto alla Malina. Altrettanto rilevante la distanza sul piano scenico: mentre *Uomo massa* è uno spettacolo sobrio, basato soprattutto sull'incisiva matrice biomeccanica della recitazione, in *Il Matusalemme giallo* c'è un lavoro sull'immagine e su un cromatismo molto intenso, dovuto al lavoro su scene e costumi di Julian Beck, il quale, proprio in questa occasione, torna, dopo tanto tempo, alla pittura realizzando l'intero quadro visivo dello spettacolo che ha delle risonanze da teatro immagine. In particolare Beck dipinge un lunghissimo fondale, che ruotava su due perni determinando dei cambi di scena, ispirandosi allo stile pittorico di Kandinskij.

I due spettacoli, nella loro diversità, mettono in gioco elementi fondativi che riguardano la giovinezza e la formazione di Beck e Malina. L'uso di un testo di Toller, di cui Judith Malina firma la regia, è un chiaro riferimento a Erwin Piscator, che dell'autore era stato il più grande interprete con *Oplà noi viviamo* del 1927 e che aveva in programma, pur se non riuscì a realizzarlo, di mettere in scena *Uomo massa* per il suo progetto di Teatro proletario. Ebbene Piscator è il maestro di Malina che al suo Dramatic Workshop aveva studiato identificando in lui una figura ideale di regista tanto per le invenzioni formali e tecniche quanto per la forte motivazione politica⁴. Kandinskij, invece, è il principale riferimento pittorico di Julian Beck negli anni quaranta e cinquanta quando partecipa attivamente all'Action painting, il gruppo di giovani pittori che Peggy Guggenheim aveva riunito attorno alla sua galleria "Art of This Century". In entrambi i casi è come se i due fondatori del Living sentissero il bisogno di rimettersi a parlare con la fase aurorale della propria formazione. In questo senso si può parlare di un riatraversamento del passato attraverso un canale

⁴ Esemplare il caso della scena del *Frankenstein* che col suo andamento verticale attraverso una struttura di tubi innocenti che creavano tante cellette/palcoscenici è modellata su quella progettata da Piscator per *Oplà noi viviamo*.

indiretto e fortemente personale. Che riguarda, cioè, loro due singolarmente prima ancora del gruppo.

L'ultimo spettacolo di Beck, *L'archeologia del sonno*, realizzato nel 1983 quando oramai gli è stata diagnosticata la malattia, ha invece una storia a parte. È, nuovamente, una creazione autoriale a trecentosessanta gradi di Beck che ne firma testo e scenografia ma, soprattutto, è uno spettacolo che, per la tematica, riflette in modo significativo quanto Beck ha in mente in quei suoi ultimi anni. Pur se all'interno del gruppo del Living e con la partecipazione attiva degli attori, credo che lo si possa e debba considerare a pieno titolo uno spettacolo eminentemente suo.

Durante l'arco di tempo che va dal 1978 al 1985, accanto alla realizzazione degli spettacoli Beck mette in moto un processo di scrittura che lo assorbe profondamente, a cui vuole dare un corpo organico risolvendolo in un nuovo libro dopo *La vita del teatro* che aveva raccolto le sue riflessioni nei primi anni settanta.⁵ Parlare di progetto organico, nel caso di Beck, è un concetto che va chiarito. Non dobbiamo pensare, infatti, a un prodotto teorico unitario, in cui gli argomenti siano intessuti tra loro in una maniera organica, che segua, in altri termini, la disposizione di inizio, svolgimento e fine del ragionamento. Piuttosto è un montaggio di frammenti, ognuno dei quali produce un'epifania sua propria che riverbera, però, con gli altri determinando un orizzonte variegato di pensieri che non risultano sparsi, alla fine, ma costituiscono un sistema argomentativo. Beck aveva scelto anche un titolo, *Theandric*, che lo appassionava perché si trattava di un termine che fondeva assieme la dimensione divina e quella umana (*theos*, dio, e *andros*, uomo), individuando quella linea di soglia, tra spiritualità e corporeità, in cui voleva dirigere il suo pensiero del momento. Al libro lavorò fino ai suoi ultimi giorni. Molte delle note che scrive sono datate 1983 e 1984, le ultime risalgono addirittura all'agosto del 1985, meno di un mese prima che morisse, il 14 settembre.

Il libro rimase incompiuto e inedito fino al 1992 quando un lavoro di gruppo condotto, assieme alla curatrice Erica Bilder, da Michael Smith, Ilion Troy e, soprattutto, da Judith Malina ha messo assieme le pagine di Beck trasformandole nel libro che oggi possiamo leggere e che rappresenta veramente la sintesi del pensiero di Beck nella sua ultima stagione. Uno stadio del pensiero che Beck non pensava come un approdo definitivo per cui considerarlo, come fa la stessa curatrice e come è riportato quale sottotitolo nella traduzione italiana, il testamento di Beck è un'affermazione che ha valore solo se la accogliamo come un modo per indicare che è il lascito ultimo di Beck, ma, sicuramente, non il definitivo, nelle intenzioni, quanto l'esito di una nuova, importante fase di passaggio.

⁵ *La vita del teatro* è pubblicata da City Lights a San Francisco nel 1972 col titolo *The Life of the Theatre* e in traduzione italiana da Einaudi nel 1975.

È possibile individuare un ambito tematico a cui ricondurre quanto contenuto in *Theandric*? L'insieme delle riflessioni, delle immagini poetiche e delle affermazioni artistiche e politiche che vi sono contenute mi sembra che possano essere riferite a una immagine metaforica: essere un rivoluzionario quando la rivoluzione ha fallito. È un concetto che va chiarito e perimetrato. Corrisponde, anzitutto, a una stagione della storia. Nella proiezione ideologica di Beck gli anni sessanta non avevano rappresentato solo un momento di rivolta ma erano stati l'anticamera di una rivoluzione che si sentiva prossima. L'obiettivo verso cui si indirizzavano i movimenti giovanili e antagonisti sembrava prefigurare una nuova socialità che sapesse superare le costrizioni dell'etica borghese e dell'economicismo del capitalismo. Quando pensiamo alla rivoluzione che aveva in mente Beck non dobbiamo immaginare il sovvertimento, magari violento, di un governo o di uno stato ma un processo diffuso che avrebbe trasformato in profondità gli esseri umani, diffondendosi come un contagio che avrebbe determinato un cambiamento nelle relazioni umane, gettando le basi di una nuova società. Lette oggi, simili affermazioni rivelano tutta la loro irrealizzabilità utopistica, non era così, per Beck, negli anni sessanta. Quando affermava che il paradiso è adesso lo faceva nella piena convinzione di muoversi dentro un'onda rivoluzionaria che sentiva immediata.

Cosa succede, invece, subito dopo? Che il mondo, la società reagisce in una maniera molto diversa da quella che Beck, e con lui Judith Malina e i loro compagni del Living, si aspettavano. Quello che sembrava un processo rivoluzionario invece di affermarsi si fermò o, addirittura, naufragò. Ricostruendo il sentire del Living nel 1969, durante il tour che fece negli Stati Uniti dove il gruppo tornava dopo cinque anni, Judith Malina parla di una situazione di profondo disagio. Scrive

Abbiamo fatto la nostra tournée americana, nel 1969, nel momento in cui si è storicamente determinato il conflitto fra violenza e non violenza, fra lotta armata e lotta disarmata; e questo conflitto ha portato, di fatto, alla distruzione del movimento.⁶

È una situazione che Malina definisce, col titolo del diario di quei giorni, *The Enormous Despair*. A quella disperazione il Living aveva reagito acuendo il suo impegno rivoluzionario e pacifista con la lunga stagione del teatro di strada ma adesso, alla fine degli anni settanta e soprattutto agli inizi degli anni ottanta, essa torna a manifestarsi. E non si tratta più della piega violenta del movimento che il Living conosce bene avendo vissuto, come una monade eccentrica, nell'Italia degli anni di piombo. È qualcosa di profondo che riguarda più cose: certo il fallimento storico del movimento

⁶ ivi. 164.

ribelle degli anni sessanta, ma anche un arretramento culturale generalizzato entro territori più pacificati e omogenei al sistema e poi, fattore ancora più importante, la consapevolezza che si trattava di un processo avvenuto anche all'interno di sé. La rivoluzione non c'era stata, per tanti motivi, e Beck ne prende atto ma questo non modifica il suo atteggiamento nei confronti del mondo. Pur se la rivoluzione svanisce, almeno nell'immediato, non cambia la sua natura di rivoluzionario. Ma cosa significa essere un rivoluzionario quando la rivoluzione ha fallito? Difficile, se non impossibile, ricavare una risposta univoca dagli scritti di Beck, ma è esattamente l'orizzonte entro cui si dispone il suo pensiero.

Il 24 giugno del 1983 scrive: «La rivoluzione del '68 fu lo sgorgare di un sogno, non aveva un'oncia di intelligenza politica o economica. Non poteva funzionare»⁷. Sembra che, a una prima lettura, quasi una sorta di resipiscenza marxista: la rivoluzione del '68 fu poco concreta, poco pragmatica. Ma di seguito Beck sposta i termini del discorso affermando che anche quella francese e quella russa furono rivoluzioni che non funzionarono e ciò accadde praticamente per la stessa ragione. Allora il problema della rivoluzione non è quello di non essersi applicata al piano economico ma, al contrario, di non aver saputo guardare oltre i limiti di un cambiamento puramente sociale. La ragione del fallimento delle rivoluzioni è espressa in questi termini: «perché senza quella trasformazione culturale nella nostra percezione - e di conseguenza nei sentimenti - vogliamo ancora il denaro»⁸. Sembra di ascoltare Artaud quando, nel 1927, polemizzava aspramente con Breton, sostenendo che la vera rivoluzione è quella individuale mentre quella sociale e politica è solo una mascherata inefficace.⁹ Quella che ci propone Beck è una dichiarazione di fallimento delle rivoluzioni novecentesche, e di quella francese che ne fu il modello, in quanto non hanno saputo rivoluzionare il sé profondo e farne soggetto sociale. Ma quello era l'obiettivo del sessantotto e, in particolare del Living, quindi non essere riusciti significa che anche la propria, di rivoluzione, ha fallito.

Il sentimento di fallimento della rivoluzione tocca, però, anche aspetti più di superficie, tesi a mettere in luce come il sogno rivoluzionario si sia scontrato, all'inizio degli anni ottanta, con modificati assetti comportamentali. Scrive in un testo in forma di poesia del luglio 1982:

non avrei mai immaginato
che dopo l'ondata

⁷ Julian Beck, *Theandric. Il testamento artistico del fondatore del Living Theatre*, Edizioni Socrates, Roma 1994, p. 268 (ed. or. 1992).

⁸ *Ibidem*.

⁹ Si veda, al riguardo il post scriptum dell'8 gennaio 1927 al *Manifesto per un teatro abortito* del 13 novembre 1926 in Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1972 (ed or. 1938).

e il gioco di lunghi capelli
maschili cresciuti nella
ribellione degli anni sessanta
che i capelli tagliati
in foglia militare
sarebbero tornati di moda
negli anni ottanta
non avevo previsto
quando abbandonammo
lo stile abituale di
abiti conformisti
in favore della liberazione
dell'individuo semplicemente
infrangendo le leggi del vestire
che giacca e cravatta
si sarebbero di nuovo chiuse
sulle costole e sulla volontà
come un tributo alle foto del ricco
e della ricchezza.¹⁰

La rivoluzione, anche sul piano dell'aspetto esteriore, non ha saputo affermarsi mentre anche su quel fronte, capelli lunghi e vestiti, Beck continuava la sua lunga marcia solitaria.

Quella che affronta, Beck, è l'incapacità di previsione dell'indirizzo che avrebbe preso il mondo, una mancanza seria, sul piano rivoluzionario, perché ha impedito di attrezzarsi e viceversa ha finito col farsi cullare nelle proprie illusioni. È un problema grave, questo, che non ha fatto capire per tempo come il mondo si andava trasformando, verso quale processo sociale si sarebbe indirizzato, perché si riteneva che quanto si stava facendo sarebbe stato di per sé sufficiente ad avviare una trasformazione positiva del reale. Con una consapevolezza dolorosa e addolorata scrive nell'ottobre del 1983:

Pensavamo che Artaud avrebbe infiammato i nostri sentimenti tanto da gettare luce nelle nostre regioni oscure e pericolose, pensavamo che il senso di crudeltà avrebbe suscitato in noi un dolore tale da trovarlo intollerabile e quindi eliminarlo. Avremmo posto fine ad esso. Ma forse avevamo torto, forse il dolore provoca assuefazione.¹¹

È una riflessione veramente straziante. Beck non distingue, infatti, tra un noi, o un io, in cui il processo di sublimazione della crudeltà ha avuto luogo e gli altri in cui questo non è accaduto. Non pensa, cioè, che la rivoluzione sia stata sconfitta da un regime borghese crudele che ha schiacciato i rivoluzionari pacifisti e non violenti. Ciò che constata è, piuttosto, l'assuefazione al dolore come condizione diffusa che inibisce la reazione,

¹⁰ Julian Beck, *Theandric*, cit., p. 269.

¹¹ Ivi, p. 241.

spegnendo la spinta al cambiamento. Se questo non c'è stato non è solo per le modificate situazioni di contesto storico – i capelli di foggia militare opposti a quelli lunghi – ma a causa del fatto che la fiducia in quello che scriveva Artaud non ha saputo toccare il cuore della natura umana. Detto in altri termini perché il modello individuale di cui il Living era portatore non ha saputo farsi collettivo.

È interessante notare come questo tipo di riflessioni si manifesti proprio all'inizio del periodo che stiamo prendendo in esame e come si esprima come interrogativo, anzitutto, sul proprio fare, sulla propria storia personale di artista e attivista. In una nota contenuta sempre in *Theandric* e datata 2 agosto 1979 Beck scrive:

Tutti questi anni di sforzi, eppure molto ancora cambierà, ma troppe cose non sono cambiate. 100 anni di teatro politico, trent'anni di teatro politico, marce, proteste, attività di movimento, arte poesie, disseminate ogni notte, ma la realtà del militarismo soffoca ogni dettaglio, il fondale è ancora pieno di tutte le spaventose immagini [...] e i gas della disperazione sono all'opera, non è vero?¹²

Il problema che Beck vuole mettere a fuoco è la distanza che, nonostante tutto, è rimasta tra le intenzioni e gli esiti di un possibile processo rivoluzionario. È interessante che, per quanto venga introdotto un "voi" implicito, a testimoniare di un sistema che ha reagito con la violenza del militarismo e dell'economicismo capitalista alle istanze libertarie, la questione posta riguardi soprattutto se stessi e quello che si è fatto. C'è un sentimento del fallimento che è forte e introduce a una diversa visione del mondo. A un noi, per così dire, espansivo perché significava un'estensione – per contagio, l'abbiamo definita – del proprio credo anarchico al mondo per il tramite del teatro succede, adesso, un noi resiliente che si confronta con il non cambiamento del mondo e con quello che significa in questa nuova situazione la propria identità e la propria vocazione.

Nella nota dell'agosto 1979 si legge ancora:

e sebbene centinaia di teatri di riversassero nelle strade negli anni '70, cominciò a diffondersi il gas della disperazione. la gente sveniva, indietreggiava, tornava in lacrime nei suoi loft, non funziona niente, le rivoluzioni falliscono, non accade nulla, il mondo sta cedendo, si sta spaccando e noi ne saremo vittime. indossavamo persino i colori dell'arcobaleno e un quinto della nazione fumava erba. la forma che cambia il contenuto non era ancora cambiata abbastanza.¹³

Il "non più" della rivoluzione è visto come un "non abbastanza". Non ha avuto luogo e, allora, va ridefinito ruolo e posizione del rivoluzionario, perché Beck non rinuncia a essere tale ma si ripensa senza cedere al facile

¹² Ivi, p. 180.

¹³ Ivi, p. 179.

utopismo di chi non si confronta con la storia. Gli ultimi anni di Beck sembrano proprio un tentativo di prendere le misure di questa nuova situazione e le sue riflessioni teoriche rappresentano l'interrogativo su quale possa essere un pensiero che non rinuncia alla dimensione rivoluzionaria quando ha maturato la consapevolezza che la rivoluzione ha fallito. E, in primo luogo, è la propria di rivoluzione ad aver fallito. Non scordiamo che *Theandric*, per quanto postumo, per quanto costruito per frammenti e senza una loro disposizione cronologica ma come tante isole argomentative diverse va considerato come un sistema di ragionamento organico, o, almeno, questo voleva essere nelle intenzioni di Beck.

Vediamo, allora, alcuni passaggi che appaiono particolarmente significativi per mettere a fuoco la condizione di fallimento rivoluzionario con cui Beck si confronta. Il 30 gennaio 1982 scrive: «come un “viaggio dal 1975 al 1982, nel lamento per non avercela fatta” per aver fallito la campagna italiana e aver perso la rivoluzione culturale»¹⁴. È un'affermazione particolarmente dura, infiltrata di quella disperazione da cui si sentono circondati tanto Beck quanto la Malina. Gli anni a cui si fa riferimento, in un inserto singolarmente virgolettato quasi fosse la citazione di qualcosa che lui stesso o altri del gruppo hanno detto, sono proprio quelli del passaggio dal teatro di strada a una dimensione più teatrale che rappresenta, per Beck, allora qualcosa di più e di più profondo del recupero formale del teatro quanto il tentativo strategico di far riacquistare alla propria attività una rinnovata funzione comunicativa. La quale non ha funzionato o ha funzionato poco, nel senso che gli spettacoli prodotti in quegli anni hanno avuto una circolazione ridotta, un impatto infinitamente minore rispetto ai precedenti e sono anche meno risolti sul piano compositivo.

In un'altra pagina di *Theandric*, non datata ma sicuramente legata a questa stagione di transizione, Beck scrive: «L'opera teatrale oggi è *di nuovo* qualcosa da guardare, ed è soprattutto un esame visivo, che guarda la superficie».¹⁵ È un'affermazione che potrebbe essere riferita alla svolta che il teatro sperimentale sta avendo in quegli anni – si pensi a Wilson, a un livello internazionale, o alle diverse forme di teatro dell'immagine che hanno luogo in Italia, che, non va dimenticato, è la casa del Living in quegli anni – ma che può essere benissimo messa in relazione alle scelte estetiche che il Living sta facendo. È interessante notare come Beck sviluppi il suo ragionamento partendo da quelle premesse:

l'evento teatrale è confinato al guardare. E, naturalmente, bisogna guardare. Ma l'Utopia non può essere unidimensionale. Ma questo è un momento in cui si brancola. Ciò che devo ammettere è che tutti sono a conoscenza di Utopia, e brancolano.¹⁶

¹⁴ Ivi, p. 285.

¹⁵ Ivi, p. 37.

¹⁶ *Ibidem*.

Il verbo brancolare rende con grande chiarezza la sensazione di incertezza in cui, secondo Beck, ci si muove, tra la fede che un pensiero rivoluzionario (l'utopia) è necessario e la consapevolezza che oggi è un orizzonte di cui si sono perse le coordinate.

Nelle note datate agli ultimissimi anni di vita di Beck questo sentimento critico della rivoluzione, della funzione trasformatrice del teatro e della visione profetica del cambiamento è particolarmente vivo e lucido. Il 25 marzo del 1983 scrive:

Una volta la rivoluzione ci ispirava e ci esaltava. Adesso ne abbiamo paura. E perché? Perché è stata corrotta da quella parte di noi che corrompe. È la parte che dobbiamo circoscrivere e trasformare. Il tradimento di se stessi in nome della sopravvivenza ancora e sempre la storia della Storia.¹⁷

Il problema, allora, non è solo sociale ma individuale. Il "non abbastanza" che riguardava le trasformazioni necessarie al teatro per farsi motore del cambiamento del mondo riguarda, in primo luogo, se stessi. Qualche mese prima, il 29 luglio del 1982, Beck scrive:

Io confesso il revisionismo delle mie stesse idee. Confesso di essermi sbagliato ma non ripudio ciò che ho detto. Confesso di aver proclamato il libero amore e di non essere stato capace di camminare in equilibrio sul filo senza cadere, a volte verso la morte, a volte nella rete di sicurezza.¹⁸

C'è tutto il Beck di quegli anni in questa affermazione che oscilla tra il sentimento di aver fallito e la necessità di continuare a essere ciò che si è. Il termine revisionismo non va confuso. Beck non rinnega, il suo revisionismo non riguarda ciò che è stato quanto non esserlo stato abbastanza.

C'è, in questa consapevolezza, un forte senso della Storia con cui deve confrontarsi il teatro, nella sua vocazione trasformatrice e nell'inanità dello sforzo. È un sentimento, questo della Storia, che emerge con chiarezza nel passo di uno scritto del 26 marzo 1984 sulla funzione pedagogica del teatro, nella prospettiva del cambiamento e del superamento dello stato di disperazione. «Se le bombe non possono insegnare - scrive - come può farlo il teatro? Se l'angoscia accumulata del ventesimo secolo nella sua tragedia senza pari non può insegnare, come può farlo uno spettacolo?».¹⁹ Il problema, per molti aspetti, è quello che pone quando parla di Artaud e dell'assuefazione al dolore. L'orrore non funziona da vaccinazione, la Storia ha la dannazione di ripetersi senza produrre un insegnamento condiviso che eviti di ricadere nella tragedia. Il teatro, come lo pensa Beck,

¹⁷ Ivi, p. 232.

¹⁸ Ivi, p. 108.

¹⁹ Ivi, p. 304.

proprio questo vaccino avrebbe voluto essere, ma non è riuscito e ora si trova a confrontarsi nuovamente con il medesimo scenario di guerra, perdizione e disperazione.

Nell’aprile del 1984, dal suo letto d’ospedale, le parole di Beck assumono un valore ontologico, in quanto riguardano l’esperienza umana in sé e non solo quella del suo presente, con un’intonazione profetica che lascia stupiti:

Nulla ha funzionato, né Isaia, né Gautama, né Gesù, né Gandhi, né Michelangelo, né Shelley, nessuno, neanche i grandi saggi indiani dell’oriente e dell’occidente, stiamo placidamente precipitando dalla cascata del ventesimo secolo nell’incendio del ventunesimo, e ne ridiamo lungo il cammino.²⁰

Come leggere, allora, questa stagione della riflessione di Beck? Come un pessimismo cupo che succeda all’ottimismo degli anni sessanta? In realtà i due termini sono poco adatti a definire le due fasi della riflessione di Beck. L’analisi cruda e, a tratti, anche dura che propone nei primi anni ottanta non può essere ricondotta alla dimensione del pessimismo, in primo luogo perché i passaggi che abbiamo riportato si alternano ad altri la cui prospettiva suona diversa e poi perché Beck non perde, per usare un’espressione cara a lui e Malina, la speranza ma sente l’esigenza di confrontarsi a viso aperto con lo scenario storico che lo circonda, riformulando, senza rinunciarvi, la sua vocazione di rivoluzionario. D’altro canto ridurre a un ottimismo un po’ ingenuo l’esperienza teatrale degli anni sessanta è un errore altrettanto grave perché comporta limitare non poco il magisterio del Living. Uno sguardo utopisticamente ingenuo sul mondo, probabilmente, fu quello di chi al Living guardava come a un modello di controcultura ma Beck e Malina erano ben consapevoli delle contraddizioni sociali, oltre che personali, entro cui si muovevano.

I due termini, però, ottimismo e pessimismo diventano di grande utilità per comprendere il pensiero di Beck se li consideriamo nell’accezione che a essi diede Gramsci nella famosa dicotomia tra pessimismo dell’intelligenza e ottimismo della volontà. Ne comincia a parlare già in alcuni articoli su «L’Ordine nuovo» nel 1920 come del paradigma che deve contraddistinguere il militante comunista, consci della difficoltà stringente in cui lo pone il contesto ma, al tempo stesso, aperto alla vocazione al cambiamento rivoluzionario. In *Dove va il Partito socialista?*, nella rubrica “La settimana politica” de «L’Ordine nuovo» del 10 luglio 1920, criticando aspramente la tendenza riformatrice moderata del partito e del sindacato, e prefigurando la scissione di Livorno del 1921 da cui nacque il Partito Comunista Italiano, Gramsci conclude il suo appello alla rivolta con queste parole:

²⁰ Ivi, p. 312.

La parola d'ordine: Pessimismo dell'intelligenza, ottimismo della volontà, deve essere la parola d'ordine di ogni comunista consapevole degli sforzi e dei sacrifici che sono domandati a chi volontariamente si è assunto un posto di militante nelle fila della classe operaia.

La dicotomia fra i due termini torna in molti passi degli scritti gramsciani ma è particolarmente interessante come viene presentata in un frammento del primo dei *Quaderni dal carcere*, in cui si mette in risalto la distanza abissale tra le illusioni consolatrici e l'analisi concreta, e materialista, della realtà. Nella condizione in cui ci pone l'illusione «tutto è facile. – scrive – Si può ciò che si vuole, e si vuole tutta una serie di cose di cui presentemente si è privi», «occorre, invece, – aggiunge – violentemente attirare l'attenzione nel presente così com'è, se si vuole trasformarlo. Pessimismo dell'intelligenza, ottimismo della volontà».²¹ È un'affermazione che, pur con le dovute prudenze, ben si adatta a illustrare l'atteggiamento di Beck e il suo stato d'animo.

Considerato quanto detto sin qui, qual è la risposta che dà il teatro rivoluzionario? Lo spazio tra pessimismo dell'intelligenza e ottimismo della volontà è quello entro cui si muove Beck, nei suoi ultimi anni, senza fornire una soluzione, perché anche la "bella rivoluzione anarchica non violenta" è diventata più un mantra per riconoscersi nella propria individualità artistica e umana che una pratica dalle ricadute concrete e immediate. Beck ha sempre saputo che la via della rivoluzione era una lunga marcia ma ora ha la consapevolezza che la Storia obbliga a fare una deviazione rispetto al percorso più rettilineo, a creare un'ampia ansa nel proprio percorso. *Theandric* è il luogo teorico in cui si disegnano le coordinate di tale nuovo procedere. Più che una risposta, però, sullo stato in cui si trova il rivoluzionario quando la rivoluzione ha fallito, vengono fornite una serie di immagini metafore che ci aiutano a comprenderlo.

La prima ci fa tornare all'inizio del nostro discorso quando abbiamo ricordato lo spettacolo del 1978 che segna una svolta nel percorso del Living, *Prometeo al palazzo d'inverno*. Ebbene la figura di Prometeo torna con una grande pregnanza in *Theandric*. In una serie di frammenti datati 1-3 giugno 1982 Prometeo diventa l'emblema del ribelle nella dimensione dello sconfitto, una figura in cui, esplicitamente, Beck si riconosce. Nel primo di questi frammenti che hanno il sapore di aforismi, scrive:

joyce modellò la sua vita su dante, mann su goethe, e chi hai scelto tu, chiese
l'insegnante delle superiori, prometeo, mormorò il giovane a se stesso, a voce
troppo bassa per essere udito.²²

²¹ Antonio Gramsci, *Passato e presente*, a cura di Valentino Gerratana, Editori riuniti, Roma 1973 pp. 7 e 8.

²² Julian Beck, *Theandric*, cit., p. 79.

È quasi una confessione, ma cosa significa modellare la propria vita su Prometeo? Va, anzitutto, chiarito che quando propone questa visione di sé, Beck non pensa solo a quello che è diventato quando scrive ma a se stesso nell’interesse del suo percorso di vita. Prometeo lo è sempre stato, solo che adesso ne ha acquisito la consapevolezza e questo lo aiuta a comprendere la sua condizione di rivoluzionario che brancola nel mondo, rischiando a ogni passo di cadere ma procede. Ma perché Prometeo tra gli esempi infiniti che offre la mitologia greca? Julian Beck lo spiega:

Prometeo è la prima persona ad emergere dalla galassia della mitologia greca. [...] Prometeo scuote il corso della storia con l’affermazione dell’Io davanti all’autorità del Noi, potente e senza volto. Il Noi, imperiale, è Zeus, conquistatore parricida, immorale, ma incerto del suo destino, insicuro. Prometeo, come tu e io, è chiaroveggente.²³

In Prometeo Beck vede la ribellione all’omologazione, il rifiuto della logica di potere del sistema, il Noi, che nega agli uomini il fuoco dell’emancipazione. La ribellione di Prometeo non è come quella degli altri Titani che si scagliarono violentemente contro gli dei e furono sconfitti, il suo è un gesto di disobbedienza consapevole delle conseguenze cui va incontro. Prometeo dona il fuoco e non si nasconde all’ira di Zeus, affrontandola con la durezza resiliente del sacrificio. L’atto rivoluzionario è assunzione della colpa e della responsabilità. Apparentemente è una sconfitta, in realtà è una vittoria. Da un lato perché il fuoco salvifico è consegnato agli uomini, consentendo loro di emanciparsi dalla loro condizione di animali sottomessi e, poi, perché enuncia la possibilità della rivoluzione come disobbedienza. In un altro passo di *Theandric* Beck torna su questo aspetto leggendo in Prometeo una sfida al potere che ne prefigura la sconfitta. Scrive:

Urano è sconfitto da Cronos che è sconfitto dai Titani che sono sconfitti da Zeus che è sfidato (sconfitto?) da Prometeo; e il teatro, come l’universo in evoluzione, è anch’esso una storia di rivolte.²⁴

Prometeo, dunque, come il rivoluzionario che non ha una rivoluzione sua ma porta in sé, nella sua stessa sconfitta, il germe della vittoria. La vicenda di Prometeo è bloccata, in Eschilo, nel suo eterno tormento. Almeno per come ci è stata tramandata attraverso l’unica tragedia rimasta della trilogia che riguardava Prometeo. Sappiamo, ma ne abbiamo solo delle tracce, che Eschilo avrebbe concluso il suo racconto con un *Prometeo liberato*, in cui l’eroe cedeva a Zeus, riconciliandosi con lui e accettandone l’ordine. Non è questo il Prometeo a cui guarda Beck, quello che gli interessa – o anche solo

²³ Ivi, p. 80.

²⁴ Ivi, p. 144.

quello che conosce – è il *Prometeo incatenato* e se un *Prometeo liberato* ha in mente è, semmai, quello scritto da Shelley nel 1820 in cui il finale è tutt'altro in quanto la liberazione di Prometeo coincide con la detronizzazione di Zeus, in una visione libertaria e anarchica della storia. Nelle parole di Beck manca, però, ogni apertura catartica. Ciò che gli interessa è l'atto del sacrificio, la rivoluzione che si dà come testimonianza offrendosi a un mondo che non la capisce.

Un secondo motivo metaforico che ricorre in questi anni è quello del sonno. Qualcosa che, apparentemente, ha poco a che vedere con la dimensione dell'essere rivoluzionario e che, invece, proprio in questa prospettiva è posto da Beck. Non a caso l'ultimo spettacolo che realizza, nel 1983, si intitola *Archeologia del sonno* ed è una creazione di cui firma il testo, le scene i costumi e le luci, mentre la regia è di Judith Malina. Si tratta di uno spettacolo particolarissimo a cominciare proprio dal testo drammatico. Beck presenta una situazione narrativa al cui centro è l'esperienza di una comunità di dormienti a contatto con uno scienziato che li studia. Non c'è, però, un racconto lineare. Beck sceglie una struttura compartimentata, fatta di tante scene/situazioni diverse, caratterizzata da un andamento allusivo e decostruito che ricorda le modalità della scrittura surrealista. Su questo impianto verbale è costruita un'azione scenica basata su una gestualità espressiva ispirata alla biomeccanica e su una qualità molto curata, specie sul piano cromatico, dell'immagine.

Il lascito teatrale di Beck è, dunque, affidato al sonno e, da come esso è presentato negli scritti di quegli ultimi anni, è qualcosa che riguarda una riflessione che va oltre il progetto dello spettacolo. Una serie di note datate 1982 dimostra come lo spettacolo si situò entro uno sforzo di natura riflessiva più ampio e come tale sforzo abbia un risvolto, in una maniera del tutto nuova e peculiare, di natura politica o, ancor meglio, rivoluzionaria. Nel dicembre Beck scrive:

Voi che dormite svegliatevi! è stato a lungo il grido. Ma io grido "Dormite! Dormite! Tuffatevi nella notte, percorrete a grandi passi il labirinto della mente, trovate il minotauro e procuratevi la risposta, confondete la sfinge, liberate la città dall'angelo sterminatore e confondete la morte"²⁵

È un passaggio di grande interesse proprio per la relazione che viene instaurata tra sonno e rivoluzione. Lo slogan "Svegliatevi" è chiaramente un riferimento a quell'invito a uscire dal buio e dalla notte della morale borghese e del sistema capitalistico che era stato il motore rivoluzionario del Living degli anni sessanta. Svegliarsi voleva dire, in quel contesto, mettere in gioco la coscienza e aprirsi a un processo di trasformazione che, se nasceva come individuale, poi si qualificava come collettivo. Cosa

²⁵ Ivi, p. 199.

significa, allora, questa antinomia che viene ora affermata, così perentoriamente, tra veglia e sonno? È evidente che il sonno a cui si fa riferimento non è più quello borghese da cui bisogna evadere ma la condizione, soggettiva, di uno stato dell'essere diverso da quello diurno dominato dalla realtà. Si tratta di un chiaro recupero dell'estetica bretoniana posta a fondamento del Surrealismo in cui il sogno era l'antagonista del senso razionale della realtà ed esprimeva una condizione più profonda e autentica del sé. Se leggiamo come Beck sviluppa il suo appello a dormire non solo tale richiamo è palese (e capiamo anche i richiami surrealisti che caratterizzeranno l'anno dopo *L'archeologia del sonno*) ma ci introduce a un peculiare livello dell'esperienza umana: confrontarsi col mostruoso che vaga in noi, col senso di distruzione e di morte che ci pervade. L'atto a cui Beck chiama è quello di vincere tale mostruoso facendo del sonno il luogo privilegiato del confronto e dello scontro. Un confronto che ha una forte matrice rivoluzionaria, ma nel senso in cui l'intendeva Artaud. Questi nel post scriptum al *Manifesto per un teatro abortito*, datato 8 gennaio 1927, nel vivo della polemica con Breton proprio sul tema della rivoluzione, scrive che «la Rivoluzione più urgente da fare è in una specie di regressione nel tempo», qualcosa che non riguarda la sfera della politica - «Non m'importa proprio niente, lo dico chiaro e forte, che il potere passi dalle mani della borghesia in quelle del proletariato» - e in un opuscolo polemico dello stesso anno, che si contrappone già nel titolo ad uno precedentemente pubblicato da Breton, afferma ancora più drasticamente: «I miei scrupoli di fronte all'azione reale? Sono scrupoli di ordine assoluto», specificando che il suo «è il punto di vista di un pessimismo integrale. Ma una certa forma di pessimismo porta con sé lucidità. La lucidità della disperazione, dei sensi esacerbati, come se fossero sull'orlo di precipizi».²⁶ La rivoluzione, nella visione artaudiana, è un assoluto che riguarda la sfera dello spirito e, significativamente, è caratterizzato dalla «lucidità della disperazione», un concetto vicinissimo a quanto sostenuto da Beck nei suoi ultimi scritti. Allora, per Beck, il confronto faccia a faccia, senza infingimenti, col minotauro, la sfinge, l'angelo sterminatore e la morte che è in noi non è un processo solo psicologico ma un processo rivoluzionario. Essere rivoluzionario quando la rivoluzione ha fallito è fare un viaggio, attraverso il sonno, dentro se stessi per superare quei limiti e quelle barriere che hanno reso fallimentare non solo la rivoluzione degli anni sessanta ma tutte le rivoluzioni del

²⁶ Antonin Artaud, *À la grand nuit ou le bluff surréaliste*, edito dall'autore, Paris 1927, ora, col titolo *Nella notte fonda o il bluff surrealista*, in Maurice Nadeau, *Storia e antologia del Surrealismo*, Mondadori, Milano 1972 (ed. orig. 1964), pp. 250-251. L'opuscolo di Breton a cui Artaud fa il verso è *Au grand jour*, Éditions surréaliste, Paris 1927. Sul tema della polemica Artaud-Breton rimando al mio *Del concetto di rivoluzione nell'epoca delle avanguardie*, in Giaime Alonge, Andrea Malvano, Armando Petrini (a cura di), *L'ottobre delle arti*, Accademia University Press, Torino 2019.

Novecento. È un atteggiamento non di rinuncia ma un modo, l'unico che Beck sembra intravedere, per riavviarsi nella lunga marcia verso la rivoluzione che, fin nel letto d'ospedale, è sempre il suo orizzonte di riferimento.

A questa ricerca dell'io rivoluzionario all'interno di sé corrisponde, significativamente un richiamo al teatro, presentato in una forma molto diversa da come fatto in tante occasioni e in tante stagioni precedenti. Nello stesso dicembre, il 12, scrive:

Andare a teatro assomiglia più di ogni altra cosa all'addormentarsi [...] il sipario si apre e comincia il sogno [...] e sei trasportato dalla corrente in territori sconosciuti [...] ogni nuova scena apre un'altra porta, e l'ignoto si erge rivelato, lo accompagnano geroglifici [...] non capisco, non capisco, che cosa significa e la figura che possiede la risposta si allontana ancora e ancora e muore lasciando solo tracce, frammenti che noi dobbiamo ricomporre come archeologi che tentano di ricostruire il segreto del passato».²⁷

Al teatro come pratica della realtà, come operazione politica diretta basata sul qui e l'ora di un'esperienza condivisa si giustappone, in queste parole, una visione del teatro come esperienza nello sprofondamento del sé individuale, come incontro col mistero in una condizione di regressione – ancora un motivo che ricorda Artaud – che conduce verso un ignoto privo di risposte che si manifesta per tracce, segni, ombre, enigmi.²⁸ Un luogo da frequentare come archeologi, in una scrittura che si esprime per frammenti e discontinuità cercando di ricomporre un intero che si sente e si sa essere irrimediabilmente perduto o ancora tutto da inventare.

Il sonno, dunque, come spazio in cui vivere la ricerca del sé, del teatro e, attraverso di essi, della rivoluzione. C'è uno scritto, sempre contenuto in *Theandric* e datato novembre 1982 – a dimostrazione che sono quelli i mesi di maggiore riflessione sul tema che stanno conducendo alla scrittura di *Archeologia del sonno* – che sintetizza bene la direzione che Beck ha dato al suo pensiero e in cui questa nuova condizione dell'essere rivoluzionario, per niente affidata a un utopismo di maniera ma radicata nel sentimento del tempo presente, è espressa con la più chiara evidenza.

Per lungo tempo sono stato interessato al sovvertimento dei nostri costumi e delle norme morali, a istigare alla disintegrazione delle placche di ferro (strappate con duro lavoro dalle viscere della nostra bella terra), a disfare i nodi della rete nella quale siamo intrappolati come pesci; ma ora voglio la

²⁷ Ivi, p. 192.

²⁸ Beck aveva lasciato lo schema progettuale di uno spettacolo non a caso intitolato *Enigmas*, in cui erano presentati frammenti da celebri testi teatrali, che fu messo in scena dal Living, sotto la direzione di Hanon Reznikov, Judith Malina e Tom Walker in occasione della mostra *Living Theatre. Labirinti dell'immaginario* che si tenne a Castel Sant'Elmo di Napoli nel 2003.

magica trasformazione del nostro io-pesce in qualcosa che possa passare attraverso, e nuotare, nuotare verso terra, piombare sulla spiaggia, sviluppare piedi, braccia, un cuore grande, una mente chiara, memoria, ed essere-che-è-capace-di-sopravvivere».²⁹

Assieme alla prospettiva di una nuova rinascita nella metamorfosi, ciò che colpisce è quell'espressione finale composta di tante parole legate tra loro da un trattino a identificare una cosa sola, un essere nella sopravvivenza quale condizione nel rivoluzionario negli anni in cui Beck scrive e ancora di più oggi, verrebbe da aggiungere. Una condizione che ricorda, per tessere un legame col teatro rivoluzionario della prima metà del Novecento, quanto scrive Brecht ne *La linea di condotta* che è un apolofo didattico proprio sulla necessità, come prima virtù del rivoluzionario, di non mettere a rischio vita e identità. Ebbene Beck si presenta come uno che sopravvive, non nel senso che rinuncia ai suoi sogni ma perché tiene duro anche quando l'epoca è più che ostile cercando nuove strade, più personali e più artistiche, per conservarsi in vita in una prospettiva rivoluzionaria.

Abstract

The years from 1978 to 1985 – the final years, in short, of Julian Beck's life and of his artistic and theoretical production – represent a significant but little-studied moment in his artistic journey. Beck came, in fact, from the experience of street theatre and direct political agitation that had characterized the 1970s, and he began to ask new questions, both regarding artistic creation and theoretical production. The latter is collected in *Theandric*, a volume of writings, notes, ideas, and theatrical and political visions that Beck wrote during those seven years and left unfinished due to his death in 1985. In 1992 the book was published posthumously, and it constitutes a territory of extraordinary importance to traverse in order to understand how the visionary thought of its author was evolving.

There is a dominant thematic motif in the book, concerning the question that Beck continuously poses to himself about what a revolutionary strategy could and should be when the insurrectional impetus of the 1970s has already faded. In Beck's words there is no indulgence in nostalgia, nor a flat repetition of the visionary positions of the two preceding decades. Rather, there is a lucid analysis of the drift of the times, experienced with both suffering and clarity, which leads him to pose the question of theatre in terms of a non-conservative return to the opera. Beck theorizes an aesthetic of resistance and survival that signals the traits of the new dialectic established between libertarian vision and social reality.

Autore

Lorenzo Mango insegna Storia del Teatro moderno e contemporaneo presso l'Università di Napoli 'L'Orientale'. Ha scritto Federico Tiezzi. *Storia di un regista di teatro* (2025), Edward Gordon Craig (Carocci 2021), *Il Novecento del teatro. Una storia* (Carocci 2019), *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, (Titivillus, 2015), *La scoperta di nuovi sensi. Il Tattilismo futurista* (CUE Press, 2015), *Il principe costante di Calderón de la Barca/Słowacki per Jerzy Grotowski* (ETS, 2008), *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento* (Bulzoni, 2003), *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi* (Bulzoni, 1994).

²⁹ Ivi p. 171.

Stefania Zuliani

Dipingere il mondo. Appunti sulla pittura di Julian Beck

“Dedicare il mio tempo a un’arte più sociale, o alla più sociale delle arti, il teatro”: così, nel dicembre del 1984 Julian Beck aveva chiarito al termine di una inedita conversazione con Andrew Nadelson le ragioni che lo avevano condotto, alla fine degli anni Cinquanta, a prendere congedo dalla pittura.¹ Affidata al vecchio amico, compositore e militante gay con il quale aveva condiviso numerose battaglie e, per un tratto, anche l’avventura del teatro – i due erano stati arrestati insieme nel 1971 in Brasile dove il Living aveva portato *The legacy of Cain* e il progetto *Rituals, Rites and Transformations* – l'affermazione, che Nadelson non ha mancato di riprendere e discutere nel successivo saggio *Julian Beck as painter*,² è sicuramente illuminante eppure, come spesso accade per le dichiarazioni degli artisti, è anche sottilmente fuorviante. Davvero l’esperienza della pittura, che Beck aveva avvicinato alla metà degli anni Quaranta e vissuto con intensità, discontinua ma non per questo poco produttiva, per oltre un decennio – sono 1505 i disegni e le opere su tela prodotte e numerate «in un catalogo continuamente aggiornato» da Beck tra il 1944 e il 1958³ – venne abbandonata dall’artista per dare maggior spazio ed energie alla «alla più sociale delle arti, il teatro»? Si è trattato veramente di una svolta, di un cambio di rotta dovuto alla necessità di concentrare ogni attenzione alla costruzione di un nuovo linguaggio teatrale o non è stata, piuttosto, una implicita conseguenza (che è anche un approdo, ovviamente non definitivo) della stessa ricerca pittorica di Julian Beck, segnata nel corso degli anni da un continuo sconfinamento, dall’urgenza – per Georg Simmel una «rara aberrazione» – di rompere definitivamente l’unità della cornice e guadagnare, così, la dimensione dell’opera d’arte totale?

¹ «To devote my time to a more social art, or to the more social art of the theatre» (lì dove non diversamente indicato la traduzione è di chi scrive). Il dattiloscritto della conversazione inedita, insieme ad altri materiali editi e inediti, mi è stato fornito da Garrick Beck, a cui va tutta la mia gratitudine. Desidero ringraziare anche la Fondazione Morra e in particolare Giuseppe Morra per avere favorito la consultazione delle opere e dei documenti di Beck e del Living Theatre, di cui la fondazione custodisce e valorizza gli archivi.

² A. Nadelson, *Julian Beck as painter*, «Arts Magazine» 61/3, 1986, pp. 32-33.

³ «in a running catalogue», A. Nadelson, *Julian Beck as painter*, cit., p. 32.

Nel corso della mia vita ‘matura’(?), o, meglio, recente, ho voluto dipingere, scrivere poesie, un romanzo, dei saggi; [...] ho composto commedie; messo in piedi e diretto un teatro (con Judith); guidato una rivolta anarchica (con Judith); capeggiato un movimento pacifista (con Judith); ho scolpito; tessuto; coltivato; viaggiato; [...] Queste cose e i sogni loro relativi hanno occupato molti dei miei pensieri e progetti. E, oh, il processo di vivere. Voglio essere anche quello.⁴

L’arte e la vita: come è stato più volte sottolineato,⁵ l’esperienza creativa di Beck è a tutti gli effetti una *Gesamtkünstwerk*, un’opera d’arte totale che, in quanto tale, è molto di più di una pur necessaria sintesi dei linguaggi – pittura, parola, voce, suono, architettura – è un pensiero e una pratica di concreta utopia, una condizione di possibilità che si genera proprio alla confluenza di arte e di vita, realizzando un punto di equilibrio sempre instabile in quanto la vita che entra in gioco non è quella ordinata, «esteriore dei fatti» ma, ha detto Artaud, è il suo «nucleo fragile e irrequieto, inafferrabile dalle forme».⁶ A partire da questa considerazione, che non implica soltanto il riconoscimento di una semplice e, in fondo, per alcuni versi inevitabile continuità tra attività pittorica e ricerca teatrale in Julian Beck, continuità peraltro per tempo evidenziata da Judith Malina, sua compagna di arte e di vita,⁷ ma che vuole piuttosto suggerire l’unità di un processo creativo guidato in ogni sua fase da una stessa prospettiva (una *profezia*, avrebbe detto Filiberto Menna)⁸ estetica, ho provato a

⁴ Così ricordava l’artista in una nota del 1952 ora in J. Beck, *Diari. Una selezione degli scritti autobiografici 1948-1957*, a cura di G. Pagliasso e T. Walker, Pasian di Prato (UD), Campanotto editore, 2008, p. 17. È significativo notare che la cronologia scelta per questa raccolta è in larga parte sovrapponibile a quella degli anni in cui Beck si è dedicato alla pittura: benché i primi, occasionali disegni siano datati 1941-42, la pratica pittorica è essenzialmente compresa tra il 1944 e il 1958.

⁵ «Nel profondo egli era l’autentico sogno dei modernisti del *Gesamtkünstler* l’artista totale (He was at heart the very model of the modernists’ dream of the *Gesamtkünstler*, the altogether artist)»: così Dore Ashton presentando la retrospettiva che nel 1986 la Cooper Union ha dedicato all’artista. Più di recente, nel testo che accompagnava la mostra *Julian Beck. Now in Paradise* alla galleria Supportico Lopez di Berlino (2 maggio-28 giugno 2014) anche Cameron Seglias e Marie Schleef hanno parlato di Julian Beck come di un *Gesamtkünstler*.

⁶ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, trad. it., pref. di J. Derrida, introd. di G. Neri, Torino, Einaudi 1968, p. 113. Un’ampia riflessione sulla centralità del tema della *Gesamtkünstwerk* è stata proposta da A. Trimarco, *Opera d’arte totale*, Roma, Luca Sossella 2000.

⁷ Cfr. la dichiarazione di Malina riportata da Candelora Versace nell’articolo *Julian Beck’s word revealed through theater and paintings*, «Santa Fe New Mexican», mai 7, 1993: «Il suo lavoro col Living Theatre fu un’estensione della sua pittura. Estese le invenzioni dell’Espressionismo Astratto dentro una forma tridimensionale in cui i drammi potessero essere recitati (His work with The Living Theatre was just an extension of his painting. He extended the inventions of Abstract Expressionism to a Three-dimensional form inside which plays could be performed)».

⁸ F. Menna, *Profezia di una società estetica. Saggio sull'avanguardia e il movimento moderno*, Roma, Lerici 1968.

lavorare, evidenziando in che modo il disegno e la pittura siano stati occasione di espressione e di verifica di una sensibilità poetica sempre insubordinata al disciplinamento tassonomico dei generi e delle forme. Una ricerca singolare ma non individuale, necessariamente transitiva: Beck in quanto (anche) pittore, ha infatti sempre voluto e saputo incrociare le proprie personalissime domande con le emergenze e i fermenti che attraversavano i contesti nel quale l'artista di volta in volta si è trovato a verificare la tenuta del proprio progetto di arte e di vita. Un percorso precoce iniziato nei primi anni Quaranta a New York, una metropoli plurale – Claude Levi-Strauss la descrisse, al suo arrivo nel maggio del 1941, come un insieme di villaggi, una vera e propria galassia di culture⁹ – che allora stava velocemente guadagnando il ruolo di nuova capitale dell'arte internazionale.

La “scuola” di New York

Ha appena vent'anni Julian Beck quando nel 1945 espone una sua opera – la numero 300 – nei modernissimi spazi di *Art of This Century* disegnati per Peggy Guggenheim dall'architetto Frederick Kiesler.¹⁰ Situata nel cuore di Manhattan, al 30 West 57th Street, la galleria era stata concepita dalla collezionista statunitense, rientrata a New York dopo intensi anni vissuti tra Parigi e Londra, come una casa accogliente per le ricerche delle avanguardie europee – al surrealismo e all'astrazione erano dedicate due distinte sale espositive – e, insieme, come una vetrina esclusiva per le novità della sempre più vitale scena americana dell'arte. A favorire la partecipazione dell'esordiente Beck alla vita della galleria, inaugurata nel 1942 e ben presto divenuta un riferimento eccellente all'interno del sistema espositivo newyorkese, all'epoca già notevolmente articolato in musei, istituzioni, collezioni e spazi privati, era stato William Simmons, fotografo e design nel quale il giovane transfuga da Yale – nel 1943 Beck aveva scelto infatti di lasciare l'università «per lavorare, per riuscire, per fare, fare, studiare, conoscere, darmi da fare, raggiungere il mio scopo, diventare»¹¹ – aveva trovato al suo rientro a New York un amico e un complice nella vita e, quindi, nell'arte. Grazie a Simmons, con cui avrebbe condiviso in quel tumultuoso giro di anni anche una cruciale stagione di incontri, di pittura e di passioni a Provincetown, e con l'appoggio di Marius Bewley, assistente della galleria che aveva prospettato anche una possibile personale del

⁹ Sulle impressioni registrate dal transfuga Levi-Strauss durante il suo soggiorno a New York (1941-1944) cfr. V. Debaene, "Like Alice through the Looking Glass" Claude Lévi Strauss in New York, «French Politics, Culture & Society», vol 28, n. 1 2010, pp. 46-57.

¹⁰ Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler: *The Story of Art of This Century*, ed. S. Davidson, P. Rylands, New York, Guggenheim Foundation 2005.

¹¹ J. Beck, *Diari*, cit., p. 37. La nota è datata 6 maggio 1953.

giovane pittore,¹² Beck fece quindi il suo ingresso nel mondo dell'arte dalla porta principale: ad esporre con lui nell'*Autumn Salon* proposto nell'ottobre del 1945 da Art of this Century c'erano, tra gli altri, William Baziotes, David Hare, Robert Motherwell, Jackson Pollock e Mark Rothko.¹³ Un esordio luminosissimo, dunque, che sembrava preludere ad un destino di sicuro successo per il giovanissimo pittore: in realtà, nonostante le numerose occasioni avute in quegli anni (nel 1949 e nel 1950 parteciperà a due collettive dedicate ai nuovi talenti dalla Laurel Gallery),¹⁴ la pittura di Beck non riuscì mai ad ottenere sufficiente attenzione, rimanendo anche negli anni a venire sempre ai margini del discorso critico che ha provato a restituire il clima rivoluzionario della pittura americana di quella indimenticabile stagione.¹⁵ Eppure fin dalle sue prime prove l'opera di Beck aveva dato dimostrazione di una singolare capacità espressiva, elaborando in maniera personale un'idea di pittura moderna decisamente lontana da ogni intenzione rappresentativa:

I pittori importanti sono stati e sono consci che bisogna fare di più. (...) La domanda classica che viene rivolta alla pittura moderna è: che cosa rappresenta? La risposta è semplice. Non si chiede mai cosa rappresenti un

¹² «È possibile che Beck fosse stato preso in considerazione per una personale alla AoTC un anno prima. Ricordando la sua prima visita alla galleria nell'autunno del 1944, John Bernard Myers ha raccontato una conversazione con Marius Bewley, che di recente aveva sostituito Howard Putzel nel ruolo di assistente di Peggy. "Ho un amico speciale - aveva detto Marius - che presto esporrà il suo lavoro qui. Si chiama Julian Beck Lascia che ti mostri qualcosa. Myers continua affermando che la mostra si tenne davvero poco tempo dopo, benché non sia stata trovata alcuna evidenza che questo sia realmente accaduto (It is possible that Beck had been considered for a one-person show at AoTC a year earlier. Recalling his first visit to the gallery in the fall of 1944, John Bernard Myers recounted a conversation with Marius Bewley, who had recently taken over from Howard Putzel as Peggy's assistant. "I have" said Marius, "a special friend who will soon exhibit his work here. His name is Julian Beck, Let me show you a few". Myers goes on to suggest that exhibition did in fact take place shortly thereafter, though no evidence has been found to suggest that is actually true)» *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler: The Story of Art of This Century*, cit., p. 358, n. 362.

¹³ *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler: The Story of Art of This Century*, cit., pp. 325-326.

¹⁴ La Lauren Gallery, fondata nel 1946 dall'artista ed educatore Chris Ritter, ebbe un ruolo significativo nel sostenere la giovane arte americana. Situata sulla 108 East 57th Street, la galleria chiuse i battenti nel 1952. ne <https://www.aaa.si.edu/collections/laurel-gallery-records-7872/series-1>

¹⁵ Sulla scarsa attenzione riservata anche in anni più recenti alla pittura di Julian Beck si è interrogato GianCarlo Pagliasso nella presentazione della mostra *Julian Beck. In the name of painting* al Museo Civico d'Arte di Pordenone, Pasian di Prato (UD), Campanotto editore, 2009, pp. 11-15. Il critico, che ha curato nel 1997 la prima mostra personale di Beck in Italia (Torino, Galleria Figure) ipotizza che a tenere lontana dai riflettori la produzione pittorica di Beck siano stati da un canto la rinuncia a proseguire l'attività di pitture a partire dal 1958 e dall'altro la distruzione di una parte ingente delle sue opere a causa di un allagamento della casa della filmmaker Maria Menkel dove i quadri erano stati lasciati a deposito. Delle oltre 1500 opere, sono sopravvissuti appena un centinaio di opere su tela e trecento disegni. Cfr. anche T. Walker, *Julian Beck e i dipinti*, in J. Beck, *Diari*, cit., pp. 89-91.

uomo. Si sa che rappresenta un uomo, che una rosa è una rosa, il cielo il cielo e una mela una mela. Allo stesso modo, un quadro è un quadro. È un'esperienza visiva. Non un'imitazione della natura ma un suo prodotto e una sua aggiunta.¹⁶

In questa notazione del maggio 1948 Beck esprimeva in maniera inequivoca la propria convinta adesione ad una pittura moderna che soltanto qualche anno prima gli era incomprensibile, una pittura che, addirittura, aveva voluto irridere allestendo una parodistica mostra alla biblioteca della Horace Mann School for Boys. Qui, infatti, aveva avuto la possibilità di proporre in esposizione una selezione di riproduzioni artistiche in cui opere classiche erano accostate provocatoriamente ad opere dell'avanguardia (per esempio, un ritratto femminile di Ingres era messo a confronto con uno di Picasso) allo scopo di provare «la fraudolenza della pittura moderna». Alla fine, quella piccola esposizione aveva finito per smentire il suo ingenuo curatore, che ne uscì definitivamente convinto della «grandezza, statura, immaginazione e meraviglia della pittura moderna».¹⁷ L'episodio della mostra alla Horace Mann School for Boys di Riverdale (New York,) dove peraltro Beck aveva avuto come compagni di studio lo scrittore Jack Kerouac e il poeta e attore Anthony Hecht, è eloquente di quanto il giovanissimo artista fosse da subito disponibile a lasciarsi sorprendere, a rimettere in gioco opinioni e credenze, individuando proprio nella pittura il luogo (la pratica) in cui sperimentare nuove forme di conoscenza e di esperienza. Già a partire dall'incontro con Kermit Love, una figura decisiva nella vita dell'adolescente,¹⁸ Beck si era aperto infatti a differenti orizzonti creativi, a visioni e pensieri di ribellione (sul suo specchio, aveva infilato un bigliettino con una citazione tratta da *Il ritratto dell'artista da giovane* di Joyce, una lettura suggeritagli proprio da Love, in cui si leggeva «Non servirò ciò in cui non credo più, si chiami questo la casa, la patria o la chiesa»),¹⁹ maturando con naturalezza la scelta di aderire al modernismo, un modernismo, vale la pena sottolinearlo, inteso non come uno stile, secondo la formalista lezione greenberghiana, ma come la ricerca di «a new way of life». Non c'è così discontinuità fra la decisione di vivere senza remore la propria omosessualità e quella di sperimentare nella parola e nel segno, nella poesia e nella pittura, una libertà fatta di relazioni e di ribellioni, una condizione di rischio e di creazione che a New York trovava possibilità di manifestarsi pienamente:

¹⁶ J. Beck, *Diari*, cit., p. 15.

¹⁷ «the fraudulence of modern painting»; «grandeur and stature and imagination and wonder of modern painting». È quanto Beck racconta nella già citata conversazione con Andrew Nadelson. Dove non diversamente specificato, le affermazioni di Beck utilizzate nel testo sono riprese da questo documento inedito.

¹⁸ Kermit Love, designer per l'American Ballet Theater e creatore di burattini molto noto negli Stati Uniti.

¹⁹ J. Beck, *Diari*, cit., p. 27.

Volevo stare a New York, volevo recitare ed essere parte del teatro e dipingere, studiare e imparare e fare ciò che mi piaceva e non sentirmi intrappolato dagli obblighi di un corso accademico²⁰

I dipinti di questa iniziale stagione sono immagini sovradeterminate proprio della libertà, e del piacere, che Beck sta avidamente sperimentando. La sua, ha scritto Dore Ashton nella presentazione della retrospettiva dedicata nel 1986 alla pittura dell'artista da poco scomparso, era la spericolata «volontà di un autodidatta di sperimentare ogni cosa».²¹ L'uso esuberante del colore, sempre eccedente le forme, comunque aperte, che articolano la composizione astratta; l'intensità ritmica dei segni, la complessiva «perdita del centro» della figurazione a cui corrisponde la rinuncia alla referenzialità dei titoli (negli anni quaranta, la maggior parte delle opere, rigorosamente numerate, sono *Untitled* o, in alternativa, *Composition*): questi sono gli elementi che caratterizzano i primi, sicuramente felici dipinti dell'artista che, abituato fin dall'infanzia a visitare i musei e a sfogliare i libri d'arte, aveva preso a frequentare assiduamente le gallerie e gli artisti attivi in città. Sempre grazie alla mediazione di Simmons, aveva tra l'altro conosciuto William Baziotes, pittore sostenuto da Peggy Guggenheim - è del 1944 la sua personale ad Art of This Century - che intratteneva stretti rapporti con il gruppo dei surrealisti espatriati negli Stati Uniti tanto da partecipare, su invito di André Masson, alla celebre mostra *First papers of Surrealism*, curata da Breton e allestita da Marcel Duchamp nel novembre del 1942 alla Whitelaw Reid Mansion. L'amicizia con Baziotes è stata sicuramente determinante nell'orientare e nutrire il segno di Beck influenzandone non soltanto la scelta cromatica²² ma anche la costruzione dello spazio pittorico, abitato da forme biomorfe che si ritrovano, ed è solo un esempio, nei piccoli pastelli - ovviamente *Untitled* - realizzati da Beck nel dicembre 1944. Forme a volte individuate e sottolineate da una fluida linea di contorno, altre volte evidenziate essenzialmente dai contrasti di un colore comunque vibrante che, dal canto suo, Baziotes aveva maturato attraverso il contatto con Joan Mirò, la cui opera, come ha ricostruito di recente un'importante mostra promossa dalla Fondazione Miró a Barcellona e a Washington,²³ ebbe un ruolo indiscutibile nell'interrogare e sollecitare gli svolgimenti della pittura americana

²⁰ «I wanted to be in New York, and I wanted to act, and be in the Theatre, and paint and study and learn and to do what I pleased, and not be shackled by the assignments of an academic course».

²¹ «autodidact's willingness to try anything».

²² Su questo punto insiste G. C. Pagliasso, *Julian Beck. In the Name of Painting*, cit., p. 13.

²³ *Miró and the United States*. Curators M. Daniel, M. Gale and D. Rodriguez Roig, Fundació Joan Miró, Barcelona, October 10, 2025- February 22 2026, The Phillips Collection, Washington DC, March 21- July 5, 2026.

attraverso una serie di personali presso le gallerie di Pierre Matisse e di Peggy Guggenheim e, soprattutto, grazie alla retrospettiva al MoMa nel 1941. Ed è in questa fruttuosa trama di transiti e di scambi, nel gioco di influenze e scoperte che, negli anni tra le due guerre e, con ancor maggiore intensità, nei primi anni Quaranta, aveva coinvolto i giovani artisti americani nel confronto con i maestri espatriati dell'Avanguardia europea e, in particolare, con gli esponenti del Surrealismo - *Artists in Exile* è il titolo della collettiva proposta alla galleria Pierre Matisse nel marzo 1942 a cui parteciparono, tra gli altri, André Breton, Piet Mondrian, Marc Chagall, Fernand Léger, Yves Tanguy, Max Ernst -²⁴ che va inquadrata e compresa la formazione della pittura non figurativa di Julian Beck, il quale non segue ma, piuttosto, affianca, nel proprio indisciplinato ma consapevole percorso di ricerca, le esperienze dei pittori riconducibili al clima dell'espressionismo astratto. Del resto, come ha sottolineato in un'intervista Lee Krasner, che di quella stagione è stata una, finalmente riconosciuta, protagonista, «l'arte discende sempre dall'arte»²⁵ e la pittura e il disegno di Beck nascono appunto da quella che Rosenberg ha definito *The tradition of the New*, inaugurata negli Stati Uniti dalla seminale mostra all'Armory Show nel 1913.²⁶ È lo stesso artista a darcene conferma nei suoi diari, quando ricorda

i più grandi ed eccitanti innovatori in pittura del secolo: Klee, Mondrian e Kandinskij [...] Ho pianto quando è morto Kandinskij e con Judith siamo andati a visitare con soggezione e grande rispetto lo studio di Mondrian, aperto un po' dopo la sua morte, lo straordinario *Victory Boogie-Woogie* stava di fronte a noi, non finito e tuttavia superbo come risoluzione²⁷

Ancora, riflettendo agli inizi degli anni Cinquanta sulla questione della decorazione in pittura, Beck si confrontava nuovamente con i grandi nomi dell'arte europea ribadendo come dovesse essere comunque la vita - «un soffio di vita (Matisse)»- ad animare le tele.²⁸ Oltre alla frequentazione, nelle sale delle gallerie e negli atelier, dell'arte e degli artisti d'avanguardia, un interesse peraltro condiviso da Judith Malina, che aveva sempre apprezzato e seguito la ricerca pittorica di Beck,²⁹ a segnare la formazione

²⁴ Su questa mostra e, più complessivamente, sulla presenza degli artisti europei negli Stati Uniti durante gli anni della seconda guerra mondiale resta insostituibile *Exiles+emigrés. The Flight of European Artists from Hitler*, a cura di S. Barron con S. Eckmann, Los Angeles County Museum of Art, Harry Abrams, 1997.

²⁵ «Art has always come from art», citato in E. Smithgall, «Art comes from art», in *Miró and the United States*, cit., p. 164.

²⁶ H. Rosenberg, *The tradition of the New*, New York, Horizon Press 1959, trad. it. *La tradizione del nuovo*, Milano, Feltrinelli, 1964.

²⁷ J. Beck, *Diari*, cit., pp. 29-30. La notazione è datata 28 settembre 1952.

²⁸ Ivi, pp. 30-31, nota del 6 ottobre 1952.

²⁹ Judith Malina ha lasciato un' intensa testimonianza su Julian Beck pittore in occasione della mostra alla Cooper Union di New York del 1986. Nel testo, tradotto e pubblicato in

del giovane artista era stata la conoscenza, avvenuta nel 1941 durante un lungo viaggio in Messico, delle opere degli artisti muralisti, da cui Beck ha ricordato di essere stato «devastatingly impressed». Si tratta di un'altra, significativa consonanza con l'esperienza di Pollock, che, lo ha evidenziato per tempo Axel Horn, aveva sviluppato il suo «occhio murale», proprio grazie agli artisti messicani, sperimentatori di tecniche e materiali rivoluzionari.³⁰

Insomma, la ricerca pittorica condotta dal giovane Beck più che essere influenzata dalle opere di Pollock e degli altri artisti del gruppo, peraltro molto eterogeneo, degli «Irascibili», del quale facevano parte, tra gli altri Baziotes, de Kooning, Gorky, Hofmann, Kline e Motherwell, ne condivideva riferimenti e, almeno in parte, intenzioni. Lo ha riconosciuto la stessa Dore Ashton quando scriveva che «Fin dall'inizio era un partecipante naturale della gestualità teatrale endemica all'approccio dell'Espressionismo astratto. Per Beck - precisa ancora - l'idea di Harold Rosenberg secondo cui questi artisti, in qualche modo, mettevano in scena i propri drammi sulla tela, come se fosse un'arena, non era nulla di speciale. Lui lo viveva».³¹

La vicinanza di Julian Beck con gli artisti che nel dicembre 1952 Rosenberg sulle pagine di «Art News» aveva definito *The American Action Painters*, è stata del resto sottolineata in più occasioni, è una notazione che attraversa di fatto quasi tutta la (esigua) letteratura critica dedicata alla pittura dell'artista, ritornando nei contributi successivi alla morte dell'artista – quelli, già ricordati di Ashton e di Andrew Nadelson, senza dimenticare la recensione di Lawrence Campbell alla retrospettiva alla Cooper Union pubblicata in «Art of America»³² sino ai testi più recenti: uno per tutti, quello dedicato da Lucrezia Longobardi alla mostra proposta a Napoli nel 2017 negli spazi di Casa Morra, in cui Pollock viene definito «compagno di strada» di Beck.³³ Lo stesso Julian Beck ha dal canto suo riconosciuto

«Tema Celeste», n. 10 gennaio-marzo 1987, pp. 55-56, Malina dopo aver rievocato la giovanile stagione della ricerca pittorica, ricorda Beck ormai divenuto padre «al cavalletto, non con la testa all'indietro, in giovanile aria di sfida pronto ad agitare i lunghi riccioli biondi ad ogni azione accennata tra lunghe contemplazioni; ma tenendo il suo infante col braccio sinistro; mantenendo ancora in equilibrio il suo piatto tavolozza con la mano sinistra – e sebbene i periodi per "rimuginare" fossero ancora lunghi, c'era in essi un'impazienza --».

³⁰ A. Horn, *Il vuoto e il pieno* (1966), trad. it. in J. Pollock, *Lettere, riflessioni, testimonianze*, a cura di E. Pontiggia, Milano, SE 2000, pp. 35-41.

³¹ «From the very first, he was a natural participant in the theatrical gestures endemic to the Abstract Expressionist approach. For Beck Harold Rosenberg's notion that these artists were somehow acting out their dramas onto the canvas, as though it were an arena was nothing special. He lived it».

³² Cfr., ad esempio, la recensione alla personale alla Cooper Union di Lawrence Campbell apparsa in «Art in America», February 1987, p. 167.

³³ L. Longobardi, *Julian Beck. L'uomo totale e la pittura a Napoli*, «Artribune», 20 novembre 2017.

quanto siano stati determinanti nello stimolare e consolidare la sua giovane ed esuberante personalità di artista («Ero così brillante e talentuoso»)³⁴ i mesi trascorsi nel 1944 a Provincetown insieme a Jackson Pollock, che con Lee Krasner aveva un atelier in città, proprio come Beck, che insieme a Bill Simmons aveva affittato uno studio frequentato, tra gli altri, da Paul Goodman, da Tennessee Williams e da Hans Hoffman. In quel periodo Pollock, che aveva tenuto la sua prima personale ad *Art of This Century* nel novembre del 1943 esponendo opere come *Moon Wooman Cuts the Circle*, oggi al Pompidou di Parigi, e *She Wolf*, un dipinto subito acquisito, su suggerimento di Alfred Barr, dal Museum of Modern Art di New York,³⁵ stabilì con il giovane collega, che allora era in realtà poco più che un ragazzo, un rapporto tanto intenso quanto tempestoso.³⁶ La loro fu un'amicizia fatta di incontri e di scontri, di confronti i cui esiti si rivelarono a volte imprevedibili: nella conversazione con Nadelson, Julian Beck ha ricordato che Pollock, al quale il giovane mostrava spesso il proprio lavoro, di fronte ad un dipinto ad olio gli aveva chiesto³⁷ «“È l'immagine di che cosa?”». Nel racconto, la risposta del giovane pittore, non sembra rivelare alcun timore reverenziale, anzi:

Mi rivolsi a lui con sorpresa dicendo: “Come puoi tu, Jackson Pollock, farmi una simile domanda: Non è l'immagine di nulla. Non è oggettiva né rappresentativa. E lui rispose “Non puoi lasciare un segno senza disegnare qualcosa”. Più tardi mi disse, riferendosi ai grandi sfogoranti, dipinti, che erano immagini della città, ma io sono dentro la città; o è la foresta, ma io sono dentro la foresta.”³⁸

Il richiamo di Pollock a non perdere la relazione con il contesto, a non dimenticare la densità del proprio esserci per inseguire quelle che Mirò aveva definito «le case vuote» dell'astrazione, Beck sicuramente non lo ha trascurato, così come non ha dimenticato la lezione di Baziotics, il quale qualunque cosa dipingesse - è quanto aveva raccontato al suo giovane amico - dipingeva sempre un'immagine, che a volta riconosceva e a volte no.³⁹ E proprio la necessità non certo di rappresentare ma di restituire l'intensità di un'immagine calata nella realtà sembra orientare la seconda

³⁴ J. Beck, *Diari*, cit., p. 40.

³⁵ P. Rylands, *Jackson Pollock e Peggy Guggenheim*, in *L'America di Pollock. Jackson Pollock a Venezia. Gli "Irascibili" e la Scuola di New York*, Milano, Skira 2002, p. 24.

³⁶ «Un idillio sessuale ubriaco (A drunken sexual idyll)»: così ne parla ad Andrew Nadelson nella ricordata conversazione del 1984.

³⁷ «“What's it a picture of?”».

³⁸ «I turned to him with surprise, saying, “How can you, you Jackson Pollock, ask such a question. It isn't a picture of anything. It's non objective or non representational”. And he said, “You can't make a mark without drawing something” Later he was to say me to about the big flashy paintings that they were pictures of the city, he said, but I'm inside the city; or it's the forest, but I'm inside the forest». Ivi.

³⁹ Ivi.

fase della attività pittorica di Beck, che dopo due anni di interruzione dovuti all’incalzare degli eventi - il matrimonio con Judith Malina, l’inizio delle attività del Living Theater, la nascita del figlio Garrick, - riprese all’inizio degli anni Cinquanta a dipingere con entusiasmo e nuova passione.

«La mia pittura adesso si batte per qualcosa»

Nel 1955 Julian Beck tenne una personale alla Bernard Ganymede Gallery presentata dallo scrittore Paul Goodman, che di Beck fu a lungo amico e complice. Nel suo testo, Goodman oltre a fare riferimento all’inevitabile «action of painting», sottolineava come il crescente interesse dell’artista - «Il suo piacere e la sua pena, il gioco, l’entusiasmo, il mutamento (his pleasure, his agony, playing, excitement, change)» - si focalizzasse nel gesto stesso della pittura, nel colore materia che ha e crea senso. E indubbiamente Beck nei primi anni del decennio mostrava di aver acquisito una maturità diversa della tecnica e degli strumenti della pittura, aggiungendo, tra l’altro, la spugna al pennello e alla matita. Soprattutto, una nuova determinazione guidava ora il suo modo di trattare lo spazio pittorico, in cui il bianco e il nero apparivano, nel loro dinamico contrasto, strumenti di luce e possibilità di visione, come se davvero il pittore avesse fatto propria la consapevolezza dei grandi artisti moderni, che sanno «di dover dipingere non solo figure, ma lo spazio tra le figure».⁴⁰ Accanto e insieme ad una maggiore qualità della materia pittorica e al dichiarato godimento dell’invenzione («Mi fa sentire libero e felice vedere il foglio bianco davanti a me — come un bambino — sulla spiaggia — con tutto il pomeriggio davanti»),⁴¹ Beck sembrava aver conquistato anche una maggiore indipendenza rispetto ai dettami dell’astrazione che avevano improntato la prima fase della sua pittura. Come osserva Nadelson

La presentazione pittorica non-oggettiva persiste, ma le forme sono meno ostinatamente non referenziali. [...] Ciò che conta di più, tuttavia, è la progressiva penetrazione dello spirito del paesaggio e del mito nell’ideologia astratta dello stile.⁴²

Si tratta di un passaggio significativo di cui recano testimonianza le superfici ora più complesse delle opere, in cui il nervosismo del segno viene via via integrato e anche sostituito da più distese, mai però decorative, campiture di colore, come pure eloquenti sono i titoli dei

⁴⁰ J. Beck, *Diario*, cit. p. 15.

⁴¹ «It makes me feel free and happy to see the blank paper in front of me- like a child - on the beach - all afternoon ahead». La dichiarazione di Beck chiude il testo di presentazione di Paul Goodman.

⁴² «the non-objective pictorial presentation persist, but the forms are less insistently non referential. [...] More important, however, is the encroachment of the spirit of landscape and myth in the abstract ideology of the style». A. Nadelson, *Julian Beck as painter*, cit., p. 33.

dipinti, a cui ora Beck affida il compito di orientare lo sguardo dello spettatore evocando immagini, luoghi, figure.⁴³ *The room, The Birth of Venus, The Mask, The Bay at Kyoto, The Wave, The Head of Theseus, The Pond, Still Life, The Tempest, The Cypress Trees, The Companion of Juno, Phedre, The Rape of Europa* sono le opere su tela che Beck aveva proposto nella personale allestita negli spazi della Ganymede Gallery, al 19 East 76th Street. Si trattava di opere di medie dimensioni in cui Beck aveva espresso quella che egli stesso ha definito «la gloria dell'arte», arte che non può che essere «concretamente un attivatore sociale, un medico, un portatore di miglioramento».⁴⁴ Questo ovviamente senza nulla concedere ad una figurazione didascalica, intensificando piuttosto la realtà stessa della pittura, autonoma e però espressione e parte del mondo. In questi dipinti, come pure in quelli successivi, (uno per tutti, *The Four Horsemen of the Apocalypse* del 1957, esposto nel 1958 al The Pittsburgh Bicentennial International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture), non soltanto si fa evidente l'ascendente, riconosciuto dallo stesso Beck, di Robert Motherwell,⁴⁵ ma, soprattutto, si manifesta con forza la volontà, quasi la necessità di dare alla pittura una consistenza per così dire *fattuale*, un'efficacia e una portata reali. Va letta in questa prospettiva la scelta, maturata in questo stesso giro di anni, di agire sulla superficie attraverso il collage, che non ha intenti costruttivi ma corrisponde piuttosto a quelle pratiche di cognizione e di *reportage* che Maurizio Calvesi aveva indicato come caratteristiche rispettivamente delle poetiche New-Dada e della Pop Art, esperienze in cui, scriveva il critico il confronto tra io e la realtà non si giovava più in termini puramente esistenziali come accadeva nell'espressionismo astratto, ma adottava, nel caso del New-Dada, modi estroversi-introversi, giocandosi poi nelle opere più squisitamente Pop «in termini di incontro fisico-percettivo: le immagini ci assediamo come noi assediamo loro, si proiettano su di noi come noi ci proiettiamo in esse».⁴⁶ Opere come *Death by sea*, una tecnica mista e collage su tela in cui Beck inserisce, tra l'altro, la testata dello «Yale Alumni magazine», o *The Sugar Industry*, un'altra tecnica mista cui si riconoscono vecchie cartoline con l'immagine di Abramo Lincoln, entrambe del 1958, sono il punto di arrivo di una trasformazione che ha portato Beck a riconsiderare profondamente

⁴³ Thomas Walker ha sottolineato l'importanza dei titoli in Beck: «Molti quadri di Julian sono senza titolo. Ma fate attenzione ai titoli di alcuni di loro: Lead and Gold; War and Peace; The City By Night [...]. Cosa sentite? La voce del pittore, la voce del poeta, del politico, del santo, dell'attore, dell'uomo di teatro, dell'artista. Julian Beck è stato tutte queste cose, l'uomo totale. Trovatelo». T. Walker, *Julian Beck e i dipinti*, cit., p. 92.

⁴⁴ J. Beck, *Diario*, cit., p. 36.

⁴⁵ «Che cosa hai preso da Motherwell (What did you take from Motherwell)?». Alla domanda di Nadelson Beck risponde secco: «Grandi blocchi di colore (Big bloks of color)».

⁴⁶ M. Calvesi, *Ricognizione e reportage*, in Id. *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, Bari, Laterza 1991, p. 285. La prima edizione è del 1971.

lo spazio pittorico. La tela si offriva adesso come il campo di un lavoro combinatorio in cui il segno e il colore incontravano l'urgenza di una più diretta adesione all'attualità e alla sua durezza, oggetto da parte di Beck di ricognizione e, in alcuni casi, di prelievo, di reportage, appunto. «Volevo dipingere la ruvidezza del mondo. Stavo dipingendo il mondo (I wanted to show the rawness of the world. I was painting the world)», un mondo che nella sua pittura l'artista voleva restituire e interpretare.

Darò il meglio di me in questo tempo, riportando/registrando non solamente me stesso e la mia visione della bellezza e della vita, la vita come deve essere vista oggi. Adesso. [...] Da questa serie di dipinti che sto per fare nascerà il successo di pubblico che darà attenzione e rispetto alle mie altre opere. E voglio attenzione e rispetto.⁴⁷

Anche in questi anni il lavoro di Beck si mostra aperto al confronto, disposto ad ascoltare e interpretare il contesto artistico, oltre che sociale e politico: in questa fase erano le opere di Bob Rauschenberg e di Cy Twombly («Entrambi estremisti ed entrambi ottimi»)⁴⁸ ad essergli soprattutto da stimolo, nella pittura e non solo. Beck condivideva infatti profondamente le energie e le sperimentazioni del nuovo decennio, davvero cruciale nella vita culturale degli Stati Uniti - due «fine paintings»⁴⁹ di Beck sono stati non a caso proposti nella mostra *Beat Culture an the New America 1950-1965* tenutasi nel 1995 al Whitney Museum of American Art di New York - partecipando alla sempre più diffusa critica al ruolo del mercato - «Bisogna spezzare il sistema costrittivo, che conta sul commercio per il successo»⁵⁰ aveva scritto nel 1952 - e vivendo la stessa radicale insofferenza nei confronti delle logiche del sistema dell'arte che aveva spinto alcuni artisti a sottrarsi del tutto alle dinamiche espositive. Nel 1958, a due anni dalla morte tragica di Jackson Pollock, Allan Kaprow aveva concluso che le alternative erano due: «O continuiamo su questa strada, ed eseguiamo dei buoni "quasi dipinti", operando delle variazioni sull'estetica di Pollock senza negarla o superarla. Oppure smettiamo totalmente di dipingere».⁵¹ In quello stesso anno Julian Beck fece la sua scelta, smettendo di realizzare dipinti per conservare intatta, vitale, efficace la forza della pittura. Si trattava, d'ora in poi, di dipingere il mondo.

⁴⁷ J. Beck, *Diari*, cit., p. 39. La nota è del 24 settembre 1953.

⁴⁸ Ivi.

⁴⁹ CJ. Tallmer, *For Beats' sake, go back to '50s*, «New York Post», 24 novembre 1995.

⁵⁰ J. Beck, *Diari*, cit., p. 32. La nota è del 6 ottobre 1952.

⁵¹ La testimonianza di Kaprow è tradotta in *Jackson Pollock. Lettere, riflessioni, testimonianze*, cit., pp. 121-127.

Abstract

This essay examines Julian Beck's pictorial production from the mid-1940s to the late 1950s, reconsidering the often-repeated narrative that he abandoned painting in order to devote himself entirely to the "more social art of the theatre." Instead, the study argues that Beck's turn toward theatre was not a rupture but the implicit outcome of a creative process already oriented toward expanding the boundaries of artistic practice. Through an analysis of Beck's early involvement in the vibrant New York art scene, his encounters with European avant-garde artists, and his proximity to Abstract Expressionism, the essay reconstructs Beck's evolution from non-objective abstraction toward increasingly image-laden, materially complex compositions. In the 1950s, Beck's work reveals a growing insistence on art as a socially charged, transformative act, culminating in mixed-media experiments that integrate elements of reportage and direct references to contemporary reality. His final decision in 1958 to cease painting is thus interpreted not as a renunciation but as a transposition of pictorial ambitions into a broader Gesamtkunstwerk, where life, theatre, and political engagement merge into a unified artistic vision aimed at "painting the world."

Autrice

Stefania Zuliani insegna Teoria della critica d'arte e Teoria del museo e delle esposizioni in età contemporanea all'Università di Salerno. Ha pubblicato numerosi saggi e monografie tra cui, più di recente, *Senza cornice. Spazi e tempi dell'installazione* (Roma 2015) e *Torna diverso. Una galleria di musei* (Pistoia 2022). Ha curato volumi e cataloghi tra cui *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente* (Milano 2014), *Angelo Trimarco Italia 1960-2020. Teoria e critica d'arte* (Napoli 2022) e con Antonello Tolve *Occasioni del tempo. La collezione Filiberto e Bianca Menna* (Milano 2023). Giornalista pubblicista e critico d'arte, è curatrice di mostre per istituzioni pubbliche e università.

Cristina Valenti

Julian Beck. Gli inizi

Journals 1952-1957*

I diari

Julian Beck è nato il 31 maggio 1925.

Il centenario della sua nascita può rappresentare il momento per rileggere la sua esperienza non tanto dal punto di vista della sua consacrazione storica, ma dall'interno della vicenda biografica che l'ha preparata e costruita a partire dagli inizi.

Proviamo a farlo attraverso alcune pagine dei suoi diari, corrispondenti a una selezione operata da Thomas Walker (*Selections from Julian Beck's Journals*), che ce l'ha trasmessa nella trascrizione dattiloscritta da lui stesso curata.¹ Si tratta di una selezione sicuramente parziale delle memorie annotate fra il 1952 e il 1957, alla quale riteniamo tuttavia si debba attribuire un valore di autorialità, in considerazione della lunga militanza di Walker nelle file del Living Theatre come attore e poi come curatore dell'archivio.²

* Nella sezione Materiali di questo numero è presente *Selected Journals of the Fifties*, una selezione dai Diari di Beck, consultabile al seguente [link](#)

¹ Esiste una edizione dei *Diari* di Julian Beck dedicata allo stesso arco temporale al quale facciamo riferimento, a cura di GianCarlo Pagliasso e dello stesso Thomas Walker: J. Beck, *Diari. Una selezione degli scritti autobiografici 1948-1957*, Pasian di Prato (UD), Campanotto Editore, 2008. In questo articolo proponiamo una nostra traduzione del testo, con riferimento all'originale inglese pubblicato di seguito (cfr. *infra*, sez. Materiali), mentre citeremo nella traduzione di Pagliasso le pagine che non figurano nel dattiloscritto trasmessaci da Walker.

² Thomas Walker incontra il Living Theatre per la prima volta da studente a Yale, dove la compagnia è stata invitata dal Radical Theatre Repertory di Robert Brustein (preside della Yale School of Drama e fondatore del Yale Repertory Theatre), prima tappa del tour americano organizzato da Saul Gottlieb. Da allora, durante gli otto mesi della permanenza del gruppo negli Stati Uniti, non perde occasione di raggiungere gli spettacoli della compagnia, viaggiando in lungo e in largo per il Paese. Dopo essersi laureato, nel 1971 si unisce al Living raggiungendolo in Brasile, per poi condividerne la sorte indissolubilmente per tutta la vita. Dalla morte di Judith Malina è stato archivista del Living Theatre e codirettore artistico associato della compagnia. Ha anche lavorato con Mabou Mines, Frederick Neumann, Gerald Thomas, Dry Opera, Michael Counts, Gale Gates, Henryk Baranovsky, The TEAM, The Assembly, Reza Abdoh, Dar A Luz e Motus. Si è definito «un veterano del Living» che «sulle orme di Julian è diventato attore, pittore, poeta, scrittore, un sopravvissuto che vive in raffinata povertà, così come Julian elegantemente ebbe modo di insegnarmi» (T. Walker, *Julian Beck e i dipinti*, in J. Beck, *Diari*, cit., pp. 89-92: 92). È morto a

Sarà quindi un percorso dentro il testo, quello che proponiamo, non lineare però, ma aggregato attorno ad alcuni temi, che darà ampio spazio alla scrittura di Beck, evitando il più possibile di sintetizzarla o parafrasarla, per restituirla nel flusso che l'ha depositata sulle pagine, nella dimensione materiale e temporale che l'ha generata.

Come Judith Malina, anche Julian Beck ha affidato alla scrittura diaristica la quotidianità delle sue esperienze,³ il tessersi per tanti aspetti irriflesso delle scelte, dei tentativi, delle svolte, degli incontri, delle intuizioni, nell'immediatezza del loro manifestarsi, con la certezza che avrebbero rivelato a posteriori la loro coerenza rispetto a un obiettivo ancora vago quanto irrinunciabile, che riguardava il suo progetto su di sé.

La pagina da cui parte la selezione è datata 16 agosto 1952. Julian Beck aveva 27 anni.

Non aveva ancora 18 anni il 6 maggio 1943 quando prese la decisione di lasciare Yale per fare l'artista.

A 18 anni, nel settembre del 1943, aveva conosciuto Judith Malina.

A 19 anni, nell'estate del 1944, aveva trasferito il suo atelier a Provincetown, un porto d'artisti dove strinse relazioni con pittori, scrittori, poeti destinati a influenzare profondamente la sua visione artistica e le sue scelte future.

New York il 29 gennaio 2024 all'età di 76 anni. Stava lavorando alle sue memorie teatrali, di cui ha pubblicato una prima parte: T. Walker, *I Think I'm Still Here – I Wonder Why. A Personal Memoir of the Living Theatre*. in «PAJ: A Journal of Performance and Art», vol. 38, n. 1, January 2016 (PAJ 112), pp. 14.30.

³ Per tutta la vita Judith Malina ha redatto sistematicamente i suoi diari riempiendo le pagine di decine di quaderni che solo in minima parte hanno visto la pubblicazione, in particolare *The Diaries of Judith Malina 1947-1957*, New York, Grove Press, 1984 e *The Enormous Despair. The Diary of Judith Malina, August 1968 to April 1969*, New York, Random House, 1972. Alcune pagine sono state tradotte in *Il diario di Judith Malina. New York 1958-1961*, in J. Beck e J. Malina, *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, Milano, Ubulibri, 1982, pp. 18-48. Agli anni del Dramatic Workshop ha dedicato un volume che contiene il diario del primo anno di scuola: J. Malina, *The Piscator Notebook*, London and New York, Routledge, 2012. Appartiene alla memoria diaristica anche J. Malina, *Full Moon Stages: Personal notes from 50 years of The Living Theatre*, New York, Three Rooms Press, 2015.

Per quanto riguarda Julian Beck, sappiamo che teneva più diari, dedicati a diversi aspetti della sua vita (diari personali, artistici, di lavoro...). Il figlio Garrick informa che i diari del padre vanno dal 1952 al 1985, anno della sua morte, con una interruzione tra il 1965 e il 1969, quando scrisse i copioni di *Paradise Now* e *Frankenstein*, numerose poesie del ciclo *Songs of the Revolution* e il poema *Revolution and Counter Revolution*. Gli oltre sessanta quaderni originali sono conservati nella Beinecke Rare Book and Manuscript Library dell'Università di Yale. (Cfr. G. Beck, nota introduttiva a J. Beck, *Journal, January 14, 1959*, in «PAJ: A Journal of Performance and Art», vol. 43, n. 2, May 2021 (PAJ 128), pp. 4-25: 4). Due volumi in particolare raccolgono i suoi scritti artistici, intellettuali e politici: *La vita del teatro. L'artista e la lotta del popolo*, Torino, Einaudi, 1975 (ed. or. 1972) e *Theandric. Il testamento artistico del fondatore del Living Theatre*, trad. it. di G. Mantegna, Roma, Socrates, 1994 (ed. or. 1992). Garrick Beck ha curato la pubblicazione delle pagine del diario di Julian trascritte da Tom Walker, relative all'inaugurazione del Living Theatre: J. Beck, *Journal, January 14, 1959*, cit.

A 20 anni, nel 1945, aveva esposto per la prima volta i suoi quadri nella galleria newyorkese di Peggy Guggenheim, *Art of this Century*, insieme ai principali pittori dell'Action Painting.

A 22 anni, nel 1947, distaccatosi dalla cerchia di Peggy Guggenheim, aveva iniziato a progettare il Living Theatre con Judith Malina, che aveva appena ottenuto il diploma di regista al Dramatic Workshop di Erwin Piscator.

A 26 anni, il 15 agosto 1951, aveva aperto con Judith Malina il Theater in the Room nel salotto di casa, al 789 di West End Avenue, e il 2 dicembre dello stesso anno aveva inaugurato il Cherry Lane, il primo teatro vero e proprio del Living Theatre.

Aveva 27 anni quando il Cherry Lane fu chiuso dai Vigili del fuoco, l'8 agosto 1952.

La selezione dei *Journals* inizia esattamente otto giorni dopo, il 16 agosto 1952, e termina il 22 marzo 1957 attraversando, con molte lacune, cinque anni durante i quali il Living Theatre inaugurerà il Loft Theater (The Studio) di One Hundredth St., rimasto aperto dal 21 marzo 1954 al 15 novembre 1955, quando fu chiuso dall'Ufficio del Genio Civile. Ma la raccolta degli scritti autobiografici non contiene pagine relative all'esperienza del Loft Theater perché dopo il 24 settembre 1953 salta al 1955 e precisamente alle tre giornate, dal 10 al 13 luglio, dedicate al resoconto della manifestazione pacifista e dell'arresto di Judith Malina avvenuti il 15 giugno precedente. Poi la raccolta dei *Journals* comprende un blocco di testi che vanno dal 19 ottobre 1956 al 22 marzo 1957, periodo assorbito dall'intensa ricerca di una nuova sede per il Living Theatre.

Il Living Theatre di Fourteenth Street avrebbe aperto i battenti il 13 gennaio 1959 e a quell'evento si riferisce un blocco successivo di pagine selezionate da Thomas Walker, che non sono però oggetto di questo articolo, dedicato agli anni degli inizi, ossia dell'elaborazione, ma meglio sarebbe dire dell'incubazione delle esperienze successive, di cui contengono prefigurazioni non sempre scontate.

Gli inizi significano per Julian Beck ricerca della propria identità artistica. E significano esplorazione di sé, una interrogazione continua e persino ossessiva sui tratti di un talento di cui dimostrava di avere perfetta consapevolezza, anche nei rischi di spreco che conteneva, vista l'ampiezza delle sue potenzialità. Sullo sfondo, il contesto di vita, l'ambiente newyorkese, le persone frequentate, i teatri e gli spettacoli visti, le letture, a costruire un mosaico di riferimenti fondativi che collocano il teatro all'incrocio con altre esperienze artistiche, la pittura in particolare, che avrebbero trovato una sorta di equivalenza formale nel teatro: nella sostanza materiale del teatro. A conferma della doppia genealogia che Julian Beck e Judith Malina portarono in dote al Living Theatre: pittorica e aperta agli sconfinamenti tra le arti quella di Julian, che riconosceva i suoi ascendenti in Kandinskij e Picasso, Breton e Shelley, Gertrude Stein e i

“modernisti”, da James Joyce a E.E. Cummings, da Ezra Pound a T.S. Eliot; più propriamente teatrale quella di Judith, ispirata per via materna all’eredità dei grandi attori otto-novecenteschi, e alimentata dalla lezione registica di Piscator. Per trovare un punto di convergenza nell’ideale politico comune, dove tutti questi riferimenti troveranno una prospettiva di coerenza più vasta.⁴

Ma entriamo nelle pagine dei diari, dove i momenti di ispirazione e i rovelli degli anni di formazione si depositano con un misto di eccitazione e inquietudine, trasmettendoci l’immediatezza di un pensiero che esplora i propri processi, impaziente e sempre insoddisfatto rispetto agli approdi auspicati e ai tempi per raggiungerli.

In più luoghi Julian Beck si osserva nell’atto di scrivere, e le sue pagine testimoniano l’attitudine e la volontà che le ha prodotte. La scrittura riflette su se stessa spiegando una doppia funzione: di registrazione della memoria e di elaborazione del pensiero in atto, con l’urgenza di coglierlo nel suo manifestarsi, per non lasciarne evaporare i possibili esiti e approdi. È così che la scrittura è associata in più luoghi a un sentimento di coercizione, che si lega in particolare alle ore notturne, strappate al sonno.

19 novembre 1956:

Sono costretto a scrivere sempre in questo diario come Arianna era costretta ad aprire la porta proibita nel castello di Barbablù.

1 dicembre 1956, ore 1:30:

Perché poi dovrei lamentarmi?

È tarda notte. Sono sdraiato a letto e scrivo il mio diario, mentre fuori sento i netturbini al lavoro. Perché poi dovrei lamentarmi?

Mi lamento di tutto. Ma non è tanto il dolore quanto l’insoddisfazione o, se è possibile, il dolore che nasce dall’insoddisfazione.

Mi lamento di essere di fretta, della mancanza di tempo, di denaro, dell’incapacità di fare tutto il lavoro che vorrei, mi lamento della sorte, ma non sono afflitto, non provo dolore.

Consapevole del valore catartico della scrittura, comprende che è importante sottometterla a disciplina e regolarità, il che impone di dedicarvi tempo, a tutti i cosi, anche quando il tempo sembra mancare.

21 novembre 1956:

⁴ Sulla doppia genealogia di Beck e Malina mi permetto di rimandare alla mia *Introduzione a C. Valenti, Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Corazzano, Titivillus, 2017 (nuova edizione aggiornata e accresciuta), pp. 11-41: 19-21.

Speravo che scrivendo questo diario mi sarei sentito sollevato.⁵ Non ancora. Forse domani.

Molti dettagli sono stati omessi, non solo in questo diario.

Quello che devo imparare è che alcune cose sono davvero più importanti di altre.

Vorrei scrivere di più ora, ma sono stanco e annoiato dalla meccanica della scrittura. Sono impaziente di passare ad altre cose. Scrivere di un vuoto temporale è difficile, soprattutto quando è stato pieno di eventi impressionanti. Meglio la disciplina di scrivere con regolarità che il comfort del "come ti pare".

Per tutto, da tutto, soffro.

30 novembre 1956, ore 2:00:

Non scrivo qui quando sono euforico. Lo faccio quando sono depresso.

Vedo tutto attraverso un velo grigio e a volte dimentico che il velo c'è e immagino che le cose che vedo siano davvero così.

Ma è un mondo misero. Di fronte a tutto ciò, la cosa più ammirabile è il coraggio delle persone, di tutte le persone che affrontano tutto questo.

Non riesco ancora a imparare a dormire a sufficienza. Continuo a prolungare la giornata, riluttante a rinunciarvi. Sono forse un bambino che non vuole andare a letto, o un adulto che si gode la vita, per così dire, una persona compulsiva, maratoneta ambizioso che partecipa a tutte le illusioni, un uomo posseduto dalle furie, divine o infernali, oppure sono un folle.

2 marzo 1957:

Sfrutto il diario - ne abuso - come mezzo per scaricare le mie depressioni e le mie euforie? Sì, lo faccio. Quando qualcosa mi disturba, scarico qui la mia irritazione e la mia disperazione. Ha un valore catartico, un valore terapeutico, se volete. Ahimè, è una necessità.

Eppure rubo tempo per farlo: in effetti, rubo tempo per tutto ciò che faccio.

Un inciso: Julian Beck annota di seguito la domanda che gli è stata rivolta nel corso di un'intervista, che gli ha permesso di affrontare proprio il tema del tempo, avvertito con estrema consapevolezza come dimensione da razionalizzare, da riempire, da saturare, da non sprecare.

Intervista:

D: Signor Beck, come riesce a trovare il tempo per dipingere, scrivere, dirigere, disegnare e recitare in spettacoli teatrali, e allo stesso tempo essere così attivo socialmente?

R: Non avendo un programma né una organizzazione esterna. Non scrivo velocemente, anzi, scrivo piuttosto faticosamente, e non sono un pittore veloce; faccio le cose perché sento il bisogno di farle; e le faccio ogni volta che ne sento il bisogno. Riesco a fare molte cose perché non mi interessa seguire un programma. Forse perché vivo sempre il momento. Gertrude Stein una volta disse che per essere un genio bisogna stare seduti senza fare nulla per

⁵ Questo stralcio, come il precedente del 19 novembre, fa parte delle pagine dedicate alla morte della madre di Judith Malina, avvenuta il 19 ottobre 1956. Cfr. *infra*, § *Un epilogo. La morte di Rose Zamora*.

gran parte del tempo. Ed è vero, altrimenti ci si esaurirebbe rapidamente. Il pozzo si prosciugherebbe e non si riempirebbe mai più. Come faccio a fare così tante cose? Non c'è una formula. Si fa e basta. Una pietra che rotola raccoglie molto muschio. Questa è la verità, la misteriosa verità che nessuno conosce. Le pietre che rotolano non raccolgono muschio, mentre quelle ferme sì. Le persone che si muovono raccolgono, ma quelle ferme no: se stai fermo, presto raccogli tutti i fiori che ti circondano. A meno che tu non sia il Buddha. Ma per essere il Buddha devi prima vagare molto, raccogliendo e sprecando (stando seduto senza fare nulla).

Cosa significa tutto questo? Lo vedo, è chiaro. Alcuni stanno fermi, altri si muovono. Alcuni sono organizzati (Kant per esempio), altri no. Alcuni agiscono, altri no, alcuni agiscono molto, altri poco, altri per niente.

«Che razza di diario è questo?», si chiede in un momento di particolare sconforto, quando le prospettive di trovare una nuova sede per il Living Theatre sembrano naufragare una dopo l'altra, fra mille ostacoli. Molte le identità che la sua personalità poliedrica affida alle pagine. E il dubbio che ciò corrisponda a “dilettantismo”. Eppure, compulsando la scrittura, interrogandola e facendosi interrogare dal suo flusso, intravede un'apertura: eccola che arriva, come se si manifestasse dall'interno del processo stesso di scrittura.

21 marzo 1957:

Sostienimi. Mi sento sprofondare. Sprofondare nello spirito e nell'oblio. Sto diventando nulla. Che razza di diario è questo, il diario di un pazzo, di una persona che muore di follia e delle sue distrazioni? Pittore, scrittore, regista, produttore, giornalista, designer, filantropo, paggio, amante, padre, visionario, dilettante.⁶

No. Dilettante, dilettante, dilettante. No, non ci credo. Ho già sentito quella parola. Ma io ho uno scopo più alto. [...]

In questo libro non troverò la direzione e la chiarezza che desidero. No, non è vero. Guarda, sta arrivando.

L'aria si schiarirà, la luce chiara tornerà. Troverò la mia strada. È come se fossi inciampato in un bosco e non riuscissi a trovare la via d'uscita. Divento isterico al pensiero che passare la notte qui possa uccidermi, uccidermi. Ma, come sempre, la strada si trova prima che faccia buio; e, se non la si trova, una notte nei campi, anche se non confortevole, non è una spada, una pistola o un veleno; arriva il mattino; la strada è sempre lì.

Aspetta.

In uno stato di agitazione, fermati. Stai calmo. Guarda il sole, guarda le stelle, orientati, prendi una decisione, poi muoviti.

Forse persino uno sconosciuto o un amico verrà a prenderti.

Le memorie diaristiche differiscono profondamente dalle memorie autobiografiche alle quali gli attori affidano la costruzione delle proprie autoimmagini selezionando fatti ed esperienze del proprio passato sulla base di intenzioni e criteri di coerenza personali. Le autoimmagini prodotte

⁶ «Dilettante» nel testo.

dalla scrittura diaristica scaturiscono invece dall’immediatezza del presente e non dalla rilettura e ricostruzione del passato. Da uno sguardo interno e non da uno sguardo postumo. Straordinariamente consacrata alla scrittura diaristica, Judith Malina ha spiegato: «Quando scrivo il diario appoggio semplicemente la penna al foglio e mi dico: racconta. E quando scrivo una poesia è già presente in realtà: viene verso di me. Il teatro è meno spontaneo: è un progetto, una strategia d’azione».⁷ Attitudini differenti di scrittura, che si distinguono in particolare per le diverse intenzioni che contengono. Nel caso del diario, si tratta di far scorrere il film della memoria e fissarla sulla pagina nell’immediatezza in cui essa si manifesta. Starà ai lettori (nel caso non scontato della pubblicazione) e in particolare agli storici ricostruire la trama in cui i fatti si inseriscono. In questo senso i diari hanno un valore documentario più che storiografico. E in particolare rappresentano una fonte imprescindibile per lo storico del teatro. Claudio Meldolesi invitava a riflettere sulla importanza dei documenti che consentano di accedere al livello intimo del lavoro degli attori (i «fatti di vita») e al livello di contesto («le condizioni date»), tenendo conto che «il livello intimo interagisce naturalmente col livello di contesto» in virtù della «con-fusione arte-vita» che appartiene essenzialmente all’esperienza teatrale, e scriveva: «Lettere, diari e scritti vari sono [...] luoghi di disvelamento per gli attori teatrali, più di quanto possano esserlo per altri tipi di artisti» perché «cercare nell’opera dell’attore la persona dell’attore [...] è la porta più diretta per entrare in contatto con un’arte di per sé misteriosa».⁸

I diari consentono di avvicinare l’intimità della persona di Julian Beck e al tempo stesso le condizioni in cui opera, lo *zeitgeist*, lo spirito del tempo che lo avvolge e che a sua volta alimenta, dove si uniscono i fermenti artistici, ideali e politici di una generazione che è anche un *milieu amicale*.

Immaginiamo che *La vita del teatro*, e anche *Theandric* seppure postumo, siano stati sottoposti a un lavoro discreto di selezione e revisione in vista della pubblicazione dei quaderni originali. Al contrario, questo diario ha come unico destinatario se stesso: «Non intendo presentarlo a qualcuno – scrive Julian il 14 settembre 1952 – non c’è nessun voi a cui questo quaderno possa interessare eccetto me. Questo quaderno è per me, per aiutarmi a capire tutto quello che posso capire».⁹ I *Journals* degli inizi, per come ci sono stati trasmessi, appartengono al livello originale della scrittura, non ancora posta al servizio della trasmissione coerente di un’immagine di sé, ma impegnata piuttosto nella ricerca della stessa, resa

⁷ C. Valenti, *Storia del Living Theatre*, cit., p. 11.

⁸ C. Meldolesi, *L’attore, le sue fonti, i suoi orizzonti*, in «Teatro e Storia», a. IV, n. 2 (7), 1989, pp. 199-214: 201, 206 (ora in Id. *Pensare l’attore*, a cura di L. Mariani, M. Schino, F. Taviani, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 79-90: 81, 85).

⁹ J. Beck, *Diari*, cit., p. 25.

impervia dalla manifestazione di un talento poliedrico, che avrebbe necessitato tante vite. Julian la definisce «la mia personalità del voglio-fare-tutto»,¹⁰ e scrive: «Sono un macrocosmo. Tutto è in me, io sono in tutto».¹¹

Gli anni

Ci siamo soffermati sulle diverse età di Julian in corrispondenza delle tappe principali che hanno segnato la sua esperienza, ed è significativo che il riferimento agli anni lo si trovi insistentemente registrato nelle sue pagine, come un mantra e un monito assieme, connesso all'obbligo morale di computare progressi e redigere bilanci senza farsi sconti.

L'imperativo a vivere la vita con pienezza, senza sprecarne un solo momento, si coniuga con il costante richiamo all'età che sta vivendo e che deve essere realmente vissuta e orientata al raggiungimento del successo.

Ricorda a se stesso di avere 27 anni, nel 1952, per esortarsi a vivere «il momento fuggevole», evitando che le sue tante potenzialità si traducano in «megalomania distruttiva».

29 giugno 1952:

La cosa essenziale è essere vivi, e tale processo è la cosa più importante, per apprezzare il processo di vivere, per amare il momento fuggevole [...]. Essere in grado di gustare la mela, sentire la canzone, baciare, nuotare, parlare senza sforzo e tensione. [...] Sono ansioso solo di vivere; ma adesso, a 27 anni, posso solo forzarmi a sentire i veri momenti della vita reale. La maggior parte dei miei sforzi, dei miei stessi movimenti, sono indiretti. Miro a raggiungere solo ciò che riguarda la mia fama. Sono troppo interessato al mio nome piuttosto che al mio risultato, oggi.¹²

30 giugno 1952:

Esperienza e compimento delle proprie potenzialità si combinano in modo confuso nella mia mente. Ansioso di espletare le mie potenzialità per essere vivo [...]. Esperire pienamente per me significa fare esperienza di ogni cosa pienamente. Questo conduce a difficoltà (o a sottostima).

Sono nella posizione di voler fare tutto, essere tutto; e prevale una megalomania distruttiva. [...] Mi convinco che nella società libera, nella società giusta, nel mondo-come-dovrebbe-essere, nel mondo-come-sarà, potremo vivere finché saremo pronti a morire. O non moriremo.¹³

«Ora ho quasi 28 anni» scrive l'anno seguente, ricordando che esattamente dieci anni prima, il 6 maggio 1943, aveva abbandonato Yale per fare l'artista. Una data che, come dirà Judith Malina, «era una sorta di

¹⁰ 16 agosto 1952.

¹¹ 13 febbraio 1957.

¹² J. Beck, *Diari*, cit., p. 16.

¹³ Ivi, p. 17.

anniversario per lui».¹⁴ La ricorrenza, scandita sul ritmo del dieci, apre una finestra sulla sua storia personale, alla quale Julian si affaccia per effettuare un bilancio. Quanto dell'investimento fatto allora ha raccolto i frutti sperati? La sfida era alta, si trattava sostanzialmente di pianificare il proprio successo, trasformando in orgoglio la profonda delusione dei suoi genitori. La valutazione è positiva sul piano dello «sviluppo morale» e dei miglioramenti ottenuti nella pittura, nella scrittura, nel teatro. Ma la verifica si impone sul piano «quantitativo» e si traduce nell'elenco di opere realizzate, secondo un approccio numerologico che gli è tipico.

6 maggio 1953:

Dieci anni. Incredibile. Dieci anni da quando ho lasciato Yale. Lavorare, realizzare, fare, creare, studiare, conoscere, provarci, riuscirci, diventare. Allora sembrava tutto così semplice. Non avevo ancora diciotto anni e mi sembrava che per due anni avrei dovuto leggere "in vista di" e che poi sarei stato in grado di scrivere. Raggiungere il successo in giovane età. Sembrava così prevedibile. Mai, mai avrei immaginato la lunga e dura lotta. Mai, mai, avrei previsto le difficoltà, le difficoltà che io stesso avrei posto sul mio cammino. Mi ci sarei buttato a capofitto. Ero coraggioso. Con coraggio avevo lasciato Yale. Mi ero opposto alla mia famiglia e alle aspettative dei miei amici. Ero solo. Avrei imparato da solo.

Ho viaggiato verso New York in quella macchina con mia madre e mio padre attraverso il paesaggio del Connecticut, respirando affannosamente, ansioso, in preda al panico, terrorizzato, pieno di ambizione e grande energia, e desiderio, desiderio ovunque. I miei genitori, affranti, col cuore spezzato, increduli. Perché avrei dovuto fare una cosa del genere? Deve essere malato. Cosa, mio figlio malato? Impossibile! Ma no, no, deve essere malato; non abbiamo fatto un buon lavoro, non abbiamo fatto un buon lavoro. Lo aiuteremo. Ma come? È così ambizioso, così inavvicinabile. Sapevo che stavano pensando questo e mi sono detto: dimostrerò loro che ho ragione, dimostrerò loro che non hanno fatto un lavoro così cattivo, dimostrerò loro che possono essere orgogliosi di me, non vergognarsi. Li appagherò diventando la persona eccezionale che vogliono che io sia, li renderò felici, li ripagherò con la felicità per tutto il dolore e la sofferenza che ho causato loro e che causo loro e che non so come non causare se voglio raggiungere il mio scopo, realizzare me stesso.

[...] Dieci anni dopo. Cambiamento morale, sviluppo morale. Questo è davvero importante adesso. Questa è la cosa più importante che mi sia successa nella mia crescita. Sono giunto a credere, a comprendere. Sono giunto a considerare buone le cose buone. Ho iniziato a essere in grado di riconoscere il bene e il male. Questa è una stella.

La mia scrittura è migliorata. La mia pittura è migliorata. Entrambe sono migliorate ogni volta, ogni anno, quando pensavo di aver raggiunto il livello più alto. Anno dopo anno ho superato me stesso. Questo dovrebbe rendermi felice. È così, ma ne sono anche stupito. Il mio teatro è migliorato. Continuo a imparare. Sono, forse, un eterno studente. Forse non sarò altro che uno studente.

¹⁴ C. Valenti, *Storia del Living Theatre*, cit., p. 66.

Se solo potessi rendermi conto che questo può essere un bene... perdere il senso di importanza dei successi "mondani". Ma sono fatto così, conto i risultati in modo quantitativo. Non riesco a liberarmi da questo mio modo di essere.

Cosa vedo in questi ultimi dieci anni: alcune poesie (discrete); alcuni brevi testi teatrali; un buon numero di buoni dipinti; alcuni dipinti di qualità; una dozzina di testi teatrali prodotti e scenografati (e nessuno di essi come avrei voluto che fosse). Ora ho quasi 28 anni. Il tempo passa molto velocemente, ma 28 anni sono comunque tanti, questi ultimi dieci anni sono passati molto velocemente, eppure dieci anni sono tanti.

«Ho trent'anni», scrive due anni dopo, quando il ritorno a Provincetown,¹⁵ a undici anni di distanza dall'estate del 1944, è una nuova occasione di bilancio personale, mai abbastanza all'altezza della sua volontà di superarsi, incalzato dal tempo che sente avanzare e dal giudizio di un implacabile sguardo postumo. E ancora è il ritmo del dieci a imporre una misurazione del tempo: «Tra dieci anni vedrò l'insignificanza di ciò che faccio ora?».

10 luglio 1955:

Provincetown - Undici anni dopo. [...]

Nel 1944 avevo diciannove anni. Durante gli anni della guerra Provincetown era poco frequentata (oh, ora sono ansioso di dedicarmi alla creatività, di scrivere, dipingere, costruire un teatro [...]). Avevo diciannove anni e nessuno dubitava che non sarebbe passato molto tempo prima che la mia cometa, allora in ascesa, esplodesse nel mondo dell'arte e del successo. Ero così brillante e talentuoso. "Pensavo che fossi il più grande in tutto, nella colpa e nella gloria. Non sei che una persona insignificante".

Ho trent'anni. La vita non va come ci si aspetta. Si può prevedere il fallimento, ma non lo si considera mai come una profezia. Chi potrebbe rimuginarci sopra? E ora devo farlo? Ora devo prevedere il declinare della mia luce e vivere in base a questo? O posso semplicemente dire a me stesso: sei troppo precipitoso. Sei troppo impaziente e prevedi una gloria facile.

Ora, quando vedo giovani promettenti, capisco la gelosia che gli altri dovevano provare nei miei confronti. Ora capisco quanto fossi giovane. Ora capisco quanto fosse insignificante il mio lavoro. Tra dieci anni vedrò l'insignificanza di ciò che faccio ora? Non voglio fermarmi a valutare. Voglio affrettarmi e fare le cose. Anche sapendo che la mia paura della riflessione razionale è parte integrante della mia rovina. Desidero affrettarmi, temendo il dolore della riflessione, cioè della scoperta.

Il giorno passa e anch'io.

Per assemblare ciò che so e metterlo in pratica.

Eppure credo, come credevo 11 anni fa, di non avere ancora accumulato abbastanza conoscenze per iniziare ad assembrarle. Il piacere di raccogliere la conoscenza è intenso. Usare la conoscenza non mi è ancora piacevole.

¹⁵ Approfondiremo questo soggiorno *infra*, § *L'arresto di Judith*.

Julian Beck e Judith Malina davano particolare importanza alla celebrazione degli anniversari, in ossequio alla loro cultura ebraica. Per tutta la vita hanno continuato a celebrare il Seder di Passover, dovunque si trovassero, riunendo la compagnia e gli amici del Living Theatre per consumare insieme la cena rituale della Pasqua ebraica, anche negli anni del nomadismo, trovando ospitalità presso i teatri o le case degli amici.¹⁶ Ma la loro attenzione alle ricorrenze riguardava anche gli anniversari personali, legati a eventi ai quali attribuivano un'importanza determinante per le loro vite.

Nei diari di Julian Bech l'attenzione alle ricorrenze si unisce alla registrazione delle frequenze temporali che riflette l'attitudine ebraica a ordinare lo scorrere del tempo sulla base di ritmi numerici precisi e simbolici.

Il rilievo dato al tempo in quanto trama esistenziale che organizza le esperienze di vita e ne interpreta i progressi è connesso alla pratica della misurazione, all'attenzione al dato quantitativo. Julian Beck non manca di annotare nei suoi diari la quantità delle opere realizzate, suddividendole e classificandole. Una tendenza di cui, come abbiamo visto, si dimostra perfettamente consapevole quando scrive «conto i risultati in modo quantitativo. Non riesco a liberarmi da questo mio modo di essere». L'importanza data alla misurazione e alla catalogazione si riflette, a ben vedere, in una doppia predisposizione: quella archivistica di Judith Malina che raccolse e ordinò per tutta la vita in decine e decine di faldoni reperti e documenti della compagnia, e quella classificatoria di Julian Beck, che teneva taccuini differenti in cui registrava in elenchi specifici le occorrenze delle sue diverse attività.

La pittura

Nel 1958, a 33 anni, Julian Beck sceglierà di abbandonare la pittura per dedicarsi al teatro. Una decisione che non ci si aspetterebbe leggendo le pagine del suo diario fino all'anno precedente, dove la pittura sembra rappresentare non solo la parte predominante della sua attività artistica, ma anche l'oggetto principale di riflessione e il terreno privilegiato di sperimentazione e verifica personale.

È interessare mettere a confronto le riflessioni annotate in tempo reale da Julian Beck negli anni del suo tirocinio d'artista con la ricostruzione che ne farà Judith Malina a posteriori. A partire dall'episodio giovanile che avrebbe segnato il suo approccio all'arte moderna e la sua visione.

¹⁶ Judith ha scritto un testo che accompagnava le cene pasquali e di cui distribuiva i vari brani da leggere ai convitati. Nella versione italiana si intitola *Haggadh per il Seder di Passover* (Racconto per la rievocazione rituale di Pasqua) e, pur riflettendo la struttura del rito tradizionale, contiene testi riscritti e reinterpretati alla luce degli ideali anarchici e pacifisti (dalla cancellazione del sacrificio dell'agnello alla sostituzione della maledizione finale in preghiera di pace).

Quando Julian faceva le superiori, racconta Judith, gli fu affidato il progetto di una mostra a tesi, che si prefiggeva di dimostrare il valore dei grandi pittori del passato in confronto con «l'inganno» rappresentato dagli esponenti dell'arte moderna. E fu così che, quando osservò la mostra allestita, ebbe la visione rivelatrice: «che esiste, cioè, una forma tradizionale e convenzionale da cui apprendiamo ogni cosa, ma che quello che dobbiamo fare è superarla, risveglierci al di fuori di essa, prenderne gli elementi e decostruirli, riorganizzarli, distribuire il colore nelle nostre tele e arrivare al punto in cui arrivò Kandinskij quando capì, guardando i pagliai di Monet, che non era importante il soggetto bensì la pittura, non erano i pagliai ad essere importanti, ma il modo in cui era stato spalmato il colore, e che la materia è allo stesso modo il soggetto dell'arte, al di là della questione dell'imitazione e della verosimiglianza».¹⁷ La metafora dei pagliai di Monet ritorna più volte nelle parole di Judith, a dimostrazione del fatto che la scoperta di Julian valeva per la sua pittura e sarebbe valsa per il loro teatro (come si intuisce anche dalla forma plurale in cui declina il suo racconto). Allo stesso modo, nei quaderni di Julian leggiamo passaggi dedicati alla pittura che contengono rimandi immediati al teatro. Come se quanto Julian aveva elaborato in riferimento alla pittura avesse poi trovato in seguito un terreno di applicazione e un compimento nel teatro.

Partiamo da alcune pagine particolarmente significative in questo senso, preliminari alla selezione a nostra disposizione.

In uno scritto datato 25 maggio 1948 dal titolo *Pittura moderna* Julian Beck si chiede come mai venga ricordato solo un numero limitatissimo dei pittori che hanno operato negli ultimi 100 anni. Forse 50 degli ipotetici 50.000. «Cosa è successo agli altri 49.950? Forse non erano capaci di disegnare un volto somigliante ad un volto, una casa somigliante ad una casa, un vaso somigliante ad un vaso?».¹⁸ Ovviamente ne erano capacissimi, afferma, e se ne può trovare conferma sbirciando le vetrine degli antiquari che espongono i loro quadri fra la Terza Avenue e East Street:

Le immagini sono ben dipinte. Sono *riproduzioni chiare di oggetti del mondo fisico*. Ma sono in qualche misura appannate, banali, non ispirate, mancanti di qualcosa. Paragonate a quelle dei pittori che noi riconosciamo come importanti o bravi, queste somigliano ad alberi i cui rami sono spezzati invece di essere rigogliosi, verdi e in fiore.¹⁹

E qui la riflessione sembra collegarsi all'intuizione fondativa fornita dai pagliai di Monet. Importante non è l'esatta riproduzione dei pagliai, né il soggetto del quadro, ma la creazione di «una nuova forma». Il limite del «gruppo maggiore dei pittori», quelli di cui non ricordiamo il nome,

¹⁷ C. Valenti, *Storia del Living Theatre*, cit., p. 71.

¹⁸ J. Beck, *Diari*, cit., p. 15.

¹⁹ Ibidem. Qui e in seguito i corsivi sono miei.

consisteva nell'essere «*interessati solo a riprodurre il mondo visibile e nient'altro*», laddove «i pittori importanti sono stati e sono consci che bisogna fare di più», scrive Julian Beck, comprendendo i pittori del passato e quelli del presente:

Sono interessati a *fare un quadro*: cioè ad utilizzare i loro materiali – pigmenti, tela, linee, forme, colori – per creare qualcosa di nuovo. Sono consapevoli di dover dipingere non solo figure, ma *lo spazio tra le figure*. Il più casuale esame dei grandi pittori ce lo dimostra. E in questo senso il lavoro dei pittori moderni non è diverso da quello dei pittori considerati grandi. I pittori moderni sono interessati esattamente alla stessa cosa – cioè alla *fattura di un quadro*.²⁰

«L'efficace simulazione di una cosa non può in alcun modo chiamarsi arte», scriveva Harold Rosenberg, il critico d'arte al quale si deve la definizione di *action painting*, sembrando quasi chiosare la riflessione di Beck.

Nell'esperienza pittorica di Julian Beck, l'attenzione alla dimensione materica, alla «fattura» materiale del quadro, allo spazio e quindi agli elementi di contesto e di connessione fra le figure e, in prospettiva, la tensione a superare l'elemento bidimensionale e infrangere i limiti spaziali e concettuali della tela troverà il suo approdo proprio nell'*action painting* che, citando ancora Harold Rosenberg, considerava «la tela come un'arena in cui agire, invece che come uno spazio in cui riprodurre, ridisegnare, analizzare o "esprimere" un oggetto presente o immaginario». Per gli *action painters* «la tela non era più dunque il supporto di una pittura, bensì di un evento. Il pittore non si accostava al cavalletto con in testa una immagine ma con in mano della materia per trasformare in qualche modo quell'altro pezzo di materia che gli stava di fronte».²¹

Era già tutto presente, seppure in nuce, nella concezione dell'arte pittorica che il Beck degli inizi stava intuendo e alla quale stava cercando di dare concretezza, pur attraverso inciampi, delusioni, insoddisfazioni: la materialità del fare, la corporeità del gesto artistico, il superamento della dimensione imitativa, l'importanza dello spazio e l'attenzione all'impianto complessivo dell'opera (la «*fattura di un quadro*»). Ma ci vorrà una vita di teatro vivente, insieme a Judith Malina, per inseguirne la realizzazione e tradurla nella materialità della scena.

La riflessione che Julian Beck annotava nelle pagine del suo diario il 25 maggio 1948 continuava così:

²⁰ Ibidem.

²¹ H. Rosenberg, *La tradizione del nuovo*, Milano, Feltrinelli, 1964 (ed.or. New York, Horizon Press, 1959), p. 14. Il saggio sull'*action painting* era stato pubblicato originalmente nel dicembre 1952 sulla rivista newyorkese «ARTnews», con il titolo *The American Action Painters*.

La domanda classica che viene rivolta alla pittura moderna è: cosa rappresenta? La risposta è semplice. Non si chiede mai cosa rappresenti un uomo. Si sa che rappresenta un uomo, che una rosa è una rosa, il cielo il cielo e una mela una mela. Allo stesso modo *un quadro è un quadro. È una esperienza visiva.*²²

Dalla dimensione figurativa a quella teatrale, la battaglia ingaggiata per le «nuove forme» sarebbe proseguita con continuità e coerenza nell'esperienza del Living Theatre, mettendo al centro le relazioni fra gli attori in rapporto allo spazio (che diventerà anche ambiente e tessuto connettivo in senso ideale e politico) dentro e fuori la scena (dalle architetture viventi di *Antigone* o *Frankenstein* alle scenografie di corpi in movimento degli spettacoli di strada) e sancendo il superamento del teatro di messinscena e di rappresentazione, soprattutto a partire dallo spettacolo manifesto *Mysteries and smaller pieces* per culminare nell'esperienza più radicale di decostruzione formale rappresentata da *Paradise Now*.

L'attore è l'attore, il teatro è il teatro: la tautologia di Gertude Stein che, di fatto, non si limita a ripetere un concetto, ma lo amplia con valore diaforico, rivelandone l'essenza, dopo aver ispirato la riflessione sull'arte moderna di Julian Beck, si sarebbe applicata al suo teatro, illuminandone la sostanza al di là del dettato della parola.

Ecco cosa apprendiamo dagli scritti autobiografici del giovane Julian Beck: che la sua intera visione teatrale, per come la conosceremo e vedremo realizzata, affondava le radici nell'esperienza figurativa.²³ In questo senso, le sue pagine testimoniano il progressivo emergere di un livello sempre più alto di comprensione, a dispetto del continuo oscillare fra ambizione e incertezza, sfida e ripiegamento.

Ma in quale momento dell'esperienza artistica di Julian Beck si collocano le pagine che stiamo considerando?

Nell'estate del 1952 erano giù successe molte cose.

Fra il 1943 e il 1944 Julian aveva cominciato a frequentare la galleria di Peggy Guggenheim, *Art of This Century*, come ricorda Judith, che la definisce «il luogo embrionale dell'intera scuola d'arte newyorkese»²⁴ dove, accanto alla sala dedicata ai surrealisti (che tanta influenza esercitarono su Beck), era allestita la sala dedicata ai giovani artisti esponenti dell'espressionismo astratto, fra i quali fu accolto Julian Beck.²⁵

²² J. Beck, *Diari*, cit., p. 16.

²³ Thomas Walker spiega così il modo in cui l'esperienza pittorica di Julian Beck «esplose» poi in quella teatrale: «Gli spettatori hanno visto in che modo il collage, l'improvvisazione e l'action painting siano esplose nel suo lavoro di performer, frantumando la quarta parete per cercare la partecipazione del pubblico» (T. Walker, *Julian Beck e i dipinti*, in J. Beck, *Diari*, cit., pp. 89-92; p. 92).

²⁴ C. Valenti, *Storia del Living Theatre*, cit., p. 66.

²⁵ Questo il racconto di Judith Malina: «Julian fu ammesso nella galleria di Peggy Guggenheim e nella sua cerchia di artisti. Penso che la figura più importante fra di loro fosse

Nell'estate del 1944 Julian aveva trasferito il suo studio da New York a Provincetown nel New England,²⁶ un'esperienza che abbiamo già citato e sulla quale torneremo, che lo mise in contatto con pittori, scrittori, poeti con cui strinse relazioni importanti e destinate a durare nel tempo.

Nel 1945 aveva partecipato alla mostra collettiva dal titolo *Collective Exhibition of Action Painting* allestita alla Art of This Century Gallery, dove aveva esposto per la prima volta i suoi quadri assieme ai principali rappresentanti dell'action painting, fra i quali Robert Motherwell, William Baziotes, Mark Rothko, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Clyfford Still.²⁷

Nel 1947, quando cominciò a dare vita al Living Theatre con Judith Malina, la frattura con Peggy Guggenheim era già avvenuta, ed era stata motivata proprio dal suo interesse per il teatro e anche dal legame con Judith, fattori che infrangevano la dedizione totale alla pittura che Peggy Guggenheim avrebbe preteso dagli artisti della sua cerchia.²⁸

Fra il 1949 e il 1950 le sue opere erano state esposte in tre mostre collettive di New York: presso la Lauren Gallery (9 maggio-28 maggio 1949 e 8 maggio-20 maggio 1950), dove Julian vendette il suo primo quadro, *Sierra Nevada I*, e presso la Contemporary Arts (19 settembre-30 settembre 1949).²⁹

Hans Hoffman, perché storicamente fu lui - in un certo senso ancor più di De Kooning - a fare da ponte fra i pittori europei e la scuola newyorkese dell'espressionismo astratto. Julian si ispirò molto ad Hans Hoffman, così come alla ricerca artistica di Jackson Pollock [...]. Julian era il più giovane e il più bello, aveva 18-19 anni e lunghi riccioli biondi, era molto amato, molto ammirato, ovviamente era un pittore di livello molto buono e faceva parte della prima grande ondata dell'espressionismo astratto, degli artisti che hanno influenzato così profondamente l'intera vicenda pittorica degli ultimi quarant'anni. E fu nella galleria di Peggy Guggenheim che si produssero le condizioni perché si sviluppasse la scuola di New York, che trovò lì la maggiore spinta e tutta l'atmosfera». (Ivi, p. 66-67).

²⁶ Nel docufilm *Signals through the Flames*, Julian Beck ricorda così quella esperienza: «A Provincetown [...] incontrai certe persone, approfondii certe amicizie che influenzarono poi tutta la mia vita. C'erano tra gli altri Jackson Pollock e Tennessee Williams, che incontrai e conobbi proprio là, ma soprattutto c'era Paul Goodman [che] si interessava alle scoperte dell'arte moderna e alla loro influenza sulla letteratura e sul teatro attraverso un'impostazione che definirei "cubista": l'esame dei vari piani della realtà, la ricerca della forma reale e di una struttura che potesse contenere ed esprimere» (*Signals through the Flames. The Story of the Living Theatre*, film di S. Rachlin e M. Harris, Mystic Fire Production, 1983, trad. it. di S. Urbani, dattiloscritto).

²⁷ *Collective Exhibition of Action Painting*, a cura di Peggy Guggenheim, 6 ottobre-25 ottobre 1945 (cfr. *Mostre di pittura*, a cura di G. Beck, in J. Beck, *Theandric*, cit., pp. 442-443; p. 442).

²⁸ Judith Malina racconta l'episodio con dovizia di dettagli, ricordando la brusca lettera di commiato che Peggy Guggenheim indirizzò a Julian Beck (C. Valenti, *Storia del Living Theatre*, cit., pp. 73-74). E Thomas Walker ricostruisce a posteriori in questo modo: «Peggy Guggenheim [...] gli disse che sarebbe stata la fine della sua carriera artistica. Forse, in un certo senso, ebbe ragione. Negli anni '60 e '70, Rauschenberg e altri divennero ricchi e famosi come pittori. Julian restò povero e famoso come uomo di teatro» (T. Walker, *Julian Beck e i dipinti*, cit., p. 90).

²⁹ Cfr. G. Beck (a cura di), *Mostre di pittura*, cit., p. 442. Il 9 maggio 1949, giorno di inaugurazione della prima mostra, Judith Malina scrive nei suoi diari: «Il dipinto di Julian

Finché il Cherry Lane aveva tenuto aperti i suoi battenti, dall'agosto 1951 all'agosto successivo, Julian Beck aveva disegnato le scene di tutti gli spettacoli prodotti dal Living Theatre.³⁰ E inoltre aveva allestito una personale dei suoi disegni di scena (20 marzo-1 aprile 1951).³¹

Nel 1952 e fino al 1957, arco temporale al quale si riferisce la nostra selezione, Julian Beck dipingeva ancora con passione, «furiosamente» come scrive, con slancio e gioia creativa.

Di seguito, pubblichiamo e commentiamo tutti i brani che contengono riferimenti alla pittura.

Otto giorni dopo la chiusura del Cherry Lane, nell'interrogarsi sul cosa fare, sembra che, fra le tante opzioni che si accampano all'orizzonte del suo futuro, sia proprio quella della pittura ad imporsi come prioritaria.

16 agosto 1952:

Adesso ci troviamo di fronte al futuro. Negli ultimi anni non c'era molto da discutere su cosa fare dopo. Sebbene ci fossero diverse opzioni, l'equilibrio dei pesi era sempre chiaramente sbilanciato da una parte. L'azione procedeva da un'azione e verso un'azione. Adesso ci troviamo di fronte a diverse scelte e ci troviamo di fronte alla confusione, e siamo confusi. Ancora una volta, è la mia personalità del voglio-fare-tutto a creare difficoltà. Ma sento che stanno arrivando una serie di quadri che devo dipingere, e presto. Dopodomani. Devo cominciare. Lunedì venderò una buona parte dei nostri libri d'arte e otterrò i soldi necessari per i colori, le tele, ecc. I quadri sono ben formati nella mia testa. In dieci giorni dovrebbero riuscire a completarne molti. Ma il lavoro sarà intenso - 12, 14 ore al giorno - ma questa volta con 8 ore di sonno. Il corpo ne ha bisogno. Ma i quadri devono venire fuori. È più di un anno che ho cominciato a pensarli. Questa sarà la prima volta che realizzerò dei quadri a olio su temi specificatamente simili. Ho fatto delle serie di disegni, ma mai di quadri a olio. Ho sempre affrontato ogni olio come un'avventura a sé stante, una nuova visione, un nuovo pensiero. Adesso vedo un pensiero che può essere visto in molti modi. Questa nuova visione mi porta a capire molti pittori di cui non avevo mai capito prima come si accontentassero di un solo

Sierra Nevada I è esposto in una mostra collettiva alla Laurel Gallery. Si distingue per come si allontana dalle linee (di minor resistenza?) che gli altri giovani pittori stanno seguendo. L'astrazione sembra un contributo allo sviluppo di uno stile, non una forma d'arte in sé. L'arte astratta sarà seguita da uno stile più figurativo che avrà appreso una grande lezione da queste forme. Julian parla di "aprire gli occhi per aiutare le persone a vedere e a sperimentare". La madre di Julian e la mia vengono a vedere. Ma "non capiscono l'arte moderna". Entrambe sono educate al riguardo». E il 20 maggio 1950, giorno di chiusura della seconda mostra alla Laurel Gallery, Judith parla della vendita del quadro: «Julian è molto eccitato per la sua prima vendita. Il prezzo era di 100 dollari e l'ha venduto a 75 dollari, meno la commissione = 60 dollari. *Sierra Nevada I* è perso per sempre. O forse no» (J. Malina, *The Diaries*, cit., pp. 77 e 110, traduzione mia).

³⁰ Nel ricordare quell'esperienza nei suoi diari, il 14 agosto 1952, Julian Beck si soffermava in particolare sul suo lavoro per *Ubu the King*: «I costumi, un centinaio, tutti dipinti da me, turbinano attraverso la scena, parte del caleidoscopico tornado in cui Judith ha trasformato l'*Ubu*» (J. Beck, *Diari*, cit., pp. 19-20).

³¹ Cfr. G. Beck (a cura di), *Mostre di pittura*, cit., p. 442.

stile o di un solo soggetto – Seurat, Mondrian, Vermeer, Chardin, Tangy, Picasso, ecc. ecc. Non si tratta di un'ossessione, ma dell'intensa e incessante visione indagatrice di una cosa. Questo conta e questo è importante. Questo è il lavoro degli studiosi. Ma i "veri" studiosi non ci procurano anche il piacere dei sensi.

Penso che questi nuovi quadri saranno molto belli.

La «visione indagatrice», di cui avverte significativamente una componente ossessiva, che lo porta a comprendere sotto una nuova luce le opere dei grandi pittori del suo pantheon personale, doveva corrispondere con tutta evidenza allo spostamento dell'attenzione dai soggetti alla materialità produttiva, dalle singole figure e immagini alla «fattura del quadro». Ecco perché il progetto di realizzare diverse opere su temi simili. Un analogo cambiamento di prospettiva porterà il Living a superare una visione concentrata sul testo a favore della complessità della scrittura materiale sulla scena. In questo doveva consistere «l'estremismo della semplicità» a cui fa riferimento nella pagina successiva del diario: nella chiarezza della visione secondo la quale un quadro è un quadro, non la riproduzione di una porzione di realtà,³² e il teatro è il teatro, nella materialità e complessità della sua esperienza, e non la messa in scena di un testo.

E proprio perché la specificità della pittura consiste nella sua dimensione fabbrile, la prima attenzione di Julian Beck va proprio agli strumenti materiali, ai supporti concreti del lavoro pittorico.

Pertanto individua il suo principale ostacolo nella limitatezza delle risorse economiche:

1 settembre 1952:

Non ho ancora iniziato i quadri che avevo pronti da dipingere (la mancanza di soldi per l'attrezzatura artistica adeguata mi trattiene un po'), ma ho fatto dei disegni preparatori – fino a 28 disegni in un giorno. Li trovo diversi ed eccitanti. Sono di natura sperimentale e, credo, frutto di una profonda intuizione. Il loro segno essenziale è la semplicità (che strano che la parola "città" sia contenuta in "semplicità")³³ la loro chiarezza – e la chiarezza in pittura è di per sé molto più sperimentale che in qualunque altre arte. No, non è vero: la chiarezza, l'immediatezza è ancora sperimentale in qualsiasi arte. Qualsiasi cosa estrema è ancora sperimentale. Gli estremi non sono ancora stati avvicinati e sono molto più interessanti di quanto osiamo immaginare.

Quindici giorni dopo, la sua nuova consapevolezza produce una resa dei conti dagli effetti iconoclasti nei confronti della sua stessa opera. Ma

³² Nella pagina di diario già citata, Julian chiariva il suo pensiero in questo modo: «La scoperta della fotografia ha sostituito parte del lavoro della pittura, dandole nuovi compiti. Oggi i pittori non devono tentare di fare ciò che la macchina fotografica può fare con maggiore precisione» (J. Beck, *Diari*, cit., pp. 15-16).

³³ In inglese «city» e «simplicity».

l'intensità del lavoro procede, incalzato dalla mancanza di tempo e di denaro:

15 settembre 1952:

Questa sera ho distrutto molti dei miei dipinti e disegni - più di 50. Mi sento pulito e un po' spaventato. È la prima volta nella mia vita che sono riuscito a distruggere il mio lavoro. Agendo come fossi lo storico di me stesso, mi sono aggrappato a queste cose pur sapendo che mi rappresentavano male. Pur sapendo che non erano oggetti degni di stare al mondo. Meglio che siano stati strappati e siano spariti, che il mondo non sia ingombro della loro presenza stonata e scadente. Non è difficile sapere cosa distruggere, è perfettamente chiaro. Se c'è il minimo dubbio, metto da parte la questione. Penso che in futuro sarò capace di distruggere più di quanto non sia capace di distruggere ora e che sarò capace di distruggere ciò che non è buono. Non ha senso lasciare che le creazioni scadenti ingombrino. Mi sento meglio. Anni di avvicinamento a questa azione si sono compiuti.

In questi giorni sto dipingendo molto intensamente, furiosamente e con risultati interessanti. Ho bisogno di più colori. Ho bisogno di più tempo. Non riesco ancora ad abituarmi alla perenne mancanza di tempo.

Successivamente emerge una diversa prospettiva, ossia quella del fruttore del quadro, che Julian chiama significativamente «spettatore».

28 settembre 1952:

La mia pittura adesso lotta per qualcosa, ma è lontana dall'essere risolta. L'artista desidera sempre superare se stesso. Ogni opera successiva deve superare la precedente. Che strano bisogno con cui convivere, eppure non sembra così raro. In effetti, molte delle persone che conosco me ne hanno parlato come di un problema personale. E così non sono soddisfatto del mio lavoro attuale e so che non supera quello di, diciamo, due anni o un anno e mezzo fa. L'unico pensiero rassicurante è la certezza che presto arriverò a qualcosa che mi soddisferà.

Ci sono così tante cose che vorrei dipingere, cioè, così tante cose belle che vorrei realizzare, mostrare. La mia pittura è votata a produrre cose belle che insegnino all'occhio dello spettatore a vedere alcune delle cose meravigliose che esistono sulla terra e in ogni suo centimetro quadrato.

La «lotta» per realizzare la «sua» pittura ha un doppio obiettivo: la pienezza della soddisfazione personale e l'esperienza visiva della bellezza da produrre nell'osservatore. Due temi, la vista e la bellezza, che avranno spazio nella riflessione teatrale di Julian Beck, legandosi entrambi alla visione politica del potere trasformativo dell'arte.

Ricordando, molti anni dopo, le sue prime esperienze da spettatore, Julian scriverà che, fin da quando aveva iniziato ad andare a teatro, aveva compreso la necessità di dotarsi di lenti particolari da lucidare con cura per «affinare la vista» e poter guardare oltre «la polvere sottile dell'illusione»: il

teatro avrebbe dovuto «cambiare la visione di ognuno», «cambiare la percezione cosicché si potesse percepire il *bisogno* di cambiamento».³⁴

E Judith Malina, da parte sua: «Noi abbiamo sempre pensato che la bellezza seducente dell'arte e della poesia possa aprire gli occhi a ciò che le orecchie si rifiutano di ascoltare, che la forza della bellezza e dell'arte pertanto sia una forza politica. [...] Il nostro *impegno* fin dall'inizio è stato di rendere il messaggio così bello che ci si deve credere».³⁵ Un pensiero che Julian avrebbe sintetizzato così: «Osservando ciò che è bello possiamo impararne il significato. Judith».³⁶

Nella stessa pagina, dopo il brano sull'occhio dello spettatore, Julian Beck continua con riferimenti ad alcune delle sue fonti di ispirazione pittorica, ricordando infine con ammirazione l'approdo di Mondrian all'astrazione geometrica, testimoniato dal suo ultimo capolavoro.

Le epoche passano. Gli anni '40 hanno visto la morte di tre fra i pittori e innovatori della pittura più grandi e stimolanti del secolo - Klee, Mondrian e Kandinsky. I tre pittori più moderni. E Kandinsky e Mondrian non erano giovani quando sono morti. La vita individuale è così veloce e la vita del mondo così lenta. Ma ho pianto quando è morto Kandinsky, e Judith ed io abbiamo visitato con soggezione e grande rispetto lo studio di Mondrian, aperto al pubblico per un breve periodo dopo la sua morte, dove era esposto il magistrale "Victory Boogie-Woogie", incompiuto ma comunque un grande capolavoro. E Joyce e Stein sono morti.

La sua produzione pittorica procede con «dipinti sperimentali» che intendono superare la decorazione a favore di un maggiore dinamismo. Le «tele bianche con aree di colore» alle quali si riferisce apparterranno al secondo periodo stilistico individuato da Garrick Beck, caratterizzato da «sfondi compatti di colore ravvivati da contrasti e disegni vorticosi».³⁷

6 ottobre 1952:

Ho completato una serie di dipinti sperimentali, tentativi di perfezionamento decorativo. Sono tutte tele bianche con aree di colore. Messe una accanto all'altra, hanno tutte una mortalità quasi terrificante, una staticità di colori ancorati e incatenati nello spazio. Prese singolarmente, da sole o con immagini più mobili e sfondo colorato, hanno più grinta. La decorazione da sola non basta, anzi soffoca (Gleizes o Delaunay).

³⁴ J. Beck, *Le mie lenti*, in Id., *Theandric*, cit., p. 350 (il corsivo è nel testo).

³⁵ C. Valenti, *Storia del Living Theatre*, cit., p. 81 ("impegno" in italiano nell'intervista).

³⁶ J. Beck, *La vita del teatro*, cit., p. 8.

³⁷ G. Beck, *Julian Beck pittore*, in J. Beck, *Theandric*, cit., pp. 363-364: p. 364. Un esemplare di questa serie di dipinti può verosimilmente essere rappresentato dall'olio su tela *Senza titolo*, datato proprio 6.10.1952, riprodotto a p. 379 dell'edizione italiana di *Theandric*, cit. E alla stessa serie sarà forse da ascrivere l'olio su tela *Untitled* datato 9.10.1952, riprodotto a p. 195 del catalogo *Living Theatre. Labirinti dell'immaginario*, a cura di L. Mango e G. Morra, Napoli, Edizioni Morra, 2003.

Le tele possono essere essenzialmente decorative, ma devono avere un dinamismo aggiuntivo, un soffio di vita (Matisse). Beh, sono fuori dal mio sistema, sono interessanti,³⁸ e questo pomeriggio ho realizzato una nuova tela, *The Duchess of Malfi*, tutta tramonti veneziani e drammi furtivi e ingioiellati, che mi soddisfa.

The Duchess of Malfi è anche il titolo di una tragedia del drammaturgo inglese John Webster, ma non ci sono evidenze che la tela di Julian avesse qualche connessione con una produzione teatrale. Il 23 dicembre seguente Judith Malina parlerà nei suoi diari di una lettura della tragedia fatta a casa loro per degli amici,³⁹ ma nessun altro accenno se ne ritroverà in seguito.⁴⁰ In seguito, i riferimenti all'attività pittorica si diradano. Nell'estate seguente è la visita di una coppia di amici a fargli vedere i suoi stessi quadri con occhi diversi, così da riuscire a cogliere sia i limiti sia le potenzialità da sviluppare per raggiungere l'«essenza» della sua ispirazione, che dovrà coincidere con il superamento di tutto ciò che appare falso e imitativo.

Il 31 luglio 1953:

Stasera tardi, ospiti inaspettati. Ray Johnson⁴¹ e Isabell. Parliamo per due ore e mezza, senza che succeda nulla. E mi chiedo perché siano qui. [...] Mentre stanno per andarsene, Ray inizia ad ammirare i miei quadri che adornano l'appartamento. Allora capisco perché è qui. Lui stesso non lo sa: è per vedere i miei quadri. È ansioso di vederne molti, così gliene mostro molti: oli, un portfolio di disegni, le mie scenografie teatrali. Sono impressionati. Ci sono esclamazioni e complimenti.

Ma è attraverso i loro occhi che riesco a vedere. Non perché non siano rimasti colpiti da ogni singolo pezzo, ma perché riesco a vedere quelli che sembrano essere i difetti e i pregi del mio lavoro.

Vedo l'estrema gradevolezza, la levigatezza, la pesantezza pastosa, la sperimentazione eccessiva, lo sforzo esagerato, la ricerca di effetti, l'eccessiva dipendenza dagli effetti plastici, il verticalismo limitante – così dominante in molti dei miei oli – una qualità che ho severamente criticato in Clifford Still.

³⁸ Sottolineato nel testo.

³⁹ «Vengono qui i nostri amici e leggiamo *La duchessa di Malfi*. Leggiamo con tono scherzoso questo cupo copione» (J. Malina, *The Diaries*, cit., p. 261, traduzione mia).

⁴⁰ *The Duchess of Malfi* comparirà di nuovo nei diari di Julian il 20 marzo 1957, in relazione non più al suo quadro ma proprio alla tragedia di Webster, in occasione della produzione del Phoenix Theatre con la regia di Jack Landau. Ma la locandina dello spettacolo non riporta il nome di Beck fra gli autori delle scene o dei costumi. E Julian non si esprime in modo particolarmente favorevole: «Ieri sera abbiamo assistito a *The Duchess of Malfi* di Jack Landau. Va bene, va bene, ma la mia mente è in subbuglio; siamo grati per il buon teatro, ma noi vogliamo, tutto il pubblico lo vuole, un grande teatro, l'atmosfera».

⁴¹ Ray Edward Johnson (1927-1995), collagista, performer e artista concettuale, è considerato uno dei fondatori della mail art. Molto vicino al Living Theatre, gli fu affidata l'esecuzione di un murale per la decorazione delle scale di ingresso del teatro di Fourteenth Street, ma l'artista deluse le aspettative e alla fine fu Julian Beck a realizzare frettolosamente un collage la sera prima dell'inaugurazione. Cfr. J. Beck, *Journal, January 14, 1959*, cit., pp. 13-14.

E mi rendo conto che l'unico modo per superare questi problemi è lavorare; che anche se la mia produttività sembra grande ai loro occhi, per me è piccola. Non mi sento a mio agio con la pittura a olio, non ho ancora trovato me stesso. Il lavoro equivale all'esperienza. Lavorare sui miei difetti, le mie imitazioni, la mia rigidità, il mio disagio, il mio "sforzo", il mio impormi, fino ad arrivare alla mia essenza.

Tutto ciò che vale per la mia pittura vale anche per la mia scrittura.

Sono un bambino. Non ho ancora creato nulla.

Il mio lavoro mi sembra falso, quasi fasullo. Non è ancora arrivato. E nemmeno io. E dopo aver lavorato così duramente è difficile accettare questa verità.

Il mio lavoro suona falso perché è falso, perché non sono io, perché non mi sono mai dato il tempo di diventare me stesso.

La visita alla Stable Gallery, in occasione della personale di Rauschenberg e Twombly, è l'occasione per un severo consuntivo dello stato dell'arte, in relazione alla sua produzione pittorica e alla contemporaneità.

24 settembre 1953:

Sono andato alla Stable Gallery. Una personale di due artisti: Bob Rauschenberg e Cy Twombly. Entrambi estremisti ed entrambi molto bravi. C'è John Cage, che sostiene Rauschenberg. C'è anche Rauschenberg, un giovane molto simpatico. Parliamo e comincio a capire alcune cose: dipingo così sporadicamente che sono fuori dal mondo della consapevolezza pittorica. Non sono contemporaneo. Imito. Sono sempre indietro di circa un anno. Guardo i miei quadri e li trovo molto belli, ma capisco anche perché le porte mi sono chiuse. Sintonizzando i miei occhi e le mie orecchie sul ritmo di oggi, decido di dipingere a questo ritmo. Mi svuoterò completamente su questo ritmo, registrando non solo me stesso e la mia visione della bellezza e della vita, ma la vita così come la si vede adesso. Adesso. Poi, dopo, mi sintonizzerò di nuovo su ciò che voglio vedere e su ciò che voglio che la gente voglia vedere e su ciò che voglio che sia visto. Dipingerò di nuovo dal mio occhio interiore. Ma da questa serie di dipinti che sto per realizzare arriverà il successo pubblico che darà attenzione e rispetto alla visione delle altre mie opere. E io voglio attenzione e rispetto. Così come sono, così come sono, non so come prestare attenzione e rispetto al mio lavoro e a me stesso se non ricevo il segnale di approvazione dai miei fratelli.

Per i due anni successivi, i diari di Julian Beck non registrano altri riferimenti alla sua attività pittorica. Eppure fra il 1955 e il 1956 realizza una mostra personale e partecipa a quattro mostre collettive, una delle quali di disegni di scena.⁴²

⁴² La mostra personale fu ospitata alla Bernard-Ganymede Gallery (*Paintings - Julian Beck - 1955*, 21 novembre-17 dicembre 1955), le mostre collettive si tennero alla Bernard-Ganymede Gallery (*Recent Paintings*, 19 dicembre 1955-gennaio 1956), alla Columbia University Gallery (maggio-settembre 1956) e alla Tempo Gallery (2 ottobre-7 ottobre 1956). I disegni di scena furono esposti alla Timor de Nagy Gallery. Solo a quest'ultima esposizione fa riferimento Judith Malina nei suoi diari, il 5 ottobre 1956, parlando di uno spettacolo visto alla Tempo

Non sappiamo se la lacuna di attenzione sia da attribuire a Julian Beck, che preferisce concentrarsi su altre vicende che lo stavano coinvolgendo, e in particolare sull'attivismo politico (la manifestazione pacifista che causò l'arresto e la prigione di Judith) e su alcuni episodi personali (il suo ritorno a Provincetown, l'intervento di rinoplastica di Judith e la morte della madre di Judith) oppure se dipenda dalla selezione operata da Thomas Walker. Sia come sia, la pittura fa nuovamente la sua comparsa in corrispondenza di quattro date, tra la fine di novembre 1956 e l'inizio di marzo 1957. Gli argomenti sono il panico della tela bianca, il conflitto fra diverse fonti di ispirazione, poi l'ambizioso progetto di un quadro di enormi proporzioni, cui seguono un nuovo blocco personale e la delusione per le mostre che non si concretizzano.

È passato appena un anno da quando, rispondendo a Paul Goodman che gli chiedeva cosa pensasse dell'angoscia della pagina bianca, comune a molti artisti, aveva risposto che «le pagine vuote lo facevano sentire libero, "come un bambino che passa tutto il pomeriggio sulla spiaggia"».⁴³ Evidentemente, in quel breve torno di anni che preludeva all'abbandono della pittura, le cose stavano evolvendo velocemente,

30 novembre 1956:

Mi blocco quando sono davanti alla tela. La mia vista si libra e vaga per strani regni, ma quando arrivo all'atto in sé mi trattengo, mi blocco per la paura, non oso, non faccio che copiare l'audacia degli altri e il mio lavoro inciampa in un'apatia generata dalla paura.

[...]

Sono combattuto tra il voler dipingere ciò che è liricamente bello, come fa Matisse, e grandioso, come fanno Michelangelo⁴⁴ o Tintoretto o Giotto, e ciò che è rovinosamente percettivo, come fa il piccolo Paul Klee.

C'è qualcosa che non va in me: non mi piace Mozart.

Non c'è niente, niente che non va in Mozart o nella sua musica.

22 febbraio 1957:

Comincio un grande quadro. Penso che lo chiamerò "Il Casinò". Ma la composizione è ancora indefinita. Alto 68 pollici e lungo 10 piedi,⁴⁵ è il mio lavoro più ambizioso fino ad oggi. Dal punto di vista compositivo non riesco ad andare avanti.

Giddy Faith Rose ha dei problemi nell'allestimento della sua galleria e al momento non sa se aprirà o meno questa primavera.

Playhouse: «Nella hall, due vivaci dipinti di Julian spicavano tra la gente grigia e monotona» (J. Malina, *The Diaries*, cit., p. 416, traduzione mia).

⁴³ L'occasione era la scrittura da parte di Goodman della introduzione per il catalogo della mostra alla Bernard-Ganymede Gallery del 1955. Cit. in L. Mango, *Julian Beck: pitture dal 1945 al 1958*, in *Living Theatre. Labirinti dell'immaginario*, cit., pp. 181-182; p. 182.

⁴⁴ Nell'originale «Michael the Arch Angel».

⁴⁵ In sistema metrico decimale: m 1,70 x 3.

Ancora incertezza. Ho scoperto che avere una mostra da fare significa avere uno stimolo. In realtà, speravo di avere due mostre quest'anno. Una da lei e una da X. Ma non posso avere la seconda finché non avrò avuto la prima.

23 febbraio 1957:

Il grande quadro. Quando ho progettato "Icaro",⁴⁶ all'inizio, avevo pensato al "Giudizio di Paride", ma poi, quando mi sono reso conto che la tela che avevo ordinato era troppo piccola per quel soggetto, l'ho girata in senso verticale e ho deciso per il tema di Icaro. Negli ultimi quattro mesi ho progettato "Il Giudizio", ma non sono riuscito a visualizzare mentalmente una composizione soddisfacente. Così, il soggetto è cambiato - e con esso la composizione - più e più volte, finché, dopo molte discussioni interiori, ho risolto che si sarebbe chiamato "Il Casinò": una scena di folla, di gala, di falsità, piena di stile, di sfarzo e di decadenza. Ma quando questo pomeriggio mi sono seduto davanti alla grande tela di 10 piedi che avevo teso, il soggetto semplicemente non era adatto e, come un'immagine che affiora in superficie dalla profondità, è tornato "Il Giudizio di Paride": la scelta della sensualità al di sopra degli altri splendori, una proposta gaudiente, la distruzione di un mondo, poi di un altro e di un altro ancora, e tutto lo splendore sullo sfondo. Le implicazioni del "Giudizio" sono più vaste del momento in cui il pastore cedette alla tentazione sulla collina, ma quel momento mi è vicino, soprattutto adesso - anch'io sceglierò Afrodite. E il quadro sarà stupendo. Paride, tra parentesi, non aveva torto; cioè, avrebbe sbagliato allo stesso modo se avesse scelto Hera o Atena, e lo stesso vale per me.⁴⁷

Apprendiamo da John Tytell che Julian completò il quadro alla fine di settembre e che il risultato segnava una svolta rispetto ai «mondi mitologici lirici e sgargianti che aveva esplorato in precedenza» rivelando «un mondo subconscio» dal quale attingeva elementi onirici e visionari. Sarebbe stato dopo aver visto una mostra di Roberto Sebastian Matta e la sua «enfasi decorativa» che Julian aveva compreso che «l'arte doveva essere in uno stato di squilibrio e imperfezione, proprio come la vita stessa».⁴⁸

2 marzo 1957:

Faith Rose, ovviamente, è svanita nel nulla. Non aprirà questa primavera. Forse, forse in autunno. Ora non dovrei lamentarmi, ma cercare di fare una mostra da un'altra parte. Ma non mi sento pronto per andare da un gallerista

⁴⁶ Il dipinto è riprodotto nell'edizione italiana di *Theandric*, cit., p.395: «*Icaro*, 2.9.1956. Olio su tela con matita, carboncino, pastello e collage, cm 228,6 x 137,2». Non abbiamo invece trovato traccia del *Giudizio di Paride*.

⁴⁷ GianCarlo Pagliasso fa risalire al suo «antico interesse per il Surrealismo» il fatto che «l'universo iconografico» di Beck si arricchisse «pur restando sempre non figurativo, di elementi referenziali legati al mito e al vitalismo» (G. Pagliasso, *Julian Beck. Il pittore... in fondo*, in J. Beck, *Diari*, cit., pp. 7-11: 8).

⁴⁸ J. Tytell, *The Living Theatre. Art, Exile, and Outrage*, New York, Grve Press, 1995, p. 139 (traduzione mia). Tytell scrive il suo libro sulla base di una consultazione meticolosa degli archivi del Living Theatre e in particolare dei diari di Julian Beck e Judith Malina, ai quali ha avuto accesso.

sconosciuto perché non ho abbastanza lavori nuovi di cui mi senta sicuro. Sono sicuro tuttavia che, se lavorerò per altre 4 o 5 settimane, il lavoro finito mi darà la sicurezza necessaria e troverò un gallerista. Devo farlo. Se non mi muovo e non provo a trovarne uno, non avrò nulla, men che meno il diritto di lamentarmi. I quadri sono belli, dannatamente belli, belli quanto, se non migliori, di qualsiasi lavoro realizzato a New York in questo momento. Dico sul serio. I quadri sono superbi. Tutto quello che devo fare è dipingerli. Più tardi. Di ritorno dalla mostra di Helen Frankenthaler. I quadri appartengono alla scuola dei nostri giorni. Grazie alla sua determinazione, lei riceve un applauso diffuso, mentre io non ne ricevo nessuno e mi mangio il fegato, pieno di rabbia e di gelosia e - alla fine - di pensieri immaturi.

Per la prima volta, il 2 marzo 1957, leggiamo la consapevolezza piena del valore della sua opera pittorica. Quadri superbi, scrive, come non se ne vedono nella produzione newyorkese del momento. Non è questo tipo di fiducia che sembra mancargli, semmai la delusione rispetto al sistema delle gallerie d'arte, dove artisti «di scuola», come egli definisce Helen Frankenthaler, riescono a incontrare un apprezzamento generalizzato. Tuttavia dimostra di fare ancora affidamento sulla sua volontà e sulla capacità di lavorare sodo per ottenere i risultati che ritiene di meritare. Eppure dall'anno seguente abbandonerà la pittura.

I segni della sua insoddisfazione si erano manifestati sempre più evidenti dall'autunno del 1957 e - suggerisce Tytell - erano da cogliere nella «sua tendenza a voler esplorare possibilità in troppe direzioni contemporaneamente - poesia, pittura, teatro - senza realizzarne nessuna».⁴⁹

Il figlio Garrick spiega che «quando gli venne chiesto perché aveva smesso di lavorare attivamente in questo settore artistico, Julian rispose che in quel periodo venivano realizzate parecchie opere di valore nell'ambito della pittura, ma praticamente nessuna in quello teatrale».⁵⁰ Di certo dal 1959, con l'apertura della nuova sede del Living Theatre (ma fin dai mesi precedenti, con l'ingente lavoro di preparazione) per Julian e Judith il teatro e la vita arrivarono a coincidere in maniera totalizzante.

Gli stralci di diario non ci fanno comprendere che la produzione pittorica di Julian Beck realizzata dal 1944 al 1958, ossia fra i 18 e i 33 anni, fu comunque vastissima, e comprende, secondo la valutazione di Garrick Beck, «più di 1500 quadri a olio, disegni a pastello, lavori a inchiostro e collage», a cui vanno aggiunti i lavori successivi legati delle produzioni del Living Theatre, «gli schizzi, i disegni a penna e le diapositive per le scenografie». Circa un terzo della sua opera è sopravvissuto agli eventi legati da una parte all'esilio e al nomadismo, dall'altra a incidenti quali

⁴⁹ Ibidem (traduzione mia).

⁵⁰ G. Beck, *Julian Beck pittore*, in J. Beck, *Theandric*, cit., pp. 363-364: p. 363.

allagamenti verificatisi durante i lunghi anni di assenza da New York.⁵¹ Ed è stata proprio l'Italia, paese di elezione di Julian Beck, a raccoglierne in misura significativa le testimonianze disperse, grazie alla Fondazione Morra che, dapprima ha realizzato la mostra *Living Theatre. Labirinti dell'immaginario* (a cura di Lorenzo Mango e Giuseppe Morra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 3 luglio - 28 settembre 2003) dove sono stati esposti più di sessanta lavori (fra quadri, disegni e bozzetti teatrali) e l'imponente fondale di oltre settanta metri realizzato per lo spettacolo *The Yellow Methuselah* (un omaggio a Kandinskij, prima fonte di ispirazione di Julian Beck) e quindi ha inaugurato lo spazio "Archivi Living Theatre. Caggiano", in un borgo del Cilento, dove ha dato collocazione all'imponente fondo del Living Theatre che comprende documenti d'archivio e opere pittoriche per un totale di ben 58.812 pezzi raccolti a partire dalla fine degli anni Ottanta.

Il teatro

La raccolta dei *Journals* assemblata da Thomas Walker prende avvio, come abbiamo visto, il 16 agosto 1952, otto giorni dopo la chiusura del Cherry Lane, episodio che troviamo incluso nella edizione degli scritti autobiografici di Julian Beck a cui abbiamo fatto riferimento, dove il 14 agosto 1952 leggiamo:

In modo silente e piagnucoloso il Living Theatre è stato soffocato. [...] Ricco e potente [il proprietario dello stabile] non prova che ribrezzo per il nostro povero e sincero teatro bohémien. E il dipartimento dei vigili del fuoco ci rifiuta l'agibilità del locale. [...] Siamo esausti dopo un anno di intenso lavoro. Non credo di aver dormito più di venti volte per otto ore al giorno durante l'anno passato. Ed ora tutto questo lavoro è messo inesorabilmente nel dimenticatoio, lasciato nel silenzio. Ed è forse una delle nostre più belle produzioni, un cartellone doppio, che deve chiudere in modo così patetico e doloroso. La notte della prima era stata splendida. Un premio giusto per tutta l'energia profusa nella realizzazione. Alle spalle sette settimane di sofferenza. Settimane insomni e affamate con avidi e continui assalti di creditori intenti a spremerci sangue. [...] E adesso sembriamo essere stati cancellati. E con noi tutto il lavoro del Living Theatre.⁵²

Julian traccia poi un consuntivo degli spettacoli prodotti al Cherry Lane, giudicando *Doctor Faustus Lights The Lights* di Gertrude Stein quello più vicino ai suoi «intendimenti teatrali» e, insieme a *Beyond the Mountains* di Kenneth Rexroth e *Faustina* di Paul Goodman, «i tre migliori lavori drammaturgici americani dell'epoca (che non avevano ancora trovato allestimento». E conclude:

⁵¹ In particolare, nel periodo dell'esilio europeo due terzi dei quadri di Julian Beck, lasciati in custodia presso la filmmaker Marie Marken, andarono distrutti in un allagamento subito dalla sua abitazione. Cfr. G. Pagliasso, *Julian Beck. Il pittore... in fondo*, cit., p. 9.

⁵² J. Beck, *Diari*, cit., pp. 18-19.

Sono stanco, siamo stanchi; non sono così sicuro che mi piaccia poi tanto fare teatro. Il lavoro è duro. Sento che non è ancora finito. Mi sento ancora vicino al teatro e che lì c'è qualcosa che io - noi - dobbiamo ancora fare. Penso che potremmo ancora farlo.⁵³

Judith Malina riporta l'evento nel suo diario. «Il teatro è chiuso!», scrive il 9 agosto. «Il nuovo proprietario, il ricco Kenneth Carroad, ha ottenuto dalla burocrazia la chiusura del teatro! Nessuno spettacolo la sera scorsa. Oggi, in Municipio, abbiamo supplicato molte persone nel vespaio dei vari uffici. Per ora non si può fare nulla. Davvero il teatro non riaprirà?». Prospettiva che trova conferma il 13 agosto seguente: «Un mondo finisce. La chiusura del teatro è irrevocabile».⁵⁴

Il teatro non trova molto spazio nell'arco temporale compreso nella selezione dei diari di cui ci occupiamo (sicuramente lacunosa, e focalizzata soprattutto sulle pagine dedicate alla pittura, attività nella quale Julian Beck era principalmente impegnato in quella fase, e di cui è interessante, di fatto, seguire gli sviluppi proprio perché l'avrebbe abbandonata l'anno seguente). Negli anni considerati, il Living Theatre non disporrà più di una sede stabile, fatta eccezione per il Loft Theater fra One Hundredth Street e Broadway, attivo dal marzo 1954 al novembre 1955, quando il Genio Civile ne impose la chiusura. Ma dell'attività del loft non c'è traccia negli scritti autobiografici di Julian in quanto, relativamente a tale biennio, la selezione è limitata alle date relative all'arresto di Judith Malina e al ritorno di Julian a Provincetown, fra giugno e luglio del 1955.⁵⁵

In uno scritto successivo, Julian Beck spiegherà in questo modo la scelta del loft:

Lasciammo il Cherry Lane con una coda di debiti. Volevamo lavorare liberi dalla frenesia del denaro e ci decidemmo quindi per il loft dove non avremmo fatto pubblicità, non avremmo invitato i critici, non avremmo fatto pagare l'ingresso.⁵⁶

La gestione dello spazio si fondava sostanzialmente sull'autosostentamento e sulle offerte volontarie degli spettatori:

I contributi volontari si aggiravano sui cinquantanove centesimi di dollaro per spettatore, e questo bastava per coprire tutte le spese; infatti quando lasciammo la soffitta non avevamo debiti. Il triste però era che non c'era mai denaro abbastanza per pagare gli attori, e tutte le prove dovevano svolgersi la sera o durante il week end. Inoltre io e Judith lavoravamo di giorno. Questo

⁵³ Ivi, p. 20.

⁵⁴ J. Malina, *The Diaries*, cit., pp. 240-241, traduzione mia.

⁵⁵ Vedi *infra*, § L'arresto di Judith.

⁵⁶ J. Beck, Assalto alle barricate, in J. Beck e J. Malina, *Il lavoro del Living Theatre*, cit., pp. 51-74: 64.

non lo trovammo mai gravoso, ma c’irritava l’inevitabile stacco di concentrazione.⁵⁷

Il repertorio del Loft Theater era incentrato, come nell’esperienza del Cherry Lane, sui nuovi autori, a conferma del fatto che negli anni Cinquanta il Living Theatre intendeva l’aggettivo “vivente” nell’accezione di “contemporaneo” e fondava sostanzialmente il rinnovamento teatrale sull’aggiornamento del repertorio e la messinscena di nuovi testi, in particolare di natura poetica.

«Volevamo portare la poesia dentro il teatro perché il teatro commerciale non aveva poesia - spiega Judith Malina - e noi pensavamo che non ci potesse essere alcun progresso a teatro a meno che non vi facesse ritorno la poesia».⁵⁸ Così, dopo i testi di Gertrude Stein, Kenneth Rexroth, Pablo Picasso, T.S. Eliot, Paul Goodman, John Ashbery messi in scena al Cherry Lane, le produzioni del Loft Theater proseguirono sulla linea della sperimentazione drammaturgica rivolgendosi ai poeti, in particolare americani ma non solo, che avevano scritto per il teatro: W. H. Auden, Jean Cocteau, Claude Fredericks e ancora Paul Goodman, oltre a Strindberg, Racine e Pirandello.

Julian Beck giudica che «gli esperimenti fatti nel loft furono per lo più debolucci», non perché considerasse esperimenti i testi di Strindberg o Cocteau, spiega, ma perché il Living Theatre li trattò come esperimenti:

Applicammo scrupolosamente il principio secondo cui il compito del regista è continuare a scavare, fino a conoscere, portare alla luce, chiarire le intenzioni dell’autore, [...] la sostanza del dramma.⁵⁹

Un approccio sostanzialmente registico, al servizio del testo, si direbbe. Ma l’attenzione rivolta ai testi esprimeva fin da allora, a ben vedere, qualcosa di diverso, ossia la volontà di dotarsi di una tradizione drammaturgica personale, alternativa a quella vigente, nella quale attori e spettatori potessero riconoscersi. Non ancora l’idea di teatro come comunità, ma sicuramente come luogo nel quale condividere un progetto (a partire dal contributo economico espresso dal pubblico) e dove sperimentare forme di contatto originali.

Le parole usate da Julian Beck per spiegare gli esperimenti realizzati al Loft Theater descrivono quella che, di fatto, è la sostanza dell’esperienza poetica: «la chiave, qui, era il magico mistero, la qualità surreale»: i testi «provocavano una sensazione inquietante nel corpo dello spettatore».⁶⁰

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ C. Valenti, *Storia del Living Theatre*, cit., p. 80.

⁵⁹ J. Beck, *Assalto alle barricate*, cit., p. 64.

⁶⁰ Ibidem.

Anche Judith attribuiva una dimensione di concretezza e partecipazione al teatro di poesia, in quanto l'uso delle parole poetiche poteva diventare secondo lei «un esercizio non solo logico, ma esperienziale»: «Il teatro deve arrivare a questo, - spiegava - e trasformare i contenuti ideali e quelli poetici in momenti di esperienza per noi stessi e per il pubblico partecipante».⁶¹

Le pagine dei *Journals* non registrano gli sviluppi di queste riflessioni nel periodo successivo alla chiusura del Loft Theater. Il Living Theatre non aveva più un teatro dove produrre spettacoli e avrebbe dovuto aspettare ben quattro anni prima di aprire lo spazio di Fourteenth Street, che avrebbe portato alla compagnia la maggiore notorietà e la conquista del successo, prima dell'esilio europeo.

Nel periodo dal 19 ottobre 1956 al 22 marzo 1957, al quale si riferisce il blocco di pagine successivo alla chiusura del Loft Theater, il teatro fa la sua comparsa sporadicamente, non come attività ma come mancanza, pensiero ossessivo, motivo di frustrazione.

30 novembre 1956, ore 2:00:

Tra pochi minuti chiuderò gli occhi e mi addormenterò in un mondo tormentato. Tumulti e infelicità e guerra immanente. Da oltre un mese estrema tensione internazionale. Non spetta a me commentare la situazione. Solo con un atteggiamento moralista posso ritirarmi, ridacchiare e dire che, una volta che si saluta una bandiera, tali situazioni devono essere accettate, ci si può aspettare qualsiasi cosa, una crisi di Suez, una rivoluzione ungherese e tutto l'orrore e le atrocità che ne derivano, tutto questo deve essere accettato, senza biasimo, una volta che si saluta una bandiera.

I nostri tentativi di trovare un teatro portano solo frustrazione e amarezza.

L'impegno legato al teatro è finalizzato alla ricerca di uno spazio e delle risorse necessarie per aprirlo.

13 febbraio 1957:

Il Diario del Teatro⁶² registra con una certa accuratezza gli eventi faticosi, difficili e sconcertanti degli ultimi giorni. Ora dobbiamo trovare 9.000 dollari. C'è pressione. Oh, quanto mi sento a disagio! C'è così tanto denaro a New York in questi giorni, e noi non sappiamo come raggiungerne neanche un po'.

14 febbraio 1957:

Se otterremo i 9.000 dollari, li otterremo e saremo felici. Se non li otterremo, non li otterremo, saremo delusi ma supereremo la giornata.

⁶¹ C. Valenti, *Storia del Living Theatre*, cit., p. 126.

⁶² Questo riferimento ci conferma che Julian Beck teneva diversi diari, registrando su quaderni diversi i vari versanti delle sue attività quotidiane.

Dai diari di Judith Malina comprendiamo di cosa si trattava, ossia di uno *speakeasy*, locale che vendeva alcolici illegalmente, per il quale avevano portato avanti una trattativa durata qualche mese che non era andata a buon fine.⁶³

Alla ricerca di sponsor, ossia di fondi per il nuovo teatro, Julian e Judith organizzano una serie di *dinner party* fra gennaio e febbraio 1957. Gli elenchi degli invitati disegnano un interessante affresco della loro rete amicale nell’ambiente artistico e culturale newyorkese.

22 febbraio 1957:

Per la cronaca. Organizziamo cene. Sono giochi. Per conquistare amici e influenzare le persone. Sono piuttosto formali, un po' pompose, ma hanno molto successo.

A gennaio (il 26) la lista degli invitati: J[ulian], J[udith], Lester [Schwartz], Alan Hovhaness, Phyllis Hovhaness, la figlia della signora H[ovhaness], Oscar Williams, Enid Williams, Erick Hawkins, Lucille Dlugoszewski, Irene Rice Pereira.

Il 9 febbraio: J, J, Lester, Eric Bentley, Joanie Bentley, Julie Bovasso, George Ortman, Frank Hale, John Boyt, Anaïs Nin, Ian Hugo, Alan Hovhaness.

Il 16 febbraio: J, J, Lester, Anthony Bower, Maya Deren, Teiji Ito.⁶⁴

⁶³ 19 febbraio 1957: «Avevamo cercato di negoziare per il vecchio locale clandestino di Jimmy Walker. Le condizioni diventavano sempre più difficili. Hanno cercato in tutti i modi di fregarci. Alla fine si è arrivati a una cifra di 9000 dollari. E lì si è fermato tutto. Julian ha chiamato tutti. [...] Abbiamo rinunciato, dopo mesi passati sull'orlo di qualcosa. La perdita è il sollievo finale» (J. Malina, *The Diaries*, cit., pp. 428, traduzione mia).

⁶⁴ Lester Schwartz (1924-1986), operaio portuale, attore e stretto collaboratore del Living Theatre negli anni cinquanta, coinvolto per diversi anni in una complessa relazione sentimentale con Judith Malina; Alan Hovhaness (1911-2000), musicista e compositore, autore delle musiche originali di diversi spettacoli del Living Theatre, di cui fu music director per diversi anni; Oscar Williams (pseud. di Oscar Kaplan, 1900-1964), poeta e curatore di antologie poetiche; Erick Hawkins (1909-1994), danzatore e coreografo, collaborò, fra gli altri, con il compositore Alan Hovhaness e con gli artisti visivi Helen Frankenthaler e Robert Motherwell; Lucille Dlugoszewski (1925-2000), compositrice polacco-americana, poetessa, coreografa e performer; Irene Rice Pereira (1902-1971), artista astratta, poetessa e filosofa, partecipò, fra le altre, alla mostra 31 Women organizzata da Peggy Guggenheim all'Art of This Century Gallery nel 1943; Eric Bentley (1916-2020), critico teatrale, drammaturgo, traduttore di Brecht e di Pirandello. Il Living Theatre allestirà il suo testo *A German Requiem* nel 1990; Julie Bovasso (1930-1991), attrice, regista, produttrice, e drammaturga, nel 1952 recitò in *Faustina* del Living Theatre e nel 1953 fondò il Tempo Playhouse, situato al numero 4 di St. Marks Place a Manhattan, che nel 1956 le valse l'Obie Award per il miglior teatro sperimentale e dove introdusse autori quali Genet, Ionesco e de Ghelderode. Dal 1968 al 1975 collaborò con il teatro La Mama per il quale diresse alcuni suoi testi originali. In seguito ha lavorato soprattutto nella televisione e nel cinema (si ricordano in particolare in *Saturday Night Fever* e *Staying Alive*); George Earl Ortman (1926-2015), pittore, scultore e incisore, esponente delle correnti neo-dada, pop art e minimalismo, marito di Julie Bovasso; Frank Hale, psichiatra vicino a Fritz Perls e al metodo della Gestalt Therapy; John Boyt (1921-1986), scenografo e costumista; Anaïs Nin (1903-1977), scrittrice, legata in quel momento al marito Ian Hugo (pseud. di Hugh Parker Guiler, 1898-1985), incisore e filmmaker; Anthony Bower, critico e traduttore; Maya Deren (1917-1961), regista

La ricerca del teatro continua e, nella stessa giornata, Julian annota l'individuazione di un altro locale, un garage dismesso nel cuore del Greenwich Village, all'incrocio tra Minetta Lane e MacDougal street:

La situazione del teatro cambia ogni giorno. Ora lo vedi, ora non lo vedi più. Ora lo vediamo. Ora potremmo avere MacDougal St. Allora il lavoro avrà inizio. Quel garage fatiscente sarebbe un teatro divino. Prego per questo. Prego? Sì. Prego.

Come può questo piccolo teatro essere la cosa più importante del mondo? La risposta è che lo è, altrimenti non lo farei.

Parliamo, proprio ora, di mettere in scena "Little Eyolf" con Garry nella parte del bambino. Altri lavori, altri sogni.

Anche Judith Malina ne fa un accenno nella stessa data e, qualche giorno dopo, scrive che sono andati a vedere lo spazio ma l'impresa si presenta al di sopra delle loro possibilità finanziarie, finché, il 3 marzo seguente, non scrive che «la situazione del teatro sembra senza speranza» per problemi relativi alla pianificazione urbanistica.⁶⁵

Julian menziona gli stessi impedimenti, condensando il sistema legislativo e quello finanziario in una stessa immagine mitologica e rappresentandosi come Enea in balia dei marosi sulla rotta del Lazio.

2 marzo 1957:

Ostacolo dopo ostacolo. Come tutte le circostanze cospirano contro di me per vanificare il mio nobile e luminoso proposito. Oh ostacoli, oh rovina! Leggi e denaro sorgono e cadono davanti al mio cammino come mostri marini sulla rotta del grande Enea. Riuscirò mai, come lui, a raggiungere il mio Lazio?

Vivo in uno stato insopportabile di speranza e ansia, disperazione e suspense, la terribile, spaventosa suspense di una ulteriore speranza.

Ora il teatro è incerto fino al 14 marzo, quando l'ufficio di stima emetterà una decisione sulla proposta di zonizzazione. Ma, se non fosse per questo,

sperimentale, coreografa, scrittrice e antropologa, studiosa del rituale voodoo; Teiji Ito (1935-1982), compositore e performer di origine giapponese, autore delle colonne sonore dei film della moglie, Maya Deren, compose la musica per *Ubu the King* del Living Theatre (1952).

⁶⁵ 22 febbraio 1957: «Avendo appena perso un potenziale teatro [...] iniziamo con un altro, un garage in Minetta Lane. [...] L'ansia e la suspense sono terribili». 28 febbraio 1957: «A vedere la proprietà di Mac Dougal Street con Fritz [Perls]. Lui ha un qualche ruolo in tutto questo. Non so quale sia. Non abbiamo davvero le risorse finanziarie per questa impresa. Paul Williams ci aiuterà nella ristrutturazione, ma non finanzierà l'immobile». 3 marzo: «La città non ha ancora approvato la riconversione dell'edificio di Mac Dougal Street. Fritz sta per partire per l'Europa e lascerà la decisione finale nelle mani del suo avvocato, che è prudente e non sa cosa sia un teatro. "Altre persone" stanno negoziando per l'acquisto della proprietà. Sono stanca di aspettare, scusarmi e dare spiegazioni. Voglio andare avanti con il mio lavoro» (J. Malina, *The Diaries*, cit., pp. 428-429. traduzione mia).

sarebbero le esitazioni di Fritz [Perls]⁶⁶ o il temporeggiamiento dei venditori. Se solo potessi bilanciare il mio intuito e il mio rapporto emotivo con queste cose. Come un bambino, desidero ardente mente questo teatro come un bambino desidera qualcosa di speciale. No, non è vero. Come un adulto che desidera ardente mente qualcosa, così ardente mente che tutta la sua vita sembra dipendere da ciò. Questo non è vero in rapporto a tutta la vita, ma lo è in rapporto a quest'anno, a questo mese, a questo giorno. E, se non lo fosse, farei qualcos'altro. Che mi sia concessa, di grazia, la capacità di non vedere il tutto, ma di vivere pienamente tra le ansie che rendono i momenti della vita così memorabili, così piacevoli, così ricchi anche nella delusione e nella disperazione. [...]

Vedere le persone mi annoia, mi tortura, adesso come adesso. Soprattutto perché sono stanco di spiegare la situazione del nostro teatro. Imbarazzato, sì. Ho paura di annoiare le persone con la stessa storia noiosa e con le promesse di "la prossima settimana sapremo".

Di fronte all'impossibilità di trovare una sede, Julian e Judith progettano di affittare il Tempo Playhouse, il teatro che Julie Bovasso⁶⁷ ha aperto nell'East Village. L'idea è mettere in scena *Orfeo* di Cocteau affidando a Julie la parte di Euridice. Ma, dopo l'entusiasmo iniziale, il progetto salta. Julian parla della difficoltà di lavorare con una personalità forte come quella di Julie. Nel suo diario, Judith parla di condizioni di affitto inaccettabili.⁶⁸

3 marzo 1957:

Con il passare delle ore aumenta la mia ansia riguardo al teatro e alle altre arti. Ho preparato un budget per una produzione di "Orfeo" di Cocteau al Tempo [Playhouse] di Julie [Bovasso]. La mia febbre è aumentata. [...] Ho richiamato più volte, ma non era a casa. Dieci minuti dopo aver riattaccato, il telefono ha squillato. Era Julie. Volevamo il Tempo! Eravamo entrambi molto

⁶⁶ Fritz (Federick) Perls (1893-1970), psicoterapeuta ebreo tedesco naturalizzato statunitense, fondatore della Gestalt Therapy, in stretto contatto con Paul Goodman (con cui scrisse il testo *Gestalt Therapy*, 1951), tramite il quale entrò in rapporto con i Beck. In questa fase collaborò, insieme a Goodman, alla ricerca di una sede per il Living, e forse a una ipotesi di finanziamento.

⁶⁷ Cfr. *supra*, nota 62.

⁶⁸ Judith Malina ricostruisce diversamente da Julian il progetto per il Tempo Playhouse e parla dell'ipotesi di mettere in scena *Tonight We Improvise* e, in alternativa, *Many Loves*. 11 marzo 1957: «Concordiamo con Julie Bovasso l'affitto del Tempo Playhouse. Vorremmo mettere in scena *Improvise*, ma i diritti sono detenuti da Marta Abba, che si trova in Italia, e non riusciamo a contattarla, nemmeno tramite i suoi avvocati. Decidiamo quindi di mettere in scena *Many Loves* di William Carlos Williams». E il 19 marzo seguente spiega in questi termini l'impossibilità di trovare un accordo: «Quando il contratto di locazione è arrivato per posta e abbiamo visto che Julie aveva fissato condizioni che non potevamo soddisfare, mi sono messa a piangere. Rivivere di nuovo la stessa delusione. Tutto che va in frantumi, niente che abbia un senso» (J. Malina, *The Diaries*, cit., p. 429, traduzione mia). Secondo John Tytell, l'affare era saltato perché Julie non voleva farsi dirigere da Judith, dopo l'esperienza negativa con *Faustina* nel 1952, quando aveva abbandonato la produzione rifiutandosi di pronunciare la battuta finale della protagonista, che giudicava troppo sfidante nei confronti del pubblico. Cfr. J. Tytell, *The Living Theatre. Art, Exile, and Outrage*, cit., p. 126.

eccitati; eravamo entrambi d'accordo; ci siamo fatti i complimenti a vicenda e abbiamo concluso che l'unica cosa sensata che potevamo fare, entrambi, era lavorare insieme. Il suo teatro sarà libero il 25 marzo. Le propongo "Orfeo" come spettacolo estivo perfetto, con lei nella parte di Euridice. E lei sarà lì domani sera per discuterne.

Colpisce quello che è ovvio: che entrambi stavamo pensando alla stessa cosa nello stesso momento, che entrambi - tutti e tre - provavamo la stessa disperazione, la stessa gelosia [...], lo stesso desiderio di lavorare. Gli elementi della percezione extrasensoriale, delle stelle, del destino, della simultaneità - questi elementi non hanno eguali, credo; e io - noi - siamo molto speranzosi, molto eccitati, molto soddisfatti.

Il velo si è sollevato, l'agonia ha trovato il suo balsamo, l'ora più buia è quella prima dell'alba - non mezzogiorno, lo so - ma ora che sono eccitato, maniacale, sono certo di quel mezzogiorno come se mi fosse stata data una mappa.

Riflessioni a posteriori: è difficile lavorare con Julie. Abbiamo le nostre idee e le nostre certezze. [...] Ma finché dura - e farò tutto il possibile per preservare l'armonia e garantire il successo - penso che sarà positivo e vantaggioso per tutti. Quando esploderà, esploderà.

Riprende quindi la ricerca di un teatro di cui essere pienamente responsabili, dove «essere il Re», scrive Julian Beck, memore della esperienza con Julie Bovasso. Viene individuato un locale al 181 di Sullivan Street,⁶⁹ nel Greenwich Village, e le prospettive sembrano favorevoli, tanto da sperare di poter entrare in possesso del teatro il 1° aprile successivo.

15 marzo 1957:

È incredibile che riusciamo a sopravvivere nonostante la tensione e l'incertezza della situazione attuale. Ora non sappiamo dove siamo né cosa succederà in futuro. Speriamo che si possa trovare un accordo sulla proprietà di Sullivan Street che ci permetta di affittarla a condizioni accettabili.

Ora Perls si è ritirato dalla scena e noi siamo quasi soli - in realtà c'è ancora Paul Williams⁷⁰ - e questo è sia un bene che un male. Ho detto a Julie che avevo bisogno di essere il Re nel mio Teatro, ed è vero; non è qualcosa che ho

⁶⁹ Si trattava del night club Kelly's, aperto nel 1921 dall'ex pugile Jimmy Kelly (John De Salvio all'anagrafe), che negli anni '50 era stato riconvertito in teatro dai nuovi proprietari. (Il Sullivan Playhouse passerà alla storia per aver ospitato il musical *The Fantasticks*, andato in scena per 42 anni, dal 1960 al 2002, quando l'edificio subì una profonda ristrutturazione e la casa a schiera in stile neogreco del XIX secolo fu trasformata in condominio di lusso).

⁷⁰ Era stato John Cage a presentare a Julian e Judith il facoltoso architetto Paul Williams, finanziatore e progettista di Black Mountain College, dove risiedeva dopo esserne stato studente. Williams si impegnò ad aiutare il Living Theatre a trovare una nuova sede che potesse condividere con Cage e Cunningham. In seguito alla individuazione dell'edificio, Williams si offrì di disegnare i progetti per la ristrutturazione, che furono approvati alla fine di maggio 1958 dal Dipartimento dell'Edilizia, e sovvenzionò gran parte dei costi di ristrutturazione. Cfr, J. Tytell, *The Living Theatre. Art, Exile, and Outrage*, cit., pp. 121, 128-129, 140, 146-147,

inventato per lei – anche se all'epoca pensavo che fosse così. Forse otterremo Sullivan Street e io sarò re.

Sono preoccupato per questo teatro – il nostro teatro – come se fosse una persona viva la cui vita è in bilico, come se fosse il più caro dei figli. Lo considero prezioso come la vita stessa. Mentre aspettiamo notizie [...] – e aspettiamo da mercoledì pomeriggio tardi – trovo quasi impossibile lavorare tranne che su cose banali, piccole cose che non richiedono concentrazione.

In questi giorni sono nervoso e irascibile.

17 marzo 1957:

Venerdì [15 marzo] abbiamo discusso con Henry Bass della proprietà di Sullivan Street e le previsioni ora sono estremamente favorevoli. Ci sono ancora alcuni termini da definire, ma in generale tutto sembra essere in linea per una soluzione ragionevole e una rapida conclusione. Il contratto di locazione dovrebbe essere firmato entro i prossimi 8-10 giorni; dovremmo prendere possesso dell'immobile il 1° aprile.

Attendo questo progetto con il massimo entusiasmo. Temo il passo falso che sembra così spesso gettare il maleficio sulle conclusioni delle nostre prospettive e dei nostri progetti più felici. In effetti, l'I Ching è infausto. Potrei sopportare il fallimento, l'abisso, in quel teatro, tra un anno, ma questa settimana non potrei sopportarlo.

Attendo con ansia i cinque mesi di preparazione. Sento – perdonate l'immagine infelice (ma è quello che provo) – la linfa appiccicosa della creatività, dell'energia, che sale, si scioglie e sale. Preparazione per il teatro, pittura, scrittura. Essere un poeta pubblicato!

Il mio umore cambia; mi rilasso, sorrido [...].

L'unica cosa che mi disturba, riguardo al cambiamento delle prospettive del teatro, è che il dottor Williams sarà sicuramente deluso quando domani riceverà la mia lettera in cui gli comunico il rinvio. Il suo entusiasmo.

Julian e Judith hanno maturato l'idea di inaugurare il teatro con *Many Loves* di William Carlos Williams e, mentre attendono di firmare il contratto, contattano il «dottor Williams», che Julian nomina ogni volta attribuendogli il titolo professionale di medico.

18 marzo 1957:

Il contratto di locazione non è stato firmato e siamo ancora in sospeso, in attesa che la giornata di domani ci porti notizie un po' più definitive, in attesa che l'atto sia sigillato e le probabilità diventino fatti.

L'entusiasmo del dottor Williams per la produzione del suo testo è alle stelle. In effetti, è un gentiluomo capace di grandi entusiasmi; non è mai stato avaro di elogi e incoraggiamenti, soprattutto nei confronti dei giovani – la sua lettera su "Dr. Faustus Lights The Lights" ci ha sostenuto in molti momenti di crisi e disperazione – ma la sua felice ansia di vedere prodotta una sua opera teatrale è sempre stata grande. Quando gli scrivemmo per la prima volta, credo fosse nel 1947, per dirgli che volevamo mettere in scena "Many Loves", lui rispose con l'entusiasmo e l'esuberanza di un diciottenne il cui primo copione viene accettato dalla Theatre Guild.

L'occasione fa affiorare la memoria della prima volta che incontrarono lo scrittore. La pagina del diario scava nei ricordi, ed emergono l'atmosfera e le sensazioni del pomeriggio passato a fargli visita, forse nel 1948, la normalità della sua esistenza, la sua casa tipicamente americana «di gusto borghese», la sua voce «secca e acuta, ma comunque piacevole», la conversazione dalla quale non emergevano elementi «che palesassero lo scrittore», i discorsi «a tratti divertenti e a tratti noiosi», poi «il suo scusarsi quasi per essere un dottore». «Mi sembrava di essere in presenza di un medico geniale, intelligente ed elegante, più che di un uomo che aveva rivivificato la lingua inglese», scrive Julian, e confessa:

All'epoca mi era difficile capire come fosse possibile essere sia medico che poeta. Oggi non solo non lo guardo più con sospetto, come uno che in qualche modo ingannava o tradiva l'arte, o come un artista solo a metà, ma lo considero in una luce sacra; ha unito due delle professioni più nobili e ha avuto successo in entrambe in una vita sola. Un risultato da desiderare con tutto il cuore.

Un aneddoto cala la genesi di *Many Loves* nella reale esperienza di vita di William Carlos Williams:

Ci raccontò delle storie. In particolare una sui suoi giorni da medico tirocinante che ha ispirato uno degli episodi e dei personaggi principali di *Many Loves*. Un grosso e robusto operaio edile che lavorava alla costruzione della Pennsylvania Station ebbe un incidente e fu portato al French Hospital. Quando l'uomo, il lavoratore, fu spogliato, si scoprì che indossava biancheria intima di pizzo della migliore fattura. Fu ricoverato in un reparto comune, ma in seguito l'ospedale ricevette l'ordine di trasferirlo in una stanza privata. Aveva un solo visitatore, un signore dall'aspetto molto distinto, con riccioli bianchi, alto, attraente, che arrivava ogni giorno in limousine. Quest'uomo era il fratello dell'allora Governatore dello Stato di New York. È l'uomo che il dottor Williams aveva in mente quando pensò a Peter, il produttore, in "Many Loves".

Venendo al presente, Julian parla delle precarie condizioni dello scrittore, di come procedono i contatti con il suo collaboratore, e del timore di deluderlo per lo slittamento del debutto, che in quel momento crede semplicemente rinviato.

Attualmente ha smesso di esercitare la professione [...]. Un ictus, alcuni anni, fa lo ha reso gravemente disabile. La sua lingua è diventata pesante, balbetta e farfuglia, e al telefono si lamenta come un vecchio. [...]

Austin Thomas, il suo amico che sta lavorando con lui alla revisione del testo teatrale (e che di fatto è in gran parte responsabile delle idee per le revisioni) ci racconta che l'ictus ha reso il dottor Williams così invalido che era, ed è tuttora, incapace di leggere; non che abbia perso la vista, che non possa vedere, ma le lettere non hanno più senso per lui come parole. Evidentemente, ha dovuto imparare a leggere da capo. [...]

Thomas è una brava persona, brillante, pieno di idee creative, ma un po' naïf rispetto al funzionamento di un piccolo teatro. Non riesce a credere che non funzioni come un teatro più grande, solo un po' più piccolo nelle dimensioni. Più tardi. Thomas ha appena chiamato e abbiamo avuto una lunga conversazione. Non ha ancora ben capito il concetto di Off-Broadway. Gli sembra che il Phoenix Theatre, che può ospitare circa 1.300 persone o più, sia Off-Broadway. Parliamo e mi vanto un po' del fatto che Tennessee Williams è un mio intimo amico; sento il bisogno di impressionarlo perché voglio il suo sostegno; voglio mettere in scena quel testo e non abbiamo ancora firmato il contratto.

Mi sento quasi in colpa per aver dovuto cambiare la data della prima; mi sento in colpa perché il dottor W. deve essere deluso dal rinvio. E poi vogliamo fare lo spettacolo finché è ancora vivo per vederlo. Thomas dice che anche il dottor W. scherza su quanto tempo gli resta da vivere.

Ma anche le possibilità di ottenere l'edificio di Sullivan Street sfumano, e Julian cade in una disperazione profonda che lo porta a dubitare di se stesso oltre che del progetto del Living Theatre.

20 marzo 1957:

Tra poche ore il sole entrerà nell'equinozio di primavera; ma non sembra proprio: è una giornata grigia punteggiata di neve; e ormai ho quasi perso ogni speranza.

Se solo sapessi cosa c'è in me che provoca o invoca una situazione in cui io posso soffrire così tanto, una situazione così soggetta al cambiamento: ora la possibilità di ottenere l'edificio del Teatro sembra scarsa.

21 marzo 1957:

Sto vivendo un incubo in cui la geografia cambia ogni istante e quindi non so dove mi trovo; sto vivendo un incubo in cui le persone intorno a me cambiano ogni istante e anch'io cambio, e sono blu, sono una chimera, sono una donna, sono cieco, sono Thomas Edison, sono un giornalista, sono un mendicante, sono verde, sono un elisabettiano, sono un portoghese. Sì, anche la lingua che parlo varia e quindi non so chi sono.

Ho coinvolto così tanto le mie speranze e le mie aspirazioni nel teatro che è quasi come se fosse diventato me stesso. Ho perso la mia identità.

Potrei troncare tutto. Nella sua angoscia e disperazione Judith vorrebbe mandare tutto all'aria. Cos'è questo Living Theatre? Eppure la prospettiva che si dissolva - e non è improbabile - mi lascia senza prospettiva, senza un vettore. Com'è ignobile legarsi così strettamente a un'idea, un'idea materiale, da smettere di esistere. Presto il nome Julian Beck sarà dimenticato. Sarò chiamato Mr. Living Theatre. Se non fossi sul punto di piangere, piangerei.⁷¹

22 marzo 1957:

⁷¹ La pagina continua con il brano già citato in cui Julian sembra cedere allo sconforto temendo per lui una condizione eterna di «dilettante», per poi intravedere l'accendersi di una luce. Cfr. *supra § I diari*.

Si capisce dall'ultima annotazione che la probabilità di ottenere un teatro è scarsa? È stato menzionato? Le fluttuazioni sono incredibili. È solo una mia impressione che le cose stiano andando bene e poi non vanno bene, o è la realtà? Non lo so più.

La raccolta dei *Journals* termina qui.

Nei giorni seguenti, il 25, 26 e 28 marzo, Judith apre le pagine del suo diario con la stessa frase ripetuta ogni volta: *Nothing on the theater*, Niente sul teatro; e il 25 aprile: *No news on the theater*, Nessuna novità sul teatro. Infine, il 26 aprile tira le somme: «Abbiamo visto centinaia di loft, negozi, spazi ma, che sia per le norme urbanistiche, o per le colonne, o per i costi, siamo impediti a procedere. Uno scoraggiamento continuo». ⁷²

La sede del futuro Living Theatre sarebbe stata trovata il 21 giugno 1957, dopo quattro mesi di ricerche. Un edificio abbandonato che un tempo ospitava il grande magazzino Hecht's, tra Fourteenth Street e la Sixth Avenue, individuato grazie all'intuizione dell'amico architetto e finanziatore Paul Williams e alla complicità di un team d'eccezione composto da Julian e Judith, John Cage e Merce Cunningham. Lo racconta Judith nel suo diario:

Solstizio d'estate

Con John, Merce e Paul Williams a cercare teatri. Merce ha bisogno di spazio sufficiente per saltare. John è pieno di progetti impossibili e il suo sorriso benevolo è così privo di malizia che sembra impossibile che una persona pensante possa sorridere in modo così puro. Guida il pulmino Volkswagen con cui andiamo da un loft con colonne a garage areati; il traffico intenso di New York non sembra disturbarlo minimamente.

Vediamo un edificio che Paul Williams ritiene perfetto, un grande magazzino abbandonato sulla 14esima Strada.⁷³

L'impegno con William Carlos Williams sarà mantenuto, e il teatro aprirà con *Many Loves* il 13 gennaio 1959.⁷⁴

Ancora Judith sul teatro di poesia:

Ogni volta che abbiamo aperto un teatro l'abbiamo fatto con uno scrittore di poesia americano, proprio come riconoscimento della loro rarità: abbiamo aperto il Cherry Lane col *Doctor Faustus* di Gertrude Stein, il Loft Theater della Centunesima Strada con *The Age of Anxiety* di W. H. Auden, il Teatro della Quattordicesima Strada con *Many Loves* di William Carlos Williams e, più

⁷² J. Malina, *The Diaries*, cit., pp. 429-430, 433-434, traduzione mia.

⁷³ Ivi, p. 438, traduzione mia.

⁷⁴ Il giorno seguente Julian Beck ha annotato nelle pagine del suo diario un resoconto dettagliato della serata di inaugurazione e del party successivo in cui i Beck si intrattennero con gli amici nel loro appartamento in attesa delle recensioni. Il racconto ripercorre a ritroso i lunghi mesi di ristrutturazione del teatro, che coinvolsero fattivamente amici e sostenitori del Living Theatre. Cfr. J. Beck, *Journal, January 14, 1959*, cit.

tardi, il Teatro della Terza Strada con *The Tablets* di Armand Schwerner. Sempre alla ricerca del livello poetico del teatro.⁷⁵

L'arresto di Judith

Il 10 luglio 1955 Julian Beck torna a Provincetown, la cittadina sulle coste del Massachusetts che rappresenta per lui un luogo dello spirito. Undici anni prima, nell'estate del 1944, aveva aperto lì il suo atelier con Bill Simmons,⁷⁶ in un cottage con vista sul mare, senza telefono ed elettricità, divenuto in breve un cenacolo per i numerosi artisti, poeti, scrittori, che avevano stabilito il loro buen retiro in quel borgo di pescatori. Fu proprio in quella estate a Provincetown che Julian strinse sodalizi artistici e intellettuali destinati ad avere grande importanza nella sua vita futura. Tennessee Williams, che aveva affittato un college vicino al loro, gli presentò Paul Goodman, Jackson Pollock e il poeta Harold Norse.⁷⁷ E la cerchia comprendeva inoltre Hans Hoffman, il pittore che secondo Judith Malina avrebbe avuto il maggiore influsso su Julian, Howard Putzel, un gallerista della cerchia di Peggy Guggenheim che incoraggiò Julian a dipingere, e il poeta Charles Henri Ford, editore della rivista letteraria surrealista «View». Anche Valeska Gert, la danzatrice che Julian aveva già incontrato attraverso Judith Malina, passò gran parte dell'estate a Provincetown e partecipò alle performance spontanee organizzate da Julian nel suo cottage.⁷⁸

«Ora mi sembra che quasi tutte le mie conoscenze derivino da questi incontri», scrive nel diario undici anni dopo. Tornare in quel luogo significa per Julian rievocare un periodo di abbandono creativo e di scoperta, quando stava mettendo alla prova e definendo la sua ispirazione pittorica e al tempo stesso si dedicava con passione alla poesia e al teatro. E significa anche richiamare alla memoria le condizioni materiali, l'atmosfera e il milieu amicale che ne avrebbero favorito e determinato la realizzazione.

⁷⁵ C. Valenti, *Storia del Living Theatre*, cit., p. 81.

⁷⁶ Julian Beck incontrò William (Bill) Simmons, più anziano di lui di dieci anni, in un bar gay dell'East Side e rimase affascinato dal suo stile e dalla sua conversazione sofisticata. Pittore, fotografo e designer industriale, Simmons gli fece conoscere diversi giovani pittori, fra i quali William Baziotes. Nell'aprile del 1944 Beck si trasferì nell'appartamento di Simmons nell'East Side. Fu Simmons, figlio di un pescatore di Provincetown, ad affittare il cottage per l'estate seguente, intendendo fornire a Julian il giusto luogo di ispirazione per dipingere.

⁷⁷ Harold Norse (1916-2009), scrittore e poeta anarchico e attivista omosessuale, entrò nella cerchia di W. H. Auden quando questi si trasferì negli Stati Uniti nel 1939, per poi trovare la sua maggiore ispirazione in William Carlos Williams che lo apprezzò e sostenne.

⁷⁸ Una descrizione approfondita del periodo di Provincetown, delle giornate che vi trascorsero i componenti di questa cerchia, e delle complesse relazioni, artistiche, sentimentali e sessuali intessute fra di loro si trova in J. Tytell, *The Living Theatre. Art, Exile, and Outrage*, cit., cap. 5. *A Provincetown Summer*, pp. 19-24.

Il mare lo tranquillizza. E il luogo gli ispira bilanci: «Undici anni dopo. Il tempo passa più velocemente di quanto io riesca a comprendere. Nell'ultimo mese sono successe tante cose e così poche. E negli ultimi undici anni. Tante e così poche. Posso solo dedurre che mi trovo su una sorta di *tapis roulant*. Sembrano succedere tante cose eppure eccomi qui, di nuovo a Provincetown».

È in questa situazione che, interrompendo repentinamente le annotazioni sullo stato di quiete e distacco che sta vivendo, di fronte alla «vasta distesa del cielo blue pallido, dell'acqua chiara della baia, della sabbia chiara», ecco che la sua scrittura produce uno scarto e, nella riga seguente, passa a registrare i fatti successi a New York il 15 giugno precedente, quasi un mese prima.

Gli stessi fatti che Judith Malina, che ne è stata protagonista, descrive nei suoi diari il 20 giugno.⁷⁹

Con tutta probabilità, Julian non aveva trovato un tempo sufficientemente disteso, nella densa routine delle sue giornate newyorkesi, per dare spazio a quell'episodio, al quale intendeva dedicare una descrizione dettagliata, persino «sceneggiata» in qualche passaggio, come vedremo. Sia come sia, il contrappunto fra la spiaggia di Provincetown e l'arresto di Judith durante una manifestazione pacifista al City Hall Park di New York combina due linee di racconto il cui funzionamento complessivo appartiene all'essenza degli anni di formazione di Beck e Malina, inscindibilmente e ugualmente intrecciati alla doppia dimensione dell'attivismo politico e della ricerca artistica.

11 luglio 1955:⁸⁰

Sulla spiaggia di Provincetown.

Nessun ambiente mi rilassa, mi calma e mi tranquillizza più della spiaggia. Nessuna grotta, nessun campo fiorito, nessun angolo di bosco riesce a farmi riposare come la spiaggia. Il mio corpo si rilassa. Respiro regolarmente senza preoccupazioni. Non ho bisogno di pensare. Non ho ansie. Metto a riposo

⁷⁹ Judith aveva sempre con sé il suo diario, che compilava preferibilmente in tempo reale in qualsiasi situazione. Perciò l'incipit del suo racconto spiega il ritardo di cinque giorni rispetto ai fatti: «Quali santi e mostri ho visto dalla mia ultima annotazione! Ho vissuto l'inferno. Non mi è stato permesso di avere il mio taccuino e, sebbene avessi carta e penna, mi è stato detto che non potevo conservare nulla di ciò che scrivevo. Ci sono cose che non possono essere ricordate, ho dimenticato l'angoscia; ricordo i fatti». (J. Malina, *The Diaries*, cit., p. 369, traduzione mia).

⁸⁰ Il dattiloscritto di Thomas Walker riporta erroneamente la data del 1956, frutto evidente di un refuso materiale. L'edizione citata dei *Diari* corregge la data, precisando che l'episodio dell'arresto raccontato da Julian Beck si riferisce al 1955, ma mantiene la data del 1956 per le pagine scritte a Provincetown l'11 e 12 luglio, che vanno invece retrodate anch'esse al 1955, come si evince da alcune indicazioni contenute nel testo stesso (in particolare laddove Julian scrive di avere 30 anni e che sono passati undici anni dal suo primo soggiorno a Provincetown).

l'ambizione. Non provo alcuna sensazione di stanchezza. Nessuna fretta. Nessuna compulsione. [...] Solo qui perdo la consapevolezza dell'età. Mi sento giovane. E sento che sto ringiovanendo. [...]

La virtuosa salubrità del sole, il calore dei corpi, l'onesta voluttà dei costumi da bagno, i corpi abbronzati, bagnati dall'acqua, puliti, ridenti, distesi. E il mare.

Lo guardo. Nessun drago spietato, nessun toro implacabile si solleva in grandi onde. Nessun cavallo eccitato corre lungo la spiaggia. Vedo solo il mare.

E nella riga successiva, senza neppure un'interlinea di stacco, almeno nella trascrizione dattiloscritta a nostra disposizione, inizia il racconto che vede Judith come protagonista.

Il 15 giugno Judith è andata al City Hall Park per protestare contro la simulazione di un raid aereo,⁸¹ per protestare contro il fatto che gli uomini possano accettare tranquillamente l'idea che una bomba potrebbe essere sganciata e credere in un mondo e in una società del genere. È andata a protestare contro i simboli stessi della guerra e la sua feroce negazione dell'umanità. Si è unita a un gruppo di altre 27 persone, la maggior parte delle quali appartenenti alla War Resisters League,⁸² al Catholic Worker⁸³ e alla Fellowship of Reconciliation.⁸⁴ Così è arrivata la polizia e li ha caricati in un cellulare e li ha portati in prigione. Perché interferire con i meccanismi della guerra è un crimine. Questo è un paese libero e noi crediamo nella guerra. Soprattutto se si interferisce con un meccanismo progettato per la propria protezione. Questi pacifisti si sono rifiutati di andare a rifugiarsi quando è suonata la sirena dell'allarme aereo. Devono essere pazzi. Si sono seduti nel parco. Bel momento per protestare! Contro cosa protestavano? Questo è un reato civile. Noi eleggiamo Fellowship of Reconciliation dei rappresentanti (noi no, ma loro sì)⁸⁵ per fare leggi a tutela dei cittadini. Cosa c'entra la protezione civile con la guerra? Ah, amico mio, non riesci a capire che tutte le cose sono collegate? Io desidero evitare una morte prematura. Contro questo io protesto, in tutte le sue manifestazioni.

Fuori dal carcere.

In tribunale di notte

Spettacolo annullato.

⁸¹ Lo *State Defense Emergency Act* del 1951 imponeva di rifugiarsi durante le esercitazioni antiaeree.

⁸² Fondata nel 1923, la War Resisters League (WRL) è la più antica organizzazione pacifista laica degli Stati Uniti, particolarmente attiva negli anni Cinquanta nelle battaglie per i diritti civili e nelle proteste contro i test nucleari e le esercitazioni di difesa civile. Dal diario di Judith Malina apprendiamo fra l'altro che il 5 agosto 1955, in occasione del decimo anniversario della bomba di Hiroshima, lei e Julian distribuirono volantini della WRL di fronte all'Empire State Building, dove aveva sede il Consolato giapponese.

⁸³ Organizzazione anarchica, cattolica e pacifista, il Catholic Worker Movement era stato fondato nel 1933 da Dorothy Day. Pubblicava il giornale omonimo e propugnava l'azione diretta e il comunitarismo, gestendo rifugi per senzatetto e fattorie comunitarie.

⁸⁴ Fondata nel 1915 in opposizione all'entrata degli Stati Uniti nella Prima guerra mondiale, la Fellowship of Reconciliation raccoglie numerose organizzazioni interconfessionali non violente impegnate nelle battaglie per i diritti civili e l'obiezione di coscienza.

⁸⁵ Sottolineato nel testo.

Giudice Kaplan: Vagabondaggio; 60 giorni, 90 giorni, 30 giorni, 30 giorni in casa di correzione, 100 dollari di multa, 500 dollari di multa, carcere carcere carcere carcere.

"Rocco Parilli e altri 28" (Durante la protesta Rocco Parilli, che stava masticando un mozzicone di sigaro, era andato alla fontana del parco per bere un sorso d'acqua. "Vai a rifugiarti!". "Cosa significa? Sono tutti seduti qui. Io non vado a rifugiarmi". Allora la polizia ha preso per primo questo lustrascarpe che ha trovato un momento di gloria dando il suo nome a questo caso. Ah, destino, hai un tale senso dell'umorismo!).

L'ufficiale giudiziario chiama i nomi degli imputati. Un nome viene pronunciato male. Pronunciato male una seconda volta. Risate. "Cosa c'è da ridere? Non sapete che questa è un'aula di tribunale? È una cosa seria! Cosa c'è di così divertente?".

Judith si offre di spiegare:

"Non abbiamo mangiato. Abbiamo fame e questo ci rende euforici, signore".

"Venga qui. Come si chiama?"

"Judith"

"Judith cosa?"

"Judith Beck"

"Dove vive?"

"Al 789 di West End Avenue"

"Da quanto vive lì?" (Con questa domanda il giudice verifica la stabilità di carattere dell'imputato).

Judith, che semplicemente non riesce a trovare le risposte a tali domande, che non si preoccupa di quel tipo di informazioni, si è rivolta a me, seduto tra i 250 spettatori che affollavano l'aula. Sei anni, dico io.

"Sei anni"

"HO CHIESTO A LEI, NON A LUI", urla il magistrato sull'orlo di un colpo apoplettico.

"Per favore, non mi urli contro"

"È mai stata in un istituto psichiatrico?"

"No, e lei?" risponde tranquillamente.

"Mandate questa donna al Bellevue⁸⁶ in osservazione!"

Boom. Il coperchio è saltato. Un mormorio eccitato attraversa l'aula.

"NO!", ho gridato, alzandomi e avvicinandomi alla corte. "Non avete il diritto di farlo. Non avete l'autorità per farlo. Basta! Protesto! Questa è una violazione della giustizia. Vi chiedo di revocare l'ordine". A questo punto è scoppiato il tumulto. Quattro uomini mi hanno sollevato (sopra le loro teste) e mi hanno portato fuori dall'aula. Due hanno portato Judith nella direzione opposta. "State arrestando una delle donne più intelligenti e più belle del mondo". Cos'altro abbiano detto gli altri non lo so. So solo che sbraitavano, gridavano, fischiavano, si agitavano. Evviva! Portato fuori nel corridoio, uno della mia scorta dice: "Facciamolo rimbalzare sul culo". Il pavimento era di marmo. "Facciamolo rimbalzare sulla testa". "Non osate!", ordino con voce potente. Così vengo semplicemente spinto contro il muro. Adesso comincia. Il panico. 2 giorni - ma non sapevo che sarebbero stati solo 2 giorni di follia. Telefonate, telefonate, telefonate. I giornali riportavano diversi resoconti drammatici. Gli amici telefonavano e si riversavano nel nostro appartamento.

⁸⁶ Il Bellevue Hospital Center (oggi NYC Health + Hospitals / Bellevue) è il più antico ospedale pubblico degli Stati Uniti. Storicamente è stato associato al trattamento dei pazienti affetti da malattie mentali, tanto che «Bellevue» era il termine gergale per indicare un ospedale psichiatrico,

E io a correre per due giorni fino allo sfinimento, riuscendo finalmente a salvare la mia povera Malinki dagli orrori del Bellevue e dalla detenzione. Nina⁸⁷ e Ruth⁸⁸ mi hanno aiutato moltissimo. E nel corso degli eventi ho avuto l'onore di incontrare Dorothy Day,⁸⁹ una donna per definire tutte le donne.

Il terrore che accompagna il pensiero del carcere è incredibile. Ondate di terrore. Tutto si è fermato. Non mi interessavano né la rivoluzione, né le idee, né la virtù, né l'amore, né l'odio, né mangiare, né bere. Mi interessava solo ottenere il rilascio di Judith. Mi hanno impressionato la profonda devozione, l'amore e l'attaccamento che ho provato mentre era in carcere. Avrei smosso i proverbiali mari e monti per riaverla tra le mie braccia. Una tremenda visita al reparto di osservazione psichiatrica del Bellevue: 10 minuti di conversazione con la mia Judith, separati da pesanti sbarre e da una rete così fitta che riuscivamo a malapena a vederci. Poi, rassicurati entrambi, siamo stati separati. I dispositivi diabolici dell'uomo, la crudeltà e l'assurdità di cui è capace, la mostruosità dei nostri modi di vivere, delle nostre istituzioni, dei nostri valori e dei nostri obiettivi. "Pensavo che tu fossi grande in tutto, nella colpa e nella gloria. Non sei altro che un debole".

Sono andato di ufficio in ufficio, da un medico all'altro, telefonate, colloqui, colloqui. Non possiamo rilasciarla prima di 10 giorni, mi è stato detto. "Non uscirà mai prima". Questa previsione, ripetuta più volte a me (e a Judith, come ho scoperto in seguito) ha aumentato il mio stato di angoscia. Ma ho lottato e lottato tutto il tempo sapendo che, se la mia ansia era così intensa, quella di Judith doveva essere pari alla mia moltiplicata per mille.

C'è qualcosa in noi che respinge il solo concetto del carcere. Ecco perché parliamo tanto di libertà. Né Judith né io potevamo tollerare questa situazione. Uscire, farla uscire era l'unica preoccupazione – e lei...

Venerdì pomeriggio alle 15:00, il 17 giugno, è stata rilasciata dopo gli sforzi e le pressioni degli avvocati e dei medici. La cauzione di 500 dollari è stata pagata da Alan Hovhaness.⁹⁰ È un onore che uno dei migliori musicisti del nostro tempo abbia compiuto un tale gesto.

Ora dovevamo affrontare il processo e l'udienza preliminare. Abbiamo assunto un avvocato di alto livello (Morris Ploscowe) che richiede un onorario elevato (500 dollari). Un'avventura costosa. Protestare, sì. Ma nessuno di noi due è disposto a dedicarsi alla causa al punto da rischiare il carcere. In realtà, se avessi considerato seriamente la possibilità che una sola rappresentazione di "Fedra" potesse essere cancellata, non avrei mai consigliato a Judith di partecipare alla manifestazione. Due rappresentazioni cancellate.

Ora sorgono delle complicazioni. I 28 si dividono in gruppi con opinioni diverse. Alcuni vorrebbero (dormire).

⁸⁷ Nina Gitana (pseud. di Shirley Gleaver), attrice, fece parte delle compagnie del Cherry Lane e del Loft Theater. Interpretò Euridice nell'*Orfeo* di Cocteau (1954).

⁸⁸ Ruth Kaner, attrice, lavorò con il Living Theatre fin dal Cherry Lane, fu Madre Ubu in *Ubu the King* (1952).

⁸⁹ Fondatrice del Catholic Worker, Dorothy Day (1897-1980) ebbe un'influenza profonda e duratura nella vita di Judith Malina, che nel 1957 trascorse con lei trenta giorni di carcere nella Women's House of Detention. Nella sua poesia *Whose Mercy Endures Forever* Judith la definisce «Santa. Dorothy delle Strade» (J. Malina, *Poems of a Wandering Jewess*, Paris, Handshake Editions, 1982, pp. 22-23). Julian Beck le dedica una pagina ricordando la sua vita passata «in povertà volontaria nutrendo vestendo e alloggiando i poveri» (J. Beck, *La vita del teatro*, cit., p. 20).

⁹⁰ Vedi *supra*, nota 64.

Il giorno seguente, il diario segue la medesima struttura contrappuntistica, mettendo in sequenza due brani indipendenti.

12 luglio 1955

Sulla spiaggia.

Ho dimenticato l'odore del mare e della brezza? Camminiamo tra le dune. Stranamente romantiche ed esotiche. Ricordano un'altra terra mai visitata. Enfatizzano il naturale senso di solitudine, di isolamento. Sarebbero intollerabili se fossi da solo. Con un compagno posso osare esplorarle. Limitati anche i colori: il cielo azzurro pallido, la sabbia chiara, l'erba chiara e le ombre.

Di tanto in tanto un gabbiano bianco (Joyce) e i segni circolari sulla sabbia lasciati dal vento attorno ai ciuffi d'erba, che li trasforma in isole. Il mare intorno e tutto diventa un'isola.

Come se Provincetown fosse una traccia mnemonica. [...]

Questo pomeriggio sono tornato a casa. Ho bussato alla porta e ho visitato lo studio che Bill e io abbiamo condiviso qui tanti anni fa. Il tavolo da pranzo è ancora del colore giallo limone che gli abbiamo dato noi. Un po' più ordinato, ancora bello, anche se meno rustico di quando avevo diciannove anni e mi sono innamorato dello studio, della pittura e di Cape Cod.

E la riga successiva ritorna ai fatti di New York. Questa volta con lo stacco di un'interlinea.

Ah sì. Il caso della manifestazione pacifista è diventato complesso. Alcuni, con Bayard Rustin,⁹¹ vorrebbero trasformarlo in un caso pilota per contestare la costituzione dello Stato e un articolo del Civil Defense Act. Ha il diritto lo Stato, durante una finta esercitazione di attacco aereo, di effettuare un arresto vero e proprio? A quanto pare, non c'è alcuna disposizione in merito nella legge. E il caso potrebbe essere giudicato da un magistrato, da un tribunale speciale (3 giudici) o da chi altro. La questione sembra poco chiara.

Dorothy Day, Ammon Hennacy,⁹² Jackson MacLow,⁹³ Judith e 4 Catholic Workers vorrebbero dichiararsi colpevoli. Che altro li preoccupa? Hanno agito in modo provocatorio, violando deliberatamente la legge. Ora dovrebbero dire che non hanno infranto la legge? Allora perché hanno fatto quello che hanno fatto? Se è lecito, in modo del tutto innocente, fare quello che hanno fatto, allora perché l'hanno fatto? Non era necessario farlo. Hanno agito in quel modo per sottolineare l'errore contenuto nella legge, nel modo di

⁹¹ Bayard Rustin (1912-1987), figura di spicco dei movimenti statunitensi per i diritti civili e omosessuali e la non violenza, promosse fra l'altro la Marcia di Washington del 1963, in occasione della quale Martin Luther King pronunciò il discorso *I have a dream*.

⁹² Ammon Hennacy (1893-1970), anarchico e pacifista, membro del Catholic Worker, presentò Dorothy Day a Judith Malina.

⁹³ Jackson MacLow (1922-2004), attore, poeta e drammaturgo anarchico collaboratore del Living Theatre, introdusse Julian e Judith nel Resistance Group, piccolo gruppo anarchico formato da anziani combattenti della guerra civile spagnola. Autore del testo *The Marrying Maiden*, messo in scena dal Living nel 1960, e della poesia *Street Songs* che ispirò l'omonimo pezzo di *Mysteries and smaller pieces* (1964).

pensare dello Stato. È stata Dorothy Day a proporre per prima questa presa di posizione.

Il diario di Judith Malina ripercorre le due giornate in modo dettagliato. Il suo arrivo al City Hall Park per unirsi alla manifestazione che Jackson Mc Low le aveva segnalato, dove le viene presentata per la prima volta Dorothy Day che «conquista il suo cuore all’istante», il suono delle sirene e il parco che si svuota, il cellulare sul quale viene caricata con gli altri manifestanti, la prima tappa alla stazione distrettuale di polizia dalla quale riesce a chiamare Julian, confidando che egli sarebbe stato in grado di farla liberare prima della rappresentazione serale di *Fedra*. Da questo momento in poi la presenza di Julian e il suo ruolo nella soluzione della vicenda hanno un posto centrale nel racconto, confermando quello che Judith avrebbe sempre indicato come un suo tratto peculiare, ossia il senso pratico di cui era dotato, che si combinava in modo non comune con la dimensione ideale.⁹⁴

Al secondo distretto di polizia dove fanno sosta, Judith riesce a intravedere Julian che discute con il garante della cauzione insistendo che lei sarebbe dovuta andare in scena dopo poche ore; poi lo trova al suo fianco nell’aula di tribunale, dove dà vita alla plateale protesta che conosciamo. E il giorno seguente riceve la visita di Julian al Reparto criminale di osservazione psichiatrica del Bellevue, dove lei è stata portata alle due di notte, dopo essere stata separata dagli altri arrestati.

Riuscivo a vedere Julian solo vagamente attraverso i pesanti schermi disposti fra le sbarre. Parlava con amore, con passione. Stava facendo tutto il possibile. Paul Goodman gli aveva detto di chiamare la dottoressa Alison Montague, che conosceva il dottor Cassidy, responsabile del reparto psichiatrico. Aveva promesso a Julian un aiuto immediato. [...] Ci è stato permesso di parlare solo per pochi minuti.⁹⁵

Poi Julian riesce in una sorta di impresa impossibile. Judith è nel dormitorio del Bellevue quando le viene consegnata una sua lettera:

Un’infermiera e un assistente con una torcia mi hanno portato una lettera raccomandata da parte di Julian, piena di tenere rassicurazioni. Non riesco a immaginare perché me l’abbiano consegnata dopo lo spegnimento delle luci,

⁹⁴ «Julian non ha mai trascurato le necessità pratiche. Quando lavorava nel Living Theatre era lui che conosceva le dimensioni dello spazio scenico, la posizione delle luci, i termini dei contratti con i produttori delle tournées, sapeva lui quanti soldi chiedere, e quante persone potevamo sostenere: era sempre coi piedi per terra, molto pratico. E allo stesso tempo ubbidiva a una visione più vasta, il che è difficile da capire» (C. Valenti, *Storia del Living Theatre*, cit., p. 65).

⁹⁵ J. Malina, *The Diaries*, cit., pp. 373-4, traduzione mia.

invece di aspettare fino al mattino. Ho letto la lettera alla luce della torcia più e più volte, in piedi nel corridoio tra la guardia e l'infermiera.⁹⁶

Il giorno dopo Julian l'aspetta al distretto di polizia dove viene condotta una volta fatta uscire dal Bellevue, in attesa che giunga il denaro della cauzione, portato in contanti da Alan Hohvaness.

«Quella sera - scrive infine Judith - ho fatto una performance eccellente. Mi hanno detto che è stata la mia migliore *Fedra* fino a oggi».⁹⁷

Sono molti i contenuti di queste pagine che prefigurano sviluppi successivi della storia del Living Theatre, a partire da questa ultima annotazione di Judith circa la dimensione performativa dell'attivismo politico.

Judith ha parlato del loro processo, davanti al Federal Grand Jury di New York, in seguito alla resistenza opposta alla chiusura del Living Theatre nel 1963, come di un vero e proprio spettacolo.⁹⁸ E nel Maggio '68, a proposito dell'occupazione dell'Odéon di Parigi, Julian scriverà:

Ciò che ebbe luogo nell'Odéon quella notte del 15 maggio 1968, è stata la cosa più bella che io abbia mai visto in un teatro.

L'occupazione dell'Odéon ebbe tutti gli elementi del grande teatro: un cast di brillanti personaggi, grandi tirate poetiche, conflitti di idee, lo scontro di potenti ideologie, una realtà che superava gli espedienti dei drammaturghi, l'emergere del popolo come eroe, e la fine che arrivò un mese dopo come una goffa tragedia con l'invasione della polizia, tragica come l'intera storia della Francia in maggio, come la Spagna, come Kronstadt, come tutti i grandi drammi anarchici.⁹⁹

Ma soprattutto non si può non osservare che l'arresto di Judith nel luglio 1955 era destinato a essere ricordato come il primo di tanti altri. In particolare Julian e Judith sarebbero stati arrestati nel luglio 1957 in seguito a una analoga manifestazione pacifista e condannati entrambi a trenta giorni di reclusione, che Julian scontò in parte ad Hart Island e in parte al Manhattan Detention Complex (The Tombs), mentre Judith fu reclusa alla Women's House of Detention di New York insieme a Dorothy Day.¹⁰⁰ Poi sarebbero arrivate le condanne e le detenzioni per ragioni teatrali, in particolare per i reati connessi alla chiusura del Living Theatre nel 1963, e

⁹⁶ Ivi, p. 374.

⁹⁷ Ivi, p. 375.

⁹⁸ «Trasformammo il processo in uno spettacolo che a New York nessuno ha più dimenticato. Rappresentammo il nostro dramma in tribunale, [...] un meraviglioso spettacolo sulla resistenza» (C. Valenti, *Storia del Living Theatre*, cit., pp. 118-119).

⁹⁹ J. Beck, *La vita del teatro*, cit., pp. 201-202.

¹⁰⁰ Si vedano i resoconti delle rispettive esperienze di carcere in J. Beck, *All the World's a Prison*, in «Village Voice», 4 settembre 1957 e in J. Malina, *The Diaries*, cit., pp. 441-462. Sull'episodio mi permetto di rimandare a C. Valenti, *Judith*, in «Lapis», 11, marzo 1991, pp. 36-41 (con la traduzione di alcune pagine del diario dal carcere). Cfr. inoltre Cfr. J. Tytell, *The Living Theatre. Art, Exile, and Outrage*, cit., cap. 25. *Prison*, pp. 133-137.

per uno spettacolo realizzato in una favela brasiliana nel 1971, non gradito alla dittatura militare del Paese. Oltre ai numerosi arresti subiti, agli spettacoli interrotti e ai tanti interventi della polizia motivati da ragioni connesse a volte alle loro rappresentazioni, a volte al loro stile di vita.

«Ci sono sempre stati arresti banali, – ha scritto Julian Beck – seguiti da scene meschine in tribunale».¹⁰¹ E Judith tira le somme: «Sono stata arrestata in dodici Paesi differenti, e sono stata anche incarcerata, solo perché credevo in questo, non perché ho commesso dei crimini, ma perché ho detto che non dovremmo mai usare l'odio».¹⁰²

Un epilogo. La morte di Rose Zamora

La madre di Judith Malina, era stata il punto di partenza e il presupposto della vita di Judith nel teatro, e la sua morte segna perciò un epilogo.

Moglie del rabbino Max Malina, Rose Zamora aveva dovuto abbandonare le sue ambizioni di attrice promettendo che, se avesse avuto una figlia, sarebbe stata lei a prendere il suo posto.

Predestinata per via materna, Judith si era nutrita fin da bambina degli accenti di Goethe, Heine e Schiller, che la madre le aveva trasmesso insieme all'ispirazione di Moissi, il grande attore romantico che era stato un suo idolo e che avrebbe fornito a Judith, molti anni dopo, il codice per penetrare il «linguaggio segreto»¹⁰³ di Artaud, quella voce che «assorbiva tutta la passione nella qualità vocale stessa»;¹⁰⁴ la voce che Judith aveva sentito, provandone paura, nella recitazione della madre, poi nei dischi di Moissi e di Sarah Bernhardt, e che avrebbe risuonato in lei ascoltando la registrazione della voce di Artaud, molti anni dopo. Tutto questo l'avrebbe compreso in seguito. Ma ciò di cui si rende conto, contemplando l'assoluto della morte nel volto della madre, è come il presente diventi in un istante «una cosa sola con tutta la storia e tutta la memoria», e quanto della sua vita nel teatro derivi dalla prefigurazione materna. Era stata Rose Zamora, attraverso Judith, a dotare il Living Theatre dell'anima più teatrale, in grado di riattivare la memoria dei grandi attori e delle grandi attrici della tradizione, coniugandola con il linguaggio registico e la visione politica di Piscator, anch'egli un mito della madre in Germania, che Judith riuscì a concretizzare frequentandone la scuola. Così tutto finisce per tenersi, indissolubilmente, inevitabilmente.

L'1 novembre 1956, dodici giorni dopo la morte della madre, Judith scrive nel suo diario:

¹⁰¹ J. Beck, *La vita del teatro*, cit., p. 40. Julian elenca a mo' di esempio una serie di episodi avvenuti a Stoccolma, Rotterdam, Trieste.

¹⁰² C. Valenti, *Storia del Living Theatre*, cit., pp. 304-5 (cfr. anche p. 47).

¹⁰³ J. Malina, *La regia di The Brig*, in J. Beck e J. Malina, *Il lavoro del Living Theatre*, cit., p. 77.

¹⁰⁴ C. Valenti, *Storia del Living Theatre*, cit., p. 46.

Il passato è definitivamente passato. Quanto ci sentiamo schiavi quando ci rendiamo conto di appartenere all'inevitabile. Odiamo l'inevitabilità, ma ciò nonostante ne siamo parte, vincolati, straziati, finché non arriva il momento in cui smettiamo di ribellarci. Allora diventiamo una cosa sola con essa. E solo allora il dolore vero può finire.

Con la morte, ciò che è presente diventa istantaneamente antico, diventa una cosa sola on tutta la storia e tutta la memoria. [...]

Non descriverò il suo aspetto; se solo potessimo fissare il primo piano della mia memoria nel momento in cui rimane sospesa come un velo dipinto che offusca la visione.¹⁰⁵

Ed è Julian, anche in questo caso, ad occuparsi di tutte le incombenze materiali, mentre riflette sul mistero e l'ordinarietà della morte, in pagine particolarmente toccanti con le quali ci congediamo dai suoi diari.

19 ottobre 1956:

La madre di Judith è morta questo pomeriggio.

22 ottobre 1956:

Funerale, sepoltura, ieri. Ancora nessuna parola.

4 novembre 1956:

Sono costantemente stupefatto dai fenomeni naturali. Proprio ora, il cielo, gli alberi che crescono e le foglie che cadono; gli zefiri miti e dolci dell'autunno, il sole, la terra che si muove, gira e procede, la vista, la coscienza, la solidità del mondo. La terra sembra piatta, ovviamente sembra piatta - ed è sorprendente guardare gli edifici in lontananza (vedo lo skyline dei condomini che costeggiano Riverside Drive) o il grande ponte George Washington. Sembrano così fermi e stabili che mi stupisce pensare che la terra stia girando; non capisco. Guardo tutto questo meravigliandomi come un bambino (anche se i bambini in realtà non si meravigliano; accettano e immaginano, pur volendo delle spiegazioni); tutto sembra incredibile, irreale, impossibile, assurdo come un sogno.

Nessuna parola in queste due settimane. Ho pensato di scrivere, ma tutto ciò che pensavo mi sembrava inadeguato e sbagliato, pietosamente inadeguato all'importanza, anzi, alla grandezza e all'impressione, al timore, alla maestà, al terrore, alla terribilità della morte.

Anche adesso, mentre mi avvicino ai paragrafi che devo scrivere, mi avvicino con esitazione, con sentimenti profondi, sentimenti dolorosi di inadeguatezza. No. Non ora. Non ancora.

15 novembre 1956:

La penna è pronta, ma è paralizzata. La penna è pronta, ma è paralizzata. Le stelle non hanno scatenato tuoni, né i cembali del sole hanno risuonato, né la notte si è spezzata come un blocco di ossidiana. Solo dolore, qualcosa di

¹⁰⁵ J. Malina, *The Diaries*, cit., p. 417, traduzione mia.

toccante, misterioso, eppure ordinario, perché la morte è così ordinaria. Eppure questo mese sono prigioniero del suo incantesimo. La scena è così commovente che lo spettatore, io lo spettatore, sono incantato. Sono uno spettatore e sono sotto l'incantesimo e, anche se sono a casa, sono sempre seduto al mio posto a guardare lo spettacolo. Non importa dove mi trovi, questo spettacolo definitivo non mi lascia andare via.

Talvolta con il dito incido un cuore sul palmo della mano o un diamante sulla coscia. Poi questo dolce disegno mi tormenta e per giorni cerco di cancellarlo, di sfregarlo, e quando il tormento è estremo lo lavo, ma rimane, il marchio, l'ustione, abbagliante fino a quando non viene rimosso, lavato da qualche vapore, di nuovo nella notte da cui proviene. Se ne va in un momento di distrazione. Non mi accorgo mai della sua scomparsa né di chi la provoca. E così è con questa immagine della morte. Questa attrazione, questo magnete, questo campo magnetico, questo campo di morte, questo spettacolo affascinante.

Sono costretto a scrivere sempre in questo diario, come Arianna era costretta ad aprire la porta proibita nel castello di Barbablu.

21 novembre 1956:

L'immagine svanisce. Se fossi più forte, potrei andare avanti. Ma devo tornare indietro e rivivere tutto. Ogni giorno, infatti, torno indietro e rivivo tutto. [...]la salita delle scale, la svolta nel corridoio e l'ansia, quella sensazione di vuoto allo stomaco che accompagnava ogni visita giornaliera mentre ci avvicinavamo alla stanza - [...] e poi l'immagine: campo lungo, campo medio, primo piano. Ma non è un film, è un dato di fatto. Come un uccellino, "con la testolina inclinata", mezzo sollevata, la bocca aperta, un occhio chiuso per due terzi - è in coma? No, non sembra, comincio a tremare leggermente, la pelle sembra secca, non c'è traccia di umidità e sta passando dal colore della carne al giallo, giallo napoletano, comincia a sembrare cera, e quando le tengo il polso per controllare il battito, non è necessario perché il polso è freddo. "Non volete restare fuori finché il dottore..." Il debole tremore. "Oh, mia cara, oh mia cara, mia cara", dice il dottore. "No, nessuna autopsia. Vede, è contro la legge ebraica toccare un corpo, assolutamente no. Ci occuperemo noi di tutto, grazie, grazie per tutto quello che ha fatto".

Immagino che fossimo storditi. Ripensandoci, mi sembra che questa sia la descrizione migliore della sensazione che provai allora. Più tardi ho pianto, ho pianto forte, a dirotto come un bambino senza controllo. E la cosa strana è che ancora non so perché, perché in qualche modo tutte le ragioni sentimentali consapevoli non giustificano quelle lacrime. Cioè, io, io non riesco a trovare una ragione "razionale". Non ero così affezionato. L'ultimo anno c'era stata troppe amarezza, acrimonia personale, era solo la madre di mia moglie, infinite ragioni anglosassoni a favore della moderazione.

È straordinario che ogni giorno così tante persone organizzino funerali. Sembra una cosa così insolita.

Basta così.

È stata sepolta, secondo le usanze e le leggi che mi sono state laboriosamente spiegate durante le ore crepuscolari di un giorno di tarda estate. È stato eseguito il rituale Tarah: il lavaggio del corpo e la vestizione, da parte di cinque donne, ognuna delle quali si è occupata di certe parti: testa, tronco, arti, estremità, capelli e unghie. La bara è di pino e sagomata. Il buon dottor Carlebach, un berlinese, è il rabbino che officia, in modo molto bello. Ha i capelli bianchi e una bella barba bianca e mi piace immensamente. Al

cimitero, Ismar (il cugino acquisito di Judith) e io copriamo la bara con la terra. Nessun elogio funebre, nessun fiore, nessuna musica. In questa ritualità spoglia trovo un certo conforto. Quanto sembra giusto rispetto ai modi dei funerali moderni che cercano di ovviare alla morte e di renderla qualcosa di bello e indolore e riescono a togliere dignità all'evento travestendolo. Per cinque giorni Judith ha trattenuto le lacrime, ma poi la diga ha ceduto e ha sentito la perdita e le lacrime hanno cominciato a scorrere e ha pianto come piange una bambina per la madre morta.

Poi lo smantellamento della casa della madre di Judith. Carte e carte e fotografie e piatti e vestiti e ricordi e sorprese. "Tutta la sua vita è improntata all'autoinganno", ha detto J. di sua madre quando era in ospedale.

Ora sono passate cinque settimane e mi chiedo quando riuscirò a essere in pace con l'immagine del suo corpo acciuffato nel sonno, nella morte, nel letto d'ospedale e con le grottesche fantasie del suo cadavere nella bara, nella tomba sotto terra nel cimitero di Oradel, nel New Jersey, accanto a suo marito, in decomposizione, in decomposizione.

23 novembre 1956:

Il nodo è stato stretto questo pomeriggio dal più semplice degli eventi. Per strada, ad Harlem, un topo morto. Era la prima cosa morta che vedeva da quando avevo visto la madre di Judith. Non c'è paragone tra una madre e un topo, tra una persona e un animale, anche un mammifero. Ma questo ha stretto il nodo. L'immagine si è fusa con molte altre immagini e sono passato da uno stato d'animo di vaga protesta, un vago stato d'animo di vaga protesta contro tutto, contro tutto, uno stato d'animo che dominava la mia psiche, a uno stato d'animo di banale accettazione. E il sogno che era realtà, realtà grande quanto la realtà può essere, il sogno è evaporato nella memoria; e ora posso ricordare il sogno, ma non lo sto sognando e non sono in un sogno.

Abstract

This essay rereads Julian Beck's experience through the pages of his diaries, from 1952 to 1957, in a selection edited by Thomas Walker, actor and archivist of the Living Theatre.

What is proposed is a journey through autobiographical memories, assembled around certain topics: the writing of the diaries; the significance of the years and recurring events; painting; theater; Judith Malina's first arrest; the death of Rose Zamora, Judith's mother.

The article gives large space to Beck's writing, avoiding summarizing or paraphrasing it as much as possible, in order to restore its flow in long excerpts, in the material and temporal dimension that generated it.

The selected texts are presented in a new translation, while the English transcription is published in full in the Materials section of this magazine.

What emerges is a tapestry of choices, turning points, and intuitions, traversed by uncertainty and governed by the imperative to realize one's own project, while painting was still predominant in his artistic activity and the search for a new theater produced total commitment and frustration.

Against the backdrop of these years were the artistic, idealistic, and political ferment of a generation that was also the milieu and friends network of Julian Beck and Judith Malina.

Autrice

*Cristina Valenti ha insegnato Storia del Nuovo Teatro e Teatro Sociale presso l'Alma Mater Studiorum Università di Bologna. Ha diretto il Master in Imprenditoria dello Spettacolo presso la stessa Università, dove tuttora insegna Teatro sociale: ambiti e forme organizzative. Dirige la rivista «Quaderni di Teatro Carcere. È presidente di Scenario ETS e direttrice artistica di Scenario Festival. Ha scritto o curato: *Scenario in festival, Progetti e visioni per un nuovo teatro* (Titivillus, 2025); *Mauerspringer. Forme di espressione artistica e di partecipazione nel teatro di strada* (Titivillus, 2020); *Leo de Berardinis oggi* (con Laura Mariani, «Culture Teatrali», 2019); *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina* (Titivillus, 2018: nuova edizione aggiornata e accresciuta); *Scenari del terzo millennio* (Titivillus, 2018); *Amore e Anarchia. Uno spettacolo del Teatro delle Albe* (Titivillus, 2015); *Katzenmacher. Il teatro di Alfonso Santagata* (Zona, 2003); *Living with The Living. Il Living Theatre in Europa (1964-1983). Julian Beck pittore (1944-1958)* (IBC Regione Emilia Romagna - Comune di Riccione, 1998).*

Mimma Valentino

Il Teatro Studio di Toni Servillo

Alle origini di una formazione teatrale*

Gli esordi

La storia del Teatro Studio comincia ai tempi del liceo. Io, Toni Servillo e Riccardo Ragozzino eravamo compagni di classe. In realtà Toni è arrivato - proveniente dai Salesiani - al terzo anno del liceo e abbiamo legato immediatamente; in qualche modo ci siamo riconosciuti subito per interessi, per affinità. Matteo De Simone e Alessandro Leggiadro, invece, erano un po' più grandi.

Insieme abbiamo messo in scena al liceo *Le visioni di Simon Machard* di Brecht, prima di fondare un gruppo, il Teatro Studio. E abbiamo iniziato a muoverci da Caserta verso Napoli, dove abbiamo conosciuto Vittorio Lucariello e Mario Martone e abbiamo cominciato a frequentare la Galleria di Lucio Amelio.

Nello stesso periodo abbiamo affittato un piccolo spazio in via Majelli che ci serviva come punto d'appoggio per stare insieme, per pensare e provare gli spettacoli, ma anche per ospitare altri gruppi, a partire da Falso Movimento.

In questi anni si interessavano a questo teatro 'alternativo' l'Università di Salerno con Achille Mango, Filiberto Menna, Rino Mele e, sul versante romano, Giuseppe Bartolucci.¹

Così Eugenio Tescione rievoca le origini - e, in qualche modo, l'antefatto - nonché i primi anni di attività del Teatro Studio di Caserta, chiamando in causa personaggi e luoghi fondamentali per comprendere il contesto e, soprattutto, la vivacità culturale di questo periodo.

Siamo nella seconda metà degli anni Settanta, la scena sperimentale teatrale - e non solo - è attraversata da un grande fermento creativo che si traduce nell'elaborazione di nuove ipotesi di ricerca. Analizzando le dinamiche interne al Nuovo Teatro e osservandone gli sviluppi e i 'tradimenti', nel 1976, in occasione della IV Rassegna "Incontro/Teatro Nuove tendenze" di Salerno (1-14 luglio) e della manifestazione "Postavanguardia/Intervento didattico" tenutasi a Cosenza (8-15 novembre), Giuseppe Bartolucci inizia a parlare di una nuova tendenza, la Postavanguardia. Parallelamente a Belgrado, in occasione del "Colloquio internazionale di ricerca teatrale" nell'ambito del "Bitef, Teatro delle Nazioni", Eugenio Barba tiene a

* Allegati all'articolo: materiale iconografico, consultabile on line. (www.actingarchives.it). Ringrazio Cesare Accetta, Fabio Donato e Riccardo Ragozzino per aver messo a disposizione i rispettivi archivi.

¹ M. Valentino, *Conversazione con Eugenio Tescione*, Caserta, 10 ottobre 2024.

battesimo il cosiddetto Terzo Teatro, riferendosi a quell'arcipelago di esperienze creative che hanno scelto di percorrere una terza via teatrale, lontana tanto dalla scena ufficiale quanto dall'avanguardia.²

L'eco di questa fibrillazione culturale percorre l'intera penisola, da Nord a Sud; molte proposte e manifestazioni legate alle nuove linee di ricerca vedono la luce anche in Campania,³ sullo sfondo di una situazione teatrale piuttosto complessa in cui dominano da una parte una forte tradizione, riconducibile anzitutto alla figura di Eduardo De Filippo, dall'altra esperienze d'avanguardia che «guardano all'epicità brechtiana o al Living Theatre».⁴

In questo contesto si inserisce la vicenda di Matteo De Simone, Alessandro Leggiadro, Riccardo Ragazzino, Toni Servillo, Eugenio Tescione che proprio nel 1976 decidono di «amalgamare le diverse caratteristiche ed attitudini personali»⁵ per dar vita a un gruppo di sperimentazione scenica, il Teatro Studio.⁶

Nel momento in cui iniziano a dedicarsi al teatro i cinque ragazzi hanno mediamente diciott'anni e non hanno ancora piena consapevolezza di quanto stia accadendo sul versante della più recente ricerca scenica; sono animati, però, da passioni e curiosità diverse, che spaziano dal teatro

² Tra la fine degli anni Cinquanta e la seconda metà degli anni Ottanta la scena sperimentale italiana è attraversata da un profondo ripensamento; tale processo conosce la sua fase più estrema e radicale proprio nella seconda metà degli anni Settanta. Per una ricostruzione del fenomeno novoteatrista tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta si rimanda a G. Bartolucci, A. e L. Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale*, Torino, Studio Forma, 1980; S. Sinisi, *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Roma, Edizioni Kappa, 1983, S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia. 1968-1975*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2013, M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia. 1976-1985*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2015 e V. Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy, 1963-2019*, con saggi di A. Barsotti, C. Grazioli, Donatella Orecchia, Roma, Bulzoni, 2015.

³ Fondamentale, in tal senso, risulta anche il ruolo svolto dall'Università di Salerno – e, in particolare, da docenti come Achille Mango, Filiberto Menna, Edoardo Sanguineti – nel coltivare e alimentare un certo clima culturale. Per una ricostruzione dei fenomeni più significativi che attraversano la sperimentazione teatrale campana in questi anni si rimanda a M. Porzio, *La resistenza teatrale. Il teatro di ricerca a Napoli dalle origini al terremoto*, Roma, Bulzoni Editore, 2011, S. Margiotta, *La fucina del nuovo. Il Teatro Immagine*, Caserta, Terre Blu, 2023 e M. Valentino, *Dal teatro analitico-esistenziale alla nuova spettacolarità. Le rassegne*, Caserta, Terre Blu, 2023.

⁴ E. Fiore, *Napoli, terra degli equivoci*, in «Paese Sera», settembre 1980.

⁵ Teatro Studio, *Curriculum artistico*, Documento dattiloscritto, 1985.

⁶ Molti studi sono stati dedicati al percorso artistico di Toni Servillo, con riferimento anche ai primissimi anni di attività con il Teatro Studio di Caserta. A tal proposito, si vedano anzitutto T. Servillo, G. Capitta, *Interpretazione e creatività*, Laterza, Roma, p. 2008; S. Grande, *Toni Servillo. Il primo violino*, Roma, Bulzoni, 2010; R. De Gaetano, B. Roberti, *Toni Servillo. Oltre l'attore*, Roma, Donzelli, 2015; A. Barsotti, *Il teatro di Toni Servillo*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2016.

all’arte figurativa, dalla musica al cinema, dalla letteratura all’architettura.⁷ Ricostruendo le origini del gruppo, Lorenzo Mango parla di una «formazione policentrica», le cui radici affondano

in un *terrain vague* in cui intervengono il teatro, certo, ma anche altri oggetti di studio [...]. La scena – un certo modo di intendere la scena – è, dunque, una sorta di luogo di sintesi di giovani vissuti umani e culturali che lì si incontrano e si confrontano alla ricerca di un proprio linguaggio.⁸

Questa ricerca prende forma al di fuori delle logiche del mestiere o dell’apprendimento di tecniche specifiche; i membri della compagnie casertana non hanno alle spalle alcuna esperienza professionale e non si formano presso accademie o scuole di teatro. Si nutrono, piuttosto, di una serie di stimoli e sollecitazioni culturali: la lettura de *La vita del teatro* di Julian Beck, gli spettacoli dell’Odin, di Leo e Perla, di Carmelo Bene, ma anche le proposte delle arti visive (dall’arte concettuale alla Body Art), con cui entrano in contatto anche grazie alla frequentazione di ‘spazi di frontiera’ quali la Modern Art Agency di Lucio Amelio, lo Studio Morra, lo Spazio Libero di Vittorio Lucariello,⁹ e, poi, l’interesse per la musica (in quegli anni, soprattutto il minimalismo americano di Steve Reich e Philip Glass).

Dal punto di vista teatrale, si tratta di riferimenti diversi che, pur non costituendo dei modelli a cui aderire, offrono fondamentali spunti di ricerca: dal Living – spiega lo stesso Servillo – «ho imparato che il teatro poteva essere una cosa diversa dalla parola, che un’azione muta poteva avere un significato drammatico», dall’Odin, invece, «la formalizzazione del lavoro dell’attore, una presenza completamente altra». «Con Leo e Perla – prosegue – scoprii un’altra deflagrazione del teatro [...]. Però, all’interno di questa deflagrazione, in Leo e Perla c’erano questi recuperi: l’uso della parola, ma non solo della parola, addirittura del dialetto, ma non solo del dialetto, addirittura dei testi e delle forme della cultura popolare».¹⁰

⁷ «Ho cominciato condividendo una passione come se fosse un gioco», ricorda lo stesso Servillo, che, in più di un’occasione, ha sottolineato la mancanza di un apprendistato ‘canonico’ (in T. Servillo, G. Capitta, *Interpretazione e creatività*, cit., p. 20).

⁸ L. Mango, *Storia di un inizio*, in R. De Gaetano, B. Roberti, *Toni Servillo. Oltre l’attore*, cit., pp. 25-26.

⁹ Come osserva Marta Porzio, «Spazio Libero, nascendo come luogo di contaminazione dei linguaggi e sconfinamento delle arti, incoraggia il nuovo teatro napoletano a farsi carico della scommessa espressiva più ‘di tendenza’ che si respira nel contesto nazionale», in *La resistenza teatrale. Il teatro di ricerca a Napoli dalle origini al terremoto*, cit., p. 401.

¹⁰ O. Ponte Di Pino, *Un efferato dilettante. Conversazione con Toni Servillo*, in «ateatro. Web magazine di cultura teatrale», 17 aprile 1996 (pubblicato nuovamente il 26 dicembre 2014), <https://www.ateatro.it/webzine/2014/12/26/un-efferato-dilettante-una-conversazione-con-toni-servillo-1996/> (ultima consultazione: 6 luglio 2024).

A queste suggestioni si aggiunge poi l'imprescindibile momento di auto-formazione rappresentato dall'esperienza diretta che il gruppo va maturando attraverso i primi esperimenti scenici.

D'altronde, l'iter del Teatro Studio non costituisce un'eccezione o un'anomalia nel contesto del Nuovo Teatro di quegli anni; altri artisti legati all'avanguardia scenica portano avanti un percorso di formazione per certi versi analogo. Analizzando la vicenda di alcuni sperimentatori attivi in quel periodo, come Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Andrea Renzi – solo per citare alcuni nomi –, sembra anzi emergere un dato generazionale; «c'è un gruppo di attori destinati a rappresentare il meglio della recitazione in Italia che quando avvia la propria esperienza artistica anziché affidarsi allo studio di una tecnica, parte dall'elaborazione di un'idea».¹¹ Le istanze creative di cui questi artisti si fanno portatori prendono corpo in corso d'opera, attraverso lo studio e la pratica laboratoriale; «si impara mentre si fa, la tecnica non viene trattata come un sapere preconstituito unitario ma come un processo aperto destinato a un percorso individuale».¹²

Ecco, dunque, che il Teatro Studio di Caserta – così come altre realtà artistiche riconducibili all'esperienza novoteatrista – muove anzitutto da un preciso progetto creativo, da un proprio modo di concepire il teatro, prima e a prescindere da una preparazione 'canonica' o da un modello scenico predefinito. Sul piano metodologico, una simile tensione si traduce in un approccio "empirico" alla scena, che risponde a una precisa ipotesi di ricerca: elaborare gradualmente un sapere tecnico in grado di riflettere una personale visione artistica. In quest'ottica, il gruppo procede per tentativi e verifiche costanti, attraverso l'esplorazione di territori radicalmente altri, arte visiva in primis; ad esempio, la «voglia di scomporre in gesti, in movimenti, la pittura post-impressionista di Bracque e di Seraut»¹³ costituisce il nucleo centrale del lavoro intrapreso nei primissimi anni di attività. Muovendo da questa intenzione, i membri del Teatro Studio iniziano a dedicarsi alle prime produzioni teatrali, debuttando presso la Galleria d'Arte Moderna di Gaeta con una performance dal titolo *I giorni dell'Angelo Bianco* (agosto 1977).

¹¹ L. Mango, *Marion d'Amburgo: appunti sulla formazione di un'attrice*, in R. Carpani, L. Peja e L. Aimo (a cura di), *Scena madre. Donne personaggi e interpreti della realtà*, Milano, Vita e Pensiero, 2014, p. 359.

¹² Ivi, p. 360.

¹³ A. Fiore, *Teatro: la stagione parte a settembre, lassù nel Borgo. Intervista a Toni Servillo*, in «Il Mattino», 1° giugno 1982. «Il nostro gruppo – puntualizza Servillo in un'altra intervista – è nato da una serie di problemi che ci ponevamo, soprattutto sul rapporto tra teatro e pittura: uno degli obiettivi che ci siamo posti, infatti, è stato quello di trasferire nel teatro delle esperienze della pittura concettuale. Poi ci siamo arricchiti con altri elementi di analisi, studiando soprattutto il ritmo e la velocità», in D. C., *Musical demenziale*, in «Il Mattino», novembre 1980.

La scelta di presentare questo lavoro all'interno di una galleria non è casuale, rispondendo piuttosto a un certo clima culturale.¹⁴ In questo periodo, infatti, una zona precisa del teatro instaura una relazione privilegiata con le arti visive, fondata sullo scambio osmotico e sull'abbattimento dei rispettivi confini disciplinari; tale tensione si traduce anche in una costante contaminazione tra i luoghi della sperimentazione artistica e teatrale nonché nell'organizzazione di momenti di riflessione condivisa (festival, rassegne, convegni).

Un altro dato generazionale è rappresentato dalla volontà della compagnie casertana – così come di altre realtà fiorite nello stesso periodo – di pensare e realizzare creazioni di gruppo, tanto da far scomparire i singoli nomi dalle locandine di questi primissimi lavori. Più che come una compagnia nel senso convenzionale del termine, il Teatro Studio si configura infatti come un corpo collettivo in cui, non esistendo una leadership definita né tantomeno una spartizione precisa dei ruoli, ciascun membro si assume la responsabilità dell'intero processo artistico.

I giorni dell'Angelo Bianco e, ancor più, il successivo *Frammenti discontinui di memorie*,¹⁵ pur costituendo poco più che degli esperimenti, lasciano dunque emergere alcuni tratti distintivi dell'operatività del gruppo tanto in termini organizzativi quanto a livello linguistico. Entrambi i lavori sono infatti concepiti come 'studi per ambiente' – piuttosto che come spettacoli veri e propri – finalizzati alla decostruzione e all'investigazione analitica dei nuclei strutturali primari della grammatica teatrale, in assenza di qualsiasi riferimento testuale o narrativo. Un simile approccio risulta per molti versi assimilabile alle proposte più audaci della coeva sperimentazione scenica; come osserva Anna Barsotti, in un

contesto fervido di umori innovativi [...] si colloca il primo studio, da parte del gruppo di Servillo, dei rapporti fra «il teatro e la pittura», quella «concettuale» in specie, l'esclusione radicale (in principio) del testo scritto in una prospettiva coetanea che tende a sostituire il segno verbale con quello iconico.¹⁶

In sintonia con quanto andavano facendo in quegli stessi anni gruppi come il Carrozzzone del trio D'Amburgo-Lombardi-Tiezzi, lo Stran'amore di Simone Carella e la Gaia Scienza di Giorgio Barberio Corsetti, Marco Solari e Alessandra Vanzi, i membri del Teatro Studio realizzano performance giocate principalmente sulla scomposizione analitica del codice teatrale,

¹⁴ Anche alcune performance del Carrozzzone – per citare uno dei gruppi più significativi della scena sperimentale di questi anni – vengono ospitate in luoghi legati all'universo figurativo.

¹⁵ *Frammenti discontinui di memorie* viene presentato nella sede presa in affitto dal gruppo in Via Majelli n. 3 (gennaio 1978).

¹⁶ A. Barsotti, *Il teatro di Toni Servillo*, cit., pp. 15-16.

assumendo un atteggiamento metariflessivo, intenzionato a sottrarre la scena a qualsiasi dimensione referenziale. In tal senso questi primi lavori possono essere ricondotti nell'alveo della linea di ricerca postavanguardista, di cui Giuseppe Bartolucci aveva iniziato a parlare in occasione delle rassegne di Salerno e di Cosenza, e iniziano a incuriosire la «critica di nuova tendenza, la quale si accorge con molto interesse che anche “in provincia” è in qualche modo avvertita la crisi dei linguaggi tradizionali».¹⁷

Proprio assistendo a *Frammenti discontinui di memorie* e cogliendo una certa sintonia con analoghe esperienze di ricerca, Vittorio Lucariello decide di invitare Servillo e i suoi compagni alla Rassegna “Informazione 78” cui prendono parte anche altre realtà legate all'avanguardia teatrale.

Si tratta di un passaggio fondamentale. Le iniziative organizzate in questi anni – anzitutto da Giuseppe Bartolucci, animatore culturale e punto di riferimento per il Nuovo Teatro – costituiscono infatti degli imprescindibili luoghi di incontro e di confronto per artisti, studiosi e critici; nel corso di queste manifestazioni le ultime generazioni dell'avanguardia, fiancheggiate da alcuni intellettuali ‘militanti’, hanno la possibilità non solo di condividere le proposte più irriverenti del ‘nuovo’, ma anche di trovare uno specchio teorico in cui riflettersi. Al contempo, queste iniziative rappresentano dei circuiti alternativi rispetto alle stagioni della scena ufficiale e alla distribuzione istituzionale, ospitando i lavori dei gruppi della sperimentazione teatrale – pochissime repliche o, in alcuni casi, episodi unici – nonché un pubblico alternativo che va a costituire un humus culturale di riferimento.

Per Servillo e i suoi compagni, dunque, l'invito di Lucariello rappresenta un primo riconoscimento nonché un'importante occasione di scambio con le altre realtà che orbitano attorno a una certa idea di teatro. Alla manifestazione pensata da Lucariello, il Teatro Studio presenta, presso lo Spazio Libero, *Inaridite ceppaie di tempo* (14 marzo 1978); anche in questo caso, non si tratta di uno spettacolo in senso stretto, ma di una performance divisa in otto ‘quadri’ concepiti come altrettante ipotesi di investigazione e misurazione e di uno spazio – un environment trovato, per dirla con Schechner – attraverso i corpi scenici (l'attore, la luce, gli oggetti).

Un uomo (Toni) entra nello spazio «a» al buio. Porta una candela: la accende sistemandola in terra a 50 cm dalla parete di sinistra. Davanti vi pone un vetro di cm 30x20, sorretto da una base di legno; davanti al vetro una porticina di legno con un drappo di stoffa nera delle stesse dimensioni del vetro. A 20 cm dalla porticina un ventilatore. Accanto alla candela un libro (*The Waste Land* di Eliot). Toni mette in funzione il ventilatore ed esce dallo spazio «a». Il vento passa attraverso la porticina agitando la stoffa, ma non raggiunge la fiamma

¹⁷ M. Porzio, *La resistenza teatrale*, cit., p. 409.

della candela perché impedito dal vetro. Toni entra nello spazio «a», spegne prima il ventilatore poi, dopo aver tolto gli altri oggetti, la candela. Buio.¹⁸

Come osserva Gualtiero Peirce, la realizzazione di ciascuno studio è preceduta da un minuzioso lavoro preparatorio («uno schizzo per ogni scena, per ogni sua parte, tutto calcolato, ogni secondo, ogni centimetro»¹⁹) che in scena si traduce in una resa accuratissima; i gesti dei performer, i movimenti delle luci, lo spostamento o la manipolazione degli oggetti vengono definiti ed eseguiti al millimetro.

Il lavoro incuriosisce Bartolucci che propone alla compagnie casertana di prendere parte alla “II Settimana Internazionale della Performance” di Bologna (1°-6 giugno 1978), organizzata da Renato Barilli. «A Bologna – ricorda Riccardo Ragozzino – si respirava un’atmosfera di fratellanza. C’era il Carrozzone, c’era Demetrio Stratos, c’eravamo noi e tutti sentivamo di essere parte della stessa cosa, di uno stesso progetto artistico e, per certi versi, esistenziale».²⁰

All’interno della manifestazione una sezione, curata da Franco Quadri, viene dedicata alla Postavanguardia; entro questa cornice si inserisce perfettamente *Fogli di un sillabario di penombre*, la performance presentata dal Teatro Studio presso il Palazzo dei Congressi (4 giugno 1978). Dalle dichiarazioni del gruppo, contenute nella *Presentazione*, risulta infatti evidente come questo studio possa essere ricondotto alla dimensione analitico-esistenziale della tendenza postavanguardista. «Il nostro lavoro – si legge nel documento – parte dal considerare il teatro come scienza per cui si delinea la necessità di realizzarlo attraverso una progettazione rigorosa, ridotta all’essenziale»; rispondendo a una simile intenzione di ricerca, «lo “spettacolo”, inteso come macchina teatrale, è completamente sviscerato in tutte le sue componenti [...]. L’attore, come entità fisica umanizzata, è scomparso, lasciando solo le stimmate del particolare divenuto oggetto».²¹

Adottando una «metodologia scientifica», il gruppo propone dunque uno «studio rigoroso e pulito di luci e ombre e silenzi, in cui gli attori rinunciano al loro ruolo e si fanno semplicemente veicoli di elementari “oggetti-materia” che si trasformano sulla scena in “oggetti teatrali”».²² Muovendo dal confronto con il modello avanguardistico, Servillo e i suoi compagni di viaggio approfondiscono ulteriormente il proprio percorso di ricerca, tentando di operare un salto sperimentale. In questo lavoro, così

¹⁸ Teatro Studio, *Inaridite ceppaie di tempo*, in G. Bartolucci, A. e L. Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale. Materiali per un teatro di ricerca*, Torino, Studio Forma, 1980, p. 138.

¹⁹ G. Peirce, *Attraverso Napoli e dintorni*, in «La scrittura scenica», n. 23, 1981, p. 47.

²⁰ M. Valentino, *Conversazione con Riccardo Ragozzino*, Caserta, 31 agosto 2024.

²¹ Teatro Studio di Caserta, *Fogli di un sillabario di penombre*, “II Settimana Internazionale della Performance”, 1°-6 giugno 1978.

²² G. Manzella, *Prodotti maniaci della Post-Avanguardia*, in «il manifesto», 13 giugno 1978.

come nelle precedenti performance, la costruzione drammaturgica parte infatti dall'occupazione di una dimensione spaziale; lo spettacolo viene anzi concepito come un intervento di teatralizzazione del luogo scelto. Particolarmente interessante, in tal senso, risulta la versione di *Fogli di un sillabario di penombre* presentata a Caserta; per l'occasione il lavoro viene diviso in due parti, l'una ambientata nella palestra dell'Istituto d'Arte, l'altra nelle seterie di San Leucio. Gli spettatori, chiamati a una fruizione itinerante, si imbattono di volta in volta in una serie di situazioni astratte che tendono a «spiazzarli e a parlargli della morte di ogni equilibrio».²³ All'interno della palestra, ad esempio, il pubblico si trova alla presenza di un attore, di cui «un sottilissimo raggio di luce non rivela che le labbra e parte di una mano», e di una sedia di cui si intravedono la spalliera e una delle gambe posteriori; proseguendo, scorge attraverso un finestrone una forma umana (la statua di Ferdinando I vestito da antico romano). Il percorso continua nel real sito di San Leucio dove una serie di studi si sussegue tra gli antichi laboratori dei setaioli e il cortile. Mentre risuona un brano in tedesco dell'*Io lirico* di Laing, gli spettatori dapprima osservano uno specchio che riflette una sedia in bilico; si imbattono quindi in un raggio che illumina una teca di vetro con all'interno un criceto. Sulle pareti esterne dell'edificio vengono, invece, proiettate immagini di Leonardo, Mantegna, Rembrandt, sulle note del *Requiem* di Mozart.

Muovendosi al di fuori dei meccanismi di produzione di senso, i membri del Teatro Studio elaborano così una partitura scenica giocata sulla scrittura fisica del qui ed ora dell'azione attraverso la luce, la disposizione degli oggetti, la presenza umana. Una simile impostazione emerge anche nel successivo *La camera di Jean* che debutta il 10 gennaio 1979.²⁴ Il lavoro viene infatti concepito come una serie di micro-azioni riconducibili alla dialettica tra il luogo scelto, gli oggetti, i performer e le proiezioni; in questa performance, però, affiora anche il tema della memoria, ripreso dal romanzo *Jean Santeuil* di Marcel Proust cui il gruppo si ispira. In maniera più evidente rispetto ai precedenti progetti, ne *La camera di Jean* l'analisi rigorosa del fatto teatrale si carica così di suggestioni poetiche ed elementi autobiografici, alzando la temperatura emotiva della performance.

Punto di partenza della costruzione scenica è ancora una volta lo spazio; come chiarisce lo stesso Servillo, «dopo *Fogli da un sillabario di penombre* pensavo ad uno spettacolo in cui si avesse il sospetto di un protagonista. Con *La camera di Jean* mi sono trovato di fronte a tre protagonisti (io, le

²³ E. Fiore, *Fantasmi del passato nella seteria reale*, in «Paese Sera», 15 luglio 1978.

²⁴ *La camera di Jean* debutta presso i locali del C.I.A.P.I. di San Nicola la Strada (Ce). Con questo lavoro il Teatro Studio partecipa alla "Rassegna della Nuova Creatività del Mezzogiorno", evento interdisciplinare organizzato da Lucio Amelio tra Napoli, Caserta e Bari.

finestre e le stanze di via Majelli)».²⁵ Attraverso la relazione tra questi tre «protagonisti» e gli altri segni scenici prende forma l’azione. Entrando in sala, gli spettatori si trovano di fronte a tre tende e all’immagine proiettata di una finestra; ai lati della tenda centrale sono collocate una sedia e una brandina. Due performer compiono una serie di movimenti scanditi dall’accendersi e dallo spegnersi di una lampadina: l’uno, alzandosi dalla sedia, tenta di raggiungere la tenda centrale, l’altro cerca di avvicinarsi alla brandina. Come osserva Serena Romano, questa prima parte del lavoro restituisce l’immagine di «uno spettacolo (il cui unico suono è il silenzio interrotto qua e là da colpi di gong) che non è più tale, ma semplice misurazione del linguaggio scenico, privo, dunque, di evoluzione e trama narrativa».²⁶

All’indagine al microscopio del tessuto linguistico della scena, però, viene affiancato il motivo della memoria e dell’autobiografismo. La performance prosegue infatti con uno dei due performer – il «protagonista» – che riesce a raggiungere la brandina, mentre, nello stesso istante, sul soffitto viene proiettata l’immagine di un’altra brandina su cui è disteso un giovane vestito come lui.

Forse le due brandine sono una sola? – si chiede Enrico Fiore – L’attore ed il ragazzo sono la medesima persona? O di che cosa si tratta? Forse di un ricordo dell’attore o del suo desiderio di sottrarsi alla luce fredda di quella lampadina, rifugiandosi come in un sogno nei colori pastosi della diapositiva?²⁷

Il lavoro si conclude sulla strada, con la proiezione di alcune diapositive che mostrano i membri del gruppo percorrere il tragitto dalle rispettive abitazioni allo spazio di Via Majelli.

Tra analisi e memoria, *La camera di Jean* rappresenta un primo punto d’arrivo per l’ensemble casertano, sintetizzando e, in qualche modo, concludendo la fase di sperimentazione intrapresa in questa stagione iniziale. Una stagione che, pur essendo destinata a bruciarsi nell’arco di soli tre anni, rappresenta una tappa fondamentale rispetto al processo creativo del gruppo. Attraverso i primi studi, infatti, il Teatro Studio inizia a elaborare un proprio modello linguistico di scrittura scenica; l’apprendistato condotto nel periodo della ricerca concettuale risulta anzi imprescindibilmente connesso agli sviluppi del futuro lavoro della compagnia. Alcuni elementi di natura formale e stilistica che andranno a contraddistinguere le successive produzioni – e, nel caso di Servillo, alcuni tratti della recitazione o un certo modo di impostare la regia – provengono

²⁵ Teatro Studio, *La camera di Jean (da una conversazione di Marcel Proust con Toni Servillo)*, 1979 (documento dattiloscritto).

²⁶ S. Romano, *Analisi e memoria*, in «Il Mattino», 20 marzo 1979.

²⁷ E. Fiore, *Sospetti e interrogativi per una finestra nascosta*, in «Paese Sera», 23 marzo 1979.

infatti dall'esperienza maturata in questi primissimi anni di formazione caratterizzata da un atteggiamento linguistico di natura decostruttiva.

Una fase «mutante»²⁸

Siamo arrivati al 1979. Dopo aver partecipato alla "Il Settimana della Performance", Servillo e i suoi compagni vengono invitati a un'altra rassegna del 'nuovo', "Incontrazione X" (Palermo, marzo 1979), dove replicano la *Camera di Jean*. Secondo Franco Carmelo Greco, si tratta di un altro passaggio fondamentale per la vicenda della formazione;

finalmente - scrive lo studioso - giungeva a compimento non tanto una storia interna del gruppo quanto una esterna: il Teatro Studio aveva l'occasione di guardarsi intorno, di verificare la consistenza e gli itinerari della "postavanguardia" italiana e di scoprire, per ora, la naturale convergenza e confluenza della propria esperienza con quella che si viveva anche in altri centri di più ampio e vivace dibattito culturale.²⁹

In questi primi anni, dunque, il Teatro Studio prende gradualmente coscienza del proprio percorso di ricerca anche attraverso il confronto con analoghe vicende fiorite in altri contesti geografici. E, al pari di altri gruppi, va pian piano elaborando un personale vocabolario scenico, passando anche attraverso ripensamenti, scarti, crisi interne.

Come abbiamo avuto modo di accennare, una prima svolta è segnata da *La camera di Jean*, lavoro che sembra preannunciare un'evoluzione rispetto al lavoro del gruppo, tanto a livello organizzativo quanto sul piano linguistico. Con questa performance, infatti, «il Teatro Studio inizia ad assumere sempre più la fisionomia di una compagnia, con una precisa divisione dei ruoli e, soprattutto, con un regista ufficialmente riconosciuto, Toni Servillo».³⁰ Parallelamente la formazione, dopo aver operato un azzeramento fonematico del codice scenico, avverte la necessità di sondare ed esplorare nuovi territori.

In realtà, nella stagione 1978-1979 la medesima tensione attraversa un po' tutti i gruppi legati al teatro analitico-esistenziale, Carrozzone e Carella in primis; «già all'inizio del 1978 si iniziano a profilare i primi segni di stanchezza della tendenza postavanguardista»³¹ la cui crisi viene approfondita e in qualche modo sancita nel corso delle manifestazioni organizzate ancora una volta da Giuseppe Bartolucci. I momenti di dibattito e riflessione – primi fra tutti la Seconda Rassegna di Cosenza (26 settembre-2 ottobre 1978) e i Colloqui Internazionali di Padula dedicati a

²⁸ Cfr. G. Peirce, *Attraverso Napoli e dintorni*, cit., p. 49.

²⁹ F. C. Greco, *Storia di un itinerario artistico*, in «Il Diario», 26 marzo 1980.

³⁰ M. Valentino, *Conversazione con Riccardo Ragazzino*, cit. «D'altronde - prosegue Ragazzino - già Soli andava in questa direzione, presentandosi quasi come una dichiarazione di poetica: il titolo allude a una performance pensata come una serie di assoli».

³¹ M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia. 1976-1985*, cit., p. 62.

“Teatro Spazio Ambiente” (30 ottobre-5 novembre 1979) – lasciano infatti emergere l’urgenza di un cambio di rotta; «Il teatro di ricerca è alla ricerca»,³² scrive Francesco Giambrone, alludendo proprio a questa fase di transizione. «Evidentemente insoddisfatta da un linguaggio che non riusciva più a farsi espressione delle sue esigenze e dei suoi contenuti – prosegue il critico – la post-avanguardia sta procedendo ad un ripensamento»,³³ indirizzando sempre più la ricerca di matrice concettuale verso una nuova sensibilità aperta ai segni del contemporaneo.

In sedi e occasioni diverse, artisti e intellettuali militanti denunciano a più riprese il momento d’impasse vissuto dalla scena sperimentale; «di fronte a questo buco nero, su un filo teso tra le teorie di Baudrillard e Thom, Bartolucci indica un nuovo slogan-programma: “Il teatro della catastrofe”».³⁴ Per inquadrare questo delicato passaggio e mettere a fuoco le nuove istanze che vanno affiorando, lo stesso critico si fa promotore di un’ulteriore iniziativa; riunisce, infatti, presso la vanvitelliana Reggia di Caserta, l’ultima generazione dell’avanguardia, affiancata da esperti e, soprattutto, da un gruppo di giovani intellettuali, con l’intenzione di formulare «una nuova ipotesi teorica che, muovendosi nel solco tracciato dalla Postavanguardia, ne ridisegni gli assetti espressivi».³⁵ Sottolineando la strategia critica adottata nonché gli orizzonti di ricerca e i temi e della rassegna, sceglie quindi un titolo emblematico: “Passaggio a Sud-Ovest. Freddo/Caldo. Alle origini della tragedia”.

Il programma della manifestazione, presentato dallo stesso Bartolucci durante la Conferenza stampa tenutasi a Salerno, presso gli studi dell’emittente televisiva “Teleuropa”, il 22 giugno 1979, è articolato in tre giorni (22-23-24 giugno 1979) e vede coinvolti alcuni dei nomi più rappresentativi della scena sperimentale;³⁶ ciascun gruppo è accompagnato da un giovane critico che non «assiste allo spettacolo dall’esterno (e quindi imparzialmente e comodamente), ma che si trova coinvolto nel fuoco della rappresentazione e/o della polemica più o meno politica».³⁷

Anche il Teatro Studio è presente all’evento, ricoprendo un duplice ruolo: da un lato affianca Bartolucci nell’organizzazione dell’iniziativa, a riprova del ruolo che ormai ricopre nel dibattito critico di quegli anni; dall’altra

³² F. Giambrone, *Il teatro di ricerca è alla ricerca*, in «la Sinistra», 10 aprile 1979.

³³ Ivi.

³⁴ G. Peirce, *Attraverso Napoli e dintorni*, cit., p. 48.

³⁵ Ivi.

³⁶ Sono presenti alla manifestazione Giorgio Barberio Corsetti, Vittorio Lucariello di Spazio Libero di Napoli, i napoletani di Falso Movimento, il duo milanese Cividin-Taroni, la coppia Dal Bosco-Varesco, l’Oh-Art di Antonio Syxty e Marina Bianchi, Benedetto Simonelli, le ragazze della Maddalena.

³⁷ G. Bartolucci, *Conferenza stampa per la presentazione della Rassegna Passaggio a Sud/Ovest. Freddo/Caldo. Alle origini della tragedia*, Caserta, 22-24 giugno 1979, in E. Fiore, *La Post-Avanguardia bussa alla porta. Critici indiscreti per il deserto del presente*, in «Paese Sera», 3 giugno 1979.

compare nel programma della rassegna, presentando una performance, *Lotus seven 2006*, che testimonia in maniera particolarmente significativa la svolta creativa in atto – della compagnie e, più in generale, del Nuovo Teatro. Come ricorda Riccardo Ragozzino, «Passaggio a Sud-Ovest fu un evento straordinario. A Caserta arrivarono artisti e spettatori provenienti da ogni parte d'Italia e noi – così come gli altri gruppi presenti – avemmo la possibilità di creare in grande libertà in un contesto unico».³⁸

Il gruppo casertano è di scena sabato 23 giugno, alle ore 21:00. Il luogo scelto per il lavoro è l'atrio della Reggia. All'arrivo, il pubblico si trova di fronte a un telo bianco e a un neon rosso; dopo un'iniziale pausa di silenzio, una stella di luce bianca viene proiettata sullo schermo. In sottofondo si sente musica rock. A questo punto appare una vecchia Lotus che dal parco conduce, uno alla volta, gli attori nell'atrio. I componenti del gruppo, vestiti con camicia bianca, cravatta e occhiali scuri, dapprima si abbandonano a gesti e movimenti ossessivi; si dispongono, quindi, attorno alla stella, assumendo pose da fotomodelli. Arriva, infine, la 'protagonista' femminile, Marina Viro, che si pone al centro della stella, riproducendo un'immagine che sembra giungere direttamente da una rivista di moda. La conclusione è affidata ai performer che, sulle note di una musica assordante, si avvicinano minacciosamente agli spettatori, avvolgendosi le cravatte intorno ai polsi.

Evidente è lo scarto rispetto alle precedenti performance. Alle memorie autobiografiche o letterarie ricorrenti negli studi analitici subentra infatti il riferimento alla società postmoderna popolata da finte top model e improbabili ballerini in preda alla febbre del sabato sera. Il gruppo casertano, pur conservando la struttura grammaticale dei primissimi lavori e continuando a rifiutare qualsiasi declinazione narrativa, inizia così a confrontarsi con il sistema di comunicazione massmediale, assimilando riti e codici della spettacolarità metropolitana. Ecco dunque che, in *Lotus seven 2006* – e, ancor più, nelle successive produzioni – gli algidi esploratori dei territori del concettuale assumono pose e abiti da icone pop, citando apertamente il mondo della moda, del rock, della disco-music. L'immaginario postmoderno, la cultura mediale, la tecnologia entrano a pieno titolo nel lavoro dell'ensemble che, alle soglie degli anni Ottanta, punta a realizzare spettacoli in cui un'intera generazione possa riconoscersi e riconoscere i 'segnali non artistici' (pubblicità, fumetti, sport, science-fiction, etc.) di un presente condiviso.

La contaminazione con il linguaggio della «società dello spettacolo» non implica, però, un abbandono della scrittura di marca concettuale; come chiarisce lo stesso Servillo, intervistato da Giuseppe Coppola, «se riteniamo di dover superare l'analitico, non lo rinneghiamo, anzi esso è presente».³⁹

³⁸ M. Valentino, *Conversazione con Riccardo Ragozzino*, cit.

³⁹ G. Coppola, *Nella cassetta della Post-avanguardia*, in «La Gazzetta di Caserta», 1° luglio 1979.

Più che di una radicale mutazione o, addirittura, della “fine” dell’esperienza concettuale, si tratta dunque di una trasformazione del medesimo codice che riguarda tanto la ricerca del Teatro Studio quanto il lavoro degli altri gruppi legati alla sperimentazione novoteatrista.⁴⁰

Del resto, come osserva Enrico Fiore, la Rassegna di Caserta

documentò una vera e propria trasmigrazione dei codici linguistici precedenti verso una nuova spettacolarità, che coincideva, poi, con lo stesso movimento della critica teatrale. Furono, esattamente, veri e propri Stati Generali del più avanzato teatro di ricerca, in cui si mise in discussione davvero tutto.⁴¹

Verso il teatro: la stagione metropolitana

Nuova spettacolarità *vs* Spettacolarità metropolitana. Così Bartolucci ‘etichetta’ la linea di tendenza che va definendosi nel cambio di decennio; cogliendo un ulteriore processo di trasformazione nelle pratiche sceniche sperimentali, cerca, infatti, di organizzarne le forme e le motivazioni dentro un quadro comune di riferimento. Fedele alla sua metodologia di lavoro, continua così ad accompagnare l’evoluzione e gli sviluppi interni dell’avanguardia teatrale che, alle soglie degli anni ottanta, prosegue l’indagine sull’identità artistica della scena, confrontandosi con i ‘geroglifici’ del paesaggio metropolitano. Percorrendo nuove strade rispetto alla più recente ricerca analitica, gli sperimentatori attivi in quegli anni aderiscono infatti alla costruzione iconografica della contemporaneità, a quella ‘società delle immagini’ che sta prendendo forma in maniera sempre più chiara.

È quanto emerge nelle performance di molte formazioni, dal Carrozzzone a Falso Movimento, da Carella alla Gaia Scienza al Teatro Studio. Secondo Gualtiero Peirce, proprio da un lavoro del gruppo di Servillo, *Propaganda*, «pare venir fuori un’indicazione determinante sul tipo di spettacolarità che si intende cavar fuori dai mass media e sul modo di farlo».⁴² In questa performance, suddivisa in sei quadri che alludono ad altrettanti round di un ipotetico incontro di pugilato, il gruppo casertano approfondisce, infatti, il percorso intrapreso con *Lotus seven 2006*, misurandosi con ironia – e provocatoriamente – con la mitologia urbana. Servillo e i suoi compagni

⁴⁰ In tal senso è possibile rintracciare una continuità tra l’esperienza concettuale e la cosiddetta “nuova spettacolarità”, leggendo queste tendenze con due fasi – l’una “fredda”, l’altra “calda” – della Postavanguardia.

⁴¹ M. Savarese, *Conversazione tra Maria Savarese, Enrico Fiore, Lorenzo Mango, Fabio Donato*, in Id. (a cura di), *La post-avanguardia alla ricerca di un’identità. Toni Servillo e il Teatro Studio di Caserta nelle immagini di Fabio Donato. 1978-1985*, Napoli, Paparo edizioni, 2011, p. 7.

⁴² G. Peirce, *Attraverso Napoli e dintorni*, in «La scrittura scenica», n. 23, 1981, p. 51. *Propaganda* viene presentato presso lo Spazio Libero di Lucariello il 1° dicembre 1979; lo spettacolo è il risultato di due precedenti lavori dal medesimo titolo: *Fascino*, una performance presentata a Basilea nell’ambito della rassegna “Art 10 ‘79”, e un video realizzato per “Telecolore”.

riproducono dunque gesti, atteggiamenti, riti della contemporaneità, realizzando un lavoro che – secondo Serena Romano – potrebbe far

impazzire di entusiasmo soprattutto i giovani. Perché [...] chiunque possegga una moto, un casco e nella testa il sound rock; chiunque oggi, attraverso il bombardamento del cinema e della tv, viva il mito di Hollywood come nuovo prodotto di consumo [...]; chiunque parli o si muova come sotto un riflettore o una macchina da presa americaneggiando, molleggiando, paccheggiando sulle spalle del compagno, [...] non potrà non vedere riflessa in questo spettacolo, che è un condensato di spettacolarità, la propria immagine.⁴³

Il lavoro incontra il consenso dei critici e del pubblico tanto da essere ospitato a Roma, presso la Piramide di Memè Perlini e Antonello Aglioti. Per il Teatro Studio si tratta di un importante riconoscimento; lo spazio di Perlini può essere infatti considerato – insieme con il Beat 72 di Ulisse Benedetti, Simone Carella e Mario Romano e con il Teatro Tenda Spazio Zero di Lisi e Silvana Natoli – uno dei luoghi più rappresentativi ed emblematici del teatro d'avanguardia romano e non solo. Per l'occasione il gruppo pensa a una versione più accurata della precedente performance, che rifinisce aggiungendo anche personaggi ed episodi nuovi. Nasce così *Propaganda 2*,⁴⁴ uno spettacolo concepito ancora una volta come un susseguirsi di scene in cui ‘scorrono’ immagini tratte dal ‘magazzino’ metropolitano; sulle note della musica dei Devo, di David Bowie, dei Madness, di Lou Reed, gli attori citano, infatti, comportamenti o stereotipi della cultura di massa, abbandonandosi a movimenti ritmici, gesti spezzati, danze forsennate.

Il lavoro si apre con Servillo che si dimena nei panni di un presunto chitarrista rock; si vedono, poi, due attori, con il volto coperto da un casco, che, muovendo ritmicamente le braccia, assumono pose minacciose. Appare, quindi, un uomo che agita in maniera demenziale un volante, mentre due fari si accendono e si spengono a un ritmo regolare; seguono due attori vestiti da sommozzatori che si buttano a terra. Il finale vede riuniti tutti i membri del gruppo che, sullo sfondo di una stella a cinque punte – chiaro rimando a *Lotus seven 2006* – avanzano verso gli spettatori, battendosi le mani sulle spalle, abbracciandosi, complimentandosi vicendevolmente.

Secondo Franco Cordelli, con questo lavoro Servillo e i suoi compagni hanno saputo «assumere su di loro, per intero, la cultura di massa e la sottocultura dei nostri anni, cosa che non solo impedisce in partenza qualunque accento moralistico, ma consente, anche a noi, di attraversare e capire questa cultura che, volenti o nolenti, è la nostra».⁴⁵ Tra esplosioni di

⁴³ S. Romano, *E lo spettacolo va in tilt*, in «Il Mattino», 4 dicembre 1979.

⁴⁴ *Propaganda 2* debutta presso la Piramide l'11 marzo 1980.

⁴⁵ S. Romano, *E lo spettacolo va in tilt*, cit.

energia e perdite di equilibrio, i casertani del Teatro Studio interagiscono dunque con le nuove forme del contemporaneo. Si tratta, però, di un attraversamento di natura non mimetica; i ritmi frenetici e la velocità della metropoli postmoderna vengono infatti evocati attraverso le azioni fisiche degli attori. Attraverso movimenti segmentati e disarticolati, gesti trattenuti che si ripetono e si frammentano, scatti, torsioni gli attori creano situazioni dal forte impatto fisico ed emotivo che rimandano – senza alcuna intenzione referenziale o narrativa – all’orizzonte urbano.

Servillo e gli altri membri del gruppo iniziano così a elaborare una personalissima grammatica della recitazione giocata non sull’interpretazione di un personaggio tradizionalmente inteso, ma sulla tensione espressiva del corpo dell’attore, come presenza scenica e come tramite di energia. Ricostruendo il lavoro portato avanti sin dagli anni Settanta e analizzandone le tappe evolutive, Riccardo Ragozzino osserva come all’inizio il Teatro Studio lavorasse unicamente

sullo spazio e sul tempo. Non c’era un testo. E non c’era l’attore o, se c’era, era un attore-oggetto che, però, a partire da lavori come *Lotus seven 2006* comincia a diventare attore-corpo. Nella fase metropolitana il corpo assume una valenza espressiva fondamentale, che si risolve sostanzialmente nel movimento.⁴⁶

In lavori come *Propaganda* e *Propaganda 2* la scrittura fisica dello spazio e del tempo dell’azione è affidata dunque alla figura umana che, però, non si limita a eseguire dei compiti scenici – come avveniva negli studi per ambiente –, esprimendosi piuttosto attraverso una partitura gestuale dotata di un proprio orizzonte di senso. Sul piano linguistico, la componente sperimentale che caratterizza questa fase di ricerca è proprio l’attore che costruisce la sua dimensione recitativa attraverso azioni di natura coreografica volutamente esasperate; il movimento delle braccia e del busto, i gesti spazializzati del periodo analitico vengono in qualche modo deformati anche attraverso l’assunzione di pose plastiche che rimandano ironicamente al mondo della moda e della pubblicità.

Lo stesso gioco linguistico ritorna nel successivo lavoro del Teatro Studio, *Acquario*,⁴⁷ concepito come una sequenza di scene staccate, che presentano, però, una maggiore continuità spettacolare rispetto a *Propaganda 2*. A fungere da collante tra i diversi quadri è la colonna sonora, vera struttura portante del lavoro; come sottolinea lo stesso Servillo si tratta di una

⁴⁶ M. Valentino, *Conversazione con Riccardo Ragozzino*, cit.

⁴⁷ *Acquario* debutta presso la Piramide il 3 marzo del 1981. Ricordiamo che un estratto di questo spettacolo dal titolo *Noi, soltanto noi* era stato presentato il 12 febbraio 1981 presso la Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma, nell’ambito della rassegna “Paesaggio metropolitano” (Roma, 8 gennaio-1°marzo), organizzata da Giuseppe Bartolucci proprio per riflettere sul teatro postmoderno.

«musica da indossare»,⁴⁸ elaborata specificatamente per questo spettacolo. «In tempi non sospetti – puntualizzano i membri del gruppo – abbiamo corporalizzato, ci siamo spalmati sulla pelle, la musica più stupida ed eccitante, siamo stati ricetrasmettenti da discoteca, siamo stati videodischi»;⁴⁹ approfondendo questa direttrice di ricerca, con *Acquario* i casertani del Teatro Studio operano un ulteriore passo in avanti, pensando a musiche originali che diventano veri e propri ‘testi di regia’ della performance.

Sulle note della colonna sonora degli Avion Travel (in particolare, di Gianni D’Argenzio e Lello Panico), Servillo e i suoi compagni, con indosso camicie chiare, pantaloni colorati e i soliti occhiali da sole,⁵⁰ elaborano dunque una serie di azioni ritmiche, giocate sulla relazione tra il dinamismo dei movimenti, la dimensione spaziale e gli oggetti inanimati. Attingendo ancora una volta dal repertorio della sottocultura (foto di moda, pubblicità patinata, balletti televisivi, etc.), ciascun attore, dopo aver occupato una porzione della scena (un acquario, un pavimento di cubi luminosi in plexiglas, una cornice di neon), elabora una trama di movimenti coreografati, danzando, saltando, camminando freneticamente; i gesti – che si originano da atti semplici – sono sezionati, scomposti in più segmenti, replicati in maniera ossessiva, fino a raggiungere una soglia critica.

La Supermarionetta di Gordon Craig – commenta Pietro Favari – è finita in discoteca con addosso i casuals di Fiorucci; nella loro cosciente incoscienza, nella loro calcolata vacuità, le effimere coreografie di *Acquario* rivelano la loro identità di tic nevrotici, di maniacali coazioni a ripetere.⁵¹

Sullo sfondo di una serie di situazioni che sembrano alludere a una quotidianità banale e degradante – chiaro riferimento alla realtà della provincia casertana –, gli attori si abbandonano ad azioni prive di senso o a movimenti strani, carichi di ironia e autoironia, che puntualmente falliscono.

⁴⁸ Teatro Studio, *Programma di sala di Acquario*, 1980 (documento inedito).

⁴⁹ Teatro Studio, *Comunicato stampa*, ottobre 1980. Analogamente, riferendosi all’uso della componente musicale in *Propaganda 2*, Matteo De Simone osserva come il rock non venga adoperato «come semplice colonna sonora, ma come se fosse il sudore emanato dal corpo degli attori», in E. Fiore, *Pesci rossi che ballano e preti americani a razzo*, in «Paese Sera», 12 settembre 1981.

⁵⁰ «In occasione di *Acquario* – ricorda Ortensia De Francesco – ho accompagnato per la prima volta il gruppo a Napoli a comprare le stoffe dei pantaloni. Fu Toni [Servillo] a invitarmi, mentre stavano preparando il lavoro. Andammo e scegliemmo colori piuttosto accesi: un rosa, un verdino. D’altronde erano gli anni Ottanta, erano gli anni dei colori. All’epoca non avrei mai immaginato che avrei fatto la costumista», in M. Valentino, *Conversazione con Ortensia De Francesco*, Caserta, 10 ottobre 2024.

⁵¹ P. Favari, *I pazzarielli di Acquario*, in «Il Corriere della Sera», 9 marzo 1981.

In *Acquario*, ancor più che nei precedenti lavori, centrale risulta dunque la dimensione gestuale; sviluppando un piano espressivo che fa esplicitamente riferimento alla presenza scenica, gli attori del Teatro Studio – Servillo in primis – si affidano a una recitazione del corpo che, pur conservando un fondamento destrutturante, si carica adesso di una valenza iconografica. L’indagine concettuale e l’interesse per la dimensione spettacolare del contemporaneo trovano anzi un punto d’incontro nel lavoro dell’attore; la grammatica del gesto, modellata su una struttura lessicale che resta analitica, va infatti connotandosi in direzione rappresentativa attraverso il richiamo – allusivo e volutamente deformato – alla condizione postmoderna.

In tal senso *Acquario* – e, più in generale, i lavori prodotti in questi due anni – rappresenta «nel rapido cammino di questa formazione [...] quello scatto qualitativo capace di portarla senza più problemi di prestiti e di discendenze dai Magazzini Criminali fra le teste di serie della “hit parade”».⁵² Tra destrutturazione della macchina rappresentativa e contaminazione con il deserto urbano, Servillo e i suoi compagni approfondiscono così l’indagine sul codice scenico, proseguendo nella personale elaborazione di un teatro che – chiarisce Matteo De Simone – «amiamo definire soltanto contemporaneo».⁵³

Un nuovo spostamento del linguaggio

Indagine sulla relazione corpo, spazio, tempo. Lavoro sulla funzione creativa della presenza scenica. Costruzione di una grammatica attoriale. Spettacolo dopo spettacolo, il gruppo casertano va progressivamente elaborando un proprio linguaggio scenico, proseguendo nel processo di definizione di una specifica identità artistica.

I primi lavori del Teatro Studio – ricorda Eugenio Tescione – erano, di fatto, delle installazioni molto misurate, giocate sulle proporzioni tra spazio e oggetto. Piano piano è comparso il corpo in scena, dapprima come segno, poi come corpo in movimento, atletico. La parola, invece, è arrivata dopo, come un problema sentito anzitutto da Toni Servillo. L’evoluzione del suo teatro andava verso la scena all’italiana, che Toni voleva occupare anche con la parola.⁵⁴

Partito da una ricerca fondata su pochi elementi essenziali, il gruppo casertano inizia gradualmente a riappropriarsi delle diverse scritture di scena, dalla drammaturgia dello spazio e del suono a una sintassi attoriale giocata sulle dinamiche espressive del corpo, su gesti segmentati, movimenti decostruiti, azioni ritmiche. Il passo successivo in direzione di

⁵² N. Garrone, *Musical o forse comica*, in «la Repubblica», 11 marzo 1981.

⁵³ E. Fiore, *Pesci rossi che ballano e preti americani a razzo*, cit.

⁵⁴ M. Valentino, *Conversazione con Eugenio Tescione*, cit.

un’ulteriore maturazione è il recupero della componente verbale; a ridosso della stagione metropolitana, il Teatro Studio intraprende infatti un percorso creativo di graduale ricostruzione del codice teatrale, avvicinandosi progressivamente alla parola e a una dimensione narrativa. In tal senso la vicenda della formazione casertana riflette, ancora una volta, le dinamiche del Nuovo Teatro di quegli anni; al pari di altri gruppi attivi nello stesso periodo, infatti, il Teatro Studio, dopo aver operato una segmentazione della struttura grammaticale del linguaggio scenico, inizia a ipotizzare una possibile ricomposizione del tessuto spettacolare, a partire dall’elemento verbale e dal racconto. In questa fase di ricerca, però, recuperare una dimensione narrativa per il gruppo casertano non vuol dire affrontare o proporre una storia che abbia uno sviluppo lineare e consequenziale; le vicende evocate nei lavori di questi anni hanno piuttosto un andamento onirico, a tratti irreale, che non segue un’evoluzione logico-discorsiva.

Emblematico, in tal senso, il percorso intrapreso a partire da *Concerto safari* (1982),⁵⁵ spettacolo in cui iniziano ad emergere i primi sintomi della nuova direzione di ricerca; analizzando questo passaggio, Carlo Infante osserva che «di quell’aria scanzonata un po’ *coatta*, orgogliosamente provinciale, non è rimasta quasi traccia nel ‘Teatro Studio’ di Caserta», sottolineando come, dopo l’esperienza con Memè Perlini nell’*Eliogabalo*, Toni Servillo sia tornato «rafforzato a misurarsi con un lavoro teatrale che vuole a tutti i costi uscire dalla marginalità, dalle secche delle rassegne di tendenza, tra l’altro passate di moda».⁵⁶

Ecco dunque che in questo spettacolo Servillo, regista e guida riconosciuta del gruppo, supera «i limiti dell’indagine analitica» per giungere a una forma più organica e complessa di spettacolo, riappropriandosi dell’«elemento essenziale del teatro di “tradizione”, la “story”, per frantumarla ironicamente e proporla attraverso momenti coreografici di disinvolta ricchezza fantastica».⁵⁷ *Concerto safari*, così come i precedenti lavori, è infatti animato da ritmi serrati e da un vitalismo «che cresce in se stesso fino all’implosione, sul filo di un’instabilità cinetica»;⁵⁸ il gioco visivo e coreografico, però, si fonde con il recupero di una più articolata spettacolarità.

Lo spettacolo vede protagonisti tre pretini (Roberto De Francesco, Mario Tronco e Claudio Vecchi) che, durante una gita al mare, si perdono improvvisamente nelle regioni del sogno, immaginando di vagare in una

⁵⁵ *Concerto safari* viene presentato in anteprima nazionale al Teatro Comunale di Caserta l’8 e il 9 maggio 1982.

⁵⁶ C. Infante, *A caccia grossa*, in «Lotta Continua», maggio 1982. Ricordiamo che durante la stagione 1981/1982 Toni Servillo interpreta il ruolo del protagonista nell’*Eliogabalo* di Memé Perlini.

⁵⁷ U. Serra, *Quando i preti sognano*, in «Il Mattino», maggio 1982.

⁵⁸ U. Serra, *Un party nella giungla*, in «Il Mattino», s.d.

giungla di cartone tra «enormi scimpanzé, elefanti rosa, marines ciechi accompagnati per mano da una seducente piccola Jane [...]»,⁵⁹ prima di ritrovarsi a un party intorno a una vasca di pesci rossi, circondati da uomini in giacca e cravatta e donne in abito da sera. La vicenda dei tre seminaristi, però, non segue un’evoluzione lineare, con un inizio, uno svolgimento e una fine, procedendo piuttosto attraverso le visioni e le allucinazioni dei ‘personaggi’. Tra invenzione fantastica e rimandi autobiografici alla provinciale realtà casertana, lo spettacolo è infatti pensato come un viaggio surreale, «che riesce a esprimere una dimensione di sottile poesia [...]. Il paradiso perduto, l’innocenza smarrita, il vuoto del quotidiano sono veicolati da immagini colte con lo spirito colto e disponibile di una favola per bambini cresciuti».⁶⁰

La fuga da una realtà noiosa e piatta così come il tema dell’innocenza e dell’infanzia ritorna anche nel successivo *Billy il bugiardo* (1983),⁶¹ trasfigurati attraverso lo sguardo del protagonista (Toni Servillo). Il lavoro si apre con Billy inquadrato nel vano di una finestra con una sfera, una squadra e una riga tra le mani; durante un pomeriggio qualsiasi, il giovane si abbandona improvvisamente a una serie di visioni, «momenti mitici, nutriti di una delirante e ingenua cultura cinematografica»,⁶² che, nello spettacolo, prendono forma attraverso una sequenza di dieci scene. La trama emotiva del lavoro si dipana, infatti, attraverso un caleidoscopio di apparizioni;⁶³ il giovane protagonista proietta il suo desiderio di scappare dalla monotona prigione di un tempo che scorre sempre uguale in avventure fantastiche che lo vedono nei panni di una rock star, di un gangster, di un improbabile Maciste. La realtà assume così i colori e le forme dell’immaginario di Billy: «i suoi saltelli a esse, il suo divincolarsi a vite, mai sicuro, poco aggressivo, sono l’unica reazione a un universo che lui deforma nelle sue allucinazioni».⁶⁴

Le immagini che si susseguono in scena sono dunque il frutto delle ‘bugie’ del protagonista; in assenza di un intreccio vero e proprio, la trasposizione visiva di queste fantasie costituisce proprio il filo rosso che attraversa l’intero lavoro. Del resto, *Billy il bugiardo* non è pensato come la messinscena di una storia; la parola e la narrazione precedono in qualche modo lo spettacolo. Agli spettatori presenti in sala viene infatti distribuito

⁵⁹ U. Serra, *Quando i preti sognano*, cit.

⁶⁰ U. Serra, *Un party nella giungla*, cit.

⁶¹ Lo spettacolo debutta il 31 gennaio 1983 al Teatro Nuovo di Napoli. Per il titolo del lavoro il Teatro Studio si ispira al lungometraggio John Schlesinger, *Billy Liar* (1963), da cui fu tratto anche un musical interpretato da Michael Crawford.

⁶² U. Serra, *Disperato e fantasioso Billy*, in «Il Mattino», 2 febbraio 1983.

⁶³ Ricordiamo che la scenografia, ideata da Alessandro Leggiadro, è costituita dall’incontro tra due edifici che si trasformano in schermi su cui viene proiettato l’immaginario di Billy.

⁶⁴ G. Capitta, *Billy non cresce e resta bugiardo. Melò pop del Teatro Studio*, in «il manifesto», 3 febbraio 1983.

un testo, scritto da Eugenio Tescione insieme con Toni Servillo e Matteo De Simone, al quale – chiarisce lo stesso attore-regista – va riconosciuta «una validità letteraria: e questa, per così dire, *si siede accanto* allo spettacolo il quale, dunque, rimane – a livello di scrittura scenica – una partitura per presenza dell’attore, per luce e per suono».⁶⁵

Billy il bugiardo è quindi pensato come un’azione coreografica a cui si associa una sorta di spartito verbale o, meglio, di «libretto d’opera» per dirla con Servillo.⁶⁶ In tal senso, la presenza di una storia ricopre una funzione particolare, consentendo uno slittamento e una fuga nel terreno dell’emozione, resi scenicamente anzitutto attraverso la recitazione, ovvero attraverso il lavoro sul corpo nello spazio. Servillo, in particolare, in questo spettacolo prosegue nella definizione di una specifica scrittura attoriale; si concentra, infatti, sulla rigorosa costruzione di una partitura gestuale che assolve il duplice compito di entrare in relazione dialettica con una dimensione spaziale, sollecitando, al contempo, una reazione emotiva.

Una simile tessitura drammaturgica richiede una complessa articolazione di tecniche espressive che vanno dalla mimica alla prossemica, dalla danza al movimento, acquistando gradualmente la profondità di una interpretazione, seppur non intesa in senso tradizionale. La creazione attoriale, infatti, continua ad affidarsi a una gestualità ritmica e nervosa che assume, però, sfumature più sentimentali. Parimenti, il confronto con l’universo della comunicazione di massa – sempre presente nei lavori di questi anni – passa attraverso

una trasfigurazione lirica in cui giocano un ruolo fondamentale l’innocenza e l’infanzia [...]. Servillo sta mettendo a punto, con grande precisione, una poesia teatrale del contemporaneo a cui offre una conformazione scenica basata sulla dialettica tra l’espressività gestuale dei corpi, del suo in primo luogo, e la partitura musicale.⁶⁷

In *Billy il bugiardo* la colonna sonora, costituita anzitutto dalle musiche originali degli Avion Travel e dai brani dei Pink Floyd, continua infatti a rivestire un ruolo di primo piano, rappresentando in un certo qual modo la sceneggiatura dello spettacolo a cui i corpi danno sostanza coreografica.

⁶⁵ E. Fiore, *Billy, bugie e melodramma*, in «Paese Sera», 29 gennaio 1983.

⁶⁶ Ivi. «Non mi sembra azzardato definire il testo in parola, e l’operazione all’interno della quale viene utilizzato, in qualche modo simili ai libretti d’opera di una volta. E mi spiego. Quando noi ascoltiamo una romanza o una celebre ‘aria’ di un’opera lirica, non immediatamente comprendiamo il testo: ma non per questo l’intensità espressiva della musica e del canto non ci toccano il cuore. Così, volendo stabilire un’equazione fra l’opera lirica e il nostro spettacolo, possiamo dire che al canto del tenore, in quanto puro suono, stanno i disarticolati (e tuttavia geometricamente definiti) movimenti di *Billy*».

⁶⁷ L. Mango, *Storia di un inizio*, cit., p. 36.

Un simile lavoro viene ulteriormente approfondito nelle successive produzioni, *Studio per la gioia di vivere* (1983)⁶⁸ e *Guernica* (1984),⁶⁹ in cui l'espressività della presenza attoriale, scandita dal tessuto sonoro, incontra un tema inedito per il Teatro Studio, l'amore. In realtà la tematica amorosa è già stata affrontata da Servillo nella *Norma*, evento unico presentato presso i borbonici quartieri di San Leucio il 6 settembre 1982. Nel lavoro pensato dal Teatro Studio, però, la dialettica tra amor sacro e amor profano, presente nell'opera di Bellini, viene evocata piuttosto che rappresentata come tale; la vicenda della vestale Norma viene infatti restituita anzitutto attraverso un intervento sui luoghi (il cortile, la facciata, i balconi) che entrano in dialogo con la musica, con il testo, con le luci e con la scrittura attoriale di Servillo nei panni di Bellini-Pollione.⁷⁰

Anche in *Studio per la gioia di vivere* e in *Guernica* l'amore viene declinato in maniera estremamente originale, divenendo «luogo emotivo di tutte le visioni oniriche».⁷¹ In tal senso è possibile riscontrare un elemento di continuità con i precedenti lavori; l'amore per una donna (*Studio per la gioia di vivere*) o per la pittura (*Guernica*)⁷² è infatti vissuto nella dimensione irreale del sogno che in scena prende corpo attraverso la figura disarticolata di Toni Servillo. *Studio per la gioia di vivere*, in particolare, è pensato come «una partitura per uomo solo, oggetti domestici, microfono e ragazza, sostenuta da un parossismo gestico che brandellizza il corpo e la scena».⁷³ Il Teatro Studio approfondisce così il discorso sulla drammaturgia del corpo, introducendo al contempo l'elemento verbale; in una scena segnata da pochi elementi (un organo elettrico, una batteria, un giradischi), i due attori

⁶⁸ Lo spettacolo viene presentato presso il Cortile del Belvedere di San Leucio il 7 settembre 1983.

⁶⁹ Lo spettacolo debutta a Salerno, al Cinema Teatro Apollo, il 10 gennaio 1984.

⁷⁰ Nel confrontarsi con l'opera di Bellini, Servillo e il Teatro Studio non pensano a una regia lirica in senso stretto o a un adattamento dell'originale (Norma stessa è assente come personaggio, mentre Pollione è interpretato da più attori). Lo spettacolo nasce piuttosto come un lavoro indissolubilmente legato allo scenario in cui è ambientato, la Vaccheria, che va progressivamente allargandosi in una moltiplicazione di spazi. La rappresentazione viene infatti realizzata tra la facciata del casino di caccia di Ferdinando IV e il Monte Sommaco, dove gli spettatori giungono dopo due chilometri di cammino. Come scrive Lorenzo Mango, «Norma passa per l'aria di Caserta di un giorno di settembre alla ricerca del suo incontro ravvicinato. Arriva in treno, magari vestita da signorina della Prima guerra mondiale. Ma poi le piace tradursi nella luce. È quella forma dell'incontro. Raggiunta dalle note di se stessa perde coscienza negli spiriti sottili della sera. Guardando la luna, ma salutando la vita di Marte. Bellini intanto, si dice, soffra a morte per eccessi di stupori», in *Programma di Sala di Norma*, 1982 (documento inedito).

⁷¹ T. Marrone, *In quel delirio che chiamiamo amore*, in «Il Mattino», 7 settembre 1983.

⁷² Servillo è autore dei testi di entrambi i lavori, ispirati all'arte figurativa. Prendendo spunto da Matisse scrive infatti *Studio per la gioia di vivere*, evocando la storia d'amore tra due giovani; l'interesse profondo per l'opera di Picasso è, invece, il punto di partenza per il monologo di *Guernica*, il cui protagonista, dopo essersi introdotto furtivamente nel Museo Prado di Madrid, urla il suo amore per la tela prima di lacerarla con un coltello.

⁷³ L. Mango, *Storia di un inizio*, cit., p. 36.

«blaterano un testo scritto da me - osserva Servillo - con parole molto fragili, cariche di sentimento, dette allo stesso modo in cui con il corpo cerco di geometrizzare i centimetri».⁷⁴ Parallelamente il gruppo cita motivi presenti nei precedenti spettacoli: dalla pittura impressionista, post-impressionista e simbolista (punto di partenza per la scomposizione scenica degli studi concettuali) agli strumenti musicali (ricorrenti negli spettacoli metropolitani) all'oggetto finestra (vero leitmotiv sin dai primissimi esperimenti).

Questo lavoro di ricerca sulla figura dell'attore e su una personale modalità recitativa risulta ancora più evidente in *Guernica* laddove Servillo, solo in scena, esprime l'amore per l'arte figurativa e la tensione di fronte alla tela di Picasso - riprodotta in una gigantografia - attraverso la sua fisicità, attraverso mani oscillanti, sguardi obliqui, parole sussurrate o gridate; l'attore-regista - commenta Osvaldo Guerrieri - «diventa gradualmente parte del quadro. Il suo gesto è picassiano, suggerisce sezioni anatomiche, deforma le prospettive».⁷⁵

La confessione d'amore, il contatto e la fusione con il quadro avvengono anzitutto attraverso una gestualità incerta, frantumata, nevrotica, che risulta più loquace delle parole; come spiega lo stesso Servillo, «la sintesi di pittura e gesto artistico che tendo a operare vuole essere la dimostrazione che oggi una partitura scenica può passare attraverso un attore che componga su se stesso, con il suo corpo».⁷⁶ Essenziale strumento della composizione artistica è, dunque, la presenza fisica che, però, non assurge a protagonista unica della scena; lo spettacolo è infatti giocato su una commistione di segni e linguaggi in cui si inserisce il corpo vibrante di Servillo che, dialogando costantemente con le luci, i colori e i suoni,⁷⁷ assume su di sé il peso dell'emozione.

Tassello dopo tassello, il Teatro Studio prosegue così nella definizione di un proprio modo di intendere e di fare teatro, rivendicando un'autonomia poetica che vada oltre le tendenze ormai tramontate.

Punto d'arrivo di un simile percorso è il confronto con la dimensione letteraria; dopo *Guernica*, la formazione decide infatti di misurarsi con un

⁷⁴ T. Marrone, *In quel delirio che chiamiamo amore*, in «Il Mattino», 7 settembre 1983.

⁷⁵ O. Guerrieri, *Toni Servillo, scugnizzo pazzo d'amore per Guernica*, in «la Stampa», 8 marzo 1984.

⁷⁶ T. Marrone, *Natura viva con attore*, in «Il Mattino», 12 marzo 1984. Come scrive Lorenzo Mango, «*Guernica* è un'avventura spregiudicata, un contatto ineffabile con il vuoto pneumatico, con il trauma dell'assenza. Il corpo è lo schermo della presenza, il fantasma di se stesso; la voce, l'eco di lontane suggestioni viventi [...]. La scena è un vuoto segnato da presenze di tracciato secco e indispensabile. [...] *Guernica* è, allora, un'onda di suono, invisibile e pungente [...]. *Guernica* è aria, atmosfera. *Guernica* è traccia. *Guernica* è malattia, mio amor», in *Programma di sala di Guernica*, 1984 (inedito).

⁷⁷ L'assolo di Servillo è accompagnato da alcuni brani musicali: dal *Concerto di Colonia* di Keith Jarrett alle musiche di Meredith Monk e Steve Reich.

classico della narrativa, *David Copperfield* di Charles Dickens,⁷⁸ riattraversandolo in maniera originale. Il romanzo non viene ripreso e tradotto letteralmente in scena; attraverso una serie di quadri staccati dal sapore vagamente onirico, l'accadimento teatrale punta piuttosto a evocare un'atmosfera, un clima narrativo.

Nelle mani del Teatro Studio, la vicenda della crescita di Copperfield, dall'infanzia alle soglie dell'età adulta, diventa dunque un racconto teatrale autobiografico affidato a tre attori che interpretano le tre anime del protagonista.⁷⁹ Come spiegano i membri del gruppo, lo spettacolo è giocato su una drammaturgia in grado di «avvicinare concezioni e sentimenti nostri alla maniera dickensiana di narrare teatralmente: tre ragazzi in una camerata raccontano Copperfield giocando a "farlo", alternandosi nell'esserlo».⁸⁰

I tre David sono impersonati da Toni Servillo, Roberto De Francesco e Massimo Lanzetta che restituiscono i tormenti e le angosce del protagonista di Dickens intrecciando le parole del testo, tra «battute, invocazioni, grida»,⁸¹ a una trama di gesti, movimenti, immagini. La creazione attoriale si manifesta così attraverso un corpo in azione, un corpo dotato di pregnanza semantica e di autonomia espressiva rispetto alla componente verbale che, però, viene utilizzata in maniera paritaria. Evidentemente Servillo sta operando un ulteriore spostamento del linguaggio teatrale e, soprattutto, dell'arte attoriale. Allargando l'ambito di quanto è riconducibile alla recitazione, infatti, va gradualmente recuperando, accanto all'espressività della presenza fisica – che pure continua a essere centrale –, la parola, che non ha un valore meramente sonoro, diventando elemento sostanziale della grammatica interpretativa.

L'elaborazione di un peculiare modello di recitazione procede di pari passo con la formulazione di una personale ipotesi di regia, giocata sulla sintesi linguistica di molteplici segni teatrali ovvero sul montaggio delle diverse scritture sceniche.

In tal senso *David Copperfield* rappresenta una sorta di spartiacque per il Teatro Studio, lasciando emergere un'evoluzione sul piano estetico ma anche un ripensamento rispetto alle dinamiche interne del gruppo. Lo spettacolo viene infatti realizzato da Toni Servillo, Eugenio Tescione e Riccardo Ragozzino (oltre a nuovi artisti che prendono parte al progetto);

⁷⁸ Lo spettacolo viene presentato presso il Cortile del Belvedere di San Leucio il 5 settembre 1984.

⁷⁹ Il romanzo viene prosciugato da Servillo in quanto alcuni dei personaggi che popolano le pagine di Dickens vengono "ridotti" ad una serie di oggetti enormi e debordanti in ogni punto della scena.

⁸⁰ M. De Simone, E. Tescione, T. Servillo, *David Copperfield - Presentazione in forma di piccolo diario*, settembre 1984, p. 8 (documento inedito).

⁸¹ B. Piscini, *Da Dickens a Melville, in cerca d'autore. Due spettacoli di ricerca*, in «il manifesto», 23 settembre 1984.

Matteo De Simone e Alessandro Leggiadro hanno invece deciso di abbandonare l'attività teatrale per intraprendere altre strade professionali. Lo stesso Servillo, ripercorrendo a distanza di anni gli inizi del suo cammino creativo, ricorda come l'esperienza del Teatro Studio possa in qualche modo dirsi conclusa con *Guernica*, ultimo lavoro che vede pienamente coinvolti tutti i membri del gruppo originario.⁸² Del resto, in questi primi anni Ottanta l'attore-regista casertano – così come altri artisti della stessa generazione legati all'area sperimentale – sta portando a compimento un percorso di crescita e maturazione (artistica nonché esistenziale), che si riflette nella pratica compositiva così come nella dialettica con il Teatro Studio. Tale processo emerge con evidenza proprio nella riscrittura del *Copperfield* in cui, secondo Umberto Serra, Servillo dimostra di aver raggiunto

una sua maturità che del passato ha conservato il gusto per i segni graffianti, veloci, ponendoli però al servizio di una poetica espressiva nella quale un posto fondamentale è occupato dal recupero degli elementi classici della comunicazione teatrale, non esclusi la narrazione e la parola.⁸³

Dalla stagione giovanile all'età adulta: la fine del Teatro Studio

Il confronto con il testo letterario prosegue nel successivo lavoro, *Voci della città* (1985), ispirato all'atto unico *Voix humaine* di Jean Cocteau, su cui si innestano riferimenti a Charles Baudelaire e Louis-Ferdinand Céline.

L'avvicinamento e il ritrovato interesse per un teatro di parola non riguarda unicamente l'operatività artistica del Teatro Studio; nei primi anni Ottanta, altri gruppi, quali il Carrozzone-Magazzini Criminali-Magazzini del trio D'Amburgo-Lombardi-Tiezzi o Falso Movimento di Martone, muovono in direzione di un graduale recupero del racconto e della narratività. Pur nella specificità dei singoli percorsi, queste formazioni, così come Toni Servillo, iniziano infatti a «pensare a un progetto drammaturgico più articolato, guardando al teatro nella sua complessità in quanto spettacolo e in quanto dramma, sempre senza dimenticare la lezione analitica dei primi anni».⁸⁴ In tal senso il testo letterario, concepito come parte integrante della tessitura strutturale della messinscena, diventa anche uno strumento per continuare a riflettere e a porsi delle domande sul codice scenico.

Una simile riflessione viene intrapresa dal Teatro Studio già a partire dalla stagione 1982-1983; «Concerto Safari e Norma da Bellini (1982), *Billy il bugiardo* e *Studio per la gioia di vivere* (1983) dimostrano che gli interessi del gruppo [...] si allargano e spaziano tra i generi (kolossal, opera lirica,

⁸² Cfr. O. Ponte di Pino, *Un efferato dilettante*, cit.

⁸³ U. Serra, *Fiume narrativo libero e innocente*, in «Il Mattino», 8 settembre 1984.

⁸⁴ M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, cit., p. 198.

drammaturgia...».⁸⁵ Questa svolta assume dei contorni più chiari e definiti in *Guernica*, in *David Copperfield* e, soprattutto, in *Voci della città*. Diversamente dalle precedenti produzioni, questo spettacolo non viene elaborato, montato e provato nelle stanze della storica sede di Via Majelli o nelle abitazioni dei membri del gruppo; il lavoro viene preparato e allestito in un luogo teatrale vero e proprio, cioè a dire in quella che era stata la platea del Teatro Nuovo.⁸⁶ Lo spazio napoletano, andato distrutto in seguito a un incendio, viene infatti ristrutturato grazie allo sforzo congiunto del Teatro Studio, di Falso Movimento e del Teatro dei Mutamenti di Antonio Neiwiller che nel 1985 hanno deciso di dar vita a un'associazione, “Assoli”, con l'intenzione di condividere eventuali progetti, pur nel rispetto dell'indipendenza e dell'autonomia creativa di ciascun gruppo.

Si tratta di un passaggio significativo e, per certi versi, ‘fisiologico’ nella misura in cui risponde a un preciso discorso di contesto. A cavallo della metà del decennio la rivoluzione scenica iniziata alla fine degli anni Cinquanta sembra infatti aver concluso la sua parabola, muovendo in direzione di una ‘normalizzazione’ che, però, non si traduce in un assestamento formalizzante o in un ritorno al passato. Analizzando il fenomeno, Lorenzo Mango osserva che «la costituzione linguistica dell'avanguardia non è più intesa come attacco frontale al sistema teatrale e neanche come segno di rifiuto dei codici teatrali; piuttosto si configura come una nuova, diversa, specificamente moderna modalità operativa».⁸⁷ Un simile processo di trasformazione implica un ripensamento sul piano della pratica scenica da parte di formazioni o autori legati alla ricerca analitica, portando, però, in alcuni casi a una crisi interna o, addirittura, allo scioglimento; è quanto accade, ad esempio, alla Gaia Scienza di Giorgio Barberio Corsetti, Marco Solari e Alessandra Vanzi che, nella stagione 1984-1985, decide di scindersi in due tronconi, ma anche a Falso Movimento e al Teatro Studio i cui leader – insieme con Antonio Neiwiller – daranno vita, nel 1987, a una nuova realtà creativa, Teatri Uniti.

Nel caso del gruppo casertano il progressivo – e ormai definitivo – sfilacciamento emerge in maniera evidente in occasione della realizzazione di *Voci della città*, a cui collaborano lateralmente Eugenio Tescione, firmando il *Programma di sala*, e Riccardo Ragazzino, impegnato come direttore di scena.

Autore del testo, oltre che regista e interprete dello spettacolo, è, invece, il solo Toni Servillo, che, per questo nuovo lavoro, decide di abbandonare le figure giovanili protagoniste delle precedenti produzioni. Al centro della

⁸⁵ M. Porzio, *La resistenza teatrale*, cit., p. 414.

⁸⁶ *Voci della città* debutta al Teatro Nuovo di Napoli il 3 dicembre 1985.

⁸⁷ L. Mango, *La decostruzione del nuovo*, in M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, cit., p. 18.

sua riscrittura è, infatti, un vecchio mendicante, poeta veggente e suonatore d'organetto, che vaga per le strade di una città lirica quanto surreale. Accecato dalla sua fantasia, il vagabondo attraversa una Parigi immaginaria, che prende forma inaspettatamente laddove il *clochard* si imbatte nella voce di una figura femminile (Cristiana Liguori) impegnata in una conversazione telefonica con il suo amante. Il dialogo della coppia, però, si interrompe bruscamente laddove la donna lancia la cornetta dalla finestra della sua abitazione.

A partire da questo momento inizia il delirio poetico dell'anziano errante che raccoglie il telefono immaginando di comunicare con l'intera città; parallelamente la realtà intorno a lui prende vita: le vetrine si animano, i lampioni si accendono inaspettatamente, le voci si moltiplicano aleggiando nell'aria sotto forma di lettere fluttuanti. La scena – pensata da Renato Lori – «recita [...] non più neutro contenitore ma, una volta e per sempre, protagonista di un moderno codice rappresentativo».⁸⁸

Questo nuovo codice contempla anche la presenza di un personaggio più tradizionalmente inteso. Proseguendo lungo la strada intrapresa nelle ultimissime stagioni, Servillo si confronta infatti con un'identità 'altra' che restituisce scenicamente attraverso quel lessico che è andato elaborando negli anni del suo 'apprendistato'.

Il suo vagabondo ha anzitutto una precisa connotazione visiva: indossa abiti logori, guanti rotti e occhiali scuri. I suoi gesti sono rallentati, nervosi, talvolta esitanti. Barcolla, e questo incedere claudicante è accompagnato dai movimenti quasi impercettibili delle mani e dei piedi.

Al lavoro sulla presenza scenica corrisponde una ricerca sulla vocalità altrettanto puntuale. Sulle note di Edith Piaf o delle musiche di Satie, Webern, Heno, pronuncia con lentezza brevi frasi o singole parole, disarticolandole e scandendo anzitutto le vocali. Con voce roca, ora si rivolge alla figura femminile affacciata alla finestra ora dialoga con i suoni e i rumori della città.

Contaminando segno iconico e segno verbale, Servillo compone così la sua partitura fisica e fonica che, secondo Lorenzo Mango, costituisce «il vero tessuto drammatico, il vero testo dello spettacolo».⁸⁹ La sua recitazione si affida infatti alla grammatica del gesto messa a punto nel corso di quasi un decennio, sviluppando al contempo il rapporto con la parola, con una *phoné* che «diventa esercizio musicale quasi ipnotico (un *continuo andante*) su cui si cesella la costruzione del personaggio».⁹⁰ In tal senso Servillo si pone come autore della sua scrittura attoriale, mettendo in gioco una modalità creativa di matrice scenica che tornerà nei successivi lavori; anche laddove la letteratura (teatrale e non) acquisterà maggiore rilievo, questa dimensione

⁸⁸ L. Mango, *La paura del silenzio*, in «Report», dicembre 1984.

⁸⁹ L. Mango, *Storia di un inizio*, cit., p. 38.

⁹⁰ A. Barsotti, *Il teatro di Toni Servillo*, cit., p. 29.

autoriale della recitazione continuerà infatti a intervenire interagendo con l’identità narrativa dei personaggi di volta in volta interpretati.⁹¹

In *Voci della città* Servillo è inoltre autore della scrittura scenica complessiva. In qualità di regista, cuce infatti musica, immagini, corpi, voci; il testo spettacolare, nato come diramazione e riscrittura dell’opera di Cocteau, viene concepito come una tessitura di fili diversi che si ricompongono sulla scena. Come osserva Umberto Soddu, nello spettacolo

chiedono spazio le contraddizioni di chi non si rassegna a usare solamente strumenti muti per esprimere una condizione, delle idee, un più ampio modo di progettare. [...] Servillo propone un piccolo testo che nasce progressivamente dal magico confluire di stimolazioni sceniche e musicali centrate sulle due presenze.⁹²

Attingendo a un bagaglio espressivo arricchito nel corso di quasi dieci anni di carriera, l’attore-regista costruisce così un’articolata drammaturgia scenica in cui il lavoro sulla scenografia, la definizione della colonna sonora e la recitazione procedono di pari passo; l’interpretazione, infatti, «si distende via via sulle note musicali»,⁹³ che sottolineano il valore dello spartito verbale. Parallelamente la voce della Piaf dirige i suoni e i movimenti della Parigi trasformista disegnata da Lori mentre i brani di Satie, di Glass e di Eno evidenziano fortemente il vociare della città.

Dieci anni di prove ed esperimenti, di azzeramenti e svolte emblematiche, ma, soprattutto, di studio e ricerca hanno dunque condotto all’elaborazione di una lingua teatrale, giocata sull’articolazione di una complessa sintassi. Il passo successivo – quasi la naturale evoluzione del percorso sin qui compiuto – è il confronto con la tradizione che, nel caso di Toni Servillo, ha anzitutto il volto e la voce di Eduardo De Filippo.

Consapevole della maturazione artistica raggiunta, lo stesso attore-regista inizia anzi a rivendicare apertamente una continuità con la lezione di Eduardo; riferendosi in particolare al lavoro sulla scrittura drammatica portato avanti in *Voci della città*, puntualizza: «il testo l’ho scritto io e, anche se sperimento nuove forme espressive, ciò mi collega nel solco della tradizione eduardiana di chi scrive il testo a monte».⁹⁴

⁹¹ Riferendosi alle interpretazioni cinematografiche di Toni Servillo, Michele Guerra parla di una «caratterizzazione psicologica del personaggio attraverso soluzioni fisiche di recitazione» che porta «al punto estremo di cambiare una sceneggiatura una volta che si sa di avere Servillo come attore», in *DirActor’s Cut: Toni Servillo, la materia del film e il cinema italiano contemporaneo*, in «Arabeschi», n. 1, gennaio-giugno 2013, http://www.arabeschi.it/uploads/pdf/9%20DirActors_Cut.pdf (ultima consultazione: 23 novembre 2024), p. 94.

⁹² U. Soddu, *Tavolozza astratta*, in «Il Messaggero», s.d.

⁹³ S. Marra, *Toni Servillo*, in «Napolisity», dicembre 1985.

⁹⁴ T. Marrone, *Sognando Parigi oltre le tenebre*, in «Il Mattino», 3 dicembre 1985.

E...

Siamo a una svolta significativa: Servillo, proseguendo nella sua ricerca scenica, opera un ulteriore salto in avanti, formulando l'ipotesi di una teatralità moderna che affondi, però, le sue radici nel passato. Tale tensione si traduce in un primo confronto con l'opera eduardiana; il 9 dicembre 1986, infatti, l'attore regista porta in scena, presso il Teatro Nuovo di Napoli, *E...*, lavoro ispirato ai testi poetici di De Filippo.

Pur figurando ancora la sigla del gruppo, lo spettacolo viene realizzato unicamente da Toni Servillo; dopo le ultime repliche di *Voci della città*, infatti, il Teatro Studio si sgretola definitivamente. Neppure Eugenio Tescione e Riccardo Ragazzino partecipano al progetto, che viene di fatto realizzato grazie alla collaborazione con alcuni artisti provenienti da Falso Movimento.⁹⁵

Operare una partizione storica rispetto alle diverse fasi di una biografia artistica è una questione estremamente delicata. Indubbiamente, però, possiamo dire che *E...* rappresenta un momento di soglia rispetto alla vicenda del gruppo casertano, sancendo in via definitiva lo scioglimento della formazione e, al contempo, un nuovo inizio per Toni Servillo che per la prima volta si misura con il repertorio eduardiano e con la lingua napoletana.

Fare i conti con una tradizione come quella di Eduardo De Filippo - dichiarava nel non lontano 1983 - è un po' come fare i conti con Racine. Sì, perché lui è come un classico, un personaggio da antologia per un autore come me, che ho ventitré anni.⁹⁶

Con questo classico Servillo decide adesso di cimentarsi, portando in scena non un testo prettamente teatrale, ma alcune poesie eduardiane ispirate al tema della natura; sceglie, infatti, di sperimentarsi con la musica, il ritmo, le immagini dei versi di De Filippo.

E... si apre su una stanza arredata con una scrivania ottocentesca, un vecchio lavabo e, aperte verso l'esterno, due finestre; questo ambiente, inizialmente buio, viene gradualmente illuminato attraverso un sistema di riflettori a pioggia che svelano ora alcuni dettagli ora la presenza dello stesso Servillo. La costruzione scenica pensata da Lino Fiorito, così come il disegno delle luci di Pasquale Mari e la partitura sonora di Daghì

⁹⁵ Ulteriore segno dell'avvenuta rottura della formazione casertana nonché del dialogo avviato con il gruppo di Martone e con il Teatro dei Mutamenti è la partecipazione di Toni Servillo a *Ritorno ad Alphaville*, ultimo lavoro firmato Falso Movimento (10 settembre 1986), interpretato, tra gli altri, da Antonio Neiwiller. Peraltra, qualche mese prima di questo spettacolo, Neiwiller aveva già preso parte ad altri progetti di Martone: *Desiderio preso per la coda* (1985), *Coltelli nel cuore* (1985) e *Otello III* (1985).

⁹⁶ T. Marrone, *Noi, soltanto noi e nessun altro*, in «Il Mattino», 31 gennaio 1983.

Rondanini, concorrono puntualmente a evocare il rumore della pioggia, le sfumature delle stagioni, l'aria fresca del mattino descritti da Eduardo.

Quelli di Falso Movimento – commenta Giuseppe Bartolucci – accompagnano il passeggiare di Toni e il trascorrere delle poesie con umiltà e rigorosità di luci e di oggetti, di passaggi di atmosfere, e di riscontri di toni, così che la lettura, la visione di questo “E...” è offerta allo spettatore per battiti di ciglia.⁹⁷

Vero fulcro della messinscena è, però, la scrittura d'attore dello stesso Servillo che, solo in scena, come ai tempi di *Guernica*, sussurra i testi di Eduardo, lasciando emergere le qualità sonore e ‘pittoriche’ di ciascun verso. Mentre sfiora qualche oggetto o viene, a sua volta, sfiorato dalle luci, compie gesti minimi; anche la mimica del volto è affidata a piccoli movimenti degli occhi e delle sopracciglia. Sul piano linguistico, il peso della sua espressività si sposta invece sulla vocalità, sulla timbrica, sulle intonazioni, tanto che, come osserva Anna Barsotti, «le parole si vedono davvero come colori, e il mare si trasforma davvero in migliaia di mani e di braccia insieme, secondo una poetica in cui l'immagine (corpo, suoni, colori, luce) è valorizzata dalla parola e viceversa».⁹⁸

Il verso lirico diventa così materia teatrale, attraverso le modulazioni della voce o i fraseggi del corpo; interpretando la poesia eduardiana, Servillo assurge a custode di una parola «che si fa scena di se stessa».⁹⁹ Una parola di cui si è gradualmente riappropriato, riconquistandola attraverso il corpo, e che ha saputo tradurre in azione teatrale.

A coronamento di dieci anni di ininterrotta formazione, l'ex leader del Teatro Studio ha ormai definito una sua cifra stilistica ed è pronto a confrontarsi con la drammaturgia eduardiana¹⁰⁰ e, più in generale, con la tradizione e con il dialetto napoletani. Con i grandi classici francesi (da

⁹⁷ G. Bartolucci, *Programma si sala di E...,* 1985.

⁹⁸ A. Barsotti, *Eduardo punto e a capo? A proposito della nuova drammaturgia napoletana*, in «Il Castello di Elsinore», n. 24, settembre-dicembre 1995. Recensendo lo spettacolo, Maurizio Grande osserva che «il piglio, la decisione, la forza fredda con cui Servillo incarna la parola poetica svela un lavoro originale di scansione drammaturgica di un testo vero e proprio a partire da un insieme di poesie, la scrittura di una partitura monologante per un “soggetto della parola sola” che erige un mondo di suoni, colori, sapori, memorie, nella bella “natura vuota” di Lino Fiorito in cui si gioca la partita di luci-suoni fra Pasquale Mari e Daggi Rondanini», in *Solitudine e sentimento*, in «Rinascita», 27 dicembre 1986.

⁹⁹ Un primo confronto con la drammaturgia eduardiana avverrà nel 1989 laddove Servillo prenderà parte a *Ha da passà a nuttata* diretto da Leo De Berardinis in qualità di attore e, soprattutto, di promotore del progetto. Il confronto con De Filippo proseguirà nel corso degli anni; oltre che la lettura dei testi poeti, curerà, nel 1997, la regia di *Da Pirandello a Eduardo* (versione lusitana de *L'uomo dal fiore in bocca* di Luigi Pirandello e *Sik Sik, l'artefice magico* di Eduardo De Filippo) per poi dedicarsi a *Sabato, domenica e lunedì* (2002) e *Le voci di dentro* (2013).

¹⁰⁰ A. Curti, *Programma si sala di E...,* 1986.

Racine a Marivaux) o italiani (Goldoni), ma anche con il cinema di Mario Martone, di Paolo Sorrentino, di Antonio Capuano, di Matteo Garrone.

In questo percorso sarà affiancato da nuovi compagni di viaggio; nel 1987 viene infatti sancita ufficialmente la nascita di Teatri Uniti,¹⁰¹ un sodalizio concepito anzitutto come

un laboratorio permanente per la produzione e lo studio dell'arte scenica contemporanea [che] nasce [...] dall'analisi comune compiuta sulla necessità di superare lo statuto e la condizione di "gruppo" in una realtà sociale, culturale e politica profondamente diversa qual è quella che si annuncia con gli anni novanta.¹⁰²

Sullo sfondo di un contesto storico-culturale attraversato da un radicale cambiamento, Servillo, così come Marone e altri artisti attivi in quegli stessi anni, assume dunque una nuova direzione di ricerca. Della sperimentazione postavanguardista, però, restano tracce profonde. L'urgenza di allargare le forme di comunicazione e la progressiva riconsiderazione del teatro più tradizionale avviene, infatti, alla luce della lezione concettuale e, più in generale, dell'esperienza creativa espressa dal Nuovo Teatro; anche laddove approda alla forma spettacolo o, più tardi, ai classici della drammaturgia nazionale e internazionale, al cinema, Toni Servillo conserva una sintassi analitica – mai slegata dalla componente metariflessiva – che risulta determinante per la sua scrittura attoriale ma anche per la sua composizione registica. Nella prossemica di Titta Di Girolamo, nelle pieghe e nelle increspature del suo volto (*Le conseguenze dell'amore* di Paolo Sorrentino, 2004) così come «nella superba camminata che [...] s'inventa per il suo Marino Pacileo alias Gorbaciof»¹⁰³ (*Gorbaciof* di Stefano Incerti, 2010) o, ancora, nella definizione della scena, dei rapporti e delle combinazioni spaziali de *Le voci di dentro* di Eduardo De Filippo (2013) possiamo intravedere quel particolare lavoro sull'espressività della figura attoriale e sulla decostruzione dello spazio che ha segnato quella che potremmo definire la sua prima fase produttiva. Senza dimenticare quel tocco d'ironia, che risulta una componente imprescindibile in ogni stagione della sua biografia artistica.

Ripercorrendo l'itinerario creativo di Servillo e del suo gruppo, anche alla luce della svolta in atto, Giuseppe Bartolucci, proprio in occasione di *E...*, scrive:

¹⁰¹ Ricordiamo che, tra i membri di Teatri Uniti figurano anche alcuni storici componenti di Falso Movimento: Andrea Renzi, Licia Maglietta, Angelo Curti, Pasquale Mari, Daghi Rondanini.

¹⁰² M. Guerra, *DirActor's Cut: Toni Servillo, la materia del film e il cinema italiano contemporaneo*, cit., p. 90.

¹⁰³ M. Martone, *Atto costitutivo di "Teatri Uniti"*, 1987 (documento inedito).

Conosco Toni Servillo e il Teatro Studio di Caserta dalla nascita e so il suo grande pudore e la sua gran spaialderia, l'ho seguito per anni nei suoi spettacoli crudi e teneri, nelle sue performance dolorose e sottili; e chi l'ha poi visto a Roma, in Eliogabalo di Perlini-Aglioti, sostenere se stesso e il personaggio con fierezza e di petto; chi poi in Alphaville di Mario Martone e Falso Movimento, l'ha visto imporre con furore e con tenuta il personaggio ribelle, e farsi largo dentro la scrittura scenica di Martone, e distendersi sul dispositivo moderno di Falso Movimento; insomma una traiettoria, un allenamento di singolare taglio interpretativo e di sincera dedizione al lavoro dell'attore.¹⁰⁴

Un allenamento e una traiettoria che hanno segnato e determinato l'identità artistica di Servillo, anzitutto come attore. Un attore-interprete che parla una personalissima lingua teatrale – con una grammatica, un lessico, forme e soluzioni espressive estremamente specifici – elaborata, limata, perfezionata nel corso di ormai quasi cinquant'anni di carriera. Un attore-autore¹⁰⁵ che, firmando le sue regie, si pone come artefice di una costruzione scenica organica, fatta di elementi scenografici e costumi, ma anche della disposizione dell'azione nello spazio, delle luci, della musica. E, soprattutto, un attore tra gli attori, ovvero «un primo violino che con una sezione d'archi interpreta e gestisce un concerto per archi».¹⁰⁶

Teatrografia

I giorni dell'angelo bianco

Soggetto, elaborazione e regia collettiva: Teatro Studio. Interpreti: Piera De Cesare, Matteo De Simone, Alessandro Leggiadro, Riccardo Ragozzino, Giuseppe Servillo, Toni Servillo. Gaeta, Galleria d'arte moderna, agosto 1977.

La finestra sulla strada

Soggetto, elaborazione e regia collettiva: Teatro Studio. Interpreti: Piera De Cesare, Matteo De Simone, Alessandro Leggiadro, Riccardo Ragozzino, Giuseppe Servillo, Toni Servillo, Laura Ambrogi, Eugenio Tescione. Caserta, Sede sociale del Teatro Studio, via Majelli n. 3, dicembre 1977.

Frammenti discontinui di memorie

Soggetto, elaborazione e regia collettiva: Teatro Studio. Interpreti: Piera De Cesare, Matteo De Simone, Alessandro Leggiadro, Riccardo Ragozzino, Giuseppe Servillo, Toni Servillo, Laura Ambrogi, Eugenio Tescione. Caserta, Sede sociale del Teatro Studio, via Majelli n. 3, gennaio 1978.

¹⁰⁴ G. Bartolucci, *Programma si sala di E...*, 1985.

¹⁰⁵ Cfr. A. Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore*, Bulzoni, Roma, 2007.

¹⁰⁶ T. Servillo, G. Capitta, *Interpretazione e creatività*, cit., p. 7.

Inaridite ceppaie di tempo

Soggetto, elaborazione e regia collettiva: Teatro Studio. Interpreti: Laura Ambrogi, Matteo De Simone, Oraia di Tonno, Alessandro Leggiadro, Riccardo Ragozzino, Toni Servillo, Eugenio Tescione. Napoli, Spazio Libero, Rassegna "Informazione '78", 19 marzo 1978.

Fogli da un sillabario di penombre

Soggetto, elaborazione e regia collettiva: Teatro Studio. Interpreti: Matteo De Simone, Oria di Tonno, Alessandro Leggiadro, Riccardo Ragozzino, Toni Servillo, Eugenio Tescione. Bologna, Palazzo dei Congressi, Rassegna "Il Settimana Internazionale della Performance", 4 giugno 1978. Repliche: Caserta, San Leucio, Palestra ex Istituto d'Arte, 8-9 luglio 1978.

Soli

Soggetto, elaborazione e regia collettiva: Teatro Studio. Spettacolo costituito dalle seguenti scene: *Conversazioni* di Alessandro Leggiadro; *Chopin* di Toni Servillo; *Altro finale* di Riccardo Ragozzino; *Ritorno a Combray* di Matteo De Simone; *Silensi* di Eugenio Tescione. Caserta, Sede sociale del Teatro Studio, via Majelli n. 3, 28-29 ottobre 1978.

La camera di Jean

Soggetto, elaborazione e regia collettiva: Teatro Studio. Interpreti: Matteo De Simone, Alessandro Leggiadro, Riccardo Ragozzino, Toni Servillo, Eugenio Tescione. Al piano: Gianni D'Argenzio. San Nicola La Strada (Ce), locali del C.I.A.P.I., 10 febbraio 1979. Repliche: Napoli, Modern Art Agency di Lucio Amelio; Palermo, Razzegna "X Incontroazione"; Roma, Beat 72.

Mickey Mouse (studio per ambiente)

Soggetto, elaborazione e regia collettiva: Teatro Studio. Interpreti: Matteo De Simone, Alessandro Leggiadro, Riccardo Ragozzino, Toni Servillo, Eugenio Tescione. Napoli, Spazio Libero, Rassegna "Nuova creatività del Mezzogiorno", 17 marzo 1979.

Dal vivo (azione teatrale)

Soggetto, elaborazione e regia collettiva: Teatro Studio. Interpreti: Matteo De Simone, Alessandro Leggiadro, Riccardo Ragozzino, Toni Servillo, Eugenio Tescione. Napoli, Salone del Goethe Institut, Rassegna "Nuova creatività del Mezzogiorno", 8 maggio 1979.

Fascino

Soggetto, elaborazione e regia collettiva: Teatro Studio. Interpreti: Matteo De Simone, Alessandro Leggiadro, Riccardo Ragozzino, Toni Servillo, Eugenio Tescione. Basilea, Rassegna "Art 10 '79", 14 giugno 1979.

Lotus seven 2006

Soggetto, elaborazione e regia collettiva: Teatro Studio. Interpreti: Matteo De Simone, Alessandro Leggiadro, Riccardo Ragozzino, Toni Servillo, Eugenio Tescione, Marina Viro. Caserta, Reggia di Caserta, Rassegna "Passaggio a sud-ovest", 23 giugno 1979.

Propaganda

Elaborazione collettiva: Teatro Studio. Regia: Toni Servillo. Scene: Alessandro Leggiadro. Interpreti: Matteo De Simone, Alessandro Leggiadro, Riccardo Ragozzino, Toni Servillo, Eugenio Tescione, Marina Viro. Napoli, Spazio Libero, 1 dicembre 1979.

Propaganda 2

Elaborazione collettiva: Teatro Studio. Regia: Toni Servillo. Scene: Alessandro Leggiadro. Interpreti: Frank Cammuso, Matteo De Simone, Pasquale Garofano, Alessandro Leggiadro, Riccardo Ragozzino, Toni Servillo, Marina Viro. Roma, La Piramide, 11 marzo 1980.

Cacati sott!

Elaborazione collettiva: Teatro Studio. Regia: Toni Servillo. Scene: Alessandro Leggiadro. Interpreti: Frank Cammuso, Matteo De Simone, Pasquale Garofano, Alessandro Leggiadro, Riccardo Ragozzino, Toni Servillo, Marina Viro. Napoli, Teatro San Ferdinando, Rassegna "Avanguardie teatrali STAR STATT!", 19 aprile 1980.

Dissenterie estive

Elaborazione collettiva: Teatro Studio. Regia: Toni Servillo. Scene: Alessandro Leggiadro. Interpreti: Frank Cammuso, Matteo De Simone, Italo Ferrara, Pasquale Garofano, Rosario Polverino, Riccardo Ragozzino, Toni Servillo, Marina Viro. Roma, Teatro di via Sabotino, Rassegna "Il Teatro, La Piazza, L'albero", 11 settembre 1980.

Rinfresco teatrale - Intervento spettacolo "pro terremotati" (in occasione del terremoto del 23 novembre)

Elaborazione collettiva: Teatro Studio. Regia: Toni Servillo. Interpreti: Frank Cammuso, Alessandro Leggiadro, Rosario Polverino, Riccardo Ragozzino, Toni Servillo. Napoli, Teatro Sancarluccio-ristorante Il cantinone, via Roma, via dei Mille, via Caracciolo, autostrada Napoli-Caserta, 30 novembre 1980.

Rock boxe - Concerto spettacolo

Elaborazione e regia collettiva: Teatro Studio. Interpreti: Frank Cammuso, Matteo De Simone, Anna Di Roma, Italo Ferrara, Alessandro Leggiadro,

Rosario Polverino, Riccardo Ragozzino, Toni Servillo. Roma, Teatro Dark Camera, 12 dicembre 1980.

Noi, soltanto noi (estratto in anteprima dello spettacolo *Acquario*)

Elaborazione collettiva: Teatro Studio. Regia: Toni Servillo. Scene: Alessandro Leggiadro. Musiche: Lello Panico, Gianni D'Argenzo. Interpreti: Frank Cammuso, Matteo De Simone, Anna Di Roma, Rosario Polverino, Riccardo Ragozzino, Toni Servillo. Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 12 febbraio 1981.

Acquario

Elaborazione collettiva: Teatro Studio. Regia: Toni Servillo. Scene: Alessandro Leggiadro. Musiche: Lello Panico, Gianni D'Argenzo. Interpreti: Frank Cammuso, Matteo De Simone, Anna Di Roma, Alessandro Leggiadro, Rosario Polverino, Riccardo Ragozzino, Toni Servillo. Roma, Teatro La Piramide, 3 marzo 1981.

Acquario - il concerto

Elaborazione collettiva: Teatro Studio. Regia: Toni Servillo. Scene: Alessandro Leggiadro. Musiche: Lello Panico, Gianni D'Argenzo. Interpreti: Frank Cammuso, Peppe D'Argenzo, Roberto De Francesco, Matteo De Simone, Anna Di Roma, Rosario Polverino, Riccardo Ragozzino, Mario Tronco, Toni Servillo, Claudio Vecchio. Benevento, Museo del Sannio, 5 aprile 1981.

Concerto Safari

di Toni Servillo. Collaboratori al soggetto e alla sceneggiatura: Matteo De Simone, Eugenio Tescione. Regia: Toni Servillo. Scene: Alessandro Leggiadro. Musiche originali: Lello Panico, Gianni D'Argenzo. Interpreti: Frank Cammuso, Gigi d'Angelo, Peppe D'Argenzo, Antonio De Crescenzo, Roberto De Francesco, Mauro del Pezzo, Anna Di Roma, Giovannella Gesmundo, Italo Ferrara, Lello Panico, Elena Piscitelli, Rosario Polverino, Riccardo Ragozzino, Beniamino Servino, Toni Servillo, Mario Tronco, Lino Tullio, Claudio Vecchio. Caserta, Teatro Comunale, 8 maggio 1982.

Norma

da Vincenzo Bellini. Progetto, adattamento e regia: Toni Servillo. Collaborazione al progetto: Matteo De Simone, Eugenio Tescione. Scene: Alessandro Leggiadro. Interpreti: Toni Servillo, Frank Cammuso, Gigi d'Angelo, Peppe D'Argenzo, Antonio De Crescenzo, Roberto De Francesco, Mauro del Pezzo, Anna Di Roma, Giovannella Gesmundo, Italo Ferrara, Lello Panico, Elena Piscitelli, Rosario Polverino, Riccardo

Ragazzino, Mario Tronco, Beniamino Servino, Claudio Vecchio. Caserta, San Leucio-Vaccheria, Rassegna “XII Settembre al Borgo”, 6 settembre 1982.

Billy il bugiardo

di Toni Servillo, Matteo De Simone, Eugenio Tescione. Regia: Toni Servillo. Scene: Alessandro Leggiadro. Costumi: Marina Viro. Musiche: Avion Travel. Interpreti: Toni Servillo, Anna Di Roma, Giovannella Gesmundo, Rosario Polverino, Riccardo Ragazzino, Giovanni Tescione. Napoli, Teatro Nuovo, 31 gennaio 1983.

Studio per la gioia di vivere

di Toni Servillo. Regia: Toni Servillo. Scena: Alessandro Leggiadro. Interpreti: Toni Servillo, Marina Viro. Caserta, San Leucio-Cortile del Belvedere, Rassegna “Ricerca teatrale” (nell’ambito del “XIII Settembre al Borgo”), 7 settembre 1983.

Guernica

Progetto, adattamento e regia: Toni Servillo. Scene: Alessandro Leggiadro. Interprete: Toni Servillo. Salerno, Cinema Teatro Apollo, Rassegna “Passaggi d’Attore”, 10 gennaio 1984.

David Copperfield

da C. Dickens. Progetto, adattamento e regia: Toni Servillo. Collaborazione al progetto e all’adattamento: Eugenio Tescione. Scena: Renato Lori. Colonna sonora: Gianfranco Salvatore. Interpreti: Roberto De Francesco, Massimo Lanzetta, Toni Servillo. Caserta, San Leucio-Cortile del Belvedere, Rassegna “XIV Settembre al Borgo”, 5 settembre 1984.

Voci della città

Scritto e diretto da Toni Servillo (adattamento dal testo di Jean Cocteau). Scene e costumi: Renato Lori. Luci: Peppino Perella. Interpreti: Cristina Liguori, Toni Servillo. Voce fuori campo: Paola Ossorio. Napoli, Teatro Nuovo, 3 dicembre 1985.

E...

su testi di Eduardo De Filippo. Regia e interpretazione: Toni Servillo. Aiuto regia: Angelo Curti. Scene: Lino Fiorito. Luci: Pasquale Mari. Suono: Daggi Rondanini. Napoli, Teatro Nuovo, Rassegna “Colpi di teatro, assoli, peripli eresie, dedicati ad Annibale Ruccello”, 9 dicembre 1986.

Abstract

It's 1976 when a very young Toni Servillo, together with a group of friends - Matteo De Simone, Alessandro Leggiadro, Riccardo Ragazzino, Eugenio Tescione -, decides to create an experimental theatre group called *Teatro Studio*.

Against the backdrop of a period of intense artistic ferment and radical rethinking of theatre, the group embarks on a creative journey that places the stage at its centre, understood as a space where diverse cultural and existential experiences can converge and as a place to experiment with their own way of conceiving and practicing the theatrical art.

Teatro Studio thus begins to frequent art galleries and off-theatres, moving between readings and concerts, exhibitions and performances (from Leo and Perla to Odin Teatret); it also attends places and contexts directly linked to theatrical experimentation (festivals, showcases, and the like).

The trajectory of *Teatro Studio* actually mirrors the rapid succession of the "trends" that characterize the development of the *Nuovo Teatro* movement; after its first stage experiments, centered on the extreme deconstruction of theatrical language, the group is in fact drawn to the idea of the "postmodern spectacularity", before eventually moving toward a more complex dramaturgical construction.

This essay aims to reconstruct these years of training and self-education of the Caserta-based company, analyzing its various stages and seeking to understand how this journey also leads to the definition of that highly distinctive style which characterizes Toni Servillo's acting and directorial approach.

Autrice

Mimma Valentino è assegnista di ricerca in Storia del teatro moderno e contemporaneo presso l'Università degli Studi di Napoli "l'Orientale" e insegna Storia e modelli della produzione teatrale all'Università degli Studi di Bari "Aldo Moro". È autrice di diversi saggi: *L'affresco lirico di Mariangela Gualtieri e Cesare Ronconi* («Acting Archives Review», 14, novembre 2017), *Le 'isole galleggianti' del Terzo Teatro* («Culture Teatrali», 27, 2018), *Process and product in Italian Theatre* («Eastap Journal», 2, maggio 2020), *Per una cartografia del 'nuovo' a Napoli. Alcuni luoghi della sperimentazione artistica e teatrale negli anni Sessanta* («Arabeschi», 19, 2022), *Il 'concertato' de lacasadargilla. Storia di un ensemble teatrale* («Acting Archives Review», 28, novembre 2024). Ha pubblicato i volumi *Il Nuovo Teatro in Italia. 1976-1985* (Titivillus, 2015) e *Dal teatro analitico-esistenziale alla nuova spettacolarità. Le rassegne* (Terre Blu, 2023).

Maria Morvillo

Lo straniamento in scena: la recitazione di Helene Weigel

Annoverare Helene Weigel tra i protagonisti della scena teatrale del Novecento non è un'esagerazione, bensì una lettura storicamente fondata. La posizione da lei ricoperta per oltre vent'anni come direttrice amministrativa e prima attrice del Berliner Ensemble, il suo ruolo decisivo nella fondazione della compagnia, il merito di aver tutelato e poi diffuso il lascito artistico di Brecht dopo la sua scomparsa – attraverso la fondazione del Bertolt-Brecht-Archiv da un lato e la pubblicazione delle sue opere prive di censura in Germania Ovest ed Est dall'altro – basterebbero a comprovare la sua centralità nella storia del teatro del secolo scorso.

Tuttavia, l'eredità lasciata da Weigel non si esaurisce con il suo contributo operativo, per quanto significativo, ma si distingue anche per un bagaglio artistico di grande valore. Helene Weigel è stata la più stretta partner artistica di Bertolt Brecht. I due si incontrano nel 1922 a Berlino, dove Brecht lavora come drammaturgo e Weigel come attrice. In seguito a un iniziale coinvolgimento sentimentale, nella seconda metà degli anni Venti prende avvio e si sviluppa la loro collaborazione lavorativa. Brecht è impegnato a delineare un modello teatrale alternativo – quello epico – e comincia pian piano a sperimentare, insieme a Weigel, uno stile recitativo adatto a esprimere concretamente i principi in scena, preparando con lei i ruoli per cui viene scritturata nei diversi teatri berlinesi. Le sue esibizioni più significative di questi anni sono accompagnate, puntualmente, da riflessioni teoriche di Brecht,¹ che documentano gli sviluppi della nuova

¹ Il 4 gennaio 1929, Weigel interpreta l'ancella messaggera nell'*Edipo* di Jessner. Il ruolo viene preparato insieme a Brecht, il quale, dopo i primi anni di collaborazione con l'attrice, decide di utilizzare questa esibizione come primo banco di prova per testare la validità dell'ipotesi interpretativa epica. La buona riuscita della sperimentazione condotta insieme a Weigel ispira la stesura di diversi scritti teorici sulla recitazione. In particolare, il primo febbraio 1929 Brecht scrive *Letzte Etappe: Ödipus* (*Ultima tappa: Edipo*), a cui segue, subito dopo, *Über einen Typus moderne Schauspielerin* (*Su un tipo moderno di attrice*), entrambi consultabili in B. Brecht, *Gesammelte Werke. Schriften zum Theater* 1, voll. 20, Francoforte, Suhrkamp Verlag, 1967, XV. Il 17 febbraio scrive poi il celebre *Dialogo sull'arte della recitazione*, in cui definisce l'interprete dell'ancella, e quindi Weigel, un'attrice di questo nuovo tipo (B. Brecht, *Scritti teatrali I. Teoria e Tecnica dello Spettacolo 1918-1942*, trad. it. di C. Pinelli et al., Torino, Einaudi, 1975, pp. 87-89). Il 17 gennaio 1932 va in scena per la prima volta *La madre*, con Helene Weigel nei panni della protagonista, espressione più compita della prima fase della collaborazione artistica con Brecht. Anche a questa esibizione segue un saggio teorico-metodologico intitolato *Esempio: descrizione della prima interpretazione della*

tecnica recitativa a cui sta lavorando insieme all'attrice: quella dello straniamento.² Al periodo berlinese seguono i duri anni dell'esilio,³ che, per quanto gravosi, avranno degli esiti decisamente proficui sul piano teatrale, grazie al consolidamento della collaborazione artistica tra gli ormai coniugi Brecht.⁴ Non solo il modello del teatro epico raggiunge, in questa fase, una forma solida e ben definita, ma anche la recitazione straniata, nella figura di Helene Weigel, conosce, parallelamente, un processo di maturazione e affinamento tecnico. Gli esiti di questo sviluppo emergono chiaramente già nel corso dell'esilio, in particolare con l'interpretazione del personaggio principale de *I fucili di Madre Carrar* nel 1937⁵ – primo ruolo scritto da Brecht appositamente per Weigel – e saranno poi confermati al rientro dei coniugi in Europa nel secondo dopoguerra, con le messe in scena de *L'Antigone di Sofocle* nel 1948 e di *Madre Courage e i suoi figli* nel 1949, i cui ruoli principali vengono ideati ancora una volta da Brecht ad hoc per sua moglie, «che durante alcuni spettacoli in esilio ha sviluppato apposta uno specifico stile recitativo».⁶ In particolare a partire dal 1949, anno della

«*Madre*», in cui Brecht analizza la resa di Pelagia Vlassova scena per scena nella rappresentazione del 1932, elevando l'interpretazione di Weigel a campione della recitazione epica. (B. Brecht, *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie*, trad. it. di C. Pinelli et al., Torino, Einaudi, 1975, pp. 91-94).

² Sul ruolo determinante svolto da Helene Weigel nella messa a punto della tecnica recitativa dello straniamento, soprattutto tra gli anni Venti e gli anni Trenta del Novecento, cfr. P. Hanssen, *Brecht and Weigel and die Gewehre der Frau Carrar*, in J. Wilke e M. Van Dijk (a cura di), *Helene Weigel 100. The Brecht Yearbook 25*, Madison, University of Wisconsin Press, 2000, pp. 180-189. Il saggio è consultabile al link:

https://search.library.wisc.edu/digital/AL6OXVGJUXZBK58R/pages/AWIHJR6GBKTYX_Y8Z

³ L'esilio dei Brecht ha inizio nel 1933, quando, passando per Praga, cercano invano rifugio in Austria. Si trasferiscono poi in Danimarca, dove sostano per sei anni, per poi spostarsi, nel 1939, prima in Svezia e poi in Finlandia. Nel 1941 la famiglia Brecht raggiunge la California, dove resta fino alla fine dell'esilio nel 1947.

⁴ Brecht e Weigel convolano a nozze il 10 aprile del 1929.

⁵ *I fucili di Madre Carrar* è un atto unico scritto da Brecht nel 1937, ambientato durante la guerra civile spagnola. Brecht compone il dramma su richiesta del regista Slatan Dudow, con la clausola che il personaggio principale debba essere interpretato necessariamente da Helene Weigel, la quale durante l'esilio sta affinando la sua tecnica recitativa. La messa in scena debutta il 16 ottobre 1937 a Parigi e, come per le rappresentazioni precedenti, la performance straniante di Weigel diventa oggetto di studio in diversi scritti di Brecht redatti tra il 1937 e il 1938. In particolare, all'interpretazione di Teresa Carrar sono dedicate le poesie *Die Schauspielerin im Exil* (L'attrice in esilio), *Beschreibung des Spiels der H.W.* (Descrizione della recitazione di H.W.), *Helene Weigel als Frau Carrar* (*Helene Weigel come Madre Carrar*), *Schminke* (Il trucco), *Die Requisiten der Weigel* (Gli accessori della Weigel), consultabili in B. Brecht, *Gesammelte Werke. Gedichte 2*, voll. 20, Francoforte, Suhrkamp Verlag, 1967, IX. Scrive, inoltre, il saggio teorico *Dialogo su una attrice del teatro epico*, consultabile in B. Brecht, *Scritti teatrali I. Teoria e Tecnica dello Spettacolo 1918-1942*, cit., pp. 211-212.

⁶ La citazione è tratta da una lettera inviata da Brecht a Peter Suhrkamp nel 1945, pubblicata in B. Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, a cura di W. Hecht et al.,

fondazione del Berliner Ensemble, emerge con sempre maggiore evidenza come la collaborazione tra Brecht e Weigel sia assimilabile a un vero e proprio sodalizio artistico, che si concretizza nella condirezione della compagnia.⁷ L'*Intendantin*, oltre a dirigere il Theater am Schiffbauerdamm, continua a calcare il suo palcoscenico interpretando ruoli significativi,⁸ che le permettono di esercitare la recitazione straniata nella sua forma più matura e di diffonderne la fisionomia sulle scene internazionali, grazie alle celebri tournée estere del Berliner Ensemble.

Accanto al suo supporto gestionale ed esecutivo, un importante contributo artistico offerto da Weigel, all'interno del lungo partenariato con Brecht, è stato, dunque, la sperimentazione e presentazione di una personale tecnica recitativa, in grado di esprimere concretamente in scena la tesi epica. Ciononostante, la recitazione di Weigel rimane ancora poco esplorata. Alcuni studi dedicati alla sua figura sono apparsi all'inizio del secolo, principalmente nel panorama degli studi teatrali in lingua tedesca. Tra questi, si distinguono per autorevolezza *Abstieg in den Ruhm: Helene Weigel. Eine Biographie* di Sabine Kebir, *Helene Weigel: Eine große Frau des 20. Jahrhunderts* di Werner Hecht e *Helene Weigel 100*, il venticinquesimo volume del Brecht Yearbook, a cura di Judith Wilke e Maarten Van Dijk, tutti pubblicati nel 2000, non a caso l'anno del centenario della nascita dell'attrice. Questi testi, differenti per intenti, struttura e impianto metodologico,⁹ offrono un quadro approfondito della vicenda artistica e

voll. 30, Francoforte, Suhrkamp Verlag, 1998, vol. XXIX, p. 372. Se non altrimenti specificato, le traduzioni sono a cura di chi scrive.

⁷ Contestualmente alla fondazione del Berliner Ensemble nel 1949, fu deciso che Brecht ne avrebbe assunto la direzione artistica, mentre a Weigel spettò la direzione amministrativa, ricoprendo il ruolo di *Intendantin* della compagnia.

⁸ Per una ricognizione della teatrografia completa di Helene Weigel, si veda W. Hecht, *Rollenverzeichnis von Helene Weigel*, in J. Wilke e M. Van Dijk (a cura di), *Helene Weigel 100. The Brecht Yearbook 25*, cit., pp. 121-131, consultabile al link:

<https://search.library.wisc.edu/digital/AL6OXVGJUXBK58R/pages/AS6NN52TYRMXYD8U>

⁹ *Abstieg in den Ruhm: Helene Weigel. Eine Biographie* di Sabine Kebir – pubblicato nel 2000 dai tipi di Aufbau-Verlag – è un lavoro biografico, che ricostruisce con dovizia di dettagli la vita di Weigel e gli snodi della sua carriera teatrale, includendo descrizioni dei ruoli più significativi da lei interpretati. La tesi portata avanti dalla studiosa – e che informa con decisione ogni descrizione delle esibizioni di Weigel nel testo – è che la sua arte recitativa sia stata profondamente influenzata dal teatro asiatico. *Helene Weigel: Eine große Frau des 20. Jahrhunderts*, pubblicato nel 2000 da Suhrkamp Verlag, è scritto da Werner Hecht, storico collaboratore di Weigel al Berliner Ensemble, e si presenta come un'imponente raccolta di materiali e testimonianze sull'attrice. Il volume si articola in quattro sezioni principali: si apre con una lunga e preziosa intervista rilasciata da Weigel nel 1969, seguita da un testo documentario-biografico sulla sua vita, da un saggio che ricostruisce le tappe del suo percorso artistico e, infine, da una ricca selezione di recensioni e critiche delle sue esibizioni. *Helene Weigel 100* è il venticinquesimo volume del Brecht Yearbook, la rivista annuale pubblicata dall'International Brecht Society. Interamente dedicato a Helene Weigel, il testo si

personale di Weigel, arricchito da preziose testimonianze delle sue esibizioni, fruibili tramite recensioni degli spettacoli, riportate per intero o in parte, oppure attraverso le osservazioni degli autori sulle performance descritte. Tali studi rappresentano una fonte di informazioni di grande valore per comprendere la parabola artistica di Weigel e hanno il merito di aver fatto emergere per primi l'importanza di questa figura per la storia del teatro del secolo scorso, pur senza reciderne il legame personale e artistico con Bertolt Brecht. Ciò che nessuno di essi si propone, però, di fare è indagare in modo specifico la tecnica recitativa elaborata da Weigel nell'ambito del teatro epico e, di conseguenza, fornirne una definizione sistematica.

Ricostruire la recitazione di Weigel rappresenta un lavoro complesso. A tal proposito, Noah Willumsen, attuale direttore del Bertolt-Brecht-Archiv di Berlino, apre così il suo saggio su Weigel, pubblicato su «*Sinn und Form*» lo scorso maggio:

A più di cinque decenni dalla morte della grande attrice Helene Weigel, che il 12 maggio di quest'anno avrebbe compiuto 125 anni, il suo lascito artistico risulta difficile da afferrare. Perché, a differenza dei testi di suo marito, Bertolt Brecht, la sua recitazione non è più direttamente esperibile. Si può solo ricostruire: dai ricordi dei suoi amici, dai media del suo tempo e dalle poche testimonianze che lei stessa lasciò. Bisogna cercarne le tracce e trovare un linguaggio per ciò che è transitorio.

La stessa Weigel ha fornito ben poco materiale ai suoi futuri archivisti. Quando Matthias Braun, nel 1978, si accinse a istituire un archivio di Helene Weigel all'interno di quello di Brecht, dovette constatare con un certo sgomento che quasi nulla era disponibile. Scritti di Weigel, in senso proprio, non ce ne sono. Scrisse sì lettere informative e spesso molto belle [...]. Ma rifiutò con eccentrica modestia ogni proposta di redigere recensioni o articoli: «Non so scrivere, sono quasi un'analfabeta, e inoltre, detto fra noi, detesto la smania di esprimersi». ¹⁰

E continua dicendo:

Interviste ne concedeva, dunque, estremamente malvolentieri. [...] Parlare con la propria voce non la metteva a suo agio. «Alle domande di un'intervista non so rispondere», ripeteva. «Forse so recitare, ma parlare... parlare di me stessa? Cosa potrei dirle?». ¹¹

presenta come una miscellanea di interviste e saggi di molteplici autori, che indagano la sua figura da diverse prospettive. Il volume è consultabile quasi interamente online, al link: <https://search.library.wisc.edu/digital/AL6OXVGJUXZBK58R/pages/AEXMO4W2KLABUZ8T>

¹⁰ N. Willumsen, «*Und was mich selbst angeht? Ich spiele*. Helene Weigel, ein Porträt, in «*Sinn und Form*», a. LXXVII, n.3, maggio 2025, p. 343.

¹¹ Ivi, pp. 350, 351.

Nel suo saggio, Willumsen rileva, dunque, la difficoltà di indagare l’arte recitativa di Weigel. Lo studioso attribuisce tale difficoltà alla scarsità del materiale pervenutoci sul suo conto e, in particolare, alla quasi totale assenza di testimonianze e dichiarazioni rilasciate dall’attrice sul proprio operato. In effetti, Weigel, ogni qualvolta le veniva chiesto, si è sempre rifiutata di descrivere e commentare ciò che faceva in scena, tanto meno di tematizzarla in forma scritta. D’altronde, era nota per essere una donna molto pratica; non erano le speculazioni teoriche che le interessavano, bensì fare teatro e, in questo modo, portare alto il nome dello stile epico. Per lo stesso motivo, l’attrice non amava rilasciare interviste. Ce ne sono pervenute, infatti, soltanto due: la prima, rilasciata a Hans Bunge nell’agosto del 1959 e pubblicata, in parte, in *Helene Weigel 100*,¹² la seconda condotta da Werner Hecht nel 1969 e interamente inserita nel suo lavoro monografico *Helene Weigel. Eine Große Frau des 20. Jahrhunderts*.¹³ Esse costituiscono, secondo Willumsen, un punto di partenza importante per indagare l’eredità artistica di Weigel, insieme ai ricordi dei suoi amici. Questi ultimi sono raccolti in una serie di interviste condotte a partire dal 1978, e proseguite per oltre un decennio, da Matthias Braun ad amici e colleghi dell’attrice, attualmente conservate presso l’Helene-Weigel-Archiv di Berlino. Le interviste di Weigel e dei suoi collaboratori contengono testimonianze preziose sulla sua attività artistica, soprattutto per quanto concerne la sua *Intendanz* al Berliner Ensemble e, in minor misura, ci offrono informazioni anche sulla sua arte recitativa. È forse superfluo sottolineare come anche gli scritti teatrali di Brecht costituiscano una fonte non trascurabile per l’indagine sulla recitazione epica di Weigel. Tra questi, un ruolo di primo piano è ricoperto dai saggi esplicitamente dedicati alla sua arte e alle sue performance recitative, ma anche i diari di lavoro¹⁴ e, ancor di più, i libri modello¹⁵ offrono importanti sollecitazioni. I

¹² H. Bunge, *Interview by Hans Bunge with Helene Weigel (5 August 1959)*, in J. Wilke e M. Van Dijk (a cura di), *Helene Weigel 100. The Brecht Yearbook 25*, cit., pp. 7-12. La versione integrale dell’intervista è conservata presso l’Helene-Weigel-Archiv di Berlino, in forma di dattiloscritto, alla collocazione FH 83+. La trascrizione è a cura di Erdmut Wizisla.

¹³ W. Hecht, *Das Stichwort heißt: praktisch. Helene Weigel im Gespräch*, in Id., *Helene Weigel. Eine große Frau des 20. Jahrhunderts*, Francoforte, Suhrkamp Verlag, 2000, pp. 9-68.

¹⁴ Cfr. B. Brecht, *Diario di lavoro. Volume primo 1938-1942* e *Diario di lavoro. Volume secondo 1942-1955*, a cura di W. Hecht, trad. it. Bianca Zagari, Torino, Einaudi, 1976.

¹⁵ I libri modello editi degli spettacoli a cui ha partecipato Weigel sono: B. Brecht, C. Neher, *Antigonemodell 1948*, a cura di R. Berlau, Berlino, Gebrüder Weiss Verlag, 1949. B. Brecht, R. Berlau, *Die Gewehre der Frau Carrar. Text, Aufführung, Anmerkungen*, a cura di P. Palitzsch, Dresda, VEB Verlag der Kunst, 1952. B. Brecht, *Couragemodell 1949. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 3*, a cura di P. Palitzsch, Berlino, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1958. A. Hurwicz, G. Goedhart, *Brecht inszeniert Der Kaukasische Kreidekreis. Mit Fotos von Gerda Goedhart*, Reihe Theater heute 14, Velber bei Hannover, Friedrich Verlag, 1964. Per una descrizione dettagliata di questi libri modello e della loro storia editoriale, nonché dei libri modello inediti del Berliner Ensemble, si veda S. Torrenzieri, *Prassi teatrali brechtiane: Modellbücher editi e inediti del Berliner Ensemble*, Imola, Cue Press, 2025.

Modellbücher, in particolare, contengono descrizioni preziose di alcune soluzioni sceniche elaborate da Weigel, in collaborazione con la regia, per tradurre sul palco determinati passaggi drammatici, oltre alle foto di scena dell'interprete. Nelle sue note di regia, Brecht talvolta segnala esplicitamente i dettagli interpretativi proposti da Weigel durante le prove e poi approvati dal team artistico, elogiandone le intuizioni e offrendo, al contempo, un'ulteriore testimonianza dell'approccio dialettico e collaborativo adoperato dal regista nella costruzione dei suoi spettacoli.¹⁶ Tuttavia, nonostante l'indubbio valore di queste descrizioni, lo studio dei libri modello non può da solo esaurire la ricostruzione della tecnica recitativa di Helene Weigel e ciò è da attribuire alla natura stessa di tali documenti. Brecht non concepisce i libri modello come strumenti per fornire al fruitore una descrizione minuziosa e dettagliata di tutto ciò che fanno gli attori in scena, bensì come una ricostruzione dell'intero allestimento – composta da note di regia e fotografie – volta a tematizzare le motivazioni che sottendono le scelte del team artistico e a lasciare una testimonianza concreta dello spettacolo. Per Brecht, il modello non deve essere del tutto prescrittivo ed è aperto al dialogo con i futuri registi, i quali dovranno utilizzarlo come punto di partenza per le proprie rappresentazioni.¹⁷ In questo senso, una descrizione molto dettagliata del comportamento degli attori in scena risulterebbe controproducente, poiché assumerebbe la forma di una rigida imposizione, limitando la libertà artistica dei fruitori del documento. Brecht dedica un'attenzione scrupolosa solo alla delineazione dei raggruppamenti e degli spostamenti degli interpreti in scena; i movimenti degli attori sul palco devono, infatti, essere regolamentati con cura per non compromettere il messaggio sociale delle diverse scene del dramma. Nel complesso, le indicazioni riguardo alla recitazione nei *Modellbücher* sono da intendersi come linee guida generali, contorni da completare da parte del singolo attore, in collaborazione con la

¹⁶ Per un'analisi approfondita dell'attività registica di Brecht al Berliner Ensemble e, in particolare, del suo lavoro con gli attori, si veda C. Meldolesi e L. Olivi, *Brecht regista: memorie dal Berliner Ensemble*, Imola, Cue Press, 2015.

¹⁷ Brecht riflette ampiamente sulla modalità di utilizzo dei suoi *Modellbücher* in diversi scritti teorici, concentrandosi, in particolare, sul rapporto tra imitabilità e variabilità del modello. La questione compare, anzitutto, nell'apparato testuale di cui si compongono i diversi libri modello. *Antigonemodell 1948*, in particolare, si apre con un'ampia prefazione, firmata Brecht-Neher, che si interroga proprio sull'utilizzo dei libri modello, sostenendo la natura aperta e dialettica che Brecht vuole attribuire loro. Tale prefazione si può leggere in traduzione in B. Brecht, *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie*, cit., pp. 237-244. Anche in *Couragemodell 1949*, Brecht discorre della finalità dei suoi *Modellbücher*, in particolare in uno scritto intitolato *Modelle (Modelli)*, anch'esso leggibile in traduzione in *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie*, cit., pp. 189-190. Altri scritti di Brecht, che si interrogano sulla natura e sulla modalità di utilizzo dei libri modello, sono pubblicati in *Theaterarbeit – fare teatro. Sei allestimenti del Berliner Ensemble*, edito nel 1969 per i tipi di Mondadori, con traduzioni di B. Bianchi e R. Fertonani. Di particolare rilievo sono i saggi *Se il far uso di modelli di regia sia di ostacolo alla libertà artistica* (pp. 318-324) e *Utilizzazione creativa dei modelli* (p. 317).

regia, attraverso scelte coerenti con il significato che si intende dare all'allestimento.

Le interviste all'attrice e ai suoi collaboratori, gli scritti teatrali di Brecht e i libri modello costituiscono, dunque, un importante punto di partenza per lo studio della recitazione di Helene Weigel. Nella sua introduzione al saggio per «*Sinn und Form*», Willumsen segnala anche un'altra fonte da cui attingere per ricostruirne lo stile recitativo: i media del suo tempo. Tracce significative del suo stile recitativo emergono anzitutto dalle recensioni delle sue interpretazioni, in gran parte pubblicate nella monografia di Hecht.¹⁸ Indubbiamente, le critiche agli spettacoli costituiscono un materiale prezioso per indagare la tecnica recitativa messa a punto da Weigel. Tuttavia, in esse le descrizioni sono inevitabilmente filtrate dalla soggettività dell'osservatore. Un medium che, al contrario, offre una restituzione decisamente più imparziale delle esibizioni dell'attrice è costituito dai filmati degli spettacoli. Presso il Bertolt-Brecht-Archiv di Berlino ne sono conservati alcuni in cui è presente anche Helene Weigel. Nello specifico, è possibile visionare *La madre*, *I fucili di Madre Carrar*, *Madre Courage e i suoi figli*, *Frau Flinz* (*La signora Flinz*) e *Katzgraben*.¹⁹ Accedendo all'archivio, si ha quindi l'opportunità di vedere l'attrice nei suoi quattro più celebri *Mutterrollen*, ruoli di madre: Pelagia Vlassova, Teresa Carrar,

¹⁸ W. Hecht, *Die zeitgenössische Kritik 1919-1971. Rollenverzeichnis und Wirkung Helene Weigels*, in Id., *Helene Weigel. Eine große Frau des 20. Jahrhunderts*, cit., pp. 239-294.

¹⁹ Nello specifico, sono stati visionati i seguenti filmati: *Die Gewehre der Frau Carrar von Bertolt Brecht. Inszenierung des Berliner Ensembles* 1952, conservato alla collocazione "Bertolt-Brecht-Archiv-AVM 13.0068" in formato DVD. Si tratta di una ripresa televisiva, a cura della Deutscher Fernsehfunk, l'emittente radiotelevisiva di stato della Germania dell'Est, dell'allestimento del 1952 de *I fucili di Madre Carrar*, per la regia di Brecht e Monk. Il filmato è andato in onda la prima volta il 26 ottobre del 1953. *Katzgraben von Erwin Strittmatter. Inszenierung des Berliner Ensembles 01/10/1957*, conservato alla collocazione "Brecht-Archiv-AVM 13.0078". Si tratta di un filmato documentario del 1957, a cura del Berliner Ensemble in collaborazione con la DEFA, dello spettacolo di *Katzgraben*, con regia di Wekwerth e Jaap. L'allestimento è quello del Berliner Ensemble del 1953, con regia di Brecht. *Dokumentarverfilmung des Stücks "Die Mutter" von Bertolt Brecht unter der Theaterregie von Manfred Wekwerth nach einer Inszenierung von Bertolt Brecht, realisiert durch das Berliner Ensemble*, 1958, conservato alla collocazione "Filmrollen 436170-D". Anche in questo caso, si tratta di un filmato documentario de *La madre*, prodotto nel 1958 dal Berliner Ensemble in collaborazione con la DEFA. La regia è di Wekwerth, e si basa sull'allestimento del 1951 a cura di Brecht. *Frau Flinz*, conservato alla collocazione "Brecht-AVM 13.0160". Si tratta della ripresa di alcune parti di una replica de *La signora Flinz* del 1963 al Berliner Ensemble, conservate in due DVD (parte 1 e parte 2). La regia è di Manfred Wekwerth. *Mutter Courage und ihre Kinder*, film a soggetto prodotto nel 1961 dalla DEFA e messo in commercio nel maggio del 2020 in formato DVD dall'etichetta Icestorm Entertainment (Edel). Il film si basa sull'allestimento di Brecht ed Engel del 1951 al Berliner Ensemble, la regia è di Wekwerth e Palitzsch. Una copia del DVD è conservata anche in archivio alla collocazione "Brecht-AVM 13.0233". Oltre al DVD, è stato preso in considerazione anche un video dello spettacolo presente su Youtube. La descrizione del video segnala che lo spettacolo mostrato è una replica del 1957 al Theater am Schiffbauerdamm. La regia è quella di Brecht ed Engel. Di seguito il link: <https://www.youtube.com/watch?v=MWz07HAzKBI&t=331s>

Anna Fierling e Marta Flinz. Inoltre, è possibile osservarla nel personaggio secondario della signora Großmann in *Katzgraben*. I primi tre spettacoli, ideati da Brecht, aderiscono pienamente ai principi e alle finalità politico-didattiche del teatro epico. *Katzgraben* e *La signora Flinz* sono invece due commedie. *Katzgraben*, scritta da Erwin Strittmatter, debutta al Berliner Ensemble il 23 maggio 1953 con la regia di Brecht. *La signora Flinz*, di Helmut Baierl, viene messa in scena per la prima volta l'8 maggio 1961, per la regia del duo Manfred Wekwerth e Peter Palitzsch. Osservare Weigel recitare, interpretando personaggi differenti, costituisce un'occasione preziosa per indagare la sua recitazione. Confrontando le diverse prove d'attrice, si può notare come gli stessi elementi si ripropongano uguali in ognuna delle rappresentazioni, andando, così, a intessere la sua personale tecnica recitativa. Attraverso l'analisi testuale della drammaturgia costruita in scena dall'interprete è, dunque, possibile ricavarne la grammatica espressiva. Tale grammatica si compone principalmente di espedienti recitativi finalizzati alla produzione dell'effetto di straniamento, fulcro delle teorie di Brecht sul teatro epico. In particolare, lo straniamento è prodotto dall'attrice sistematicamente attraverso una singolare modulazione della voce, del corpo e del viso.

Ciò che questo articolo si propone è ricostruire la tecnica recitativa elaborata da Weigel per il teatro epico a partire da una decodificazione degli elementi adoperati per straniare la sua performance. L'analisi si concentrerà, dunque, sull'espressività vocale dell'interprete, sulla gestica e sul modo di utilizzare il corpo in scena, per arrivare, infine, a esaminarne la mimica facciale.

La voce

Karl Kraus una volta disse che bisogna «cominciare ad ascoltarsi mentre si parla, riflettere su quello che si dice, e in questo modo tutto ciò che è stato perso si ritroverà». Con la sua richiesta di «parlare in modo consapevole», di seguire il ritmo della lingua, e di tacere laddove la lingua fallisce, viene descritto al meglio un principio fondamentale di Helene Weigel. Perché lei col suo modo di parlare rende chiaro che sta ascoltando anzitutto se stessa, e poi il testo pronunciato.²⁰

In questo breve passaggio del saggio *Die Stimme der Weigel* (*La voce della Weigel*), Dieter Wöhrle individua una caratteristica distintiva della sua recitazione: l'attrice sembra comportarsi come se riascoltasse le parole che pronuncia. Ottiene questo effetto attraverso un rallentamento calibrato del ritmo delle battute, grazie all'inserimento di lunghe pause all'inizio e alla fine di una frase, o anche tra le singole parole. A questa singolare modalità

²⁰ D. Wöhrle, *Die Stimme der Weigel*, in J. Wilke e M. Van Dijk (a cura di), *Helene Weigel 100. The Brecht Yearbook 25*, cit., p. 168.

espressiva si affianca un'altra caratteristica: non solo pronuncia le battute con ritmo cadenzato, ma le restituisce, parallelamente, con un tono di voce inespressivo e atonale, privo, cioè, di qualsiasi carica emotiva.

Entrambe le soluzioni contribuiscono a sottolineare la non corrispondenza tra interprete e personaggio. Simulando la lettura delle battute, l'attrice segnala chiaramente di riportare le parole di qualcun altro; comportandosi come se le riascoltasse, adotta l'atteggiamento di chi riflette con distanza critica sulle idee del personaggio, sollecitando lo spettatore a fare altrettanto. Weigel riserva questa modalità espressiva in particolare alle battute che esprimono la posizione sociale o l'evoluzione del pensiero politico del personaggio. Proprio in questi momenti risulta funzionale, per gli obiettivi socio-didattici della messinscena epica, che l'interprete renda evidente la sua distanza critica. La stessa strategia espressiva viene applicata anche alle battute che segnano gli snodi principali della vicenda: affinché il pubblico possa seguirne con lucidità critica lo sviluppo, tali passaggi devono essere straniati, ovvero resi degni di nota.²¹ Grazie al suo atteggiamento distanziato, Weigel riesce a isolare queste battute e a evidenziarne il contenuto. Spesso, le due diverse funzioni drammaturgiche – esprimere il pensiero politico del personaggio e sottolineare i momenti centrali della narrazione – coincidono nella stessa battuta.

Un esempio di tale coincidenza si può individuare in una delle sequenze finali de *I fucili di Madre Carrar*. Questo atto unico è ambientato in una piccola casa in Andalusia durante la Guerra Civile spagnola, dove la protagonista, la pescatrice Teresa Carrar, cerca disperatamente di tenere i suoi due figli, Juan e José, lontani dal conflitto. Convinta che la neutralità sia l'unica via per la salvezza, Teresa impedisce al figlio maggiore, Juan, di unirsi alla lotta, costringendolo a pescare. Sebbene non appaia mai in scena, la presenza del ragazzo è costante, perché la madre continua a controllare dalla finestra che la luce della sua barca resti accesa. La trama progredisce con l'arrivo di vari personaggi che cercano di convincere Teresa a unirsi alla resistenza, arrivando ad accusarla di filo-franchismo, ma lei rimane irremovibile. La sua convinzione crolla improvvisamente, nel finale del dramma, quando la luce della barca di Juan si spegne. Poco dopo, dei pescatori portano il corpo senza vita del figlio, fucilato dai nazionalisti che lo avevano scambiato per un nemico a causa dei suoi vestiti logori. Dopo questa tragica scoperta, Teresa capisce che la neutralità, in guerra, non offre alcuna protezione. Il dramma si conclude con lei che prende un fucile, pronta a unirsi alla lotta, mentre in lontananza si sente il rumore dei

²¹ L'espressione "rendere degni di nota" è ripresa dalla definizione di effetto di straniamento che Brecht delinea nel suo saggio *La scena di strada*: «il relatore [...] "strania" il piccolo avvenimento particolare, ne mette in luce l'importanza, lo rende notevole». B. Brecht, *La scena di strada*, in Id., *Scritti teatrali II. «L'acquisto dell'ottone», «Breviario di estetica teatrale» e altre riflessioni. 1937-1956*, trad. it. di C. Pinelli et al., Torino, Einaudi, 1975, pp. 44-52.

cannoni.

In una delle scene finali, Pedro, il fratello della protagonista, minaccia Teresa di voler raccontare a Juan tutta la verità sul conflitto, che la madre gli nasconde affinché diserti inconsapevolmente. Alle intimidazioni di Pedro, la donna risponde:

MADRE (*molto calma*) Lascia in pace i miei figli, Pedro! Gliel'ho detto: se se ne vanno m'impicco. So che è un peccato agli occhi di Dio, e che significa la dannazione eterna. Ma non posso far diversamente. Quando Carlos morì, e morì a quel modo, andai dal parroco: altrimenti già allora mi sarei impiccata. Sapevo che era stata anche colpa mia, anche se lui era il peggiore con la sua impetuosità, con la sua inclinazione alla violenza. Certo non stiamo bene, non è facile sopportare questa vita. Ma non è con i fucili che cambierà. Lo capii quando me lo portarono in casa e lo misero qua per terra. Io non sono per i generali: è una vergogna dire di me una cosa simile. Ma se mi tengo tranquilla e domino il mio impeto, forse ci risparmieranno. È un calcolo semplice. Quello che chiedo è ben poco. Non la voglio più vedere questa bandiera. Siamo già abbastanza disgraziati. (*Si avvicina in silenzio alla piccola bandiera, la solleva e la lacera*).²²

Con queste parole, Madre Carrar non si limita a dichiarare la propria neutralità, ma ne fornisce per la prima volta una motivazione: la sua scelta politica segue l'uccisione del marito rivoluzionario durante la Rivoluzione delle Asturie. Il breve monologo della protagonista assume inoltre una posizione di particolare rilievo nel meccanismo drammatico del testo, poiché proprio come la visione del cadavere di suo marito, qualche anno addietro, l'ha indotta a credere che la neutralità in guerra sia l'unica possibilità di salvezza, parallelamente, alla fine del dramma, Madre Carrar si convertirà alla causa rivoluzionaria subito dopo aver visto il corpo del figlio ucciso dalle truppe franchiste. Data la rilevanza del monologo, è importante che l'interprete riesca a mantenere alta l'attenzione critica dello spettatore sul suo contenuto e ostacoli, quindi, un eventuale processo immedesimativo. Per questo motivo, nonostante l'indubbia carica emozionale delle parole di Carrar, Weigel sceglie di pronunciarle con un atteggiamento di evidente distacco: mentre è immobile in scena in una postura molto irrigidita, parla con un tono di voce appiattito, privo di qualsiasi inflessione e con un ritmo molto rallentato, pronunciando ogni frase con grande chiarezza espositiva. L'impressione che si ottiene è che l'attrice parli come se stesse leggendo il copione. Un'altra caratteristica tipica della vocalità di Weigel che emerge dalla restituzione di questa battuta – ma che compare regolarmente quando assume un atteggiamento distanziato – è l'impiego di un tono di voce abbassato. Parlare a voce bassa induce lo spettatore a concentrarsi maggiormente sulle parole pronunciate

²² B. Brecht, *I fucili di Madre Carrar*, trad. it. di G. Panzieri, in Id., *Teatro*, a cura di E. Castellani, voll. 4, Torino, Einaudi, I millenni, 1974, IV, p. 527.

dall'attore, per non rischiare di perdere alcun passaggio.²³ Anche questo contribuisce a mettere in rilievo il contenuto delle frasi restituite in scena. Nel corso della rappresentazione, Weigel recita allo stesso modo molte altre battute, tutte accomunate dal medesimo scopo: esprimere il pensiero politico della protagonista. All'inizio del dramma, ad esempio, l'attrice pronuncia con voce atonale e ritmo rallentato le frasi «Perché dovere essere per i generali? Io non voglio che si sparga sangue, ecco» e «Noi siamo gente povera, e la gente povera non può fare la guerra»,²⁴ entrambe volte a sottolineare la posizione di neutralità della protagonista. La medesima modalità espressiva compare anche nella restituzione delle ultime battute del testo. Ad esempio, dopo aver visto il cadavere insanguinato di Juan, avvolto in una vela e trasportato in casa dai pescatori, Weigel afferma con distacco la seguente frase di Carrar:

MADRE Poco fa ho stracciato una bandiera. Me ne hanno portato un'altra.
*(Trascina la vela verso il fondo e ricopre con quella il morto).*²⁵

Questa battuta cristallizza la conversione della protagonista alla causa rivoluzionaria. Ciò dimostra come Weigel non pronunci con distanza critica esclusivamente le battute che esprimono la neutralità della donna – posizione che non condivide -, bensì tutte quelle che manifestano il pensiero politico del suo personaggio, a prescindere dalle inclinazioni personali dell'interprete. Anche le battute successive alla conversione devono essere straniate, affinché lo spettatore non compatisca la protagonista per la perdita del figlio, ma comprenda come l'ingiusta e crudele uccisione di Juan sia la causa scatenante dell'improvvisa inversione di rotta compiuta da Teresa Carrar alla fine della messa in scena. Tra gli spettacoli visionabili nei filmati conservati in archivio, quello in cui questa strategia espressiva di Weigel emerge con maggiore evidenza è sicuramente *La madre*. Il dramma, ambientato durante la Prima Rivoluzione Russa, è incentrato sulla vicenda della madre proletaria Pelagia Vlassova, la quale, da un rifiuto sistematico del comunismo arriva alla piena adesione

²³ A proposito dell'abitudine di Weigel di recitare a bassa voce, l'attrice Gisela May afferma in un'intervista rilasciata a Braun nel 1980: «Quando era sul palcoscenico, era semplicemente lì, piccola com'era, già attraverso la voce [...] e attraverso il parlare a bassa voce; anche questo era qualcosa di nuovo: parlare a bassa voce. Brecht fu molto criticato...» e continua dicendo: «Volevo solo dire che lei spesso è riuscita ad affascinare anche semplicemente parlando a voce bassa. E la Reichel ha raccontato che da sotto spesso veniva gridato "Voce!", perché non la si capiva. [...] [Brecht] aveva prestabilito che il pubblico dovesse ascoltare in quel modo, ed era possibile. E la Weigel era in grado di farlo in modo fantastico durante la recitazione». M. Braun, *Gespräch mit Gisela May über Helene Weigel am 29 Mai 1980 in Berlin*, dattiloscritto, Berlino, 1980, Helene-Weigel-Archiv, collocazione FH 23 +, pp. 12-13.

²⁴ B. Brecht, *I fucili di Madre Carrar*, cit., pp. 508, 509.

²⁵ Ivi, p. 534.

alla causa rivoluzionaria del movimento operaio, attraverso lo sviluppo di una coscienza di classe. Il testo presenta di per sé una struttura singolare in relazione al repertorio drammatico brechtiano, che si presta duttamente alle soluzioni espressive di Weigel: è composto, cioè, da un'alternanza tra sequenze dialogiche e singole battute rivolte dalla protagonista direttamente al pubblico o a se stessa. Nel corso della messinscena, sia le battute rivolte direttamente al pubblico sia quelle pronunciate tra sé e sé vengono indirizzate alla platea e Weigel le restituisce con un ritmo cadenzato, scandito da lunghe pause e con un tono di voce appiattito e monocorde. Quando torna a rivolgersi agli altri personaggi, il tono e il ritmo con cui si esprime diventano molto più naturali. È opportuno sottolineare che le battute indirizzate agli spettatori sono quelle che delineano più incisivamente l'evoluzione del pensiero politico della protagonista, per questo Weigel le strania attraverso la voce. Inoltre, la continua alternanza tra i due stili espressivi nel corso della rappresentazione genera nello spettatore l'impressione che l'attrice entri ed esca continuamente dal personaggio: quando si rivolge direttamente alla platea, sembra che stia riportando in terza persona le parole di Vlassova, dunque il pubblico vede chiaramente l'attrice Helene Weigel che riferisce – o narra – le vicende del suo personaggio. Quando parla con gli altri, rientra nel ruolo di madre proletaria.

Il modo in cui Weigel evidenzia la non corrispondenza tra interprete e personaggio attraverso la modulazione della voce è rintracciabile sin dalla primissima scena del dramma, composta da un lungo monologo della protagonista:

PELAGIA VLASSOVA Quasi mi vergogno a mettere questa minestra davanti a mio figlio. Ma non posso più aggiungerci neppure una mezza cucchiaiata di grasso. Proprio la settimana scorsa gli hanno diminuito la paga di un copeco all'ora, e io, per quanto mi sforzi, non riesco più a risparmiarlo in altro modo. So bene che, col suo lungo e pesante lavoro, avrebbe bisogno di un cibo più sostanzioso. È una brutta cosa che io non possa offrire al mio unico figlio una minestra migliore: lui è giovane, quasi non ha ancora finito di crescere. È tutto diverso da come era suo padre. Non fa che leggere libri, e non ha mai trovato il cibo abbastanza buono. Adesso la minestra è ancora peggiorata; e lui è sempre più scontento.

Posa dinanzi al figlio una ciotola di minestra. Tornata indietro, vede che il figlio, senza alzare gli occhi dal libro, toglie il coperchio dalla ciotola, annusa la minestra, rimette il coperchio e spinge lontano da sé la ciotola.

Ecco, annusa la minestra, come sempre. Non gliene posso portare una migliore. Presto si accorgerà che non sono più un aiuto per lui, ma soltanto un peso. A che gli serve che io mangi, che viva nella sua casa e mi vesta con i suoi guadagni? Finirà per andarsene. Che cosa posso fare io, Pelagia Vlassova, donna di quarantadue anni, vedova di un operaio, madre di un operaio? Ogni copeco me lo rigiro tre volte fra le mani; provo a questo modo, provo a

quest’altro; una volta risparmio sulla legna, un’altra volta sui vestiti. Ma non ce la faccio. Non vedo una via d’uscita.²⁶

Quando si apre il sipario, Weigel è in proscenio, all'estrema sinistra, mentre il figlio Pavel è seduto a un tavolo all'estrema destra, al centro del palcoscenico. L'attrice pronuncia il lungo monologo rivolgendosi direttamente allo spettatore: è in piedi in ribalta, in una postura irrigidita, con una pentola in mano e guarda dritto verso la platea, restituendo le frasi lentamente e con voce atonale e del tutto inespressiva. Si sposta verso l'interno del palcoscenico solo quando porta la ciotola di minestra a Pavel, dopodiché torna alla posizione di partenza e riprende a parlare col medesimo distacco critico. Mentre è in ribalta, sembra che il figlio non percepisca la sua presenza. È come se la donna si trovasse in un'altra stanza, nonostante risulti evidente che entrambi siano nello stesso luogo, ovvero il salotto di Vlassova.

In questa prima scena, dunque, mentre è in proscenio, il pubblico vede con chiarezza Helene Weigel che riporta la vicenda di Pelagia Vlassova. Quando entra nello spazio di recitazione,²⁷ la separazione risulta meno evidente, poiché l'interprete di Pavel²⁸ la riconosce, ed è quindi il personaggio a prevalere.

Nel saggio *Esempio: descrizione della prima interpretazione della «Madre»*, Brecht descrive in questi termini la recitazione di Weigel nella prima scena del dramma:

Diamo ora alcuni esempi di ciò che la prima interprete della *Madre* Helene Weigel mostrò colla recitazione epica:

I. Nella prima scena l'interprete, in piedi nel mezzo della scena in un ben determinato atteggiamento tipico, pronunciava le sue battute come se fossero scritte alla terza persona; dunque non solo non creava l'illusione di essere veramente la Vlassova o di credere di esserlo, e di dire realmente queste frasi; ma impediva addirittura che lo spettatore, per negligenza e per vecchia abitudine, si trasportasse in una data stanza e si credesse testimonio invisibile di una sporadica scena intima. Ella proponeva invece apertamente come

²⁶ B. Brecht, *La madre*, trad. it di E. Castellani, Torino, Einaudi, 1963, pp. 15-16.

²⁷ L'espressione "spazio di recitazione" rimanda all'allestimento di Brecht de *L'Antigone di Sofocle* del 1948 a Coira. Gli attori recitavano in una porzione limitata di palcoscenico, che era circoscritta da quattro pali sormontati da teste equine. Usciti fuori da questo spazio, gli attori uscivano anche dal personaggio, abbandonando l'atteggiamento proprio del loro ruolo, e si sedevano su delle panche ben visibili al pubblico, disposte ai lati della scena. In questo modo, la non corrispondenza tra attore e personaggio veniva resa evidente agli spettatori. La ribalta in questa prima scena de *La madre* ha la stessa funzione della porzione del palcoscenico che, nell'Antigone, eccedeva lo spazio della recitazione. Dunque, quando Weigel è in ribalta esce momentaneamente dal personaggio di Vlassova e sembra assumere i panni di una narratrice esterna.

²⁸ Nel filmato preso in analisi, il personaggio di Pavel è interpretato da Fred Düren.

oggetto di discussione il personaggio che lo spettatore per alcune ore avrebbe veduto agire.²⁹

Brecht sottolinea, dunque, come l'attrice riesca a eliminare l'illusione di essere realmente Vlassova pronunciando «le sue battute come se fossero scritte alla terza persona». Non descrive, però, in che modo Weigel raggiunga concretamente questo effetto. Tuttavia, osservandola recitare nella prima scena de *La madre*, oltre al rigido posizionamento in ribalta e allo sguardo fisso in platea, è evidente come la modulazione della voce giochi un ruolo fondamentale nella produzione del distanziamento: l'attrice pronuncia le battute di Vlassova come se le stesse leggendo alla platea e poi le stesse riascoltando insieme al pubblico. In questo modo, «proponeva apertamente come oggetto di discussione il personaggio che lo spettatore per alcune ore avrebbe veduto agire».

Nella prima scena del dramma, Vlassova non dialoga con gli altri personaggi. Lo spettatore ha, dunque, modo di vederla - e sentirla - soltanto nell'atteggiamento distanziato che assume quando si rivolge al pubblico. Al contrario, la scena immediatamente successiva consta di una continua alternanza tra battute rivolte al pubblico e battute indirizzate agli operai, amici di Pavel, che si nascondono nel suo salotto per stampare con un ciclostile i volantini che diffondono la notizia dello sciopero in fabbrica. Nello specifico in questa scena, Vlassova condivide col pubblico la sua disapprovazione verso la collaborazione del figlio con i rivoluzionari, mentre quando parla con gli operai tenta di nascondere tale atteggiamento. L'alternanza tra le due tipologie di battute corrisponde a un continuo mutamento di tono dell'attrice: alla restituzione lenta e atonale delle frasi per il pubblico segue sistematicamente una maggiore espressività e un ritmo più naturale per i dialoghi con gli altri personaggi. L'alternanza dei due stili espressivi emerge con particolare evidenza quando Weigel, all'interno di una battuta del testo composta da un a parte seguito da una sequenza rivolta a un personaggio, differenzia chiaramente i due segmenti sul piano vocale. Ad esempio:

PELAGIA VLASSOVA (*è tornata indietro e si è seduta su una sedia*) Se adesso io non gli do retta, capiranno che non li posso soffrire. Non mi va proprio a genio che se ne stiano qui e parlino così piano da non lasciarmi sentire. (*Di nuovo si avvicina alla tavola*) Pavel, mi farebbe molto dispiacere se il padrone di casa si accorgesse che alle cinque di mattina viene qui gente a stampare. Non riusciamo nemmeno a pagare la pugione!³⁰

Durante la messinscena, il passaggio dalla prima parte della battuta, pronunciata con distanziamento, alla seconda, restituita in maniera più

²⁹ B. Brecht, *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie*, cit., pp. 91-92.

³⁰ B. Brecht, *La madre*, cit., p. 19.

addolcita è brusco e improvviso. Ciò permette allo spettatore di percepire chiaramente il salto che Weigel compie da essere soltanto attrice che racconta, nel caso dell'a parte, a diventare anche personaggio che parla, quando compare invece la sequenza dialogica. In questo modo, non solo isola il contenuto politico della prima parte della battuta, ma, attraverso il repentino cambiamento di tono, mantiene costantemente alta l'attenzione critica dello spettatore.

L'impiego dello stile espressivo distanziato per straniare le battute dal contenuto politico non si riscontra soltanto nelle messe in scena de *I fucili di Madre Carrar* e de *La madre*, ma in ciascuno dei *Mutterrollen* documentati nei filmati d'archivio.³¹ Ciò dimostra come tale modulazione vocale costituisca uno dei tasselli che compongono la tecnica recitativa epica ideata da Helene Weigel.

La sua abilità di modulare e controllare la voce emerge anche nella restituzione delle canzoni. Esse costituiscono una componente importante della drammaturgia brechtiana, in quanto – che abbiano carattere diegetico o meno – sono concepite come inserti che interrompono bruscamente il filo dell'azione drammatica. Il repentino passaggio dal registro parlato a quello cantato ostacola l'eventuale processo immedesimativo dello spettatore, contribuendo, così, a stimolare la sua attenzione critica sui fatti narrati.³² Weigel è molto abile a evidenziare il carattere discontinuo delle sue parti cantate rispetto al flusso dialogico, attraverso alcuni espedienti che compaiono uguali nei diversi spettacoli.³³ Per prima cosa, come stabilito da Brecht,³⁴ quando canta l'attrice sospende la relazione scenica con gli altri

³¹ Tra i filmati visionati in archivio, l'unico spettacolo in cui non si riscontra l'impiego di questa tecnica espressiva è *Katzgraben*. Il motivo di tale assenza è che lo straniamento, in questa commedia, è generato da Weigel attraverso la tecnica della caricatura: l'attrice decide di estremizzare i tratti negativi – sia fisici che caratteriali – della ricca contadina, per esprimere il suo punto di vista critico sulla classe sociale rappresentata dalla signora Großmann. Anche in questo caso, Weigel ricorre alla modulazione della voce per la sua interpretazione del personaggio, anche se in maniera differente rispetto ai quattro *Mutterrollen*. In particolare, in *Katzgraben* l'attrice utilizza il medium vocale per visualizzare il finto bigottismo della donna: pronuncia continuamente l'intercalare *Göttchen* (mio Dio) con una voce così stridula e gracchiante da risultare fastidiosa. La reiterazione di quest'espressione con un tono di voce così singolare imprime nella mente dello spettatore il tratto bigotto del carattere della donna, che può essere riferito a un'intera categoria sociale: i ricchi contadini avari e classisti che si nascondono dietro a una finta devozione religiosa, a cui si oppone, sul piano ideologico, uno sfruttamento spietato dei loro sottoposti.

³² Cfr. B. Brecht, *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie*, cit., pp. 190-191.

³³ Tra le riprese degli spettacoli di cui si dispone, Weigel ha delle parti cantate in *La madre*, *Madre Courage e i suoi figli* e *La signora Flinz*.

³⁴ «Staccate le canzoni dal resto! / [...] indicate / che l'arte sorella ora / entra in scena. Gli attori / si trasformano in cantanti. In posa diversa / si volgono al pubblico, sempre / figure del dramma, ma ora anche in modo palese / complici del drammaturgo», scrive Brecht nella poesia *Le canzoni*. B. Brecht, *Scritti teatrali II. «L'acquisto dell'ottone»*, «Breviario di estetica teatrale» e altre riflessioni. 1937-1956, cit., p. 144.

interpreti e si volge completamente verso lo spettatore, indicando, in questo modo, il passaggio dal dialogo al canto. In aggiunta, il suo ritmo accelera e rallenta continuamente e spesso non si adegua alla musica. Ciò ostacola il coinvolgimento emotivo dello spettatore, che prova, al contrario, una sensazione di turbamento. L'armonia dell'esibizione canora è, inoltre, incrinata dall'intonazione impiegata dall'attrice, che alterna momenti propriamente cantati a passaggi restituiti con una cadenza associabile al parlato, un chiaro rimando agli spettacoli di Kabarett della Berlino degli anni Venti, esperienza importante dell'apprendistato brechtiano. Valga da esempio la resa della *Canzone della Grande Capitolazione*, inserita nella quarta scena di *Madre Courage e i suoi figli*.

La scena si apre con Madre Courage che giunge alla tenda di un ufficiale per sporgere un reclamo: i soldati hanno devastato il suo carro e le hanno inflitto una multa ingiusta. Lo scrivano la avverte che tutti sanno del suo coinvolgimento nell'occultamento del cassiere protestante - il figlio Schweizerkas, ucciso nella scena precedente - e le consiglia, dunque, di abbandonare il proposito di denunciare se vuole salvaguardare la sua attività di vivandiera. Mentre Madre Courage attende l'arrivo dell'ufficiale, compare in scena un giovane soldato furioso, deciso a sporgere denuncia contro il capitano che gli ha sottratto ingiustamente la ricompensa per un suo atto coraggioso. Un soldato più anziano cerca di calmarlo, ricordandogli le conseguenze di una protesta. La vivandiera interviene, spiegando al giovane che la sua rabbia è inutile se non è abbastanza forte da resistere alle conseguenze. Canta allora la *Canzone della Grande Capitolazione*, che racconta di come, con il tempo, anche gli ideali più forti cedano di fronte alla realtà della guerra e della sopravvivenza. Alla fine, il giovane soldato si siede in silenzio. Lo scrivano informa Madre Courage che l'ufficiale è pronto a riceverla, ma lei, ormai rassegnata, decide di non presentare più alcun reclamo. Nel corso della canzone, dunque, la protagonista - inizialmente determinata a far valere le proprie ragioni - cambia progressivamente atteggiamento. Abbandona l'istinto e si affida alla saggezza appresa durante la guerra: non si lamenta con l'ufficiale, perché l'esperienza le ha insegnato che in tempo di guerra la giustizia non esiste per i più deboli e che anche i valori più nobili vengono sacrificati alla sopravvivenza.

Nella scena Weigel è seduta su una panca in proscenio, frontalmente rispetto al pubblico. Quando sta per iniziare a cantare, lo annuncia allo spettatore, pronunciando a voce alta verso la platea la battuta: «Le racconterò qualcosa a proposito della Grande Capitolazione».³⁵ Durante la canzone, si rivolge poche volte verso il giovane soldato seduto alla sua destra, e solo nei brevi momenti parlati; per il resto, guarda fisso il

³⁵ B. Brecht, *Madre Courage e i suoi figli*, trad. it. di R. Leiser e F. Fortini, Torino, Einaudi, 2000, p. 103.

pubblico, mantenendo un tono duro e una voce scura.³⁶ Il ritmo con cui intona i versi accelera e rallenta continuamente e, in alcuni passaggi, canta fuori tempo.

Ursula Pintzka-Birnbaum, nella sua tesi di laurea *Über die Volksschauspielerin Helene Weigel (Sull'attrice popolare Helene Weigel)*, scritta nel 1956, descrive con precisione l'esibizione canora di Weigel in questa scena:

Quando per esempio la Weigel canta la canzone della grande capitolazione, si rivolge al pubblico – senza rinunciare alla relazione scenica col giovane soldato – e in questo caso è lontana da qualsiasi tipo di identificazione. Questo è un punto particolare dello sviluppo degli eventi e della caratterizzazione del suo ruolo, in cui il pubblico deve essere esortato a riflettere! Dall'esterno sembra che sta proteggendo un giovane ragazzo da una stupidaggine, ma in realtà lei lo usa soltanto come un'opportunità vantaggiosa per scusarsi di essere troppo vile per difendere un suo diritto. Deve essere chiaro che infrange uno dei sentimenti umani più preziosi – il sentimento per la giustizia – e insegnà ai giovani soldati come piegarsi davanti alle autorità. Ciononostante, l'attrice non perde mai il contatto con il pubblico. Con questo giro parziale (parziale perché la Weigel non esce mai totalmente dalla relazione col suo partner) verso il pubblico, rende visibile allo spettatore che si trova in un teatro, e la sua illusione di condividere qualcosa viene strappata via. La scena viene in questo modo straniata: ciò significa che lo spettatore si relaziona nei confronti della canzone che viene cantata sulla scena non come un ascoltatore che ascolta quello che sta succedendo; lui si sente preso in causa, quindi deve testare cosa gli si sta dicendo.³⁷

Subito dopo la canzone, Weigel si alza dalla panca e afferma con decisione: «Ho cambiato idea. Non presento nessun reclamo».³⁸ Poi esce di scena, allontanandosi verso sinistra a passo svelto, con il capo chino, le braccia rigide lungo i fianchi e i pugni serrati. È l'immagine definitiva della capitolazione morale.

Il corpo

Osservando Helene Weigel muoversi in scena, si può notare, anzitutto, una certa parsimonia di gesti. A un'analisi più attenta, emerge come l'attrice interrompa sistematicamente il flusso dell'azione drammatica con

³⁶ È opportuno sottolineare che Weigel è un contralto; il tono di voce che ha quando canta è molto basso, ruvido e scuro. Non dispone, inoltre, di una grande estensione vocale. Questi elementi contribuiscono al raffreddamento delle performance canore dell'attrice e ostacolano, quindi, ulteriormente il coinvolgimento emozionale dello spettatore.

³⁷ U. Pintzka-Birnbaum, *Über die Volksschauspielerin Helene Weigel*, Lipsia, 1956, conservato in forma di dattiloscritto presso l'Helene-Weigel-Archiv di Berlino, alla collocazione BBA A 2999 [1-2] R, p. 35. La tesi di Pintzka-Birnbaum è confluita in un articolo pubblicato nel 1956 sulla rivista tedesca «Theater der Zeit». Cfr. U. Pintzka-Birnbaum, *Die Volksschauspielerin Helene Weigel*, «Theater der Zeit. Zeitschrift für Theater und Politik», XI, supplemento al n. 8, Berlino, 1956, pp. 4-15.

³⁸ B. Brecht, *Madre Courage e i suoi figli*, cit., p. 107.

movimenti meccanici e rallentati o assumendo posture irrigidite per un tempo insolitamente lungo. Inserite in una recitazione altrimenti fluida e spontanea, queste sospensioni producono fratture nel naturale svolgimento della vicenda scenica. Il risultato è una rottura costante dell'illusione realistica.

La restituzione di un'azione scenica con gesti stilizzati o con posture indurite ha anche l'esito di isolarla, rendendola, così, 'degnà di nota'. Dunque, così come il tono di voce inespressivo e rallentato cattura l'attenzione dello spettatore, i gesti innaturali mettono in evidenza una specifica sequenza drammatica, creando una sorta di primo piano. Attraverso questo particolare modo di muoversi in scena, Weigel sembra esprimere concretamente quanto viene teorizzato nel celebre saggio *La scena di strada*. Qui si propone un modello archetipico per il teatro epico e più specificamente per il lavoro dell'attore: il racconto e il mimo di un incidente stradale da parte di un testimone oculare a degli astanti.

Ponendo ora il relatore molta attenzione ai propri movimenti ed eseguendoli con prudenza, magari rallentati, provoca un effetto di straniamento: ossia 'strania' il piccolo avvenimento particolare, ne mette in luce l'importanza, lo rende notevole³⁹

scrive Brecht, che sembra proprio descrivere l'atteggiamento assunto da Weigel in scena.⁴⁰

Oltre alla dissoluzione dell'illusione realistica e allo straniamento di un'azione scenica, un ulteriore effetto scaturito da questo tipo di modulazione del corpo è la sottolineatura della non corrispondenza tra interprete e personaggio. Muovendosi in scena in maniera stilizzata, l'attrice elimina, infatti, l'illusione di essere realmente il personaggio interpretato, generando, al contrario, l'impressione di star mimando – o meglio citando – i gesti della figura drammatica. Ancora una volta, è il caso di citare *La scena di strada*. Scrive Brecht:

³⁹ B. Brecht, *La scena di strada*, cit., pp. 49-50.

⁴⁰ Brecht scrive *La scena di strada* nell'estate del 1938, durante l'esilio danese, anche se sarà effettivamente pubblicato solo nel 1950 in *Versuche. Heft 10* per i tipi di Suhrkamp Verlag. Nell'introduzione del saggio, Brecht precisa che per delineare l'archetipo dell'attore epico farà riferimento a delle esperienze recitative risalenti al primo dopoguerra. In questo periodo «alcuni teatri tedeschi sperimentarono un tipo di recitazione relativamente nuova che, per il suo carattere nettamente di "rapporto", di descrizione [...] si chiamò *epica*. Usando una tecnica piuttosto complessa, l'attore si distanziava dal personaggio raffigurato e presentava le situazioni drammatiche in una prospettiva tale che lo spettatore veniva necessariamente portato a considerarle in modo critico» scrive Brecht nell'incipit del saggio (p. 44). La collaborazione con Weigel si sviluppa tra gli anni Venti e gli anni Trenta del secolo scorso; è quindi altamente probabile che gli espedienti recitativi presentati nel saggio siano frutto dell'osservazione del lavoro dell'attrice, a cui aveva già dedicato degli scritti teorici (Cfr. nota 1).

la dimostrazione che egli [il dimostratore] fornisce sarebbe meno efficace se gli astanti rimanessero stupiti della sua capacità di trasformarsi. Egli deve evitare di comportarsi in modo che a qualcuno venga detto: "Come è naturale il suo modo di imitare un autista!" Egli non deve "ammaliare" nessuno.⁴¹

Allo stesso modo, l'attore del teatro epico

deve restare dimostratore; deve rendere il personaggio rappresentato come una persona a lui estranea, la sua dimostrazione non deve nascondere che "fu *lui* a fare questo, fu *lui* a dire così". L'attore non deve permettersi di trasformarsi completamente nella persona che dimostra.⁴²

Atteggiamenti di questo tipo sono riscontrabili in tutti i *Mutterrollen* weigeliani. Ad esempio nel finale della seconda scena de *La madre*; Vlassova si è proposta di andare a distribuire in fabbrica i volantini che promuovono lo sciopero al posto del figlio. Gli operai discutono con Pavel dell'offerta raggruppati alla sinistra del palcoscenico, mentre Vlassova, che si è già cambiata per uscire, si trova all'estrema destra. Ad un certo punto, Weigel, di spalle al pubblico, comincia a pregare un crocifisso appeso al muro del salotto, eseguendo l'azione con movimenti meccanici: le gambe sono tese e rigide, come fossero dei perni, col busto compie degli ampi inchini in avanti e, ogni volta che si abbassa, traccia con le braccia il segno della croce. Questi gesti ampi e forzati, lontani da una naturale espressività, non solo rendono evidente la convenzionalità della rappresentazione, ma catturano inevitabilmente l'attenzione dello spettatore. Ai fini dell'esercizio didattico della messinscena, è fondamentale che questa preghiera di Vlassova non passi inosservata: nella prima parte del dramma – dunque precedente alla conversione al comunismo⁴³ – la protagonista si presenta come una donna molto religiosa, disposizione che stride nettamente con la fermezza con cui, nella decima scena, difende il suo rinnovato ateismo, sostenendo che «il destino dell'uomo è l'uomo».⁴⁴ L'irrigidimento innaturale dei movimenti nella breve sequenza iniziale della preghiera imprime così nella memoria del pubblico l'immagine della madre devota, rendendo ancora più evidente il successivo salto ideologico verso il comunismo, con la sua implicita ostilità alla religione.

⁴¹ B. Brecht, *La scena di strada*, cit., p. 45.

⁴² Ivi, p. 49.

⁴³ La conversione di Vlassova avviene nella quinta scena.

⁴⁴ B. Brecht, *La madre*, cit., p. 71. La battuta è collocata nella decima scena del dramma, in cui le vicine di casa bigotte fanno visita a Vlassova per esprimere cordoglio per la morte del figlio Pavel. Al suggerimento delle donne di cercare conforto nella preghiera, la madre proletaria risponde con parole taglienti che esprimono il suo conquistato ateismo. È questa la scena in cui si manifesta in maniera più esplicita il cambiamento ideologico della protagonista.

Nella sesta scena di *Madre Courage e i suoi figli* è possibile osservare un procedimento analogo. La scena si apre con Madre Courage che fa l'inventario insieme a Katrin, mentre discorre con il cappellano e lo scrivano – intenti a un gioco da tavolo – della recente morte del maresciallo Tilly. Durante questa sequenza, Weigel compie una serie di piccole azioni quotidiane con discreta naturalezza: conta cucchiai, ripone candele, serve da bere, pulisce i bicchieri. Questo flusso scorrevole di gesti è però interrotto da due momenti in cui l'attrice, rialzandosi dopo essersi chinata, compie una sequenza di movimenti segmentati e rigidamente scanditi: piega in avanti il busto, fortemente irrigidito, con gambe ferme e a loro volta rigide. A seguire, porta le mani al coccige, come per far leva al movimento successivo, e solleva il busto con uno scatto, accompagnato dall'emissione di un suono che esprime sforzo. Le tre fasi della sequenza, scandite con grande precisione, conferiscono all'azione un carattere quasi robotico. Ripetuto per due volte nella stessa scena, questo gesto rompe la naturalezza con cui si sta svolgendo la vicenda. Al contempo, esso esprime l'affaticamento di Madre Courage e rende visibile il suo indebolimento fisico, frutto di una vita di dure fatiche, mettendo in rilievo il ruolo sociale della protagonista.⁴⁵ Per questi motivi, seppur minima, la sequenza assume un rilievo notevole nella rappresentazione della scena.

La medesima rigidità dei gesti si riscontra non soltanto in azioni con un preciso significato semantico, ma talvolta compare anche in semplici spostamenti da un punto all'altro del palcoscenico. A tal proposito, le camminate di Weigel sembrano aver destato, nel tempo, particolare interesse tra i suoi collaboratori e spettatori. Il regista Joachim Tenschert ricorda, ad esempio, in merito alla messa in scena di *Coriolano*⁴⁶ in cui Weigel interpretava Volumnia, «la sua famosa camminata nella scena della condanna del figlio, quando ha impugnato la spada contro i tribuni e non vuole chiedere il loro perdono; quella camminata straordinaria».⁴⁷ La fotografa Vera Tenschert sottolinea, a sua volta, che ne *Il cerchio di gesso del Caucaso* «lei aveva una camminata così imperiosa, che mi ha sempre

⁴⁵ Weigel è molto abile a esprimere in maniera chiara e immediata il ruolo sociale del personaggio interpretato, aspetto importante per il teatro epico, in cui i personaggi sono dei veri e propri tipi sociali. La caratterizzazione sociale passa attraverso la cura dei costumi, che l'attrice idéa personalmente, degli accessori, che si procura da sola spesso in negozi di antiquariato; ma anche attraverso tratti fisici distintivi applicati alle figure e, infine, mediante gesti caratterizzanti. Il modo in cui Weigel rappresenta l'affaticamento fisico della Courage in questa sequenza può essere interpretato come un'azione caratterizzante, poiché ricorda allo spettatore – attraverso un gesto chiaro ed esplicito – che la protagonista è indebolita da una vita di dure fatiche, conseguenza del suo commercio errante.

⁴⁶ *Coriolano* va in scena per la prima volta al Berliner Ensemble l'11 maggio del 1965, con regia di Wekwerth e Tenschert.

⁴⁷ M. Braun, *Gespräch mit Joachim Tenschert über Helene Weigel am 21.11.1983*, dattiloscritto, Berlino, 1983, Helene-Weiel-Archiv, collocazione FH 65 +, citato in S. Kebir, *Abstieg in den Ruhm: Helene Weigel. Eine Biographie*, Berlino, Aufbau-Verlag, 2000 p. 327.

affascinata. Del resto l'ha utilizzata successivamente anche in *Coriolano*.⁴⁸ Secondo la figlia, Barbara Brecht-Schall, questa non sarebbe passata inosservata neppure a Brecht, che l'avrebbe definita «la sua camminata da un milione di dollari».⁴⁹ Weigel stessa discorre con Werner Hecht – nell'intervista del 1969 – del suo particolare modo di spostarsi in scena, conferendo, così, ulteriore rilievo all'argomento.

HECHT Nel caso di Volumnia la sua camminata è particolarmente impressionante. Una volta, durante il corteo trionfale, poi anche quando prova a persuadere il figlio...

WEIGEL Si tratta di almeno cinque tipi di camminate. È più un mero numero artistico, un esercizio di stile, sì. [...] Anche questo è utile al personaggio: le camminate.⁵⁰

I termini *Kunststückchen* (numero d'arte) e *artistische Spielerei* (esercizio di stile), utilizzati dall'attrice nell'intervista, chiariscono perché le sue camminate restino così impresse nello spettatore: si tratta di veri e propri inserti stilizzati. Di norma Weigel si muove in scena con naturalezza, ma in alcuni punti introduce un'andatura macchinosa e segmentata, che risulta estranea al contesto drammatico. Così facendo, interrompe l'illusione di realtà e richiama l'attenzione sulla costruzione artistica dell'evento teatrale, trasformando la camminata in un segno scenico riconoscibile.

Si può osservare un esempio di ciò nella prima scena di *Madre Courage e i suoi figli*, durante la quale un maresciallo e un reclutatore tentano di convincere i figli di Anna Fierling ad arruolarsi. Per dissuadere Eilif e Schweizerkas, la vivandiera mette in atto il trucchetto della preveggenza: finge di saper prevedere il futuro e presagisce per tutti i combattenti – e aspiranti tali – un destino di morte. La sequenza viene introdotta dalle seguenti battute:

MARESIALLO Mi vuoi offendere? Dirmi che morirò?
 MADRE COURAGE E se fosse la verità? Se vedessi che hai la morte in viso?
 Che hai l'aria di un cadavere in permesso, eh?
 SCHWEIZERKAS Ha la seconda vista, lei, lo dicon tutti. Legge il futuro.
 RECLUTATORE Allora leggi un po' il futuro al signor maresciallo, forse si

⁴⁸ J. Wilke, *Vera Tenschert im Gespräch über Helene Weigel*, in J. Wilke e M. Van Dijk (a cura di), *Helene Weigel 100. The Brecht Yearbook 25*, cit., p. 102. Tenschert sta descrivendo, in quest'intervista con Wilke, la performance di Weigel nei panni della governatrice Natella Abaschwili ne *Il cercchio di gesso del Caucaso*, che debutta il 7 ottobre del 1954 al Berliner Ensemble, con la regia di Brecht.

⁴⁹ M. Braun, *Gespräch mit Barbara Schall-Brecht über Helene Weigel und Bertolt Brecht am 25.8.1980 in Buckow*, dattiloscritto, Buckow, 1980, Helene-Weigel-Archiv, collocazione FH 24 +, p. 28.

⁵⁰ W. Hecht, *Das Stichwort heißt: praktisch. Helene Weigel im Gespräch*, cit., p. 12.

diverte.

MARESCIALLO Non ci credo.⁵¹

Nel corso di questo passaggio, la vivandiera e i suoi figli sono raggruppati sulla sinistra del palcoscenico, il reclutatore e il maresciallo si trovano invece a destra.⁵² Dopo l'ultima battuta del maresciallo, tutti restano immobili e in silenzio per qualche istante, finché Weigel non rompe la pausa attraversando la scena per raggiungere il suo interlocutore. L'attrice esegue questa camminata in modo chiaramente costruito: procede lentamente, con passi ampi e felpati. Il braccio destro rimane disteso lungo il corpo, il sinistro invece si piega, con la mano serrata a pugno che si posa sul fianco corrispondente. Durante lo spostamento, le anche ondeggianno vistosamente, mentre gambe e busto restano rigidi, come se fosse impossibilitata a flettersi.

Oltre alle azioni eseguite in maniera macchinosa, un'altra caratteristica della recitazione di Weigel è l'assunzione di posture irrigidite, mantenute per lunghi intervalli, talvolta per interi minuti. Con questa soluzione espressiva, Weigel genera l'impressione di interrompere momentaneamente il flusso dell'azione scenica, immobilizzandosi in pose statuarie. Ciò che risulta oltremodo interessante è come l'attrice replichi le stesse posture in messinscene differenti, quando si presentano situazioni drammatiche analoghe. Così facendo, spersonalizza le sue interpretazioni: non è il personaggio a ispirare gli atteggiamenti da assumere, ma è l'interprete che, al contrario, applica al ruolo attitudini corporee del suo repertorio espressivo, indipendentemente dalle caratteristiche individuali della figura drammatica.

Tra le posture statuarie adottate da Weigel in scena, se ne distingue una particolarmente ricorrente e rappresentativa: in essa, l'attrice è in piedi, il busto è irrigidito, con le spalle leggermente contratte verso il torace; le gambe sono stese e chiuse, i piedi simmetrici e rivolti in avanti. Le braccia

⁵¹ B. Brecht, *Madre Courage e i suoi figli*, cit., pp. 19, 21.

⁵² Cfr. B. Brecht, *Couragmodell 1949*, in Id., *Schriften zum Theater 1947-1956*, a cura di W. Hecht, voll. 7, Francoforte, Suhrkamp Verlag, 1964, VI, pp. 47-153. Nelle note registiche del libro modello di *Madre Courage e i suoi figli*, Brecht chiarisce come i raggruppamenti e gli spostamenti degli interpreti siano fattori importanti per la costruzione dell'impianto epico-didattico della messinscena. In particolare, i raggruppamenti servono a mostrare con chiarezza le diverse classi sociali implicate nella rappresentazione, mentre gli spostamenti visualizzano gli snodi principali dell'azione, nella misura in cui esprimono l'interazione tra membri di classi diverse. Nella prima scena di *Madre Courage*, ad esempio, gli attori sono divisi in «professionisti della guerra» a sinistra e «professionisti del commercio» a destra (p. 60). I membri delle due classi interagiscono solo nei punti di svolta della narrazione, come l'acquisto della fibbia da parte del maresciallo, che determina l'allontanamento di Eilif. Per riassumere, secondo Brecht «la sistemazione dei percorsi e dei raggruppamenti deve seguire il ritmo del racconto e deve esprimere visivamente gli svolgimenti dell'azione» (p. 80).

scendono rigide lungo i fianchi, con i gomiti lievemente piegati, mentre le mani sono chiuse a pugno o, in alternativa, semichiuse.

Questa postura ricorre frequentemente nei tre *Mutterrollen* brechtiani, in particolare nelle situazioni in cui si manifesta un disaccordo ideologico con gli altri personaggi. Nella seconda scena de *La madre*, ad esempio, dopo l’irruzione dei poliziotti che distruggono il salotto di Vlassova, gli astanti discorrono di quanto accaduto. Gli operai cercano di convincere la madre che, nonostante l’episodio intimidatorio, l’indomani sarà comunque necessario distribuire i volantini sullo sciopero in fabbrica. Vlassova è contrariata; la si vede in piedi in proscenio sulla destra, quasi del tutto rivolta verso il pubblico, mentre gli altri le parlano alle sue spalle. Il corpo appare rigidamente contratto: mani serrate in due pugni, gambe unite, viso teso, occhi chiusi. Rimane immobile in questa posa plastica per tutta la durata della conversazione. La stessa postura ricorre in più momenti della de *I fucili di Madre Carrar*, in cui il conflitto ideologico tra la protagonista e gli altri personaggi è il motore della narrazione. Weigel assume quest’attitudine, ad esempio, quando Manuela accusa Carrar di complicità coi franchisti per aver nascosto al figlio Juan la chiamata alle armi, oppure quando il fratello Pedro tenta di convincerla a consegnargli i fucili nascosti in casa, affinché possa prendere parte alla resistenza. Anche in *Madre Courage e i suoi figli* la protagonista si immobilizza più volte nella medesima postura. Un esempio significativo si riscontra al termine della seconda scena, quando Eilif, il comandante e il cappellano deridono fragorosamente Madre Courage per aver rimproverato il figlio, che ha messo a rischio la propria vita per compiere un’impresa valorosa in battaglia. Mentre gli uomini di guerra, a sinistra, ridono a crepapelle, Weigel, sulla destra e rivolta verso di loro, rimane immobile nella sua postura rigida e stilizzata, con in viso un’espressione contratta che tradisce confusione.

In alcuni passaggi dei suoi *Mutterrollen*, si può inoltre notare come Weigel talvolta non si immobilizzi in una sola posa statuaria, ma accosti più posture rigide, che si susseguono in una sequenza continua. Così facendo, l’attrice segmenta l’azione drammatica in quadri plastici giustapposti paratatticamente.

Una dimostrazione esemplificativa di questa procedura è riscontrabile nella prima scena di *Madre Courage e i suoi figli*, in cui Weigel accosta in sequenza tre pose stilizzate. Come indicato dalla didascalia,⁵³ durante il dialogo col maresciallo – che vuole convincere i figli ad arruolarsi – Madre Courage sfodera un coltello per minacciarlo. L’esecuzione di questo gesto coincide con la prima posa della sequenza: Weigel, frontale rispetto all’interlocutore, tende il braccio destro in avanti stringendo il coltello, con il gomito lievemente piegato; il braccio sinistro scende lungo il fianco, con la mano chiusa a pungo. Contestualmente, la gamba destra avanza rispetto alla

⁵³ B. Brecht, *Madre Courage e i suoi figli*, cit., p. 19.

sinistra, il busto resta rigido ma lievemente incurvato. L'attrice mantiene questa postura durante la sua battuta e anche mentre il maresciallo risponde, muovendo soltanto il coltello lentamente da un lato all'altro, mentre il resto del corpo resta fermo. Alla fine dell'intervento del maresciallo, passa alla seconda posa: ripone il coltello nel borsello sul fianco destro, riporta la gamba destra accanto alla sinistra e gira la testa verso destra di profilo rispetto all'interlocutore. Il busto è rigido, il braccio destro rimane nel borsello, quello sinistro lungo il fianco, mentre i tratti del volto si irrigidiscono: gli occhi sono chiusi, il mento è lievemente sollevato. Rimane in questa posizione per quasi un minuto, continuando il dialogo senza alcun movimento. Assume, quindi, la terza e ultima posa: ruota il capo per riportarlo in posizione frontale rispetto all'interlocutore, aprendo gli occhi. Il movimento è deciso, ma inusualmente lento, come se l'interprete volesse rimarcare il passaggio da una posa all'altra. Nel frattempo, il corpo rimane immobile, fungendo da perno allo spostamento della testa. Resta in questa posizione, che differisce dalla precedente solo per l'orientamento del capo, per mezzo minuto.

La giustapposizione paratattica di pose stilizzate – oltre ad essere un tratto distintivo della recitazione di Weigel – si configura come la controparte scenica della logica narrativa del dramma epico. Così come nel testo la narrazione procede per salti, seguendo la logica del montaggio,⁵⁴ parallelamente l'azione scenica viene segmentata da Weigel in singole posture autonome e circoscritte.

Il viso

Oltre alla modulazione della voce e alla calibrazione dei gesti, anche la modellazione del viso costituisce un tratto importante dell'arte recitativa epica di Helene Weigel. Il suo volto, dai lineamenti marcati e definiti, si presta naturalmente a una configurazione mimica dai toni espressivi. L'attrice, dal canto suo, dimostra una grande abilità nel controllo della muscolatura del viso, che si traduce nella creazione di espressioni facciali così plastiche da evocare vere e proprie maschere. In tal modo, Weigel restituisce in scena i sentimenti del personaggio in quadri visivi forti e stilizzati, ostacolando l'immedesimazione del pubblico.

Questa tendenza alla codificazione si manifesta chiaramente in tutti i suoi *Mutterrollen*, dove espressioni analoghe ricorrono in rappresentazioni diverse per visualizzare uno stesso sentimento. Proprio come la reiterazione delle posture, anche quella delle maschere ha l'esito di spersonalizzare le interpretazioni e di rimarcare la non corrispondenza tra interprete e personaggio. Weigel dispone di un repertorio di espressioni

⁵⁴ Cfr. B. Brecht, *Il teatro moderno è il teatro epico. Note all'opera Ascesa e rovina della città di Mahagonny*, in Id., *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie*, cit., pp. 53-62.

fisse da lei costruite che applica a ciascun personaggio, ogni volta che si manifesta uno specifico sentimento.

Nella terza scena di *Madre Courage e i suoi figli* – incentrata sulla morte di Schweizerkas e caratterizzata dunque da toni particolarmente patetici – Weigel si serve ampiamente della sua abilità di modulazione del volto per contrastare l'immedesimazione del pubblico nel dolore del suo personaggio. L'uccisione di Schweizerkas avviene fuori scena: il pubblico sente solo lo sparo che provoca la sua morte e vede Helene Weigel eseguire il suo celebre *Gestus* dell'urlo muto. Mentre è ancora col capo rovesciato all'indietro e la bocca spalancata al cielo, si spengono le luci. Si riaccendono qualche secondo dopo, mostrando Weigel seduta sullo sgabello in proscenio, immobilizzata in un'espressione mimica marcatamente costruita e innaturale: palpebre abbassate, occhi leggermente calanti, guance rigonfie per il fiato che sta trattenendo, labbra arcuate verso il basso in una tipica manifestazione di tristezza. L'espressione tradisce chiaramente dolore, ma, più specificamente, visualizza in un'immagine plastica e definita gli sforzi di Madre Courage di trattenere la sua angoscia: se qualcuno la vedesse soffrire per la morte del giovane tesoriere, la riconoscerebbe come sua complice e andrebbe incontro a un tragico destino. Weigel mantiene quest'espressione fissa in viso per più di un minuto, fino a quando Yvette annuncia l'arrivo imminente dei soldati con il cadavere di Schweizerkas. «Faccia finta di non conoscerlo, altrimenti ci andate di mezzo tutti»,⁵⁵ le suggerisce la prostituta. A questo punto si verifica un passaggio significativo nella drammaturgia attoria di Weigel. Prima dell'ingresso dei soldati, l'attrice, seduta in proscenio e frontale alla platea, costruisce lentamente in volto un'espressione diversa e altrettanto plastica: sgonfia le guance, rilasciando l'aria che stava trattenendo, quindi modella un sorriso rigido, arcuando gradualmente le labbra verso l'alto. La parte superiore del volto resta, però, immutata, con gli occhi ancora chiusi e tesi verso il basso. Ne risulta un volto diviso in due sezioni speculari ma opposte: quella superiore esprime tristezza, quella inferiore gioia. L'attrice mantiene fissa in volto quest'espressione per diversi minuti, fino alla fine della scena, dunque anche mentre raggiunge i lanzichenecchi alla sinistra del palcoscenico e disconosce il cadavere del figlio.

Attraverso questa costruzione mimica dal forte valore semantico, Weigel restituisce, in un quadro visivo plastico e codificato, l'immagine di una madre costretta a celare il dolore per la morte del figlio, pena la propria uccisione e quella di Katrin.

Alla fine dello spettacolo, nella dodicesima scena, compare un'espressione facciale molto simile a quella assunta da Weigel subito dopo l'urlo muto. Anche la situazione drammatica è analoga, poiché rappresenta i momenti successivi all'uccisione di Katrin. Sin dall'inizio della scena, il volto

⁵⁵ B. Brecht, *Madre Courage e i suoi figli*, cit., p. 95.

dell'attrice si configura come una maschera di dolore: gli occhi sono chiusi, la parte inferiore del viso si contrae verso il basso, le guance appaiono leggermente gonfie, la mandibola è protesa in avanti e le labbra si inarcano drasticamente in giù. Weigel mantiene quest'espressione per tutta la durata della scena: mentre, seduta in proscenio, intona la ninna nanna accarezzando il capo della figlia, quando si alza per coprirne il cadavere con un cencio, durante il pagamento della sepoltura ai contadini e, infine, negli ultimi istanti, mentre guida il carro trainandolo via un'ultima volta. In ciascuna di queste azioni la mimica dell'attrice rimane imperturbabile – persino con gli occhi chiusi – per un totale di circa quattro minuti. Ciò rafforza l'impressione che il suo volto abbia le fattezze di una maschera, nonostante l'elevato carico emozionale della vicenda.

Quest'espressione di sofferenza ricorre anche in altre rappresentazioni, nei punti in cui si configura una situazione di cordoglio. Appare, ad esempio, nella decima scena de *La madre*, quando Vlassova riceve la lettera che annuncia la morte del figlio Pavel, e nel finale de *I fucili di Madre Carrar*, quando la madre realizza la scomparsa della luce della barchetta di Juan.

Oltre alle maschere di dolore, Weigel impiega sistematicamente altre configurazioni mimiche, ciascuna codificata per tradurre stati emotivi specifici. In tutti i suoi *Mutterrollen*, spesso più volte nella stessa rappresentazione, l'attrice, ad esempio, modella il volto in un'espressione visibilmente stilizzata che tradisce dubbio e confusione: le sopracciglia si aggrottano verso l'interno creando profonde pieghe sulla fronte, le palpebre si abbassano parzialmente e le labbra, leggermente dischiuse, si protendono in avanti come nell'articolazione del suono 'O'. Tale costruzione mimica emerge nei momenti in cui il personaggio appare confuso e spaesato, perché incapace di decifrare i meccanismi sociali ed economici che lo circondano. Nella quarta scena de *La madre*, ad esempio, l'espressione compare quando Vlassova – ancora priva di una coscienza di classe – mostra difficoltà a comprendere quali benefici potrebbero trarre gli operai da uno sciopero. Ne *I fucili di Madre Carrar* affiora, invece, tutte le volte che gli altri personaggi del dramma contestano la posizione di neutralità della protagonista, sostenendo che la sua astensione equivalga a una complicità coi filo-franchisti. In questa e nelle altre messinscene, la mimica è generalmente accompagnata da posture irrigidite, generando un quadro visivo plastico. In *Madre Courage e i suoi figli*, ad esempio, nel finale della seconda scena, quando gli uomini di guerra deridono la vivandiera per aver rimproverato Eilif dopo la sua impresa coraggiosa in battaglia, Weigel non solo si immobilizza in una posa corporea stilizzata, ma costruisce con il volto la maschera della confusione. Ciò che Madre Courage non comprende è che i giovani soldati devono necessariamente mettere a rischio la propria vita se vogliono fare carriera in guerra. Il sentimento di incredulità della protagonista viene restituito artisticamente

da Weigel attraverso l'assunzione di una postura codificata e di un'espressione facciale costruita, entrambe estratte dal suo repertorio di pose e maschere.

Anche ne *La signora Flinz*, più volte la protagonista mostra l'incapacità di comprendere i meccanismi socio-economici che la circondano. Il dramma si configura come una sorta di inversione ottimista della storia di Madre Coraggio. È ambientato nella Germania orientale postbellica, dove la signora Flinz cerca di proteggere con ostinazione i suoi cinque figli dalle possibili minacce causate dalla partecipazione attiva alla vita politica del tempo, mantenendo per tutto il dramma un atteggiamento critico nei confronti del crescente socialismo tedesco. Mamma Flinz perderà uno per uno tutti i suoi figli, ma non a causa della guerra, come succede ad Anna Fierling. Ognuno di loro si allontanerà da lei per assumere una carica pubblica nell'ingranaggio statale della neonata Repubblica Democratica Tedesca, andando contro la volontà della madre. Soltanto alla fine, di fronte al benessere raggiunto da ciascuno di loro, anche la signora Flinz finirà per convertirsi alla causa socialista. In questa rappresentazione, Weigel costruisce in volto la sua espressione di disorientamento ogni volta che un figlio comunica alla madre di voler allontanarsi per intraprendere una carriera lavorativa in linea con gli obiettivi del socialismo. L'incomprensione della madre deriva dalla convinzione, maturata a seguito della traumatica esperienza della Seconda Guerra Mondiale, che l'adesione manifesta a qualsiasi ideologia sia sempre pericolosa. Questa strategia interpretativa è confermata dalle parole dell'autore Helmut Baierl, che racconta a Braun nel 1987:

BAIERL Lo stupore quando i figli andavano via lo sapeva rendere bene; non lo recitava in modo tragico, ma in modo che *si vedesse la non comprensione del processo del suo personaggio*. C'era sì la costernazione, ma allo stesso tempo l'incapacità del personaggio di capire – perché il ragazzo sta andando via? Non capisco il mondo.⁵⁶

Baierl evidenzia dunque come, anche in *Frau Flinz*, alla pari degli altri *Mutterrollen*, l'attrice riesca a rendere visibile lo stesso disorientamento grazie a una maschera inconfondibile.

L'associazione della mimica di Weigel al concetto di maschera emerge in alcune recensioni degli spettacoli: Walther Pollatschek scrive dell'interpretazione della signora Großmann in *Katzgraben* come «Helene Weigel ci ha entusiasmato nei panni della *Großbäuerin* – con una maschera

⁵⁶ M. Braun, *Gespräch mit Helmut Baierl über die Inszenierung von Frau Flinz mit Helene Weigel in der Hauptrolle am 23.1.1987*, dattiloscritto, Berlino, 1987, Helene-Weigel-Archiv, alla collocazione FH 86+, p. 14. Il corsivo è di chi scrive.

realistica e caricaturale»,⁵⁷ e ancora il giornalista Poirot-Delpach, dopo aver assistito all'ultima apparizione scenica dell'attrice come Pelagia Vlassova nel 1971, scrive per il quotidiano francese «Le Monde» della «maschera del dolore» costruita da Weigel.⁵⁸ Non soltanto i critici, ma anche la regista Ursula Pintzka-Birnbaum, nella sua tesi di laurea dedicata all'attrice, la definisce «una grande costruttrice di maschere» e aggiunge che «strettamente connesse e indissolubilmente collegate alla recitazione realistica della Weigel sono le sue maschere».⁵⁹

Nella libreria di Brecht, conservata presso la sua casa a Berlino, si trova un volume intitolato *"Noh" masks treasured in the Kwanze family*,⁶⁰ donatogli dal figlio Stefan per il suo cinquantacinquesimo compleanno. Il libro raccoglie cento fotografie numerate delle maschere Nō della scuola Kwanze, una delle famiglie di attori Nō più antiche e prestigiose del Giappone. Sulla terza di copertina compaiono brevi commenti sulle maschere scritti a penna da Stefan Brecht. Interessante è la sua osservazione sulla maschera numero 88, che recita: «il dolore di Helli [Helene Weigel] alla perdita del figlio onesto in Madre Courage?».⁶¹ La maschera in questione mostra il volto di una donna anziana, caratterizzato da profonde rughe sulla fronte e sulle guance e da capelli diradati. Le sopracciglia sono corrugiate, le palpebre abbassate, con gli zigomi che sembrano pretendere verso il basso. La bocca è leggermente aperta, mentre le labbra accennano un sorriso. In effetti, la maschera segnalata da Stefan ricorda fortemente la mimica di Weigel nella scena del disconoscimento del cadavere di Schweizerkas, evidenziando il legame tra tecnica mimica e percezione della maschera da parte di spettatori e critici.

Queste testimonianze confermano come l'abilità di Weigel di modellare plasticamente il volto, unita alla reiterazione delle stesse espressioni in messinscene diverse, sia parte integrante della sua personale tecnica recitativa.

II *Gestus*

L'analisi comparativa delle diverse interpretazioni di Helene Weigel mette in luce componenti strutturali ricorrenti in ogni rappresentazione. Nello specifico, l'attrice modula regolarmente la voce in un tono inespressivo e distanziato, frammenta azioni sceniche in movimenti rigidi e pose

⁵⁷ W. Pollatschek, in «Neues Deutschland», Berlino, 30/05/1954, in W. Hecht, *Die zeitgenössische Kritik 1919-1971. Rollenverzeichnis und Wirkung Helene Weigels*, cit., p. 279.

⁵⁸ B. Poirot-Delpach, in «Le Monde», Parigi, 24/03/1971, in Ivi, p. 293.

⁵⁹ U. Pintzka-Birnbaum, *Über die Volksschauspielerin Helene Weigel*, cit., p. 41.

⁶⁰ M. Kwanze, *Noh Masks treasured in the Kwanze Family*, Tokyo, Hinoki-Shoten, 1954.

⁶¹ La trascrizione dell'annotazione scritta a penna da Stefan - e in generale di tutte le scritte autografe presenti sui volumi della libreria di Brecht - si può consultare nel testo *Die Bibliothek Bertolt Brechts: ein kommentiertes Verzeichnis*, curato da S. Helgrid, H. Loeper, E. Wizisla e il Bertolt-Brecht-Archiv e pubblicato dai tipi di Suhrkamp Verlag nel 2007.

stilizzate, e infine modella il volto in espressioni plastiche e costruite, che immobilizzano le emozioni del personaggio in quadri visivi dal forte valore semantico. Queste tre procedure si sovrappongono durante la messinscena e si ripresentano in configurazioni di volta in volta uguali in spettacoli differenti. Intessono, dunque, la personale grammatica espressiva di Helene Weigel, una marca attorica inconfondibile che informa ogni sua interpretazione. Tale codice espressivo, dal profilo rigoroso e ben definito, fa sì che l'attrice non scompaia mai dietro al personaggio che rappresenta. Al contrario, la sua identità attorica resta ben riconoscibile in ciascun ruolo interpretato. Come afferma l'attrice Gisela May in un'intervista con Braun, «la sua figura era sempre lì. In fin dei conti era sempre la Weigel che si metteva nei panni di altre figure».⁶²

La tecnica recitativa messa a punto da Weigel si risolve, in effetti, nello straniamento delle sue interpretazioni.

L'attore sulla scena non dà luogo alla totale metamorfosi del personaggio da rappresentare. Non è Lear, Arpagone o Schwejk, ma *mostra* queste figure. Riferisce i loro detti [...], riproduce il loro modo di comportarsi per quanto la sua conoscenza umana glielo consente; ma non tenta di convincersi (e perciò di convincere gli altri) di essersi completamente incarnato in essi. [...] Rinunciato che abbia alla totale metamorfosi, l'attore recita il suo testo non come colui che improvvisa, ma come chi fa una citazione.⁶³

Così scrive Brecht nel saggio *Nuova tecnica dell'arte drammatica*. Col suo tono di voce distaccato, i suoi gesti irrigiditi e le sue espressioni mimiche costruite, l'attrice sembra dunque realizzare una formulazione scenica concreta che riflette le indicazioni generali di Brecht sul lavoro dell'attore. Un altro concetto cardine della recitazione epica, trattato nello stesso saggio, è il *Gestus*. Sulla base del modello ideato da Brecht, per eliminare l'immedesimazione a teatro tutto deve essere esteriorizzato ed esplicitato. Per l'attore questo significa – come osserva Lorenzo Mango – che «ogni intenzione interpretativa debba tradursi in un concreto atto scenico».⁶⁴ Partendo da queste premesse, il *Gestus* si configura come un'azione scenica che può avere tre significati: può condensare il senso dell'intera opera, ciò che Brecht chiama «il gesto complessivo di un dramma»;⁶⁵ può esplicitare il ruolo sociale del personaggio, in quello che viene definito «gesto sociale», ovvero «l'espressione mimica e gestuale dei rapporti sociali che presiedono

⁶² M. Braun, *Gespräch zwischen Gisela May und Matthias Braun vom 19. Dezember 1984 in ihrer Wohnung*, dattiloscritto, Berlino, 1984, Helene-Weigel-Archiv, alla collocazione FH 76+, p. 8.

⁶³ B. Brecht, *Nuova tecnica dell'arte drammatica*, in Id. *Scritti teatrali*, trad. it. di E. Castellani, R. Fertonani, R. Mertens, Torino, Einaudi, 2001, pp. 98-99.

⁶⁴ L. Mango, *Il Novecento del teatro. Una storia*, Roma, Carocci, 2019, p. 146.

⁶⁵ B. Brecht, *Il «gesto» di un dramma*, in Id., *Scritti teatrali II. «L'acquisto dell'ottone», «Breviario di estetica teatrale» e altre riflessioni*. 1937-1956, cit., p. 208.

alla convivenza degli uomini di una data epoca»;⁶⁶ può, infine, dare forma visibile a un sentimento, poiché «tutto ciò che attiene al sentimento deve essere esteriorizzato, essere cioè sviluppato nel gesto».⁶⁷

Helene Weigel, grazie alla sua spiccata capacità di modellare il corpo e il volto, si dimostra un'abilissima costruttrice di *Gestus*. Indimenticabile il modo in cui, nei panni di Madre Coraggio, morde ripetutamente la moneta per attestarne l'autenticità o chiude rumorosamente il borsellino che indossa a tracolla, azioni che esplicitano il suo ruolo sociale di vivandiera. Nella dodicesima scena della medesima rappresentazione, Weigel inserisce poi un *Gestus* in grado di esemplificare il nodo conflittuale dell'intera vicenda della Courage: l'inconciliabilità tra amore materno e profitto della guerra. Dopo aver riconosciuto il cadavere di Katrin, la madre ne affida la sepoltura a dei contadini. Al momento del pagamento, l'interprete mostra chiaramente al pubblico come estragga due monete dalla borsa, le conti e decida infine di riporne una, mantenendo sul volto la maschera di dolore costruita all'inizio della scena. Con questo gesto, conciso ma carico di significato, Weigel rivela come, persino nell'immenso lutto per la perdita di una figlia, Madre Courage non possa permettersi di dimenticare il calcolo economico, pena il declino sotto il peso della guerra.

Tuttavia, tra i *Gestus* ideati da Weigel, i più memorabili restano quelli costruiti per dare forma visibile a un sentimento. Nella terza scena di *Madre Courage e i suoi figli* – incentrata sulla morte del figlio onesto – si colloca, ad esempio, il *Gestus* più celebre dell'attrice: l'urlo muto. La fucilazione di Schweizerkas avviene fuori scena; il pubblico sente solo il rumore dello sparo, preceduto da un rullo di tamburi. Weigel è seduta su uno sgabello in proscenio alla destra del palcoscenico. Quando parte lo sparo, comincia a stringere forte tra le mani un cencio, premendolo contro le gambe. Contemporaneamente, spalanca la bocca verso il cielo, inscenando un urlo di disperazione, che però è muto, perché l'attrice non emette alcun suono. Weigel, dunque, silenzia il grido di sofferenza della donna, conferendogli una forma puramente visiva: lo spettatore vede chiaramente il dolore di Madre Courage, ma non lo sente, né lo percepisce emotivamente, risultandogli, così, impossibile un'autentica immedesimazione. L'attrice resta con la bocca aperta e il capo rovesciato all'indietro per oltre dieci secondi. Mentre è in questa posizione, all'improvviso si spengono le luci. Quando si riaccendono, ha già in volto la maschera di dolore successiva.

Nell'intervista rilasciata a Hecht nel 1969, Weigel racconta di essersi ispirata a una fotografia per la costruzione di questo *Gestus*:

WEIGEL È vero. C'era una foto, l'ho vista da qualche parte nella raccolta di ritagli di Brecht, con una donna davanti a un bambino morto. La donna grida,

⁶⁶ B. Brecht, *Nuova tecnica dell'arte drammatica*, cit., p. 101.

⁶⁷ Ivi, p. 100.

cioè – questo naturalmente non si sentiva nella foto – ha la bocca aperta... E questa bocca spalancata della donna muta ha avuto su di me un effetto enorme. Credo che da lì l'abbia preso, sì, credo che sia stato quello.⁶⁸

L'attrice fa riferimento alla trentanovesima tavola de *L'Abici della guerra*, che mostra una fotografia ritagliata dal giornale americano «Life». L'immagine immortalà l'urlo disperato di una donna davanti al cadavere del figlio, vittima dell'attacco aereo giapponese alla base inglese di Singapore nel 1941.

Anche per gli altri due *Mutterrollen* brechtiani – *La madre* e *I fucili di Madre Carrar* – Weigel traduce in scena la stessa situazione drammatica, ovvero il lutto per la perdita di un figlio, attraverso un *Gestus* ben definito.

Ne *La madre*, l'episodio della morte di Pavel – collocato nella decima scena – subisce un processo di straniamento già a partire dal testo del dramma, poiché viene raccontato dagli operai sotto forma di canzone.

Nella rappresentazione, questa breve sequenza drammatica si traduce in un arrangiamento scenico di grande impatto. I lavoratori sono raggruppati in piedi all'estrema sinistra del palcoscenico, Vlassova è all'estrema destra, seduta su un divano letto, con in mano la lettera che la informa della morte del figlio. Solo le due estremità del palco sono illuminate, mentre lo spazio centrale, che rappresenta il salotto, rimane al buio. Gli operai intonano in coro a piena voce la canzone che racconta la morte del giovane, musicata da un componimento di Eisler che richiama un elogio funebre.⁶⁹ Nel mentre, Weigel resta seduta in una posa statuaria: gambe leggermente divaricate, spalle incurvate, testa china verso la lettera che tiene fra le mani, come se leggesse le parole che gli operai restituiscono col canto. Dopo circa un minuto, solleva lentamente il capo, mostrando allo spettatore un'espressione di sofferenza dai tratti plastici e marcati, molto simile alla maschera di dolore costruita nella dodicesima scena di *Madre Courage*: le sopracciglia sono corrugiate, le palpebre chiuse e gli occhi tirati verso il basso. Le guance sono incavate, le labbra serrate e inarcate in giù e la porzione di viso tra il labbro inferiore e il mento è leggermente gonfia. Dopo alcuni istanti di immobilità, Weigel solleva leggermente le palpebre e comincia a ruotare il capo verso destra. Quando è esattamente di profilo rispetto al pubblico si ferma per qualche istante, poi chiude gli occhi e china il capo, posandolo sulla spalla, mentre gli operai continuano a cantare. Resta ferma in questa posizione statuaria per diversi secondi. Solleva poi il capo gradualmente e, mantenendo gli occhi chiusi, lo ruota verso sinistra, tornando alla posizione di partenza. Alla fine della canzone, Weigel è di nuovo in posizione frontale rispetto allo spettatore, mantenendo del tutto

⁶⁸ W. Hecht, *Das Stichwort heißt: praktisch. Helene Weigel im Gespräch*, cit., p. 18.

⁶⁹ Cfr. Berliner Ensemble, H. Weigel (a cura di), *Theaterarbeit – fare teatro. Sei allestimenti del Berliner Ensemble*, trad. it. di B. Bianchi e R. Fertonani, Milano, il Saggiatore di Alberto Mondadori, 1969, p. 160.

inalterata la plastica espressione sul volto. Dopo qualche istante, si chiude il sipario.

Come in *Madre Courage*, anche ne *La madre* il cordoglio della protagonista viene restituito in scena attraverso un gesto plastico che rende visibile il dolore, ma al tempo stesso blocca il coinvolgimento emotivo del pubblico, per il suo carattere freddo e misurato.

Nel finale de *I fucili di Madre Carrar*, dopo essersi accorta che la luce della barchetta di Juan è scomparsa, Carrar, pur consapevole del destino del figlio, si convince che egli abbia lasciato intenzionalmente l'imbarcazione per arruolarsi contro i franchisti e lo maledice per la sua decisione. Nel corso di questa sequenza, Weigel è ferma in piedi frontale alla platea, in un atteggiamento chiaramente irrigidito: il busto è eretto, le gambe sono chiuse e tese, mentre le braccia scendono lungo i fianchi con i pugni chiusi. Anche il volto è contratto in un'espressione costruita, con le palpebre abbassate e le labbra tese in giù. Dopo circa un minuto, si apre la porta di casa; entrano cinque donne vestite di nero in atteggiamento di preghiera. A questo punto, Weigel apre la bocca, rilassa le mani e si volta gradualmente verso le donne alla sua destra, mentre le gambe sono rigide e ferme. Resta immobile per pochi istanti, dopodiché, mantenendo la stessa espressione in volto, torna alla posizione di partenza, frontale allo spettatore. A questo punto, rilassa improvvisamente la parte superiore del corpo, che si flette di colpo in avanti, con le braccia che pendono inerti, mentre le gambe restano tese come fossero due perni. Mentre è immobile in questa posa, entrano i pescatori che trasportano il cadavere di Juan e le raccontano della sua fucilazione. Dopo diversi secondi, l'attrice rialza il busto e si avvicina ai pescatori per riconoscere il cadavere del figlio.

Ancora una volta, dunque, Weigel restituisce il dolore straziante di una madre per la perdita del figlio con un'azione scenica codificata e dai toni anti-emozionali, che visualizza plasticamente il sentimento della protagonista, impedendo, così, il trasporto emotivo dello spettatore.

Attraverso la costruzione dei *Gestus*, Weigel non solo realizza in scena un principio fondamentale del modello teatrale brechtiano, ma dà ulteriore prova di una notevole padronanza del corpo, espressa nella codificazione di gesti stilizzati, e di un sapiente controllo della muscolatura facciale, evidente nelle sue maschere. Queste due operazioni, unite alla modulazione della voce nel tono distanziato proprio di colui che narra, compongono, dunque, il codice espressivo dell'attrice. L'impiego di tale codice le consente di intervenire attivamente sulla scrittura scenica del dramma, tessendo una drammaturgia d'attore che permea l'intero spettacolo. Questa dimensione attoriale contribuisce in modo decisivo al processo di straniamento della rappresentazione, soprattutto quando Weigel assume il ruolo principale.

In definitiva, l'osservazione analitica delle interpretazioni di Helene Weigel ha consentito di delineare una personale tecnica recitativa che esprime le teorie brechtiane sulla recitazione straniata in una forma scenica concreta. L'esperienza recitativa di Weigel non solo documenta in maniera esemplare il lavoro dell'attore epico, ma contribuisce alla comprensione dei meccanismi dello straniamento. In tal senso, la sua recitazione si offre come modello operativo attraverso cui leggere e sviluppare le possibilità della recitazione epica.

Abstract

Helene Weigel was one of the leading figures in the theatrical history of the twentieth century. Not only thanks to the artistic and administrative work she carried out at the helm of the Berliner Ensemble, where she held for more than twenty years the position of Intendantin and leading actress of the company. During her long artistic collaboration with Bertolt Brecht, her contribution to the definition and experimentation of the acting technique of estrangement was also essential. The purpose of this essay is to investigate Weigel's acting style, mainly through the observation of her performances, documented in archival films of the Berliner Ensemble's productions. The aim is to provide an analytical and systematic description of the interpretative technique developed by the actress, centred on the production of estrangement.

Autrice

Maria Morvillo ha conseguito il titolo di dottore di ricerca presso l'Università di Napoli L'Orientale discutendo una tesi dal titolo Helene Weigel. Tra palco e ideologia. Un percorso biografico e artistico dall'espressionismo al teatro epico. È autrice di saggi incentrati sul lavoro di Weigel e sul teatro epico di Brecht: Helene Weigel al timone del Berliner Ensemble («Culture Teatrali», 31/32, 2022-2023), 'La scena di strada' e 'La madre' di Bertolt Brecht. Teoria e pratica a confronto («Sinestesieonline», 47, 2025).

Daniele Vergni

«Un'esperienza totale e totalizzante»: Benedetto ed Esmeralda Simonelli

La citazione che titola questo articolo è presa dal colloquio che ho avuto con Serafino Amato, fotografo e storico collaboratore del performer Benedetto Simonelli. È riferita alle sue performance agite con la compagna Esmeralda tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta. Performance che, continua Amato: «erano poca cosa rispetto al vissuto».¹ Così è cominciato il movimento vorticoso che mi ha avvicinato e allontanato costantemente, in una obliqua drammaturgia della ricerca, al ‘caso Simonelli’, difficile da mettere in storia. Delle sue performance permane qualche recensione, pochi scatti fotografici e una memoria molto precaria. Riguardo le sue azioni sembra dissolversi anche la possibilità di una vera e propria verbalizzazione: come scrivere un puro fatto energetico (e come vedremo, affettivo)? Ecco come leggere le parole di Serafino Amato.

Scrivo di ‘caso’ riferito alla coppia di performer per molteplici motivi, a partire dalla loro riemersione tardiva negli studi teatrali, nel 2015 e successivamente nel 2023. Se negli anni della loro attività sono in particolare alcuni critici a seguire Benedetto ed Esmeralda – Enzo Gualtiero Bargiacchi, innanzitutto, in seconda battuta Franco Cordelli, senza dimenticare alcuni singoli contributi come quello di Achille Mango – è stata Mimma Valentino a recuperare la presenza di Benedetto Simonelli e della sua compagna Esmeralda in quanto autori di Nuovo Teatro negli anni della Postavanguardia teatrale.² Più precisamente, i due sono tra i protagonisti di

¹ Colloquio con Serafino Amato, a cura di Daniele Vergni, avvenuto in remoto il 26 luglio 2020.

² Gli interventi di Enzo Bargiacchi, Franco Cordelli e Lorenzo Mango sono citati più avanti. Mimma Valentino ha scritto di Benedetto ed Esmeralda Simonelli in *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2015, in *Dal teatro analitico-esistenziale alla nuova spettacolarità. Le rassegne*, Caserta, Terre Blu, 2023 e in *Attore o performer? Attore vs performer. La formazione teatrale di Benedetto Simonelli* (in A. Egidio, L. Mango, A. Pizzo, P. Sommaiolò (a cura di), *L'attore. Gli attori. Scritti per Claudio Vicentini*, Torino, Accademia University Press, 2024). Personalmente ho cominciato a scrivere sul duo di Tivoli in *Il teatro contro lo spettacolo, strategie della (nuova) performance nel Nuovo Teatro italiano (1976-1982)*, in «Biblioteca Teatrale», n. 138, gennaio-giugno 2023, pp. 83-101. Sulla Postavanguardia teatrale oltre questi titoli si vedano almeno: G. Bartolucci, *La post-avanguardia*, in Id., *Testi critici 1964-1987*, a cura di V. Valentini e G. Mancini, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 243-312; *Dalla postavanguardia alla nuova spettacolarità*, «Teatroltre», a. IX, n. 20, 1979; G. Bartolucci, A. e L. Mango, *Per un*

quella tendenza minoritaria che il critico Giuseppe Bartolucci ha identificato come ‘Nuova Performance’.³

La Postavanguardia teatrale è stato un contenitore teorico-operativo che ha segnato un momento di forte tensione nel Nuovo Teatro italiano, il passaggio alla performance in funzione antispettacolare, fenomeno che ha portato a stravolgere codici, metodi e formati del teatro di ricerca, anche di quello ‘nuovo’. In questo contenitore s’individuano tre tendenze, il Teatro analitico esistenziale, primo momento di acquisizione della performance come ‘formato’ antispettacolare, che si avvia nel 1976 e comincia la sua crisi nel 1978 – «Torniamo agli spettacoli [...] è assurdo restare indefinitamente fedeli alla pretesa del consumo immediato, la pretesa di bruciare»,⁴ afferma Simone Carella. Dalla crisi si avviano due tendenze contemporanee, la Nuova Spettacolarità e la Nuova Performance. In quest’ultima incontriamo molti profili provenienti dalle arti visive, come Roberto Taroni (gruppo Taroni-Cividin), Ferruccio Ascari (gruppo Ascari-Cristadoro), Marco Del Re (gruppo Del Re-Nesbitt) e profili che hanno una formazione mista tra arti visive e teatro come Gianni Colosimo e Monica Gazzo (quest’ultima del gruppo The a tre). Benedetto Simonelli, come ci ricorda Mimma Valentino,⁵ ha invece una formazione strettamente teatrale ma il suo percorso sarà pienamente votato alla performance, per questo lo considero paradigmatico del fenomeno Nuova Performance nel Nuovo Teatro italiano. Infatti, viene salutato come una delle novità più interessanti dai critici militanti Franco Cordelli ed Enzo Bargiacchi che riconoscono nelle sue performance il superamento della crisi della Postavanguardia al di fuori del recupero spettacolare che caratterizza invece la Nuova Spettacolarità.⁶

teatro analitico esistenziale, Torino, Studio Forma, 1980; R. Mele, *La scena del corpo*, in «Teatroltre», a. XI, n. 23, 1981, pp. 27-34; G. Bartolucci, M. Fabbri, M. Pisani, G. Spinucci, *Paesaggio metropolitano*, Milano, Feltrinelli, 1982; G. Bartolucci, *Teatro italiano: postavanguardia*, Salerno, 10/17 cooperativa editrice, 1983; L. Mango, *La scena della perdita. Il teatro fra avanguardia e postavanguardia*, Kappa, Roma 1987.

³ Riguardo l’espressione *Nuova performance*, Bartolucci comincia a discuterne organicamente in occasione della rassegna *Paesaggio metropolitano – Arti/Teatro – Nuova performance/nuova spettacolarità* (Roma, 8 gennaio-1° marzo 1981). Il primo a utilizzare questa espressione in uno scritto edito ci risulta essere stato Enzo Bargiacchi tra la primavera e l'estate del 1980 cfr. E. Bargiacchi, *Dal nuovo teatro alla nuova performance*, in «Flash Art», nn. 98-99, estate 1980.

⁴ S. Carella in F. Cordelli, *Dopo la resurrezione*, in «Paese Sera», 3 ottobre 1978, s.i.p.

⁵ M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, cit., p. 56.

⁶ Riguardo la rassegna *Incontri Internazionali Arte-Teatro/ 1. Italia-California*, curata da Enzo Bargiacchi e Giuseppe Bartolucci a Pistoia nel 1980, Franco Cordelli afferma come Andrea Ciullo e Benedetto Simonelli «sono sicuramente due tra le punte più avanzate della ricerca e il meglio che si sia visto a Pistoia» F. Cordelli, *Avanguardia a Pistoia. Max il santone spaventò il poliziotto*, in «Paese Sera», 15 maggio 1980, s.i.p. Scrive invece Enzo Bargiacchi: «Riteniamo che Benedetto Simonelli e la sua compagna Esmeralda rappresentino il fatto di maggior rilievo dell’ultima stagione del nuovo teatro in Italia [...] superamento del teatro concettuale e analitico e passaggio verso qualcosa di diverso» E. Bargiacchi, *Per Benedetto Simonelli*, in

Il padre di Benedetto, Paolo Simonelli, nel dopolavoro è tecnico luci al Teatro delle Muse per la compagnia Dominici-Siretti, compagnia popolare che il giovane Benedetto osserva con curiosità e ammirazione. Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio del decennio successivo si susseguono brevi esperienze con Luchino Visconti (*L'inserzione*) e Luca Ronconi (la tournée europea e americana de *L'Orlando furioso*), la partecipazione a due importanti spettacoli del Nuovo Teatro, *L'imperatore della Cina* di Giancarlo Nanni ed *Evento-collage n. 1* di Pippo Di Marca. Ma il teatro, anche quello Nuovo,⁷ è stretto per Simonelli che parte per New York dove per un brevissimo lasso di tempo frequenta l'Actor Studio. Qui si chiude il primo tragitto di Benedetto Simonelli nelle vicende teatrali. Dalla fine degli anni Settanta torna sulla scena romana e comincia a presentare performance, nelle sue stesse parole:

fortemente caratterizzate da una intensa pulsione vitale, tanto da esaurirsi nel tempo stesso del loro effettuarsi, senza, quindi, alcuna possibilità di replica [...] mi ritrovavo completamente svuotato ed esaurito, ed impensabile diveniva allora, per me, il ritorno sul campo di battaglia, per replicare nuovamente il già fatto e compiuto.⁸

In una breve intervista del 1979 Simonelli affronta la questione dell'irripetibilità con queste parole: «Il lavoro creativo è una figura anomala, nasce dal nulla, da un oggetto effimero, con il quale purtuttavia c'è un legame affettivo. Il dato di partenza occorre però desumerlo senza equivoci».⁹ L'oggetto effimero legato affettivamente è la vita con i suoi rapporti, alleanze e divergenze, e il 'dato di partenza', per Benedetto Simonelli, ne è il principale strumento e veicolo, il corpo.

Fatti energetici e «acrobatica spericolatezza»

Nel 1978 Benedetto Simonelli comincia a frequentare l'abitazione di Andrea Ciullo – performer calabrese residente a Roma e assieme critico teatrale per «Paese Sera» – nel quartiere 'caldo' San Lorenzo e in questi incontri, mentre Ciullo suona il mandolino, Simonelli azzarda movimenti a corpo libero tra il ginnico – pratica lotta libera e pugilato – e la danza estemporanea, senza precisi modelli: «era un puro fatto energetico», racconta.¹⁰ Gli incontri

«Teatroltre», n. 20, 1979, p. 90. Si veda anche Id., *La fisica interiore di Benedetto Simonelli*, in «Drive In», marzo 1980, p. 14.

⁷ Mimma Valentino sottolinea come i gruppi della Postavanguardia teatrale non critichino solo il teatro di tradizione (e quelli 'stabili') ma anche il Nuovo Teatro. Cfr. M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, cit., pp. 21-76.

⁸ B. Simonelli, *La memoria e il percorso nel tempo: dal teatro alla natura*, in E. Bargiacchi, R. Sacchettini (a cura di), *Cento storie sul filo della memoria. Il 'Nuovo Teatro' in Italia negli anni '70*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2017, p. 365.

⁹ A. Ciullo, *La pista impossibile*, in «Paese Sera», 21 giugno 1979, s.i.p.

¹⁰ Dialogo con Benedetto Simonelli, di Daniele Vergnani, Tivoli luglio 2020.

diventano così un'abitudine di vita, quotidiana, un'allenza traslata poi nella loro prima collaborazione nel dicembre dello stesso anno, *Quel giorno il pazzo si fermò: la deriva dei continenti*. Dalla recensione di Aggeo Savioli sappiamo che nell'azione presentata presso il Beat 72 di Roma, mentre all'entrata della sala Angelo Caserio legge un testo su una imminente catastrofe scritto da Andrea Ciullo e quest'ultimo suona il pianoforte in sala, Simonelli appare in uno schermo televisivo grazie al circuito chiuso, quindi in tempo reale, nascosto alle spettatrici e agli spettatori. Qui il performer «si produce in una muta danza rituale non si sa se per scongiurare o affrettare la catastrofe».¹¹ È una figura longilinea con una corporatura imponente e nervosa, capace di creare soquadro con pochi gesti precisi. Savioli scrive di catastrofe sia per la tematica – la deriva dei continenti – sia per il 'pazzo' Simonelli, per i suoi movimenti incessanti che non iniziano o finiscono ma continuano: dall'appartamento di Ciullo nella quotidianità al breve lasso di tempo della performance che dura circa mezz'ora, come molte di quelle ideate successivamente dallo stesso Simonelli. È interessante sottolineare una riflessione scritta da Savioli, in cui il critico prende in considerazione l'ultimissima programmazione del Beat 72: *Respiro sospeso* di Rossella Or, che, scrive Savioli, è ancora in «replica»¹² e aggiungiamo noi attraverso le parole della stessa Or, «è una drammatizzazione di un'idea»;¹³ poi *Malabar Hotel*, che «tende più allo spettacolo»¹⁴ secondo il critico che continua nella recensione occupandosi dell'azione di Ciullo e Simonelli scrivendo: «Accostato abbastanza per caso ai due pezzi accennati è *Quel giorno il pazzo di fermò - La deriva dei continenti*».¹⁵ Perché mai accostato a caso? Parole come spettacolo e drammatizzazione sembrano non potersi adoperare per l'azione di questi ultimi due. Sarà più chiaro dalle performance successive, a partire dalla seconda collaborazione con Ciullo, *Quando incontrammo sul danubio le stelle: Attila*.

L'azione si svolge in due momenti, fuori e dentro il Teatro Quirino di Roma, il 29 maggio 1979. Nella seconda parte dell'azione, quella all'interno del teatro, c'è la giovanissima Valeria Magli impegnata a declamare un testo di Andrea Ciullo che, in disparte e di bianco vestito, ascolta attentamente. È la prima parte dell'azione però quella che desta stupore e afferma Benedetto Simonelli come performer, quasi uno *stuntman*. In Via

¹¹ A. Savioli, *Sperimentando la vita vissuta*, in «L'Unità», 3 gennaio 1979, p. 9. Anche Franco Cuomo scrive di catastrofe. Cfr. F. Cuomo, *La catastrofe diventa teatro*, in «Avanti», 22 dicembre 1978.

¹² A. Savioli, *Sperimentando la vita vissuta*, cit.

¹³ R. Or, *Un rapporto con il teatro come se il teatro fosse un uomo*, in G. Bartolucci, L. Mango, A. Mango, *Per un teatro analitico esistenziale*, cit., p. 39.

¹⁴ A. Savioli, *Sperimentando la vita vissuta*, cit.

¹⁵ Ivi.

Minghetti, fuori il Quirino, per circa mezz'ora Simonelli catalizza tutta l'attenzione: cammina a grandi passi sul perimetro disegnato dalle e dai presenti alla performance, urla masticando un testo che legge estemporaneamente e che Ciullo gli ha consegnato poco prima di cominciare (è lo stesso che poi leggerà Magli in scena). Scrive uno stupefatto Elio Pagliarani: «declamava urlando apocalitticamente in un microfono e facendo intanto come salti mortali all'indietro sopra auto in sosta o divincolandosi per strada, il microfono per terra e la sua bocca anche».¹⁶ Simonelli infatti alterna la lettura a squarcia gola - che abbandonerà, le sue performance fanno a meno della verbalità e della vocalità - con azioni estemporanee che dimostrano una forte propensione allo spreco energetico attraverso la sua «acrobatica spericolatezza».¹⁷ Acrobatica spericolatezza che diventa nel tempo un elemento riconoscibile del duo di Tivoli - in *Midsummer Night's Dream* (24 giugno 1979), *La parabola del cieco e della volpe* (10 maggio 1980) e *Sine nomine* (3 febbraio 1981) Benedetto Simonelli salta su un'automobile in corsa guidata da Esmeralda. Le tre performance sono state presentate in tre rassegne importanti per le tendenze Nuova Spettacolarità e Nuova Performance. *Sine nomine* viene presentata durante la rassegna *Paesaggio metropolitano -Arti/Teatro- Nuova performance/nuova spettacolarità* (Roma, 8 gennaio-1° marzo 1981), che nel titolo riporta la dicotomia tra le due tendenze postavanguardistiche. Qui Simonelli torna alla danza vista con Ciullo: danza sull'automobile guidata da Esmeralda mentre sulla parete di fondo della stanza stretta e lunga sono proiettate radiografie del suo corpo,¹⁸ facendo dialogare il movimento dei muscoli vivi con la stasi dell'apparato scheletrico impressionato sulle lastre, proiettando così il suo interno verso l'esterno, quello stesso spazio d'articolazione dei movimenti nella performance. *Midsummer Night's Dream* è stata presentata durante *Passaggio a Sud Ovest. Freddo/Caldo. Alle origini della tragedia*, organizzata da Giuseppe Bartolucci presso la Reggia di Caserta nel giugno 1979 e segna il momento d'emersione della Nuova Spettacolarità, quello in cui avviene «l'individuazione di misure scientifiche dell'agire artistico su un'esplorazione di spazi a volte fantascientifica, a volte di mass-media, a volte utopica, a volte immaginaria»¹⁹. Enzo Bargiacchi afferma invece che Simonelli è in assoluta controtendenza perché 'tutto' il lavoro di Simonelli non è spettacolare, anzi:

¹⁶ E. Pagliarani, *Sulla via fra gente stupita incontriamo Attila urlante*, in «Paese Sera», 1° giugno 1979, p. 19. Su questa performance anche A. Savioli, *Un barbaro fra teatro e strada*, in «L'Unità», 31 maggio 1979, p. 8.

¹⁷ Ivi.

¹⁸ Su questa performance cfr. A. Mango, *Benedetto Simonelli. Sine nomine*, cit. in G. Bartolucci, M. Fabbri, M. Pisani, G. Spinucci (a cura di), *Paesaggio metropolitano*, Milano, Feltrinelli, 1982, pp. 241-244.

¹⁹ G. Bartolucci, *Passaggio a sud-ovest*, in «Teatroltre», n. 19, cit., p. 5.

Tutto il lavoro di Simonelli ha una forte pregnanza esistenziale, con importante rilievo del dato privato [...]; tuttavia c'è anche uno spiccato lavoro di analisi del linguaggio teatrale e dei rapporti con le arti visive. In questa direzione si ha un costante procedere per sottrazione che, riportando Simonelli alle origini della tragedia, lo ha contemporaneamente spinto al di là dell'analitico e del concettuale.²⁰

Dopo la rassegna di Caserta è *Incontri Internazionali Arte-Teatro/ 1. Italia-California*, curata da Enzo Bargiacchi e Giuseppe Bartolucci a Pistoia nel 1980 il momento in cui la critica elabora a pieno il passaggio verso la Nuova spettacolarità ma alcuni critici come Franco Cordelli scorgono anche altro - quella che l'anno dopo Bartolucci chiamerà Nuova Performance. Nel cortile della ex Caserma dei Vigili del Fuoco di Pistoia Benedetto Simonelli presenta *La parabola del cieco e della volpe* e torna a compiere le sue acrobazie saltando su un'automobile in corsa - sempre guidata da Esmeralda. C'è una foto che coglie bene questo momento, tra numerosi e grandi fogli di carta sparsi ovunque nel cortile, Benedetto sembra quasi che voglia afferrare il veicolo e trascinarlo verso di sé. Sussumerlo. Rodolfo Di Giammarco scrive che il performer «scaglia la sua montagna di nervi contro un'automobile Fiat guidata da Esmeralda in un mare incredibile di carte, rifiuti, con stridio di freni a paralisi metalliche» e continua definendo l'affondo corporale di Simonelli che «scarica forze in disavanzo contro ostacoli di carrozzeria e di muro».²¹ La sua danza-lotta (il corpo libero di Simonelli si esplica a contatto con materiali difformi come vedremo) comincia sull'automobile in corsa e finisce al suolo coperto di carta, questa volta in parte bagnata, dato che Simonelli ha attivato un vecchio idrante dei pompieri ancora funzionante. Questa volta ci sono tallonamenti tra il

²⁰ E. Bargiacchi, *Per Benedetto Simonelli*, in «Teatroltre», n. 19, cit., p. 99. Ho scritto già su questa performance: «Benedetto ed Esmeralda Simonelli non compaiono nel programma della rassegna casertana perché invitati all'ultimo momento. Arrivano così a Caserta solo con la loro automobile, senza nulla, nemmeno un'idea della performance da presentare. [...] la notte di San Giovanni, il 24 giugno 1979, poco prima di mezzanotte, nei Giardini della Flora, accanto la Reggia. Simonelli si avvicina al centro del giardino, dove c'è una fontana con una vasca in cui s'immerge lentamente. Nel momento della sua emersione, grondante, la compagna Esmeralda si avvicina alla guida di un'automobile su cui Benedetto salta, sul tetto, mentre la macchina in movimento si dirige verso una struttura di vecchi ferri abbandonati, sedie rotte, tubi. Benedetto vi si lancia per percuotervi e suonarvi - azione che lo proietta nella Berlino Est di quegli anni, sconquassata dai primi concerti industrial degli Einstürzende Neubauten di Blixa Bargeld che suonano con vecchi ferri, mazze, trapani ecc. Finita l'estenuante esecuzione il performer si dirige verso il muro che separa il giardino dalla Reggia e si siede su una sedia, di spalle agli spettatori e col viso rivolto al muro. Qui rilascia il suo capo all'indietro, sempre di più, cominciando ad inclinare la sedia fino a cadere a terra. La tensione viene rilasciata e la notte di San Giovanni si chiude con il passaggio alla mezzanotte». D. Vergni, *Il teatro contro lo spettacolo*, cit., pp. 92-93.

²¹ R. Di Giammarco, *Tanta malinconica dalla East Coast*, in «La Repubblica», 13 maggio 1980, s.i.p.

performer ed Esmeralda: «investimenti con l’automobile che lo insegue implacabile, fino all’esaurimento».²² Il critico d’arte Roberto Daolio per descrivere la performance utilizza un termine inadatto, ‘happening’, però coglie uno scarto tra la nuova spettacolarità dei Magazzini Criminali (ex Carrozzone) e le performance di Benedetto Simonelli (e delle The a Tre).²³ Anche Franco Cordelli raffronta *Crollo nervoso* dei Magazzini Criminali, chiamandolo ‘spettacolo’, mentre chiama le azioni di Benedetto Simonelli e di Andrea Ciullo ‘performance’. Mantenendo il confronto tra la formazione toscana e i due performer romani scrive, forse un po’ tautologicamente, che «Per il Carrozzone la Scena non è un Altare né un Campo di Battaglia; ma ancora, la Scena è la scena», mentre riconosce ai due performer un abbandono a sé stessi che ha «di colpo invecchiato il discorso della performance fredda, finora dominante anche da noi».²⁴

«Il corpo divenne la nostra prima parola sensata», body art nella postavanguardia

Dopo la prima azione con Andrea Ciullo e prima della seconda collaborazione con il performer e critico calabrese, Benedetto Simonelli è invitato da Simone Carella alla rassegna *The return of one man show* (8-12 maggio 1979) presso il Beat 72, dove il 9 maggio presenta *L’occhio della mente: itinerario di memoria con tensioni bianco-rosso*. La performance, la prima con Esmeralda, è stata accuratamente preparata nei mesi precedenti in un grosso scantinato a Tivoli affittato da Simonelli tra il gennaio e il febbraio del 1979. Qui lavora come uno scultore recuperando dai robivecchi ferro e vetro in particolar modo ma anche grandi quantità di plastica. Realizza sculture-installazioni e ambienti che poi distrugge durante le azioni. Il metodo è quello dell’accumulo, caratterizzato da un processo di attesa e sorpresa continuo, un metodo che «non opera in senso mimetico. Accade soltanto, senza un riferimento univoco. [...] e nel suo presentarsi permette soltanto l’accadere»²⁵. E quel che accade è l’impossibilità di spostare la ‘vita quotidiana’ i suoi ambienti e oggetti in scena, luogo dove si può solo condensare qualche elemento, forse documentarlo. Infatti, il progetto iniziale s’intitolava *I discorsi della montagna* e di tali discorsi rimane solo un *itinerario di memoria*: la vera e propria documentazione di «azioni selvagge»²⁶ che Simonelli compie con Esmeralda sulle colline di Fondi, in

²² C. Infante, *Si è concluso a Pistoia il Primo Incontro Internazionale Arte/Teatro Italia-California*, in «Lotta Continua», 15 maggio 1980, p. 10

²³ R. Daolio, *In amoroso disordine*, in «Drive In», n. 1, maggio 1980, pp. 36-37.

²⁴ F. Cordelli, *Barbarici e romantici superano i californiani*, in «Paese Sera», 25 maggio 1980, p. 17.

²⁵ R. Taroni in, Id., D. Vergni, *Dizionario Taroni-Cividin. Concetti e pratiche performative*, Roma, Bulzoni, 2024, p. 28.

²⁶ A. Ciullo, *Occhio, mente e tensioni*, in «Paese Sera», 11 maggio 1979, s.i.p.

provincia di Latina, riprese da Angelo Caserio, allora collaboratore di Andrea Ciullo, e che le spettatrici e gli spettatori possono osservare proiettate all'entrata del Beat 72. I movimenti dei due alternano velocità e lentezza, sempre con grande sforzo, per culminare in una corsa lungo il sentiero discendente che ha inizio presso il Santuario della Madonna della Rocca di Monte Arcano. Le tensioni bianco-rosso sono presentate invece nella sala principale, dove l'azione non prevede nessuna parola se non la prima in assoluto, come è scritto nel programma di sala firmato dai performer: «Il corpo divenne la nostra prima parola sensata».²⁷ L'evento è infatti tutto incentrato su una poderosa prova corporea di Simonelli.

All'entrata del Beat 72, assieme al film proiettato s'intravede un uomo completamente bendato di bianco, seduto su una sedia a rotelle, mentre nella sala centrale, quasi nascosta da lastre di vetro e ferro c'è Esmeralda. Sulla destra, nello spazio scenico, c'è anche un grosso frigorifero bianco che, come nota Enzo Bargiacchi, stona con l'ambiente ospedaliero postapocalittico allestito.²⁸ Dall'ingresso/platea arriva Simonelli sulla sedia mobile e si avvicina sul tavolo coperto di bicchieri di plastica, dove staziona Esmeralda. Mentre sulla parete laterale sono proiettati manifesti funerari, un movimento orizzontale ed improvviso delle braccia di Simonelli fa cadere molti dei bicchieri. Si alza e da questo momento ciò che è agita è la catastrofe, non più metaforica del teatro in cerca del suo linguaggio: il performer infrange una grossa lastra di vetro con la testa, poi assieme ad Esmeralda comincia un «gozzo balletto en ralenti che è anche la misura della loro disperata ispezione»,²⁹ scrive Rodolfo Di Giammarco. Si susseguono rovinosi crolli, cadute dei due, poi Simonelli brandisce il frigorifero come fosse un vessillo di guerra - preoccupando vistosamente le e i presenti, riferisce sempre il cronista. C'è un gioco continuo tra la forza di gravità elusa dagli oggetti che Simonelli brandisce e quella «forza di gravità dell'esistenza umana»³⁰ che imperterrita fa cadere i due performer. Il bianco delle garze a questo punto è sormontato delle tensioni rosse, il sangue dato dalle ferite provocate dal vetro. La chiusura dell'azione è sulla completa distruzione di ogni piccolo rimasuglio, partendo dai pezzi di vetro, sminuzzati a mani nude dal performer. Come afferma Simonelli durante la nostra conversazione: «i corpi qui sono residui, non c'è nessuna possibilità di cogliere, e soprattutto accogliere, altro che il corpo in

²⁷ Foglio di sala di *L'occhio della mente: itinerario di memoria con tensioni bianco-rosso*, consultato presso l'Archivio privato di Benedetto Simonelli (San Polo dei Cavalieri, Tivoli).

²⁸ Cfr. E. Bargiacchi, *Per Benedetto Simonelli*, cit., p. 92.

²⁹ R. Di Giammarco, *Quella mummia assomiglia a qualcuno*, in «La Repubblica», 11 maggio 1979, p. 17.

³⁰ B.-C. Han, *La società senza dolore. Perché abbiamo bandito la sofferenza dalle nostre vite* [2020], Torino, Einaudi, 2021 e 2022.

frammenti».³¹ È un processo che compone soggettività partendo dai suoi resti. Di Giammarco infatti scrive di istinto di conservazione e di uno scarto rilevante con le riflessioni interiori del teatro concettuale-esistenziale, perché nella performance di Benedetto ed Esmeralda:

la vita scorre maledettamente ‘al di fuori’ [...] Ora nel bianco accecante fanno spicco le chiazze rosse di fresche emorragie, la finzione si confonde con una sorda purulenta realtà e questa odissea ai margini del vissuto non è più la proiezione di un’idea, è un sacrificio in carne ed ossa che può lasciare confusi, ma che resta comunque una cruda testimonianza di impressionanti istinti di conservazione.³²

I limiti di una descrizione sono molti, perché questa performance non solo ha a che fare con il vissuto dei due, gli strenui allenamenti in montagna, le tensioni quotidiane, ma perché la pura descrizione non riesce a restituire minimamente l’atmosfera, l’attitudine, l’emozione - tutti termini che scientificamente non ha senso quantificare ma che ricorrono nelle descrizioni dei testimoni.³³ È un’azione performativa anche da quel punto di vista ontologico indicato da Peggy Phelan: non può entrare in alcun contesto non solo di riproduzione - e malamente nella sola descrizione verbale, così inadatta - ma nemmeno nel circuito economico della riproduzione.³⁴ Questo scarto è evidente con le azioni dei concettuali che nel corso nuovospettacolare tornano a ripristinare la pratica delle repliche. In *Smart Symphony* (Beat 72, 15 dicembre 1979) sono molti gli elementi materiali di continuità con *L’occhio della mente*, a partire dalle spesse e grosse lastre di vetro e dalle grandi quantità di ferro. Lo spazio è utilizzato nella sua totalità, secondo una disposizione dei materiali e delle azioni a croce. Anche in questo caso ci sono filmati proiettati, questa volta ortogonalmente tra di loro su una lastra di vetro e su una di metallo - realizzati da Paolo Bologna e in cui possiamo vedere una lotta-danza agita da Benedetto ed Esmeralda tra i sentieri di montagna di Campo Tosto, in Abruzzo. È l’avvicendamento di due forze antagoniste e complementari, che si sfiorano e sbaragliano «attraverso una continua lotta e una riconciliazione che interviene solo periodicamente»³⁵, scrisse Friedrich Nietzsche riferendosi al rapporto tra dionisiaco ed apollinea nella tragedia

³¹ Dialogo con Benedetto Simonelli, di Daniele Vergni, Tivoli luglio 2020.

³² R. Di Giammarco, *Quella mummia assomiglia a qualcuno*, cit., p. 17.

³³ Oltre alle parole di Serafino Amato con cui abbiamo aperto l’approfondimento su Benedetto Simonelli, riportiamo quelle di Enzo Bargiacchi che a distanza di quasi quarant’anni scrive di «magica attenzione, carica di stupore degli spettatori» e di «intensità delle emozioni trasmesse» E. Bargiacchi, *Avventure artistiche in Italia negli anni ’70: dalla nuova drammaturgia alla performance*, in Id., R. Sacchettini (a cura di), *Cento storie sul filo della memoria*, cit., p. 35.

³⁴ P. Phelan, *UnMArked, the Politics of Performance*, New York and London, Routledge, 1993.

³⁵ F. W. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 2002, p. 21.

attica. Ma non siamo più nella tragedia, bensì nell'irrimediabilità della performance, per questo gli archetipi e le storie sono sostituite dalle biografie personali di chi agisce, senza parole, solo con gesti e azioni, quelle del «'titanico' e 'barbarico'»³⁶ Benedetto e quelle di Esmeralda, agite nella «calma piena di saggezza del dio plastico».³⁷

Franco Cordelli descrive così la complessa installazione nello spazio scenico:

il Beat appare agli spettatori come spazio longitudinale delimitato da fili d'acciaio ad altezza d'occhi. Ad un capo del corridoio c'è una gabbia e all'altro capo una pila di lastre di vetro. In mezzo centinaia di bottiglie vuote depositate su lamiere e circondate da altri fili d'acciaio. La luce è cupa, corrusca, solcata da fari e faretti ruotanti, secondo traiettorie apparentemente disordinate e casuali. Simonelli è dentro una gabbia, vestito di nero, tutto bendato sul viso, e coperto di una specie di maschera da schermitore [...].³⁸

La maschera in ferro è costruita dallo stesso Simonelli che si trova così ad avere la vista in parte oscurata, come disturbata è la visione delle e degli astanti per i fili di acciaio tirati davanti agli occhi. Presto però diventa sempre più difficile vedere e pericoloso assistere. Infatti Simonelli con una fiamma ossidrica cerca di crearsi un varco per uscire dalla gabbia, mentre la sala si riempie di fumo, il fuoco incendia il metallo e le scintille prendono ogni direzione. Il performer riesce ad uscire dalla gabbia e cade a terra, più volte, mentre trascina e spazza via lastre e bottiglie di vetro e le lamiere sparse rialzandosi e cadendo, in un processo di straniamento dell'equilibrio e dell'udito, che allo sferragliare dei metalli e al frangersi dei vetri durante l'azione ascolta un mix creato da Simonelli in studio con un registratore, dove è possibile ascoltare il vetro infranto e il metallo percosso.

Così, stabilmente crollando, Simonelli si avvicina sempre più al fondo sala dove ci sono altre lastre di vetro e un pesante carrello di metallo con due grosse lastre sempre di vetro, una inferiore che sorregge il corpo di Esmeralda completamente bendata di bianco e una superiore che le comprime il corpo. La possibilità di riconoscere la presenza di Esmeralda è data dalla pulizia-disordine che Simonelli mette in moto distruggendo tutto ad ogni passo - e con i suoi arti superiori e attraverso le cadute, Cordelli infatti intitola la sua recensione *Continua caduta di Prometeo '70*. Arrivato ai piedi del carrello il performer brandisce una pesante mazza di ferro composta da un'asta di poco più di un metro e una sfera, sempre di ferro, poco più grande di un pugno chiuso, posta all'estremità della stessa. La alza in alto per poi trascinarla con forza verso la lastra di vetro che copre il

³⁶ Ivi, p. 37.

³⁷ Ivi, p. 24.

³⁸ F. Cordelli, *Continua caduta del Prometeo '70*, in «Paese Sera», 18 dicembre 1979, s.i.p.

corpo di Esmeralda. «Il rischio è elevatissimo»³⁹, scrive il critico romano. A questo punto salta sul carrello e ripete la danza-lotta prima vista nei filmati ma col corpo di Esmeralda inerte e così la lotta si trasforma in un ultimo abbraccio, prima di lasciarla ricadere sul pesante carrello che poi si trascina dietro verso l'uscita, mentre il Beat 72 è colmo di fumo e detriti. Il percorso a ritroso però è interrotto, lo sforzo è troppo e Simonelli, di nuovo, crolla a terra. La performance ammutolisce spettatrici e spettatori e segna un dialogo col presente – sono gli anni del terrorismo diffuso, delle maschere sui volti, fumo nelle strade, mazze per colpire, le schegge che investono ogni spazio sono quasi all'ordine del giorno, soprattutto in città come Roma. Scrive sempre Cordelli:

Egli affronta una situazione di violenza totale e, soffra o non soffra, perda o vinca, è uno che vince «perché ho scelto l'azione» e solo per questo rende tutto ambiguo, patologico il normale, la «vita borghese» (il suo ovvio «tragitto»); e normale, quotidiano, il patologico (la sua caduta continua).⁴⁰

Le ambiguità sono in parte sciolte dal rapporto con il filmato: la lotta libera in natura e l'abbraccio disilluso e cruento nella metropoli. Non si tratta di assumere una spettacolarità metropolitana ma di evidenziarne la claustrofobia, la gabbia che costituisce e che solo un'azione violenta distrugge.

Dal formato ai formati della performance, «contraddizioni del quotidiano»

Una delle acquisizioni più importanti nelle vicende della Postavanguardia teatrale è l'assunzione del formato performance, elemento essenziale che si riverbererà in molte esperienze degli anni Novanta, dai Teddy Bear Company (TBC), compagnia teatrale da discoteca, ai Pericolo Giallo, compagnia teatrale da rave party. Se nel Teatro analitico esistenziale viene sondata la performance art come formato, nella Nuova Performance sono i formati anti-spettacolari come, ad esempio, quello dell'esposizione (*Il grande sonno della trapezista* di Gianni Colosimo) e dell'installazione (quasi tutte le performance di Taroni-Cividin) ad essere indagati. Benedetto ed Esmeralda Simonelli attuano delle scelte singolari sotto questo profilo, perché cercano un contatto produttivo nell'indagine attorno ai primi formati – in senso storico – della performance art propriamente detta.

The impossibile track è stata presentata il 21 giugno 1979 durante *Il teatro della critica, la critica del teatro*, seminario interdisciplinare sulle connessioni fra

³⁹ F. Cordelli, *Continua caduta del Prometeo '70*, cit.

⁴⁰ Ivi.

Arte, Comunicazione e Spettacolo⁴¹, curato da Titti Danese Caravella assieme a Lamberto Pignotti presso il Centro Arti Visive di via Angelo Brunetti 60 a Roma. In questa performance il formato indagato dai due è quello del tableau vivant, infiltrato dalla vita dei due performer che portano al Centro Arti Visive molti indumenti e alcuni mobili dalla loro casa di Tivoli, e inclinato nella prospettiva, non più frontale, ma laterale. L'azione comincia con le spettatrici e gli spettatori in strada che sollevando lo sguardo vedono apparire dalle finestre Benedetto ed Esmeralda. Molto lentamente i due arrivano a protendersi sempre più fuori, salendo sugli stretti davanzali per poi posizionarsi cavalcioni tra dentro e fuori, si guardano immobili, in un tableau vivant. Solo dopo questo momento gli spettatori sono invitati ad entrare ed esaminare la superficie della vita privata dei due performer, i loro mobili e i loro vestiti, come in una esposizione. Quando gli spettatori stanno per uscire i due cadono rovinosamente sul pavimento dell'appartamento come due manichini, svuotati dei loro abiti. L'esposizione è stata quella dei corpi, ora dismessa. Enzo Bargiacchi definisce l'operazione come presentazione di «idee pure, allo stato originario, permeate o macchiate dalle contraddizioni del quotidiano».⁴²

Questa ricerca attorno ai formati della performance art prosegue in *La battaglia di Anghiari*⁴³ (Beat 72, 15 marzo 1980), in cui la coppia di Tivoli fa dialogare idealmente Leonardo e Pollock - concentrandosi sull'action painting. Il titolo della performance infatti è quello di una pittura murale di Leonardo Da Vinci che nel tempo è andata perduta a causa della tecnica utilizzata - l'encausto. Il risultato nel tempo è stato quello di una liquefazione del colore, che ha cominciato a colare, come nell'action painting. Per la performance tutte le pareti del Beat 72 sono cosparse di grandi e spessi fogli di carta. Ai piedi delle pareti di fondo ci sono due ammassi di carta grandi, eccentrici e malamente assemblati che dopo alcuni minuti dall'avvio della performance iniziano ad agitarsi in un turbinio crescente. Sotto quei cumuli Benedetto ed Esmeralda prolungano la loro

⁴¹ Un seminario su cui si sa pochissimo, se non il calendario, riportato da Andrea Ciullo su «Paese Sera» in un breve articolo che annuncia l'azione di Benedetto Simonelli. Dopo l'apertura di Benedetto ed Esmeralda il 21 giugno, seguono interventi critici di Filiberto Menna (*Il teatro della critica*) e di Giuseppe Bartolucci (*Inventario privato*), una performance di Giordano Falzoni il 25 giugno (*Rivoluzione ora*, un 'volantinaggio e speakeraggio di un latitante') e un'interessante proposta del poeta Giuseppe Aguinaldo Licastro che il 25 e il 26 giugno tra le 18:00 e le 20:00 di sera aspetta chiamate al telefono per leggere le sue poesie a sconosciuti. Interessante anche la mostra-spettacolo sulle attrici d'avanguardia *Scandalia*, curata dal critico Nicola Garrone il 27 giugno in chiusura del seminario. Cfr. A. Ciullo, *La pista impossibile*, in «Paese Sera», 21 giugno 1979, s.i.p.

⁴² E. Bargiacchi, *Per Benedetto Simonelli*, cit., p. 96.

⁴³ Cfr. E. Bargiacchi, *La battaglia di Anghiari*, testo inedito, archivio Simonelli e n. fa, *Personae contro oggetti idee contro norme in una lunga battaglia*, in «L'Unità», 18 marzo 1980, p. 12.

lotta-danza-abbraccio che dallo studio di Tivoli si sposta al Beat 72. È il disegnarsi di un tragitto per tappe che non distingue tra presentazione e vita, dall'appartamento di Ciullo allo studio di Tivoli, dalle colline di Fondi alle montagne in Abruzzo, fino a Terracina e agli spazi di presentazione delle performance.

Tornando a *La battaglia di Anghiari*, nel mezzo della sala ci sono due proiettori, uno proietta verso la parete di sinistra un film di Paolo Bologna mentre l'altro, sulla parete destra, le diapositive di fotografie realizzate da Michelle Cohen Hadria. Queste ultime mostrano una landa di bottiglie di plastica riempite di colore mentre nel film le spettatrici e gli spettatori possono seguire la danza-lotta di Benedetto ed Esmeralda nel mare di Terracina, in inverno, con i vestiti che sgocciolano come il dipinto murale di Leonardo e come, poco dopo, le pareti del Beat 72. S'immergono e fuoriescono continuamente, cedono e faticosamente si rialzano. Emersi ora dagli accumuli di carta, i due dapprima lacerano i grandi fogli su cui sono proiettate le immagini e il film, cercando così di far scomparire quelle immagini come dissolto è il dipinto di Leonardo; poi iniziano a strappare la carta dalle pareti ma gli strati sembrano non finire mai. Quando la lotta per il dissolvimento delle immagini sembra essere persa, Benedetto ed Esmeralda tirano fuori da sotto i fogli a terra bottiglie di coca-cola di vetro riempite con colori primari - nero, rosso, bianco, blu, giallo cromo - e cominciano a fracassarle sulle pareti del Beat 72, fino a trasfigurare tutto il club in un dipinto sgocciolante, i loro corpi compresi - o forse è solo il murale di Leonardo che riappaere. L'action painting si trasforma in un dispositivo epistemologico, permette di guardare e comprendere il mondo nella sua scomparsa e trasfigurazione, goccia dopo goccia, senza distinzione tra animato e inanimato e sempre nella permeabilità dei materiali, della loro vivacità intrinseca⁴⁴, dalla vernice alla pelle.

La performance art ha spesso dialogato con le opere oggettuali, basti pensare ai numerosi reperti di Hermann Nitsch, ai cortocircuiti tra evento ed opera in *12 radiografie del proprio corpo* di Eliseo Mattiacci. Anche Benedetto ed Esmeralda si dirigono verso questa interferenza ma sempre propendendo per l'evento - la reversibilità continua tra superfici e materiali, la distruzione delle installazioni ecc. In *Fondi 1980* i due colgono più precisamente l'obiettivo, andando ad intaccare inoltre un punto fermo della trasmissione dei saperi teatrali, assestando così un colpo non solo allo 'spettacolo' ma al teatro *tout court*. *Fondi 1980* è stata presentata nel 1980 durante la rassegna *Ombre Metropolitane* in via Sabotino a Roma ed è un caso interessante nelle produzioni della coppia di Tivoli. Innanzitutto, perché nasce da un laboratorio realizzato su richiesta e con i ragazzi di

⁴⁴ Jane Bennet chiama 'materia vibrante' la vitalità performativa della materia (anche) inorganica. J. Bennet, *Materia vibrante. Un'ecologia politica delle cose* [2010], Roma, Timeo, 2023.

Fondi, un comune in provincia di Latina affettivamente importante per Simonelli – è il paese in cui da ragazzo torna ogni estate per trovare i suoi nonni, per le passeggiate in collina e per il vicino mare di Terracina. Proprio qui incontra un gruppo di giovanissimi – dai 7 anni in su – grazie alla mediazione del fotografo Serafino Amato.⁴⁵ Quello che però doveva essere un laboratorio teatrale si trasforma in qualcos'altro: per tre mesi si crea un gruppo che non prova e non fa training, nessuna attitudine alla pedagogia ma lunghe passeggiate in montagna, bagni al mare, discussioni continue senza 'oggetto': stare insieme. Consumarsi nella quotidianità senza 'mestiere'. La vita nomade e il racconto orale, non la bottega e i metodi. Nella performance finale, infatti, c'è un solo ragazzo che in scena riprende con una videocamera le azioni di Benedetto, questa volta intento in una dura lotta con una lastra di zinco, «simbolo e mezzo di riproduzione tecnica di un'opera d'arte»⁴⁶ scrive Nicola Fano. Simonelli vince questa lotta: nessuna riproduzione, né ripetizione, né opera. Evento.

Abstract

This essay, based on research involving the analysis of archival material and interviews, explores the work carried out by Benedetto and Esmeralda Simonelli during the Italian theatrical post-avantgarde period, focusing on two main aspects. The first is Benedetto Simonelli's adherence to a behavioural model that emphasises exaggerated physicality, affectivity and everyday life, rendered on stage through exhausting performances oriented towards body art. The second concerns the Tivoli duo's ability to radicalise the crisis that characterised the theatrical Post-Avant-Garde from 1978 to 1979 through two precise shifts: from conceptual performance to purely (and tenaciously) existential performance; from the adoption of the "performance format" to the exploration of "performance formats" (from tableau vivant to action painting).

Autore

Daniele Vergni, dottore di Ricerca in Performing Arts presso Sapienza Università di Roma, si occupa di Performance Art e Nuovo Teatro in Italia, di vocalità della scena contemporanea. È stato redattore della rivista «Sciame | Ricerche», membro del Gruppo Acusma e dell'équipe di ricerca di Nuovo Teatro Made in Italy, diretti da Valentina Valentini. Ha collaborato con «Alfabeta2» e con «Artribune» e attualmente collabora con «Antinomie» ed «OperaViva». Oltre a pubblicazioni in riviste scientifiche (Biblioteca Teatrale, Acting Archive, Arabeschi, Connessioni Remote) e libri collettivi, ha pubblicato per Bulzoni: *Nuovo Teatro Musicale in Italia (1961-1970)*, 2019, *Comportamento Performance Art Nuova Performance (1960- 1982)* 2024 e con Roberto Taroni Dizionario Taronici-Cividin. *Concetti e pratiche performative* (2024).

⁴⁵ Cfr. Dialogo con Benedetto Simonelli, di Daniele Vergni, Tivoli luglio 2020.

⁴⁶ N. Fano, *Alla ricerca del nuovo teatro (con emozioni più sincere) contro i vecchi miti americani*, in «L'Unità», 14 settembre 1980, s.i.p.

Julian Beck

Selected Journals of the Fifties*

August 16, 1952

Now we are faced with the future. In the last few years there was little question of what to do next. To there were choices, the balance of weight was always obviously loaded on one side of the choice. Action proceeded from an action and to do an action. Now we are faced with several choices and we are faced with confusion, and we are confused. Again, it is the I-want-to-do-everything personality that makes for difficulty. But I feel a series of paintings coming up that I must paint, and soon. Day after tomorrow. I must begin. Monday I will sell a deal of our Art books and get the money needed for the paint, canvas, etc. The paintings are well formed in my head. Ten days worth should see the completion of many. But intense work - 12, 14 hrs per day - but 8 hrs sleep this time. The body needs it. But the paintings must come out. Over a year since I've thought a good deal about these pictures. This will be the first time that I will have done oils on specifically similar themes. Series of drawings I have done, but never oils. Always I have approached each oil as a separate adventure, a new sight, a new thought. Now I see a thought that can be seen many ways. This new vision leads me to understand many painters whose content with one style, or subject I never understood before - Seurat, Mondrian, Vermeer, Chardin, Tangy, Picasso, etc etc. It is not obsession, but strong and ceaseless probing vision of a thing. This is valid and this is important. This is the work of scholars. But the "real" scholars do not give us pleasure of the senses too.

These new pictures will I think be very beautiful.

.....

.....

* Nella sezione Articoli di questo numero è presente *Julian Beck. Gli inizi*, articolo di Cristina Valenti, consultabile al seguente [link](#)

September 1, 1952

The days pass with a great quality of care and leisure. We have become nocturnal, getting to sleep at 5 or 6 in the morning, waking between 12 and 3 in the afternoon. After the theatre year of haste and rush and pursuit, I hunger for sleep and slow paces. I have needs to read, and am reading. I have not yet gotten to the paintings that I have ready to paint (lack of \$ for the proper "art" supplies detains me a little) but I have been making preparatory drawings - as many as 28 drawings in one day. They are different and exciting to me. They are experimental in nature, and, I think, made of keen insight. Their most essential feature is their simplicity (how strange that the word "city" should be contained in simplicity) their plainness - and plainness in painting is by itself far more experimental than in any other art - No, that's not true: plainness, directness is experimental still in any of the arts. Any extreme is still experimental. The extremes have not yet been approached and they are far more interesting than we dare imagine.

I am amazed at my concern with writing. It is years since I have done so much writing, begun and finished (or almost finished) so many poems. It is as if the theatre had "riddled" me so with verbal experience to be retold verbally, that the medium of painting is too confining for the need to relate, study, confess, interpret, dissect, reveal, work into art.

The artist consciously wishes to make all experience and action art. If the moment is not perfected, he must immortalize it by remembering it - consciously or otherwise - and recreate it for all time. All time must be for all time.

Been working on the scenario for the film, the film Judith will act in and which we shall make. I want it to be terribly beautiful - like those superb creations of Cocteau and those strong creations of Eisenstein. I cannot resist the pretentiousness. I hope to see it executed surely and finely and humbly. Ah, humble it will be by force - and in a way, choice - of circumstance. No MGM, no Fox, no J. Arthur Rank backing it. It concerns loves, the most fascinating theme. Love with history as the first mirror. A good combination, I think.

Judith studies Japanese. I walk to the store or ride in the subway thinking in German as best I can, for I want to know it and learn from it. Garry, our beautiful son, we are seeing more often and we are very proud of him in the conventional but irresistible way. He is a very darling.

.....
.....

September 15, 1952

This evening I have destroyed many of my paintings and drawings – over 50 of them. I feel clean and a little startled. This is the first time in my life that I have ever been able to destroy my own work. Acting as my own historian, I have clung to these things even knowing that they badly represented me. Even knowing that they were not good objects in the world. Better that they are torn and gone, that the world is not cluttered with their cockeyed and poor presence. It is not difficult to know what to destroy – it's perfectly clear. If there is the least question, I put the item aside. I think now that I shall be able to destroy more than I'm not now able to destroy and that in the future I shall be able to destroy what is not good. Pointless to let bad creations clutter. Feel better. Consummates years of approaching this action.

I am painting very hard these days – furiously and with interesting results. Need more paint. Need more time. Still can't adjust to a lifetime's lack of time.

.....
.....

September 28, 1952

.....
.....
My painting now is striving for something, but is far from resolved. The artist is always eager to surpass himself. Each succeeding work must surpass the last. What a strange need to have to live with and yet it seems not uncommon. Indeed, many of the people I know have mentioned this to me as a personal problem. And so, I am not content with my current work and know that it does not surpass the work of say two years or a year and a half ago. The only restful thought is my secure feeling that I will soon come to something that will satisfy me.

There are so many things that I want to paint, that is, so many beautiful things that I would like to make, to show. My painting is a devotion to bringing beautiful things that will lesson the eye of the spectator to seeing some of the beautiful things that exist on and in every square inch of the earth with its objects.

Today there is news that Santayana has died. John Dewey's obituaries appeared not long ago. And Shaw. These wise old men who hung on so

long are dead. They always seemed to me very alive, and their deaths are shocking. Shocking to know that time passes, that death comes, that eras pass. Of these men, Judith points out, one can say with some joy: they lived long and surely came near to expressing a large measure of their potential, realized much of their potentialities.

Eras pass. The 1940's saw the deaths of three of the most superb painters and exciting innovators in painting of the century - Klee, Mondrian, Kandinsky. The three most modern painters. And Kandinsky and Mondrian were not young when they died. The single life is so quick and the life of the world so slow. But I wept when Kandinsky died and Judith and I visited with awe and giant respect the studio of Mondrian, opened to the public for a short while following his death, the masterful 'Victory Boogie-Woogie' displayed there, unfinished and still a great achievement. And Joyce and Stein are dead.

Being a revolutionary, I idolized the revolutionary days of the last three decades of this century. Being a man, I am discontent and unhappy with my own age. I have picked these last three decades as the past era during which I would most like to have lived. But scrutinizing, being more accurate, more true to my thoughts, I am glad that I am in this age. You see I know how that were I a generation older I would not have seen the real success of revolution. This I can look forward to. It is better to be living in any present than in any age passed. That is why it is better to be alive now: even tho had I lived in the past, I would not have known that the success was not imminent!

.....
.....

October 6, 1952

Have gotten thru a series of experimental paintings, attempts at perfected decorative. They have all been white canvasses with colour areas. Placed side by side, they all have a deadliness that is almost horrifying, a staticness of colours anchored and chained in space. Taken singly, either alone or with more motionful, colour grounded pictures, they have more oomph. Decorativeness alone is not enough, in fact it strangles (Gleizes or Delaunay).

Canvasses may be essentially decorative, but must have an additional dynamism, a push of life (Matisse). Well, they are out of my system, and are interesting, and this afternoon I did a new canvas "The duchess of Malfi" all venetian sunset and drama stealthy and jewelled, that satisfies me...

February 19, 1953

.....
.....
Out of repose can come the interesting reverie thoughts. Judith maintains that thoughts come when least expected: in conversation, while washing dishes, while dressing the baby, riding in the subway, etc. I maintain that they come from reverie. "In order to be a genius, you have to sit around a lot of the time doing nothing", says Gertrude Stein. I like to agree with her, thoughts come in reverie I maintain. But I know that thoughts come in reverie and in action (i. e. when least expected). My experience – which with original thinking I definitely limited – shows me that thoughts come under both conditions. But I like to support the reverie theory because I like reveries and think it ought to be popularized.

.....
.....

March 3, 1953

.....
.....
C. Day Lewis says that every great [literary] work should be translated every 50 years at least. So that it will speak to each age in the language which most clearly connotes the language of the original to each age – no matter how ancient the original is. Each age conceives of 5th century Athens for instance, the same way, but with a different set of symbols and associations. That is, Burne Jones best drew Attica for the late 19th century; Picasso draws it best for us today. A person looking in 1890 at a Burne Jones felt in his minds' eyes and ears, etc. the same things I feel today looking at a Picasso Greek drawing.

Different things in different ages suggest the same thing to the audience of both ages.

Only the original does not need revision, speaks to all time best of its time.

.....
.....

March 20, 1953
1:30 pm. On subway.

Every event has its influence. No matter how small, no matter how large, each experience in life has its effect. Every sunset, every meal, every

moment of anger, every word has its influence over subsequent life. Every work of art with which we come in contact – no matter how passively we may receive it – has its consequence. No one can see a Vermeer nor read Shelley nor know Joyce without something of their wisdom and beauty entering the mind and body and causing expression of wisdom for life, aspiration towards the beautiful in the beholder. Non one can see a Greek vase without an element of purity and order and serenity making its sweet mark in the world of the beholder. This is the glory of art. This is what make Degas as valid as a prophet as Plato or Kant or Krishnamurti. This contribution of wisdom, perception, beauty or the quality of arousing awareness, this is the glory of art. That it will please the senses, yes; but actively it is a social worker, a doctor, a meliorism. All art is thereby a teacher. No matter how quietly, how subconsciously absorbed. It is there and it always always is good.

Saroyan's "Talking to You" and "A Special Announcement" especially please me, are fine works. Saroyan gives.

P.S. Most of what this entry says à propos aesthetics derives from my own thinking circa 1944 which I later (1947?) found stated more neatly in DeWitt Parker, Dewey and Kant. In 1947 I did considerable reading in aesthetic philosophy. The most important thing that I can really say about aesthetics is that it does, o definitely, exist.

May 6, 1953

Ten years. Unbelievable. Ten years since I left Yale. To work, to achieve, to do, to make, to study, to know, to have at it, to have it, to become. It all seemed so simple then. I was not yet eighteen and it seemed that in two years time I should have read "in preparation" and that then I would be able to write. Achievement at a young age. It seemed so likely. Never, never did I imagine the long hard struggle. Never, never did I foresee the difficulties, the difficulties that I myself would place in my own path. I would flow into it. I wad daring. Daringly I had resigned from Yale. I opposed my family and the intuition of friends. I was on my own. I would teach myself. I rode to New York in that car with my mother and father thru the Connecticut landscape, breathing hard and tight, eager, panicked, terrified, full of ambition and great energy, and desire, desire everywhere. My parents, grim, broken-earthed, filled with incredibility. Why should I do such a thing? He must be sick. What, my son sick? Impossible! But no, no, he must be sick; we have not done such a good job, we have not done such good job. We will help him. But how? He is so formidable, so

unapproachable. And I knew they were thinking this and I said myself: I will prove to them that I am right, I will prove to them that they have not done such a bad job, I will prove to them that they may be proud of me, not ashamed. I will fulfill them by being the high things they want me to be, I shall make them happy, repay them with happiness for all the pain and misery I have caused them and cause them and do not know how not to cause if I am to achieve my end, to achieve me, myself.

Change. But has there been so much change? The psychoanalysis surely wrought the greatest changes. It and the ideologies of Bill Symmons brought to approbation of health and goodness. The psychological change. And yet I have begun to swing back, back to my position sexually in 1943. A position I can barely tolerate thinking of without loathing and without weeping for I know it implies the vagrant pattern of self-destruction. O my gnarled soul, my gnarled desires, my gnarled gnarled libido, craving its own annihilation. It is there inside and out. But I fight.

Change. From a writer to a painter. That is letting my painting take the lead, my writing removes to only a fragmentary section of my creative situation. And now, perhaps back again, the writing looms as if it would take a more important place again.

Judith, dr. Arkin and Bill Simmons, these three have been the most dominant influences these last ten years. (And none of them like any of the others...)

Ten years later. Moral change, moral development. Now this is really important. This is the most important thing that has happened to my growth. I have come to belief, to understanding. I have come to hold good things good. I have begun to be able to recognize good and evil. This is a star.

My writing has improved. My painting has improved. Both have improved each time, each year, when I thought I had found the highest level. I have year by year surpassed myself. This should make me happy. It does, but it also astonishes me. My theatre has improved. I keep learning. I am, perhaps, an eternal student. Perhaps I shall be nothing more than a student.

If only I could realize that this can be a good...., to lose my sense of importance of achievement "in the world". But so constituted am I that I count achievements quantitatively. I cannot get away from this in myself.

What do I see in these last ten years: a few poems (fair ones); a few small playlets; a good amount of good drawings; a few good paintings; a dozen plays produced and designed (and none of them what I would want them to have been). Now almost 28 years old. Time goes very quickly but 28 years is still a long time, these last ten years have gone very quickly and yet ten years is a long time.

July 31, 1953

Late tonight unexpected visitors. Ray Johnson and Isabell. For 2 and ½ hours we talk, nothing happening. And I wonder why they are here. No real communication. We raconte, semi-funny adventures. Lots of forced laughter, no meeting. As they are on the verge of leaving, Ray begins to admire the paintings of mine that adorn the apartment. Then I realize why he is here. He himself does not know it: it is to see my paintings. He is eager to see many so I show many; oils, a portfolio of drawings, my stage designs. They are impressed. There are gasps and adjectival compliments.

But it is thru their eyes that I am able to see. Not because they were not overwhelmed by each piece: but I am able to see it seems the faults and credits of my own work.

I see the super prettiness, the slickness, the heavy-handed pastiness, the over trying, the too much effort, the search for effects, the over-reliance on plastic effects, the limiting verticalism – so dominant in so many of the oils – a quality I have severely criticized Clifford Still for having.

And I realize that the only way I can work myself thru these problems is thru work; that tho my productivity seems large to them, it is small for me. I am not at ease with oil painting, have not yet found myself. Work which equals experience. To work my way thru my faults, my imitations, my tightness, my discomfort, my “striving”, my forcing, till I come to my pith.

Everything that applies to my painting applies also to my writing.

I am an infant. I have not yet created anything.

My work looks false to me, almost fake. It is not yet arrived. Nor am I. And after working so hard it is hard to accept this truth.

My work rings fake because it is false because it is not me because I have never given myself the time to become myself.

September 24, 1953

Tuesday afternoon, my day-off (o loathesome term, loathesome that it should be, that I should be caught) went to the Stable Gallery. A two-man show: Bob Rauschenberg and Cy Twombly. Both are extremists and both very good. John Cage is there, championing Rauschenberg. So is Rauschenberg, a very pleasant young man. We talk, and I begin to realize things:

I paint so sporadically that I am outside of the world of painting-awareness. I am not contemporary. I imitate. I am always about a year

behind. I look at my paintings and find them very beautiful, but I also see why the doors are closed to me. Tuning my eyes and ears to today's tempo, I resolve to paint in this tempo. I will empty myself in this tempo, recording not alone myself and my sight of beauty and life, but life as it is seeing now. Now. Then, after, tune back to what I want to see and what I want people to want to see and to what I want be seen. I will paint again from my inner eye. But from this series of paintings that I verge on will come the public success that will give care and respect to the viewing of my other work. And I want care and respect. As I am, as I am, I do not know how to care and respect my own work and my own self unless given the OK signal by my brothers.

July 10, 1955 [in the typescript 1956]

Provincetown – Eleven years later. Time passes faster than I can comprehend. In the last month so much has happened and so little. And in the last eleven years. So much and so little. I can only deduce that I am on some sort of treadmill. So much seems to be happening and yet here I am back in Provincetown.

I was nineteen in 1944. The War years Provincetown was but hardly visited (Oh, I am anxious now to get creative work, to write, to paint, to build a theatre), only a fraction of the vacationers that crowd it now. Bill Simmons and I had our studio at 73 and 1/2 Commerce St. Our atelier. To it came so many friends. We had a gay summer. Paul Goodman, Tennessee Williams, Jackson Pollack, Harold Norse, Hans Hofmann, Charles Henry Ford, Ward Bennett, Kennedy Blanchard, Joe Hazan, Bill Canasta (who later thrust his head out of the window of a racing subway train), these I met for the first time here. Now it seems that almost all of my acquaintance stems from these meetings. There were others here, too, whom I had known before: Valeska Gert and Howard Putzel (who would have been N.Y.'s finest Gallery Dealer had he lived). I was nineteen and no one doubted that it would not be long before my then rising comet burst over the world of art and accomplishment. I was so bright and so talented. "I thought you to be the greatest in everything, in guilt and in glory. You're but a puny".

I am thirty. Life does not add up as one calculates. One can foresee failure but one never credits such as a prophecy. Who could dwell on it? And must I now? Must I now envisage my failing light, and live by it? Or can I simply say to myself: you count too quickly. You are too eager and envisage easy glory.

Now when I see young men of promise I understand the jealousy others must have felt towards me. Now I see how young I was. Now I see

how puny my work was. Will I see in ten years the puniness of what I do now? I do not want stop to evaluate. I want to hurry on and do the thing. Even knowing that my fear of cerebral reflection is part and parcel of my downfall. I wish to hurry on, afraid of the pain of reflection, that is, of finding out.

The day pass and so do I.
To assemble what I know and put it to use.

Yet I believe as I believed 11 years ago, that I do not yet have enough knowledge garnered to begin assembling. The pleasure of gathering the knowledge is intense. Using the knowledge is not yet pleasurable to me.

July 11, 1955 [in the typescript 1956]

On the beach at Provincetown.

No environment eases me more, calms me more, subdues me more than the beach. No grotto, no field of flowers, no coign of the woods can put me at rest as the beach does. My body relaxes. I breathe regularly without concern. I do not need to think. I have no anxieties. I am at rest from ambition. There is no sensation of exhaustion. No hurry. No compulsions. The beachscape pleases my eyes more than any other visual experience. I experience contentment here on the beach. Here and here only do I lose consciousness of age. Only that I feel young. And can feel myself growing younger.

The vast expanse of pale blue sky and pale bay water and pale sand. The green of the beach grass and the foreign appearance of people gather together as a landscape that suggests tranquillity as no other landscape does to my eyes. The quiet, the peace, the grace, the relief from commerce and industry, the sense of vacation, of living, of being alive, of distance from evil. The cleanliness of the sea of the sun of the bleached and washed sand. The virtuous healthiness of the sun, the heartiness of the bodies, the honest voluptuousness of the bathing suits, the bodies tanned, wet with water, clean, laughing, sprawling. And the sea.

I look out over it. No unmerciful dragon, no implacable bull is rising in great billows. No excited horses race along the beach. I see only the sea.

On June 15 Judith went to City Hall Park to protest the mock air raid drill, to protest even consideration the men could calmly accept the idea that a bomb could be dropped and that they could accept such a world and society and believe in it. She went to protest the very symbols of War and its fierce adversity to humanity. She joined a group of 27 others, most from the War Resisters League, the Catholic Worker and The Fellowship of Reconciliation. So, the police arrived and herded these people into a patrol

wagon and drove them off to jail. For it is a crime to interfere with the mechanisms of war. This is a free country and we believe in war. Especially if you interfere with a mechanism designed for your own protection. These pacifists refused to take shelter when the air raid siren blew. They must be nuts. They sat in the park. A fine time to make a protest. What were they protesting? This is a Civil Misdemeanor. We elect representatives (we don't, but they do) to make laws for the protection of the citizenry. What has Civil Defense got to do with war? Ah, Friend, can you not understand that all things are connected? I wish to obviate untimely death. This I protest, in all its manifestations.

Off the Jail.

Into nightcourt.

Performance cancelled.

Judge Kaplan: Vagrancy; 60 days, 90 days, 30 days, 30 days in the Workhouse, \$100 fine, \$500 fine, Jail jail jail jail jail.

"Rocco Parilli and 28 Others" (During the protest Rocco Parilli, who had been chewing a cigar butt, went to the fountain in the park for a drink of water. "Go to a shelter." "Waddya mean. Everybody sitting here. I no go to shelter." So then the police took this bootblack first and his name finds its own glory by carrying the name of this case. Ah, destiny, you have such a sense of humor.)

The court officer calls out the names of the defendants. A name is mispronounced. Mispronounced a 2nd time. Laughter. "What are you laughing about? Don't you know this is a courtroom? This is a serious function! What's so funny?"

Judith volunteers an explanation:

"We haven't been fed. We're hungry and it tends to make us giddy, Sir."

"You come over her. What's your name?"

"Judith"

"Judith what?"

"Judith Beck."

"Where do you live?"

"789 West End Avenue."

"How long have you lived there?" (By this question the bench determines the stability of character of the defendant.)

Judith who simply cannot figure out the answer to such questions, who does not burden herself with that kind of information, turned to me, sitting among the 250 spectators who crowded the courtroom. Six years, say I.

"Six years."

"I ASKED YOU, NOT HIM," the apoplectic magistrate shrieks back.

"Please don't shout at me."

"Have you ever been in a mental institution?"

"No, have you?" is the quiet reply.

"Send this woman to Bellevue for observation!"

Boom. The lid blew off. An excited murmur ran thru the courtroom.

"NO," I cried, rising and approaching the bench. "You have no right to do this. You have no authority to do this. Stop. I protest. This is an infringement of justice. I demand that you rescind this order." By this time there was turmoil. Four men picked me up (above their heads) and carried me from the room. Two carried Judith in the opposite direction. "You are committing one of the most intelligent and beautiful women in the world." What else was said by others I do not know. I only know that others were yelling, booing, hissing, moving about. Whoopee! Carried out to the corridor; one of my escorts says, "Bounce him on his ass." The floor was a marble. "Bounce him on his head." "Don't you dare!" I command in powerful voice. So I am merely shoved against the wall. Now it begins. Now the panic. Now 2 days -- but I did not know it would only be 2 days of madness. Phone calls, phone calls, phone calls. The newspapers all carried varied dramatic accounts. Friends phoned and poured into the apartment. And for 2 days I ran myself ragged finally succeeding in rescuing my poor Malinki from the horrors of Bellevue and incarceration. Nina and Ruth were wonderfully helpful. And during the course of events, I had the honor of meeting Dorothy Day, a woman to define all women.

The terror that accompanies the thought of imprisonment is incredible. Waves of terror. All activity stopped. I was not concerned with the revolution nor ideas nor stands nor virtue nor love nor hate nor eating nor drinking. I was concerned only with obtaining Judith's release. The intense devotion and love and attachment that I felt while she was imprisoned impressed me. I would move proverbial heaven and earth to have her again in my arms. A dreadful visit to the "Correction" ward and Bellevue: 10 minute conversation with my Judith, separated by heavy bars and mesh so thick we could barely see one another. Then, reassured, both of us, we were parted. The devilish devices of man, the cruelty and absurdity of which he is capable, the monstrousness of our ways of life, of our institutions, our values and objectives. "I thought you to be great in everything, in guilt and in glory. You're but a puny." From office to office I went, from Dr. to Dr., phone calls, interviews, interviews. We can't release her in less than 10 days I am told. "She'll never get out sooner than that." This prediction, repeated over and over to me (and to Judith, I was later to find out) increased the agony of my state. But I fought and fought all the time knowing that if my anxiety were this intense, Judith's must be the equal of mine times one thousand.

Something within us repels at the mere concept of imprisonment. That is why we chirp so much about freedom. Neither Judith nor I could tolerate this instance. Get out, get her out was the sole preoccupation -- and she... Friday afternoon at 3:00, June 17 she was released after the successful efforts and pressures of lawyers and doctors. The \$500 bail was supplied by Alan Hovhaness. It seems something of an honor to have one of the finest musicians of our time perform such a kindness.

Now there were trials and arraignments to face. We secured a high class high powered lawyer (Morris Ploscove) who demands a high fee (\$500). A costly adventure. Make a protest, yes. But neither of us are prepared to devote ourselves so to the cause that we would now indulge in risking a prison term. As a matter of fact, had I seriously considered that a single performance of "Phedre" might be cancelled, I would never have advised Judith to go to the demonstration. 2 performances cancelled.

Now complications ensue. The 28 divide into groups of opinion. Some would (sleep)

July 12 1955 [in the typescript 1956]

On the beach.

Did I forget the smell of the sea and the breezes? We walk thru the dunes. Strangely romantic and exotic. They remind one of another land one has never visited. They emphasize one's natural feeling of solitariness, of loneliness. They would be intolerable alone. With a companion I can bare to explore them. Even the limited color; the pale blue sky, pale sand, pale grasses, and shadows. An occasional white gull (Joyce) and the circular marks in the sand made by the wind around each clump of grass, exaggerating it into an island. The sea around and everything becomes an island.

As if Provincetown were engrammatic, Nina show signs of flipping again. She is Nine, goddess of Nineveh, who merged into Ishtar.

I enjoy being in a bathing suit.

Tide coming in

Sailboat

Sightseeing boat.

Charcoal on the beach. Some have had a party here. Beercans nearby.

This afternoon I went home again. Knocked on the door and visited the studio Bill and I shared here these many years ago. The dining table still the lemon yellow we painted it. A little neater, still as beautiful if less rustic than it was when I was nineteen and feel in love with the studio, painting, and Cape Cod.

Ah yes. The pacifist demonstration case has become complex. Some, with Bayard Rustin, would turn it into a test case contesting the state constitution and an article of the Civil Defense Act. Does the State, during a mock air raid drill, have the right to make a real arrest? Apparently, there is no provision for this in the Act. And may the case be tried before a magistrate, a court of special session (3 judges) or what. The issues seem cloudy.

Dorothy Day and Ammon Hennacy and Jackson MacLow and Judith and 4 Catholic Workers would plead guilty. What else is their concern. They did what they did as an open affront, deliberately breaking the law. Shall they now say they did not break the law? Why then did they do what they did. If one can do what they did, in innocence, then why did they do it. It need not have been done. They did what they did to point out the error in the law, in the thinking of the state. It was Dorothy Day who first proposed this as a stand.

October 19, 1956

Judith's mother died this afternoon.

October 22, 1956

Funeral, burial, yesterday. Still, no words.

November 4, 1956

I am constantly amazed by the natural phenomenon. Just now, the sky, the growing trees and the falling leaves; the mild sweet autumn zephers, the sun, the earth moving, turning and proceeding, eyesight, consciousness, the soundness of the world. The land looks flat, of course it looks flat -- and it is astonishing to look at far buildings (I can see the skyline of the apartment buildings that line Riverside Drive) or the great George Washington Bridge. They seem so steady and stable that I am astonished to think that this earth is turning around; I don't understand. I face it all marvelling like a child (the children really don't marvel; they accept and assume tho they want explanations); it all seems unbelievable, unreal, impossible, absurd as a dream.

No words all these two weeks. I thought of writing but everything I thought of writing seemed inadequate and wrong, piteously inadequate to the importance, nay, the magnitude and impression, the awe, the majesty, the terror, the awfulness of Death.

Even now as I approach the paragraphs I must write, I approach with hesitation, with deep feelings, painful feelings of inadequacy.

No. Not now. Not yet.

November 15, 1956

The pen is poised but the pen is paralyzed. The pen is poised but the pen is paralyzed. The stars have non struck thunder nor the cymbals of the sun clashed nor the night cracked like a block of obsidian. Sorrow, only, something touching, mystifying, yet ordinary, for death is so ordinary. Yet am I this month bound in its spell. The act so moving that the spectator, I the spectator am enthralled. I am a spectator and I am under the spell and tho I am at home I am always in my seat watching the play. No matter where I am, this most final play will not let me leave.

Sometimes with my finger I inscribe a heart in the palm of my hand or a diamond on my thigh. Then this sweet design torments me and for days I try to erase it, rub it, and when the torment is extreme I wash it, but it remains, the brand, the sear, glaring until it is displaced, washed by some vapor back into the night whence it comes. It goes at some moment of distraction. I am never aware of its going nor what the agent. And so with this image of death. This attraction, this magnet, this magnetic field, this field of death, this spellbinding spectacle.

I am compelled always to write in this journal as Ariane was compelled to open the forbidden door in Bluebeard's Castle.

November 21, 1956

The image recedes. Were I stronger, I could go on. But I must return and re-enact. Each day, indeed, I return and I re-enact. The walk up the stairs, my rebuke to J. about being late -- and was I not jealous that the cause of her lateness was Lester, home from work that day because too drunk the night before; had he not diverted her and had she not conceded and therefore was she not late. I reenact even my irritation, the walk up the stairs, the turn into the corridor and the anxiety, that sinking feeling in the stomach that accompanied each daily visit as we approached the room -- was it not less that day because of our tiff about the time and

then the image: long shot, medium shot, close up. But it is not a film; it is a fact. Like a bird, "its little head awry", half propped up, open mouth, one eye two-thirds closed -- is it a coma? -- no it looks different, I begin faintly to tremble, the skin looks dry, no trace of moisture on it and it is fading from flesh color towards yellow, naples-yellow, it is beginning to look like wax, and when I hold her wrist to test the pulse, it is not necessary for the wrist is cold. "Won't you step outside until the Doctor..." The faint trembling. "Oh, my dear, oh my dear, my dear," says the Doctor. "No; no autopsy. You see, it is against Jewish Law to touch a body, absolutely not. We will have the, we will take care of everything, thank you, thank you for all you have done."

I suppose we were stunned. As I think back that seems best to describe the sensation I then felt. Later I cried, cried hard, bawled like a child uncontrollably. And the wonder of it is that I still do not know why, for somehow all the conscious sentimental reasons don't add up to such tears. That tis, I, I cannot find a "rational" reason. I was not that attached. The last year had too much bitterness, personal acrimony, only the mother of my wife, countless Anglo-Saxon reasons in favour of restraint.

How extraordinary that every day so many people make funerary arrangements. It seems such an unusual thing.

Enough.

According to customs and laws laboriously explained to me during the crepuscule hours of a late summer day, she was buried. The ritual Tarah was performed: the washing of the body and the dressing, by women, five of them, each one caring for certain parts - head, trunk, limbs, extremities, hair and nails. The coffin is of pine and shaped. A good dr. Carlebach, ein Berliner, is the Rabbi who officiates, very beautifully. He has white hair and a fine white beard and I like him immensely. At the cemetery Ismar (Judith's cousin by marriage) and I cover the coffin with earth. No eulogy, no flowers, no music. In this ritual bareness I find a certain comfort. How right it seems compared with manners of modern funerals that try to obviate death and make of it something pretty and painless and succeed in removing the dignity from the event by dressing it up. For five days Judith inhibited her tears, but then the dam broke and then she felt the loss and the tears flowed and she wept as a child must weep for a mother who has died.

Then the dismantling of Judith's mother's home. Papers and papers and photographs and dishes and clothes and memories and surprises. "Her whole life is geared to self-deception," said J. of her mother when she was in the hospital.

Now five weeks have passed and I wonder when I will be at peace with the image of her body slumped in sleep, in death, in the hospital bed and the grotesque imaginings of her corpse in its box in its grave under

earth in the cemetery in Oradel, New Jersey, beside her husband, decaying, decaying.

I had hoped that by writing this entry I would be released. Not yet. Tomorrow perhaps.

Many details are omitted, not only in this Journal.

What I must learn is that some things really are more important than others.

I would like to write more now but I am tired and bored with the mechanics of the writing. I am impatient to go on with other things. Writing about a gap in time is hard, especially of course when the time has been replete with impressive events. Better the discipline of writing with regularity, than the comfort of "as you will".

For everything, from everything, I suffer.

November 23, 1956

The knot was tied this afternoon by the simplest event. On the street, in Harlem, a dead rat. It was the first thing dead I had seen since I saw Judith's mother. There is no equation between a mother and a rat, between any person and any other animal, even mammal. But this tied the knot. The image became one with many images and I proceeded from a mood of vague protest, a vague mood of vague protest against everything, against everything, a mood that had dominion over my psyche to a mood of commonplace acceptance. And the dream which was a reality, reality as great as reality can be, the dream evaporated into memory; and now I can remember the dream but I am not dreaming it nor in the dream.

Very well that this should happen on the afternoon Judith enters the hospital to undergo an operation, plastic surgery, to have her nose shaped to the taste level of the actress nose. And when she comes out of the hospital, she will gain weight and be beautiful and then at least that element will be alleviated that has impeded her success and she shall present an admirable profile to her leading man and the eyes of the spectators.

Apostrophe to the nose I have loved: large and ungainly, unbecoming, poor in protocol, Venus might have disdained you (tho she never really did), unpersuasive, sweet and dear, dramatic, bold, not so rapturous as Cyrano's, but large enough to be an obstacle, cultured, proud, swollen with ancestral pride, nose that I have loved, nose that I have loved, the night has come. Into the paths of ignominy did you lead my mistress fair, soon you will be cut to the approved of size and towards the paths of glory shall you point.

Dr. Maxwell Maltz, pre-eminent in the field of this order of surgery will do the honors.

The operation is not easy for the patient, I am told, it is painful, may Judith now be brave.

And may it bring good luck!

November 24, 1956

When I was a little boy -- not more than six -- I read a comic strip which I remember still. It all take place in "Blondie" and she was going to have her face changed. Everybody was very excited and then her face was all covered with bandages for four whole weeks. Each Sunday I looked eagerly for Blondie to see what she would look like but they kept up the suspense. Finally the bandages were removed and there was Blondie -- the same as ever, not a feature changed.

Here, this morning, now is Judith beside me, home, and not a feature changed! The difficulty seems to have been the deceptivity of the great and confidential dr. Maltz. Tho Judith had expressed intensely and in lengthy detail her fear of pain and the operation and especially her fear of panic and tho, in reply, the Dr. had assured her that she would be under the influence of heavy sedatives and would be given an anaesthetic if she asked for it, no such things happened. Lightly sedated she was wheeled into the operation room and when she quietly requested additional sedation or anaesthesia the Dr., who had said, "Mrs. Beck, trust me, I do not fence with my patients; there will be no problems at all.", was at a loss what to do, asked, "Do you want me to operate or don't you?" "Of course I want you to operate but you promised that I would receive sufficient sedation not to know where I am." "I can't give any more sedation." "Then can I have the anesthesia?" "No, I can't give you anesthesia. Take her upstairs." That was that. Now we shall shop for another surgeon, with more integrity. One, perhaps, who has not performed 20.000 operations, but who does not promise what he does not intend, who does not rely on his authority to subjugate all exigencies. As Lester says, he will have to perform another 20.000 before he meets another Malina. But then, too, I have gone to the Dentist on occasion and three shots of novacaine have had no effect and on other occasions one shot has had a huge effect. Well, as Garry would say, it's all a big bother and a disappointment, and while this morning we are both irritated and distressed, it will be amended, very likely the dear nose will be changed -- or not -- and the knot will be tied.

“I am always happy,” says Emerson, “...whenever I meet a person who perceives the transcendent superiority of Shakespeare above all other writers.”

Garry has a Parakeet to which he is totally devoted and attentive. “It’s good for softening a boy,” says my mother.

Novembre 30, 1956

2:00 am

In a few minutes I shall close my eyes and go to sleep in a world tormented. Turmoil and unhappiness and immanent war. For over a month extreme international tension. It is not my place to comment on the issues. Only holier-than-thou, can I withdraw, sneer, and say, once you salute a flag, such situations must be accepted, you can expect anything, a Suez crisis, an Hungarian Revolution and all the accompanying horror, and atrocity, all this you must accept, no blame, once you salute a flag.

Only frustration and bitterness come of our attempts to find a theatre.

At Dollie Chareau’s this evening, Jonathan Williams reads poems of Charles Olson, Robert Duncan, Irving Layton, Robert Creely, and his own. They are avant-garde, none truly good, but the tenor appeals to me and I wish they were better and I regret the retirement of verbal experiment from the literary scenes in general. Richard Lippold, Earle Brown, Cy Twombly, Remy Charlip, Ray Johnson, Soren Agenoux, Claude, Alan among others are present.

I freeze when I get to the canvas. My sight soars and wanders into strange realms but when I get to the act itself I hold back, freeze with fear, do not dare, I only copy the daring of others, and my work limps into the apathy of something born of fear.

When I am exhilarated I do not write here. When I am depressed I do.

I see everything thru a grey veil and sometimes I forget that the veil is there and I imagine that that is how things really are.

But it is a poor world. In the face of everything the most admirable thing is the courage of the people who face it all, all the people.

I still cannot learn to get enough sleep. I still extenuate the day, reluctant to give it up. Either I am a child who does not want to go to bed, an adult who enjoys life -- as it were, a compulsive, an ambitious marathon participant in all illusion, a man possessed by the furies, divine or hellish, or a fool.

Am torn between wanting to paint what is lyrically beautiful like Matisse and great like Michael the Arch Angel or Tintoretto or Giotto and what is devastatingly perceptive like little Paul Klee.

Something is the matter with me: I don' like Mozart.
There is nothing, nothing, wrong with Mozart or his music.

December 1, 1956

1:30 am

Why then should I complain?

It is late at night. I recline in bed writing my journal and outside I can hear the garbage collectors at work. Why then should I complain?

I complain of everything. But it is not so much pain but discontent or, if there is any, the pain that is born of discontent.

I complain of being hurried, of lack of time, of money, of inability to do all the work I want, I wail against fortune, but I am not afflicted, not in pain.

I remember when Judith and I walked thru the miserable streets of Mexico amidst poverty unrequited, we said, and if everyone here were suddenly dwelling amidst the ease and splendour of the Avenida Juarez? Is there not still anguish and agony in store of them, is there not neuroses and sickness and death and grief. But there is a difference. When there is comfort, there is a choice, one can chose what the pain -- or discontent -- is to be.

Joseph Campbell and Jean Erdman to dinner tomorrow.

December 2, 1956

The problem is, my problem is, that I never learned to concentrate. I watch Garry with my mother, see my mother at work and I see how the pattern was formed.

December 5, 1956

Tomorrow morning Dr. Murrey Beyer will alter Judith's nose.
Historic event.

December 6, 1956

Great historic event half an hour away. Dr. Will permit me to be present during operation, at Judith's request and his suggestion. I always wanted to be a surgeon (tho I am now getting less and less to believe in cutting as a curative). I am curious, if a touch nervous and rely on my experience dissecting small animals in my youth as background for stamina and proof of stamina to be a witness. How big we make all small events, for events are relative to each being; to the world a war, to the family a quarrel, to a city the purchase of a million dollars in bricks, to a boy a quarter's worth of nails to build a clubhouse in the woods.

Thoreau's list of expenditures for setting up at Walden Pond.

Judith under sedation, sleeping. Waiting.

Futile attempt after futile attempt to procure a theatre. Now discouragement and fear of failure set in. That should mean that the time is near that Fortune should repair.

This room in the Dr.'s own suite is 5 x 8, contains a bed a clothes cabinet, night-table, 2 chairs. It is painted a yellow-green, muted with white. The furniture is a deep chrome green. On the wall hangs a picture in wood-inlay of a lake in the Alps, a few sunlit hours reflected in the lake.

I write to pass the time.

Reading "The Meditations of Marcus Aurelius", I am not amused.

(Ah, here is a tepid subject to concentrate on, but I feel my mind retreating, not wanting to grapple with thoughts and words.)

How very much more relaxed the situation is here than in the sloppy hospital where Maltz was to have performed his magic.

There is something slightly droll about plastic surgery. And especially droll is the way in which the middle class think it so wonderful and send numbers of its young girls to its practitioners, who perform as many as 2, 3, 4 operations a day thruout the year. I should like to know -- in the exact words -- what Puck, dear Robin Goodfellow, would say to these occasions.

Dear Marcus, how you would disdain the diversion I have permitted myself. Buts perhaps, consider, it is disdain of mine. This is surprising, for I am usually strongly under the influence of any book I read while I read it. I seldom differ. I go along with what I am reading and give each author my admiration and approval and conviction till I have

finished. Occasionally minor frictions. But 50 pages of Aurelius and I already see the flaw. Not even the elegance of his language prevails over my dissatisfaction. Perhaps it is Paul's "Faustina" that has taught me the error. All the phases of man -- his actions and his feelings -- cannot be fitted into one single mold of attitude. All circumstance cannot be approached with one demeanor. This is what the emperor would do. Squeeze everything into a single corset. Yet what a paradox it is: a corset of detachment. The error then in this formula for tranquillity, this prescription for incessant peace, is its exclusiveness -- in a fashion -- its blindness. Abashed by feeling (and there are some who claim that feeling is first, I remember), Marcus would obviate all feeling, beautifully, exquisitely, with wisdom and justice and peace, Marcus would find reasons to put aside, even denounce, the adversaries of his own feelings, but he should have known that you can't hide smoke and fire and you cannot decide that "according to nature" is a phrase that has any real meaning as far as supporting any special idea. For the very phrase admits of everything -- and nothing. Does not Paul say, too, indeed point out, that this beautiful system that excludes feeling in its attempt to be at one with the world and to eliminate evil, removed the foundation of feeling on which we humans stand and brought about the downfall of Rome. One stands not only by Will but by virtue of muscles and bones and nerves. 100 pages to go.

Still waiting. More than half an hour has passed.

The telephone rings. How many inventions and devices clutter our civilization. All the conveniences that save no time. It is illogical to say that the telephone saves no time -- it is so superb an instrument -- and the wireless, the airplane, the automobile, the great modern drugs. Perhaps it is because they do not produce panacea that I question their value. Having the telephone, one wonders how men lived without it. In a way my very life depends on it, but is not that because I have arranged it so? It is no evil but only in so far as we expect so much of it, of them, that they lead us to delusion, the delusion that we have arrived at the pinnacle of glorious life.

My distaste for the State progresses daily towards horror of the State.

December 6, 1956
3:30 pm

The operation is over and apparently a success. Judith's intense anxieties about her tendency to panic were nicely treated, Adequate sedation and a Doctor with a careful and sensitive manner assuaged the fears and she endured the entire procedure as perfectly as a 14 years old boy wanting to be "a good soldier". Apparently, too, the pain was almost

non existent, discomfiture being the most unpleasant aspect and even that was minimal. But this is not the part about which I am qualified to write. I was an observer and I do know that it took an hour and forty-five minutes, that the Doctor and his Assistant (Ursula) worked constantly, that there was no cutting of the skin, that he molded the nose like a sculptor and that our Judith stands a chance of looking like Vivien Leigh or Peggy Ashcroft or even a small dark Ellen Terry or even, or even, like a 20th Century Rachel -- and this should make her very happy and give her the confidence and hope, yes, the hope, she so badly needs.

After it was over, I was gripped by a sense of something grotesque. The private operating room in the man's own suite in an apartment building on Central Park West was somehow mysterious and recalled images of innumerable movies in which mad scientists performed experiments and illegal and devilish operations away from the surveyance of law and order. Two young ladies with bobbed noses were brought in when the operation was complete and gushed, "Gorgeous, oh isn't that just gorgeous, honest he's a genius, a genius!" And in the Waiting Room afterwards, an elderly lady with white hair tinted blonde: "Your wife just had her nose done? Mmmmm. Isn't that grand! I had mine done in California but he butchered me just butchered me. Look at it! Have you ever seen such a thing? But I've had my face lifted twice. You'd never think I was 66, would you?" And before I had time to answer (Madam, many days over 66), she prattled ceaselessly on, "No, I didn't think you would, terrific, isn't it? Have to do it because I'm in the profession." What profession? I wondered.) "Business is business. Your wife is in business? I just had my eyes done. They say that is the most difficult of all the operations. So delicate, you know. To look at me you'd never never know it..."

Now I have just come from being interviewed, as it were, by a bright young man who manages The Cherry Lane. Evidently in a moment of madness I had dreamed that we would be able to rent the place. He tossed astronomical figures into my lap about costs and expenses and in conclusion added that he, Mr. Noel Bewn, must approve the group, script and cast before a play will be accepted. "Pirandello," he replied, "is Death, Box-Office Death. No, we couldn't have it." "I'm afraid," I replied, "that the Living Theatre, the only Anarchist Theatre in the world, could never dream of submitting to such terms".

We continue looking for a theatre.

It is interesting to be living during an inflation. Everybody keeps on living and nobody seems to remember that whatever goes up must come down.

But inflation does not make me sick. The Bright Young Man tells me of Entente between Cherry Lane, De Lys, and Circle In The Square and of prices and policies which make me aware that the "Off-Broadway" Theatre is getting to be as professional, rather, as purely commercial as the Theatre of Broadway itself and soon it will only be a 2nd Rate Broadway. Were I a journalist, I should say it ought to be exposed.

So outraged was I when I left that I could have been seen spitting or heard putting a curse on that Theatre (under his present management; I hurry to add, lest the eternal Furies throw that dread curse back on me).

February 7, 1957

Last night to Eugene O'Neill's "Long Day's Journey Into Night" brilliantly performed. It is not a play but it is a great experience in the theatre.

New York City, capital of the world, no wonder I am overwhelmed here. With my multiple tastes, my manifold interests, all with centres here that promise satisfactions. I am simultaneously delighted and dismayed -- am incapable during these crowded days to record my relationship to this glittering sphere.

February 13, 1957

Now it comes. Real dismay and confusion -- or is it unreal -- that is, is it founded in my mood, my psyche or it is forced by exterior events.

I become powerless, edgy, disconnected and impotent. I cannot work and I cannot not work. I turn towards the pleasures of the love affairs but it does not satisfy and I am unable to respond. My body betrays my real anxiety. I crave and then hang suspended. Then all of a sudden, the dam is opened and I am flooded with despair and then 20 minutes later the flood dries up and I am eager again. Wet and dry, wet and dry, I wish it were over. I summon my powers to aid me, but there is no aid. It is elusive, the cause, elusive, the remedy.

The Diary of the Theatre records with some accuracy the tiresome and difficult and perplexing events of recent days. Now we must find \$9.000. There is one pressure. Oh, how uncomfortable I am. There is so much money in New York these days, and we do not know how to reach any of it.

Drown, drown in the sexual pleasure.

Other years I would drown in painting or writing -- but today that does not serve. I must escape altogether. During the physical hours, I have no name, or if I do, it is not Julian.

February 13
Evening

What is happening. Things can converge or not converge. Now they converge. Take the next step. Take the next step. How else can one walk? I am a macrocosm. Everything is in me, am in everything. As the world is complex so am I complex; as the world is confused so I, as the world astray or clear, at moments a clear sphere and turning simply (is that turning ever simple?) so am I.

They look at you when you are unhappy as if there were something wrong with you -- when only something is wrong.

I do not have the theatre I want. And the uncertainty makes me lose my centre.

All this for a little theatre, a little little theatre. How small it's all. But it is my centre. What frightens me is the realization that it, itself, has become me.

Help.

For Valentine's Day Judith has given me "The Tao of Painting", published by Bollingen. It looks utterly wonderful and with great anticipation I look forward to reading the first book I shall ever have read on painting.

February 14, 1957
St. Valentine's Day

The winter storm abates, mysteriously the confusion quiets and its rings of dismay slow down, the passion finds its level and is under control -- each moment is no longer shaped and coloured by the sexual images, the images are in place, I need no longer imprint all objects and all actions with distended and lustful paraphernalia. A shoe becomes a shoe, a room a room, and people seem to have other qualities and recommendations than genitalia. I can think again about the act of painting. I have thought of painting during the last week, but the art itself seemed impossible while the confusion had dominion, the act itself seemed a distraction and a burden.

And the laborer in China, swimmer in Samoa, the peon in Spain, how does he think as he gets thru the day.

If we get the \$9.000, we shall get the \$9.000 and we shall be happy. If we do not, we do not, we shall be disappointed but we shall get thru the day.

February 22, 1957
Holiday. Washington's Birthday

The Subway Journalists. Judith, Julian and Garry en route to visit the Federal Hall. A Washington's day outing. J and J flank Garry, J and J writing.

This entry is for the record.

The Theatre situation fluctuates every day. Now you see it now you don't. Now we see it. Now we may have MacDougal St. Then the work will begin. That run-down garage would make a divine Theatre. I pray for it. I pray? Yes. I pray.

How can this little theatre be the most important thing in the world? The answer is, that it is, or I wouldn't be doing it.

We talk, just now, of doing "Little Eyolf" with Garry as the child. Other plays, other dreams.

For the record. We give dinner parties. They are games. To win friends and influence people. They are quite formal, a bit pompous, but very successful.

In January (the 26th) the guest list: J, J, Lester, Alan Hovhaness, Phyllis Hovhaness, Mrs. H.'s daughter, Oscar Williams, Enid Williams, Erick Hawkins, Lucille Dlugoszewski, Irene Rice Pereira.

On Feb 9: J, J, Lester, Eric Bentley, Joanie Bentley, Julie Bovasso, George Ortman, Frank Hale, John Boyt, Anais Nin, Ian Hugo, Alan Hovhaness.

On Feb. 16: J, J, Lester, Anthony Bower, Maya Deren, Teiji Ito.

Later. But Fraunces Tavern was open, not the Sub-Treasury Bldg. Many mementoes, but little that I found interesting.

I begin a large painting. The Casino I think I shall call it. But the composition is still indefinite. 68" high and 10 feet long, it is my most ambitious work to date. Compositionally I can't get it to move.

Giddy Faith Rose meets problems in getting her gallery set up and doesn't know now whether she'll open this spring or not.

Uncertainly again. I have found that to have a show is to have a spur. Actually, I'd hoped for 2 shows this year. One from her and from X. But I can't have the 2nd until I've had the first.

February 23, 1957

The large painting. When I first planned Icarus I planned it as The Judgment of Paris but then when I realized that the canvas, I had ordered was too small for that subject, I turned it vertically and decided on the Icarus theme. For the past four months I have been planning the Judgment but mentally I was unable to bring a satisfying composition into view. So, the subject matter changed -- and with it the composition -- again and again until after much inner argument I settled on a theme that would be called The Casino: a scene of a crowd, gala, phoney, full of style, glitter and decay. But when this afternoon I sat before the large 10 ft. canvas which I had stretched, The Casino simply did not fit and like an image floating to the surface from the deep came the Judgement of Paris back: the choice of sensuality above the other splendors, the gaudy proposition, the destruction of a world and another and still another and all the splendor in the background. The implications of the Judgment are greater than the moment of that hillside when the shepherd gave into temptation but the moment itself is close to me, now especially -- I too would choose Aphrodite. And the painting will be gorgeous. Paris, by the way, was not wrong; that is, he would have been just as wrong if he'd chosen Hera or Athena, and so would I.

February 24, 1957

It seems I write on route only. To the Hayden Planetarium with Garry and his friend Peter who lives upstairs. I resent Peter because he is not too bright and burdens with silliness and dumb questions our visits (we've been with him before). But he is a sweet child, very mannerly, well behaved respectful.

I would like to write a libretto for John Cage. Been thinking about it quite often for the last six or eight weeks or so. Of course, John knows nothing of my writing, as in fact no one does. But the urge for publication is beginning again and this time I think I'll succeed. If John comes to dinner this coming Sat eve, I may propose the idea to him, show him the 1952 Songs and The Isle of The Dead. Actually, doing such a libretto has been in my mind for years.

February 24, 1957

At night --

Renata Tebaldi. At the Grace Rainy Rogers Auditorium of the Metropolitan Museum.

We seem destined to hear Tebaldi, for 2 weeks ago at 6 in the evening we suddenly were given tickets for Tebaldi in Bohème and this afternoon the same thing happened and we were at her concert at night.

She is a great artist, consummate, a superb voice, always on pitch, that flows from tone to tone, pure belcanto style, richness of expression, enormous thrilling power, and, added, those plastic qualities that ornament and complete the singing artist: and ability to act, to dramatize, to characterize. The ability to play to an audience -- like a star -- that comes with success and success develops it.

The initial impetus for a great artist, a great performing artist, is not the fame, not the power, not the desire or need to create, not the will to express oneself, but the desire to please. All great performing artists wish primarily to please.

She wore an emerald gown, long white gloves, a diamond brooch and earrings (all large) and stood against an ebony piano. She is tall, statuesque, very beautiful. The applause, at both the concert and the Bohème performance was fantastic. I myself had never before witnessed such an ovation at the Metropolitan. After you have heard her sing you cannot begrudge her triumphant receptions. She deserves them. I adore her.

March 2, 1957

Obstacle after obstacle. How all occasions do inform against me to defeat my high bright purpose. O obstacles, o blight. Law and money rise and fall before my path like sea monsters in the course of great Aeneas. Will I, like him, ever reach my Latium?

I live in an unbearable state of hope and anxiety, despair and the suspense, the dire, dreadful suspense of more hope.

The Theatre uncertain now till March 14 when the Bd. of Estimate will hand down a decision on the zoning proposition. But if it were not for that it would be the hesitations or Fritz or the stalling of the sellers. If only I could balance my sense and my emotional relation to these things. Like a child I want this Theatre badly ad a child wants something special. No, untrue. Like an adult who wants something badly, so badly that his whole life seems to depend on it. This is not true in terms of a whole life, but in terms of this year, this month, this day, it is. And if it weren't so, I'd be doing something else. Let me gratefully be granted the ability not to see the whole but to live fully thru the anxieties that make the moments of life so memorable, such pleasures, so rich even in disappointment and despair.

Do I exploit the journal -- abuse it -- as a medium for unloading my depressions and exhilarations? Yes, I do. When a thing disturbs me, I unload my irritation and desperations here. It has a cathartic value, a therapeutic value, if you will. Alas, it is a need.

And yet I steal time for it: indeed, I steal time for everything I do.

Interview:

Q: Mr. Beck, how do you manage to find time to paint, write, direct, design and act in plays, and to be so active socially at the same time?

A: By having no program and no exterior organization. I do not write quickly, as a matter of fact, quite laboriously, nor am I a swift painter; I do things because I feel a need to get them done; and I do them whenever that need is felt. I get a lot of things done by not caring about a schedule. Perhaps by living all the time. Gertrude Stein once said that in order to be a genius you have to sit around a lot of the time doing nothing. And this is true or one would quickly be exhausted. The well would go dry, would never be replenished. How do I do so many things? There is no formula. One just does. A rolling stone gathers a great deal of moss. This is the truth, the mysterious truth, that no one knows. Rolling stones gather no moss and stationary stones do. Rolling people gather; but stationary people do not -- if you sit still you soon pick all the flowers around you. Unless you are the Buddha. But to be the Buddha you have to wander a great deal first, gathering and wasting (sitting around doing nothing).

What does all that amount to? I see it, it is clear. Some sit, some move. Some have organization (Kant for instance), some none. Some do, some don't, some do a lot, some a little, some none.

Seeing people bores me, tortures me, nowadays. Mostly because I am tired of explaining the state of our theatre. Embarrassed, yes. Afraid of boring people with the same tiresome story and promises of "newt week we'll know". Must go to see Helen Frankenthaler's show at John Myers Gallery and the prospect is killing. Last night at a party given by Fritz and Laura Perls I thought I'd explode. In any case, Harold Rosenberg and Peter Grippo, who were there are such vacuous gas bags, I suppose that they would kill anybody.

A year now since our trio has been active. I am astonished not only that it has persisted so long, but that the end is not yet in view. Without it I would collapse right now. Perhaps I'm be plunging myself into painting and writing as was my former way. But it is -- besides its own vast pleasures -- glorious compensation for the disappointments and frustrations that overwhelm me --or which I cultivate.

Do I play at suffering or it is real. It is probably a little of both.

Faith Rose, of course has dwindled to nothing. She will not open this spring. Maybe, maybe in the fall. Now I should not complain but try to get a show elsewhere. But I don't feel ready to go to a strange dealer

because I don't have enough new work of which I am confident. I do feel confident tho that if I work for another 4 or 5 weeks that the finished work will give me that confidence and that I will find a dealer. I must. If I don't go out and try to find one, I will have nothing, least of all the right to complain. The paintings are good, damn good, as good, if not better, than any work being done in N. Y. now. I mean it. The paintings are superb. All I need to do is paint them.

Later. Back from Helen Frankenthaler's show. The paintings are in the school of our day.

Thru singleness of purpose, she receives her smattered applause, while I hear none and dare eat my heart out, full of jealous rages and -- in the end -- half-baked thoughts.

Conversation with John Myers and a new copy of *Semi-Colon*, a magazine I like, with some passages from *Letters from Japan* by Jimmy Merrill which I read on the bus on the way home. How well he writes, sharply perceiving and remarking in the habits and appearances of the foreign land. The attitude is jaded and superior, that is snobbish; he is calling spades spades. Yet somehow in his astuteness he is musing wisdom. For all the smartness and even elegance of style, for all the intelligence and brightness -- and brightness of style -- there is no meaning. What it says at all. True, but I know that it does not mean a thing.

March 3, 1957

Meyer Kupferman calls to ask Judith and me to direct and design a double-bill of operas he has composed. The libretti are by Alistair Reid -- librettist of "Grifolkin". We'd be paid, \$300 - \$400 each. I accept. Of course I accept. The Lord moves in mysterious ways his wonders to perform. He'd been to our Theatre to see "Spook Sonata" and "Tonight We Improvise" and he admired them both enormously. About 5 years ago we'd seen the production of his "In A Garden" with Gertrude Stein's text and found it pleasant and right, and musically quite quite good. We'd know he was setting Stein's "Dr. Faustus Lights the Lights" and when some passages from it were performed over the radio about 2 years ago, I wrote him a flattering note with the idea in the back of my head that one day the opera would be produced and that we ought to stage it. About 4 weeks ago we attended a concert at Town Hall at which a piece for 2 celli was performed. I followed this with a note congratulating him -- I did not really care for the piece (it was nice enough) -- I wrote him with the same idea in mind, that if an opera of his were done, we'd like to stage it. You never know. Sometimes these things really happen and this time it has, it has.

I have forgotten the names of the operas -- he did tell me -- one is a comedy, one a tragedy. He is not certain about the producer nor the date or place of production; but evidently our names would be used to convince whoever would be financially concerned that a good production were at hand, in the hands of an able director and designer. He will call us again, he says, when things are more definite; we will get together, he will play the score for us, read the "book" and "have a bull-session".

Judith and I are very pleased.

As the hours passed my anxiety increases à propos the theatre and the other arts. I made out a budget for a production of Cocteau's "Orpheus" at Julie's Tempo. My fever increased. Judith returned from the television studio where she'd played an extra this morning and I told her of my idea. When Kupferman called she said: This is a good day - call Julie. I did, but I did not reach her. I called again and again, but she was not home. Ten minutes after I put down the phone the last time, it rang; it was Julie; would we like to have the Tempo! We got both very excited; we both agreed; we both praised each other and maintained that the only sensible thing we -- both of us -- could do would be to work together. Her theatre will be free on March 25. I propose Orpheus with her as Eurydice as a perfect summer show. And she will be there tomorrow evening to discuss it all.

What is impressive is what is obvious: that we were both thinking of the same thing at the same time, that we were both -- all three of us -- feeling the same despair, the same jealousy (largely inflamed by the N Y Times Sunday Theatre Section), the same desire to work. The elements of ESP, of stars, of fate, of simultaneity -- these elements have no peers, I feel; and I -- we -- are very hopeful, very excited, very pleased.

The pall has lifted, the agony has found its balm, the darkest hour is that before dawn -- not noon, I know -- but now that I am excited, manic, I am certain of that noon as if a chart were given.

Afterthoughts: Julie is hard to work with. We have our own ideas and our own strong wills. If I don't know by now that all such relationships dissolve in violence and recrimination, I should retire from life. But while this lasts -- and I shall do all I can to preserve harmony and make for success -- I think it will be good, beneficial for all. When it explodes, it explodes. Let it not be soon. Somewhere, sometime, some archetypal Old-Man told me to be sober in the moments of greatest intoxication. Old father, old artificer, stand me now and ever in good stead.

March 15, 1957

It is remarkable that we survive at all under the tension and uncertainty of the current situation. Now we do not know where we are nor quite what will happen next. We hope that an arrangement can be made on the Sullivan St. property that will enable us to rent it under feasible conditions.

Now Fritz Perls has withdrawn from the picture and we are almost on our own -- indeed there is still Paul Williams -- and this is both good and bad. I told Julie that I needed to be The King in my own Theatre and this is true; it is not something I made up for her ears -- tho I think I thought at the time. Perhaps we shall get Sullivan St. and I shall be king.

I am as concerned about this theatre -- our theatre -- as though it were a living person whose life hung in a balance; as tho it were the dearest of children. I relate to it as if it were as precious as life.

While we wait for word -- I must phone in seven minutes to determine whether or not we can meet today with Bass and Rogers to discuss the matter and settle the fine points -- while we wait -- and we have been waiting since late Wednesday afternoon -- I find it almost impossible to work except on trivia, little things that demand no concentration.

Am edgy these days and short-tempered. Many of Lester's character traits which I could tolerate in stabler times vex me now severely. I snap at him and he sulks and this vexes me still more. If only he would not capitalize on his pretence of being a tough dope.

As I prepare to direct the play, I think of the current vogue among actors always to find a motivation for every action and every line. But this is so absurd. In life we do not know the motivations for our acts; we simply do them. This is why the great actor must be an artist who creates intuitively. I can imagine now the following situation while I am directing a play. The actor says, why am I doing this, what is my motivation? And my answer must be: I do not know, you do not know, the author does not know, and the character you are playing does not know. You do it because the author says you do or because I say you do; there are no reasons; you do not know why you do everything you do in life and if we wish this to seem real, we must do it because it is to be done. That's the way life is.

March 17, 1957

Friday, we conferred with Henry Bass about the Sullivan St. property and the forecast now is extremely favorable. There are yet some terms to be settled, but generally everything appears to be in line for a

reasonable solution and a rapid settlement. The lease should be signed within the next 8 to ten days; we should take possession on April 1rst,

This project I look forward to with utmost enthusiasm. I dread the slip twixt cup and lip that seems so often to hex the conclusions of our happiest prospects and plans. Indeed, the I Ching is ominous. I could bear failure, the Abysmal, at that theatre, in a year, but this week I could hardly bear it.

I look forward to the five months of preparation with joy. I feel -- forgive a wretched image (but it is what I feel) -- the sticky sap of creativity, of energy, rising, thawing and rising. Preparation for the Theatre, painting, writing. To be a published poet!

My temperament changes; I relax, smile, cease carping at Lester and Garry.

The one thing about the change of theatre events that disturbs me at all, is that Dr. Williams will surely be disappointed when he receives my letter tomorrow telling hm of the postponement. His enthusiasm.

March 18, 1957

It is almost five in the afternoon. All day I looked for a half hour or more to be able to record a little, but tiny tasks interfered, the days go so quickly, nothing has happened. The lease is not signed and we hang still suspended, until tomorrow brings its slightly more definite word until the deed is sealed and the likelihoods become facts.

Dr. Williams' enthusiasm runs high about the production of his play. Indeed, he is a gentleman of great enthusiasms; he has never been stingy with praise or encouragement, especially to the young -- his letter to us about "Dr. Faustus Lights The Lights" sustained us thru many crisis of despair -- but is happy anxiety to have a play of his produced has always been great. When we first wrote him, I believe it was in 1947, that we wanted to do "Many Loves", he replied with the excitement and exuberance of an 18 yr. old whose 1rst script had been accepted by The Theatre Guild. His enthusiasm and sympathy continued at that time thru a number of letters. He sent us his new play which came about that time, "A Dream Of Love", but we liked it much less than the 1rst play. We visited him at that time -- perhaps it was 1948. It was warm weather season. "You can tell the home", he said over the phone, "... because it is a fresh coat of yellow paint." The house was much a prototype of The American House. By prototype I mean average and unspecial. It was in no ways quaint, not particularly pretty, but comfortable in appearance, inside and out. Furnished, too, in the bourgeois tradition. A few American paintings or watercolours by the semi-realist -- semi-abstract people who were

American Art. Perhaps there was a Stuart Davis or a Georgia O'Keefe on the walls.

A plain man with a dry, high voice, but still altogether pleasant to listen to, pleasant in tone and accent. There was no element in his personality, as we spoke to him, that implied the writer -- at least as I know and imagine writers. His talk was often amusing and often boring. I remember his apologizing almost for being a doctor. "Well, there have been others who have been Doctors and Writers, Chekov didn't do so badly..." I remember his pride of the well-water he offered us (we could have had beer if we'd wanted) -- it was especially clear and sweet. His wife, Flossie, was there and he condescended to her constantly, not paying too much attention to what she had to say and seeming relieved when she left the room (this may have been my own projection). His son arrived in the course of the evening and drank beer from the bottle. His father told us he was working in a store in Brooklyn, a department store, and that he liked it very much. I felt myself more in the presence of a genial intelligent courtly doctor than in the presence of a man who had revivified the English Language.

He told stories. Particularly one about his intern days which inspired one of the main episodes and characters in "Many Loves". A big hefty construction worker who was employed in the construction of Pennsylvania Station was in an accident and brought to the French Hospital. When the man, the laborer, was undressed, it was found that he was wearing lace underwear of the finest make. He was put in a ward but later the hospital received orders that he be placed in a private room. He had but one visitor, a very distinguished looking gentleman with white curls, tall, handsome, who arrived daily in a limousine. This man was the brother of the then Governor of New York State. It is the man that Dr. Williams envisaged when he thought of Peter, the Producer, in "Many Loves".

His gentleness, his affability. At the time I found it difficult to understand how it was possible to be both doctor and poet. Today I not only no longer regard him as suspect, as one who was somehow cheating or betraying Art, or only half an artist, but I regard him in holy light; he has combined two of the noblest professions and succeeded admirably at both in one life. A consummation devoutly to be wished.

Today he has stopped his practice, passed it on to his other son, the elder. A stroke of a few years ago has seriously disabled him. His tongue has become thick, he stammers and stutters, and whines over the telephone like an old old man. Apparently, he still types his letters tho his signature is awkward now and shaky -- tho it follows the pattern of the once bold signature of the earlier letters. Austin Thomas, his friend who is working on the revision of the play with him (who indeed is largely responsible for

the ideas for the revisions) tells us that the stroke so disabled Dr. Williams that he was, even is, unable to read; not that he has lost the use of his sight, that he cannot see, but that the letters no longer make sense to him as words. Evidently, he had to be taught to read all over again.

Mr. Thomas, the widower of Elissa Landi, the actress, seems devoted to Williams. Williams himself is obviously too indisposed to watch over the production; he has appointed Thomas to act in his place. Thomas is a good person, bright, full of inventive ideas, but a bit naïve in his knowledge of the little theatre set up. He can't quite believe that it doesn't function like the larger theatre only just a bit smaller in size.

Later. Thomas just called and we had a long chatty conversation. He still hasn't quite got the idea of Off-Bway. The Phoenix Theatre which seats some 1.300 or more people seems to him to be Off-Bway. We talk and I boast a little about Tennessee Williams being a chum; I feel a need to impress him because I want his support; I want to do that play, and we haven't yet signed the contract.

I feel almost guilty about having to change the date of the opening; I feel guilty on the grounds that Dr. W. must be disappointed to have it put off. And then we do want to do the play while he's alive to see it. Thomas says that even Dr. W. jokes about how much time he has left.

Alan Hovhaness calls and says that the piece that was played by Stokowski in Houston was an enormous success (I don't know which piece it was), that there was a huge ovation and that Stokowsky sent a telegram afterwards to Olive Daniel here in N. Y. saying that Hovhaness is not only the greatest composer in America today but in the world. Alan is modest and shy about reporting this, but how can he help it? He has worked, he has worked and now that the day is coming when he can be proud of his work and know that it is known that it has greatness in it, he should be able to accept the satisfaction that accompanies knowing the fact. It is not vanity to be proud of what is said of one when what you have done is what he has done; it is proper. It is nice to be admired and liked. To want gratification for one's work is a noble thing; indeed not if it is the only thing one wants; but the gratification is a balm to one's life and work. Dear Alan. He is disappointed that we are going tomorrow evening to the opening of "The Duchess of Malfi" and not to hear his "Easter Cantata" -- which we've already heard several times -- sung by the Dessoff Choir at Carnegie Hall.

Garry is fascinated now by astronomy; we go to the Planetarium; he saves his money to buy a telescope, and spends his own money on books on astronomy; we go up to the roof at night to find the constellations. I read him to sleep this evening from one of the books. It is not the universe that astounds me but the instruments that men have made in the middle of it to observe it, that there are men and that the instruments are made.

March 20, 1957

In a few hours the sun will enter the vernal equinox; but it does not look it: a grey day flecked with snow; and I am almost without hope now.

If I but knew what it is in me that provokes or invokes a situation in which I can suffer this much, a situation so subject to change: now the possibility of obtaining the Theatre building seems slight.

Last night we attended the opening of Jack Landau's production of "The Duchess of Malfi". Alright, alright; but how my mind vaults; we are thankful for the good theatre but we want, all audiences want, great theatre, the mood; or worse, are they both a little of each and will I never therefore know that I am a mediocrity?

March 21, 1957

I am living in a nightmare in which the geography changes each moment and therefore I do not know where I am; I am living in a nightmare in which the people about me change every moment and in which I change, and am blue, I am chimere, I am a woman, I am blind, I am Thomas Edison, I am a Journalist, I am a beggar, I am green, I am Elizabethan, I am Portuguese. Yes, even the language I speak varies and therefore I do not know who I am.

I have involved my hopes and aspirations so much with the Theatre that it is almost as if it has become me. I have lost my identity.

I could cut it off. In her anguish and despair Judith would scuttle the whole thing. What is this Living Theatre? Yet the prospect of dissolving it -- and it is not unlikely -- leaves me without vision, without a vector. How ignoble to tie oneself so closely to an idea, a material idea, that one ceases to be. Soon the name Julian Beck will be forgotten. I shall be called Mr. Living - Theatre. Were I not on the verge of tears I would weep.

Hold me up. I feel myself sinking. Sinking in spirit and into oblivion. I am becoming nothing. What kind of journal is this, the journal of a madman, a person dying of madness and its diversions? Painter, writer, director, producer, journalist, designer, humanitarian, page, lover, father, visionary, dilletante.

No. Dilletante dilletante dilletante. No, I do not believe it. I have heard that word before. But I have a higher purpose.

I feel useless, untalented; and I feel this because I feel unwanted. To be rebuffed so often - No one wants my goods.

This is disgusting.

In this book I will not find the direction and clarity I want. No that is not true. See, it comes.

The air will clear, the clear light return. I shall find my way. It's as if I have stumbled into a thicket and cannot find my way out. I become hysterical as if spending the night here would kill me, kill me. But, as always, one finds the path before dark; and if one didn't, a night in the fields, tho uncomfortable is not a sword or a gun or a poison; morning comes; the road is always there.

Wait.

In a state of unrest, pause. Be calm. Look at the sun, look at the stars, find your bearings, figure out the decision, then move.

Perhaps even a stranger or friend will come for you.

March 22, 1957

Would one know from the last entry that the likelihood of obtaining a theatre is dim? Was it mentioned? The fluctuations are incredible. Do I image that things are going well and then that they're not or is it fact? I no longer know.

“Orpheus Descending”. We attend a preview. It is Tennessee’s finest play. Real writing. The complex symbology of “Camino Real” in the framework of one of the more specific plays, such as “Streetcar”. Beautifully acted, beautifully produced.

Davide Siepe

La formazione è di scena. Intervista a Fausto Russo Alesi *

Chi è di scena?¹

Figura poliedrica tra le più significative del panorama teatrale italiano contemporaneo, Fausto Russo Alesi eccelle per la singolare capacità di coniugare la profondità dell’indagine attoriale con un’attenzione costante al valore etico e pedagogico del teatro. Attore di rara sensibilità, regista dalla visione stratificata e formatore impegnato nella trasmissione di un sapere artistico esperienziale, il suo percorso si configura come un attraversamento consapevole delle forme e delle tensioni che segnano la scena nazionale, dall’ambito indipendente a quello istituzionale, dal teatro di parola a quello d’impegno, dalla classicità alla ricerca drammaturgica contemporanea.

Nato a Palermo il 13 ottobre 1973, Russo Alesi intraprende sin da giovane un percorso artistico che, dopo il diploma, lo conduce a dedicarsi interamente al teatro. Si trasferisce dalla Sicilia a Milano per formarsi presso la Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi, dove studia sotto la guida di maestri di rilievo quali Gabriele Vacis, Kuniaki Ida, Gigi Dall’Aglio e

* Il presente contributo si inserisce nell’ambito del progetto PRIN 2022 ‘Trasmissione dei saperi performativi nella cultura teatrale italiana. Storia, teoria e pratiche’.

¹ Le informazioni contenute in questo paragrafo e nelle sezioni Teatografia, Filmografia e Premi, che seguono l’intervista, cercano di ricostruire nella maniera più completa possibile l’opera artistica di Fausto Russo Alesi. I dati qui inseriti, arricchiti dal contenuto delle successive note, provengono dalle conversazioni avute con l’attore e regista, integrati con i materiali disponibili online sui siti dell’ATIR (<https://www.atirteatroringhiera.it/>), del Centro Teatrale Santacristina (<https://www.ctsantacristina.it/>), di Luca Ronconi (<https://lucaronconi.it/>), del Piccolo Teatro di Milano (<https://www.piccoloteatro.org/it>), del Teatro Stabile di Torino (<https://www.teatrostabiletorino.it/>), della Compagnia della Fortezza (<https://www.compagniadellafortezza.org/new/>), del Teatro Elfo Puccini di Milano (<https://www.elfo.org/>), del Festival di Teatro Antico di Veleia (<https://www.veleiateatro.com/>), di Kavac Film (<https://www.kavacfilm.com/>), di Diberti & C. (<https://dibertiec.com/>), e del progetto XNL Piacenza (<https://xnlpiacenza.it/>). In aggiunta sono stati consultati i volumi L. Ronconi, G. Capitta, *Teatro della conoscenza*, Roma, Bari, Editori Laterza, 2012; M. M. Delgado, B. Lease, D. Rebellato, *Contemporary European Playwrights*, Abingdon, Routledge, 2020; A. Spadafora, *La luce necessaria. Conversazione con Luca Bigazzi*, Dublino, Artdigiland, 2012; V. Minutella, *Reclaiming Romeo and Juliet. Italian Translations for Page, Stage and Screen*, Amsterdam, New York, Editions Rodopi, 2013; W. Shakespeare, *Sogno di una notte di mezza estate*, traduzione a cura di G. Bulla, Roma, Newton Compton editori, 2014; C. Giannarini (a cura di), *Il Gabbiano secondo Nekrosius. Progetto per l’Ecole des Maîtres*, Milano, Ubulibri, 2002.

Giampiero Solari, conseguendo il diploma nel 1996. Gli anni della formazione sono ricchi di momenti di crescita e incontri importanti. L'impostazione della Scuola, fortemente orientata alla pratica, spinge gli allievi ad una pratica continua che si concretizza, per Russo Alesi, nella partecipazione al progetto *Eneide* di Armando Punzo del 1995² e nella costruzione del lavoro in solitaria *Alexander* (dai testi *Fanny e Alexander* e *La Lanterna Magica* di Ingmar Bergman) poi portato in scena pochi anni più tardi nel 1997.

Nel contesto della Paolo Grassi nasce anche l'incontro con Serena Sinigaglia, destinato a segnare profondamente la sua carriera. I due, insieme ad altri compagni di corso tra cui Mattia Fabris, Arianna Scommegna, Stefano Orlandi e Maria Pilar Pérez Aspa, danno vita all'ATIR – Associazione Teatrale Indipendente per la Ricerca – una delle esperienze più fertili della scena milanese degli anni Duemila.

Il primo progetto del gruppo è una messinscena di *Romeo e Giulietta* (1996) realizzata inizialmente come saggio di diploma. Il lavoro debutta il 17 maggio a Milano e conosce una lunga tournée che sancisce definitivamente la nascita di una compagnia in grado di coniugare istanze artistiche e tensione comunitaria. Il teatro, in questa prima fase, si presenta per Russo Alesi non solo come luogo di formazione professionale, ma come spazio di costruzione collettiva, strumento di indagine sulla contemporaneità e sulle forme del vivere insieme. Parallelamente al sodalizio con Sinigaglia, che ancora lo dirige in *Le baccanti*³ (1999), si affianca la collaborazione con l'ex docente Gigi Dall'Aglio, che invece include Russo Alesi nel cast di *Terrore e miseria del Terzo Reich*⁴ (1997) e *L'angelo sterminatore* (1998). Con il maturare

² R. Menna, *L'arte dell'attore secondo Armando Punzo. Da Venezia 1999 a Venezia 2023*, in «*Acting Archives Review*», anno XIV, n. 27, 2024, p. 15, il progetto, nato come «seminario condotto nel 1993», si trasforma in uno spettacolo quando il regista trova «il modo di portare attori e attrici fuori dalla scuola e di trasferire infine il lavoro all'interno del carcere, dando perfino vita a una produzione condivisa con gli attori della Fortezza».

³ Ai volti già noti per la prima produzione ATIR quali Mattia Fabris, Arianna Scommegna e Maria Pilar Pérez Aspa, si affiancano ora Barbara Bonriposi, Nadia Fulco, Riccardo Tordoni, Sandra Zoccolan, Ania Binek, Sophie Ciaudo, Matilde Faceris, Erica Giovannini, Silvia Gallerano Diana Hobel e Delma Pompeo. Lo spettacolo debutta nella Discoteca Expo di Altavilla Vicentina.

⁴ S. A., *Stasera all'Elfo il Terzo Reich visto da Brecht*, in «*L'Unità*», 13 gennaio 1997, p. 24, lo spettacolo affonda le sue radici nell'esperienza pedagogica della Scuola, essendo nato inizialmente come saggio degli allievi. Tuttavia, acquisisce ben presto un'identità autonoma, trovando nuova vita nel debutto al Teatro Elfo Puccini di Milano. «Una nuova esperienza produttiva e non solo l'incontro con una drammaturgia che ha ancora molto da insegnare. "Terrore e miseria", lo spettacolo che il regista dello Stabile di Parma, Gigi Dall'Aglio, ha realizzato la scorsa estate montando quattordici dei ventiquattro quadri di Terrore e miseria del Terzo Reich di Bertolt Brecht, non è più un saggio. Gli interpreti, allora allievi del quarto corso attori della Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi", oggi, diplomati, si sono costituiti in compagnia di giovani professionisti sotto il nome di Atir, e il loro lavoro viene ripreso per interessare un pubblico più vasto».

delle esperienze cresce anche il desiderio di mettersi alla prova con nuove sfide artistiche, un'esigenza che trova pronta risposta all'inizio del nuovo millennio, quando supera le selezioni per l'École des Maîtres.⁵ La partecipazione al progetto – culminata nella realizzazione e messa in scena de *Il gabbiano* di Čechov (2001) – è motivata in particolare dalla presenza di Eimuntas Nekrošius, regista che Russo Alesi sogna di incontrare sin da quando ha assistito, da spettatore, alle sue produzioni.⁶ L'esperienza gli consente di confrontarsi con il panorama teatrale internazionale, contribuendo in modo decisivo alla crescita della sua consapevolezza espressiva.

Contemporaneamente, la necessità di mettere alla prova le proprie capacità lo spinge ad avvicinarsi alla settima arte, debutta infatti al cinema con *Pane e tulipani* (2000) di Silvio Soldini, avviando un dialogo con questo nuovo linguaggio che accompagnerà stabilmente il suo percorso.⁷

Nel 2002 è protagonista assoluto della produzione ATIR *Natura morta in un fosso*, per la regia di Sinigaglia: la potenza del suo lavoro gli vale il Premio Ubu come miglior attore giovane,⁸ il riconoscimento dell'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro⁹ e l'attenzione di Luca Ronconi, che lo invita, insieme alla regista, a confrontarsi con *Il Grigo* di Giorgio Gaber, andato poi in scena nel 2004 in occasione di un evento in ricordo dell'autore organizzato dal Piccolo Teatro di Milano e dall'Associazione Culturale Giorgio Gaber.

Nel 2003 ottiene il Premio per la miglior interpretazione al 21° Fajr Theatre Festival di Teheran, assegnato dall'International Theatre Institute dell'UNESCO a cui seguono, l'anno successivo, il Premio Annibale

⁵ Fausto Russo Alesi prende parte alla IX edizione del corso, svoltasi dal 31 luglio al 28 settembre 2000. Gli altri allievi selezionati sono Helene Bosch (Francia), Xavier Brossard (Francia), Benedicte Chabot (Belgio), Vanessa Compagnucci (Italia), Ana Marques Dinis (Portogallo), Gregory Gouband (Francia), Hala Ghosn (Francia), Pedro Gomes Saavedra (Portogallo), Alberto Guinaldo (Belgio), Pia Lanciotti (Italia), Sylvie Landuyt (Belgio), Paolo Mazzarelli (Italia), Caroline Michel (Francia), Laura Nardi (Italia), Stephane Oertli (Belgio), Ana Margarida Pereira (Portogallo), Amandio Pinheiro (Portogallo), Sabine Revillet (Francia), Alessandro Riceci (Italia), Melanie Rullier (Belgio), Christophe Sermet (Belgio), <https://www.cssudine.it/en/progetti/38/ ecole-des-maitres/57/2000-eimuntas-nekrosius>

⁶ In particolare, Russo Alesi ricorda la visione dell'*Hamletas* al Piccolo Teatro di Milano nel 1999.

⁷ Prima del debutto cinematografico, si segnala un precedente confronto con il medium audiovisivo, rappresentato dal cortometraggio *Merde!* di Claudio Saponara, nel quale Fausto Russo Alesi figura come unico interprete.

⁸ Elenco vincitori premi Ubu 2002, <https://www.ubuperfq.it/premio-ubu/premi-ubu-2002-25-edizione/>

⁹ L. Bevione, *Squali e balene. Cronaca mancata dei Premi della critica teatrale 2002*, in «Drammaturgia.it», 21 aprile 2002, <https://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=1586>

Ruccello e il Premio Olimpici del Teatro.¹⁰ Di nuovo è al cinema, partecipando ad *Agata e la tempesta* (2004) di Silvio Soldini e a *Te lo leggo negli occhi* (2004) di Valia Santella.

Il 2005 lo vede debuttare come regista con *Edeyen* di Letizia Russo al Festival di Taormina, e consolidare la sua figura come uno dei talenti più completi della sua generazione grazie ai riconoscimenti del Premio Vittorio Gassman, della Maschera d'Oro, e del Premio Persefone d'Oro. L'avvio del percorso registico si sviluppa in parallelo a quello attoriale: in questa fase, partecipa come interprete ai film *E ridendo l'uccise* di Florestano Vancini e *Miracolo a Palermo!* di Beppe Cino.

L'incontro con Ronconi avvenuto precedentemente, viene finalmente a concretizzarsi in una importante e duratura collaborazione a partire dal 2006, nell'ambito del progetto *Domani* realizzato per le Olimpiadi Invernali di Torino. Qui Russo Alesi è protagonista elogiato de *Il silenzio dei comunisti*¹¹ insieme a Luigi Lo Cascio e Maria Paiato. Sul grande schermo recita nei film *Viaggio segreto* (2006) di Roberto Andò, *Le rose del deserto* (2006) di Mario Monicelli e *In memoria di me* (2007) di Saverio Costanzo. Colleziona lodate interpretazioni a teatro con Ronconi a partire da *Fahrenheit 451*¹² (2007), dove recita accanto, fra gli altri, a Elisabetta Pozzi e Stefano Alessandrini; prosegue con *Nel bosco degli spiriti*¹³ (2008), condividendo la scena con Riccardo Bini, Vinicio Marchioni, Fabrizio Nevola e Marco Vergani; fino a *Sogno di una notte di mezza estate*¹⁴ (2008) il cui cast comprende, per citarne alcuni, Francesca Ciocchetti, Giovanni Crippa, Raffaele Esposito, Elena Ghiaurov e Clio Cipolletta.

Insieme a Mariangela Granelli, prende parte alla messinscena di *L'aggancio* (2008), tratto dall'opera di Nadine Gordimer e curato da Serena Sinigaglia, segnando un ulteriore e significativo momento di collaborazione con le produzioni ATIR.

Nel 2009 Russo Alesi è diretto da Giuseppe Capotondi nel film *La doppia ora* e ha modo di lavorare per la prima volta con Peter Stein nello spettacolo *I Demoni* di Dostoevskij. La sua interpretazione di Kirillov, insieme alle

¹⁰ Elenco vincitori premio Olimpici del Teatro 2004, <https://www.teatro.it/notizie/teatro/consegnato-gli-olimpici-del-teatro-eti-premio-eti>

¹¹ E. Fiore, *Ronconi rompe il silenzio dei comunisti*, in «*Il Mattino*», 6 febbraio 2006, p. 19, Fiore afferma che «assolutamente strepitosi sono i tre interpreti Luigi Lo Cascio (Foa), Fausto Russo Alesi (Reichlin) e Maria Paiato (la Mafai)».

¹² S. Colomba, *E Ronconi regala emozioni con un immenso falò di libri*, in «*La Nazione*», 23 aprile 2007, p. 36, «impressiona la prova degli attori, a cominciare da Fausto Russo Alesi, essenziale, sensitivo, senza la minima sbavatura».

¹³ G. Capitta, *Ronconi e Einaudi due folletti tra gli spiriti*, in «*Il Manifesto*», 11 settembre 2008, p. 15, «la favola si fa collettiva, perché Fausto Russo Alesi, bravissimo protagonista, sofferto e commovente, di quel viaggio, diventa lettore».

¹⁴ F. Quadri, *Nel sogno di Ronconi la vita è al neon*, in «*La Repubblica*», 27 ottobre 2008, p. 38, «questa serata d'attori delle nuove generazioni trova il suo re nella superba modernità espressiva di Fausto Russo Alesi».

esperienze ronconiane precedenti, gli valgono il suo secondo Premio Ubu come miglior attore.¹⁵ Nello stesso anno, mentre si consolida ulteriormente il sodalizio con Luca Ronconi attraverso l'impegnativa interpretazione di Shylock ne *Il mercante di Venezia*,¹⁶ prende avvio anche un rapporto artistico altrettanto significativo con Marco Bellocchio, che dirige Russo Alesi nella pellicola *Vincere* accanto a Paolo Pierbon, con il quale l'attore aveva condiviso, fino ad allora, esclusivamente il palcoscenico teatrale.

Il continuo scambio tra teatro e cinema prosegue per il resto della sua carriera, vedendolo quindi impegnato contemporaneamente su più fronti. All'inizio del decennio successivo firma e interpreta in solitaria *20 Novembre* (2010) di Lars Norén e recita nel film *La passione* (2010) di Carlo Mazzacurati. Lavora con Carmelo Rifici per lo spettacolo *Nathan il saggio* (2011) in compagnia di Massimo De Francovich, e nuovamente con Ronconi in *La modestia*¹⁷ (2011) di Rafael Spregelburd e *Santa Giovanna dei Macelli* (2012), offrendo un'interpretazione che gli vale il Premio Ubu come miglior attore non protagonista.¹⁸ Sempre nel 2012 inizia un progetto di lunga durata: adatta, dirige e interpreta *Natale in casa Cupiello* di Eduardo De Filippo, prodotto dal Piccolo Teatro di Milano e rappresentato per quattro stagioni consecutive.¹⁹ La sua attività cinematografica si intensifica

¹⁵ Elenco vincitori premi Ubu 2009, <https://www.ubuperfq.it/premio-ubu/premi-ubu-2009-32-edizione/>

¹⁶ La decisione di affidare il ruolo di Shylock a un giovane attore si configura come una scelta audace, il cui esito è positivamente recepito dalla critica: Rigotti sottolinea che «il ruolo di Shylock, cosa che sembra andare contro la tradizione, è affidato a un attore trentacinquenne, il bravissimo Fausto Russo Alesi» (D. Rigotti, *Nel 'Mercante' di Ronconi la crisi della società*, in «Avvenire», 11 dicembre 2009, p. 31); Groppali si concentra sul «tetro [...] contesto in cui si muove Shylock. Un ebreo giovane ma nato già vecchio nell'impressionante ritratto di Fausto Russo Alesi» (E. Groppali, *Lirico e crudele il 'Mercante' secondo Ronconi*, in «Il Giornale», 14 dicembre 2009, p. 27); e ancora Vido evidenzia come «L'ovazione che ha accolto l'uscita finale di Fausto Russo Alesi (uno dei più giovani Shylock mai visti) è tanto meritata da non bastare» (L. Vido, *Oro ed eros per un Mercante da non perdere*, in «Il Giorno - Milano», 15 dicembre 2009, p. 33).

¹⁷ Il lavoro di Ronconi prende piede a partire da un «suo laboratorio [al Centro Teatrale] Santacristina» (S. Petrignani, *Peccato di Modestia*, in «Il Foglio», 25 giugno 2011, p. 106) e vede «gli attori, Francesca Ciocchetti, Maria Paiato, Paolo Pierobon, Fausto Russo Alesi [come dotati] di una bravura persino mostruosa nel dare vita a quei loro personaggi bifronti» (R. Palazzi, *Ronconi, modestia e sapienza*, in «Il Sole 24 Ore», 26 giugno 2011, p. 34).

¹⁸ Elenco vincitori premi Ubu 2012, <https://www.ubuperfq.it/premio-ubu/premi-ubu-2012-35-edizione/>

¹⁹ A. Marmiroli, Russo Alesi: 'Il nostro Natale solitario come quello di Cupiello', in «La Stampa.it», 10 Dicembre 2020,

<https://www.lastampa.it/milano/appuntamenti/2020/12/10/news/russo-alesi-il-nostro-natale-solitario-come-quello-di-cupiello-1.39643134/>, nel 2020, a cinque anni di distanza dall'ultima rappresentazione, Fausto Russo Alesi prevede un ritorno sulle scene con una nuova messinscena programmata per novembre presso lo Studio Melato del Piccolo Teatro di Milano. L'iniziativa viene tuttavia annullata a causa dell'emergenza sanitaria legata alla pandemia di COVID-19. Nonostante l'interruzione forzata, il progetto offre l'opportunità di riflettere sull'attualità del testo e sulla sua risonanza nel contesto socio-culturale

grazie alla partecipazione a tre significative produzioni: prende parte al film *Venuto al mondo* (2012) di Sergio Castellitto, una coproduzione internazionale in cui recita accanto a Luca De Filippo; è tra gli interpreti del lungometraggio *Il comandante e la cicogna* (2012) di Silvio Soldini, con Valerio Mastandrea, Alba Rohrwacher, Claudia Gerini e Luca Zingaretti; infine, figura nel cast di *Romanzo di una strage* (2012) di Marco Tullio Giordana, al fianco di Pierfrancesco Favino.

Nel 2013 firma e dirige *Cuore di cactus*, avvalendosi della collaborazione alla regia di Maria Pilar Pérez Aspa, già sua compagna di formazione alla scuola, e partecipa alla miniserie *Altri tempi* di Marco Turco prodotta da Rai Fiction. L'anno successivo è tra i protagonisti di *Celestina laggiù vicino alle concerie in riva al fiume*²⁰ (2014) di Luca Ronconi e riceve il Premio Antonio Landieri per il suo impegno civile a teatro.

Torna, nel 2015, ad essere diretto da Bellocchio per il lungometraggio *Sangue del mio sangue* e affronta il ruolo principale nello spettacolo *Divine parole* diretto da Damiano Michieletto.

Parallelamente all'intensa attività attoriale e registica, è proprio in questo periodo che prende forma l'impegno pedagogico di Fausto Russo Alesi, destinato a diventare uno degli assi portanti della sua pratica artistica. Il primo significativo snodo di questo percorso è rappresentato dall'esperienza formativa presso il Centro Teatrale Santacristina, fondato da Luca Ronconi e Roberta Carlotto, luogo emblematico per la riflessione sulla trasmissione dei saperi teatrali attraverso la pratica laboratoriale. L'attività condotta nel 2015²¹ si rivela particolarmente fruttuosa, tanto da portare alla riconferma del suo impegno anche per le edizioni successive

contemporaneo. A tal proposito, il regista dichiara di aver «voluto celebrare i 120 anni dalla nascita di De Filippo», e sottolinea come, nonostante la mancata rappresentazione, «Rimane uno spettacolo sempre attualissimo, quasi premonitorio. [...] In Eduardo c'è il racconto di una solitudine disperata. Io l'ho solo portata alle estreme conseguenze. In quell'isolamento c'è però la necessità del confronto con gli altri. Spero che questo testo, in un momento così tragico, sappia aiutarci a ripensare noi stessi come individui e come comunità. Non a caso, nel finale, Eduardo pare aprire alla speranza di una nuova nascita».

²⁰ M. Rubino, *Nobili in amore. Ronconi vince con un capolavoro del Quattrocento*, in «Il Secolo XIX», 1 febbraio 2014, p. 30, anche in quest'ultima collaborazione, la sinergia tra Luca Ronconi e Fausto Russo Alesi si conferma particolarmente efficace. La performance dell'attore è accolta con grande favore dalla critica, che lo definisce «eccellente».

²¹ Al corso della Scuola d'Estate *Il corpo nelle parole*, Russo Alesi lavora su *La Modestia* di Rafael Spregelburd e *Mumù* di Ivan Turgenev. Gli allievi attori partecipanti sono Luigi Bignone, Roberta Crivelli, Marco De Bella, Elisa Fedrizzi, Maria Laila Fernandez, Domenico Florio, Stefano Fortin, Ruggero Franceschini, Lorenzo Frediani, Claudia Gambino, Davide Domenico Gasparro, Giusy Emanuela Iannone, Nicolò Parodi, Giuseppe Scoditti, Paola Senatore, Giuliana Vigogna, Francesco Alberici, Daria Pascal Attolini, Valentina Bartolo, Dario Loris Fabiani, Antonio Gargiulo, Marisa Grimaldo, Ivano La Rosa, Michele Lisi, Silvia Giulia Mendola, Alberto Onofrietti, Alice Pagotto, Alice Palazzi, Adriano Pantaleo, Mauro Racanati, Giovanni Serratore, Francesco Sferrazza, Papa,
<https://www.ctsantacristina.it/2017/10/20/il-corpo-nelle-parole-2015/>

del 2016²² e del 2017.²³ A questa collaborazione stabile con il Centro si affiancano, nel tempo, ulteriori incarichi pedagogici e progettuali che si estendono in diversi contesti formativi e produttivi. Da qui, l'attività didattica di Russo Alesi si articola in una rete di collaborazioni con alcune tra le più autorevoli istituzioni italiane dedicate alla formazione dell'attore: la Scuola per Attori del Teatro Stabile di Torino, presso cui torna a più riprese nel corso delle direzioni di Valter Malosti e Gabriele Vacis; la Scuola Iolanda Gazzero di Modena, sotto la direzione di Claudio Longhi; l'Istituto Nazionale del Dramma Antico di Siracusa, nel periodo della direzione di Roberto Andò; e infine la Scuola del Piccolo Teatro di Milano, in occasione del recente triennio 2024/2027. Sono esperienze che consentono a Russo Alesi di elaborare e affinare una personale concezione dell'insegnamento, inteso non come atto verticale di trasmissione, ma come processo orizzontale di reciproca maturazione tra formatore e allievo, segnato da un costante scambio di testimonianze, linguaggi e visioni. Nella riflessione che accompagna il suo approccio didattico, emerge con chiarezza una profonda consapevolezza del valore etico del restituire ciò che si è ricevuto: l'incontro con i maestri, i testi e le esperienze che hanno lasciato un segno duraturo nel suo percorso si traduce nella volontà di condivisione come gesto necessario, quasi inevitabile. Una vocazione confermata dalle numerose e ricorrenti occasioni in cui, nel corso della sua carriera, Russo Alesi ha scelto di affiancare all'attività artistica quella formativa.

Nel 2016 prosegue la sua presenza cinematografica con *Fai bei sogni* di Bellocchio ma è il teatro a occupare un ruolo preminente nella sua attività artistica, come testimonia il coinvolgimento in quattro spettacoli: è Trigorin ne *Il gabbiano* per la regia di Carmelo Rifici, sia Ippolito che Teseo nella *Fedra* di Carlo Cerciello, Lopachin ne *Il giardino dei ciliegi* di Valter Malosti, e Jerry Wesson in *Smith & Wesson* diretto da Gabriele Vacis.

Lo stesso schema si ripete l'anno successivo. Russo Alesi è infatti interprete nel film *L'ordine delle cose* di Andrea Segre, mentre sul palcoscenico partecipa a *Ivan*, una riscrittura de *I fratelli Karamazov* diretta da Serena

²² Il testo scelto per il corso è *Padri e figli* di Ivan Turgenev. Gli allievi attori partecipanti sono Giulia Bartolini, Maria Alberta Bajma Riva, Alfredo Calicchio, Luca Carbone, Gloria Carovana, Matteo Cecchi, Anna Chiara Colombo, Eletta Del Castillo, Cosimo Frascella, Stefano Guerrieri, Marina Occhionero, Luca Tanganelli, Zoe Zolferino, <https://www.ctsantacristina.it/2017/10/20/corso-di-alta-formazione-per-attori-2016/>

²³ Per il terzo anno a Santacristina, Russo Alesi torna a lavorare su *Padri e figli* di Ivan Turgenev, in vista della produzione che debutterà nel 2022. Gli allievi attori partecipanti sono Francesco Aricò, Verdiana Costanzo, Michele Costabile, Vladimir Doda, Ksenija Martinovic, David Meden, Gianpiero Pitinzano, Giulia Trippetta, Petra Valentini, Beatrice Vecchione con Giulia Bartolini, Maria Alberta Bajma Riva, Alfredo Calicchio, Luca Carbone, Gloria Carovana, Matteo Cecchi, Anna Chiara Colombo, Eletta Del Castillo, Cosimo Frascella, Stefano Guerrieri, Marina Occhionero, Luca Tanganelli, Zoe Zolferino, <https://www.ctsantacristina.it/2017/12/03/2017-la-scuola-destate/>

Sinigaglia,²⁴ a *Il viaggio di Enea* di Emanuela Giordano, a *Disgraced* di Ayad Akhtar per la regia di Martin Kušej, e a due spettacoli di Roberto Andò: *È una commedia? È una tragedia?* e *In attesa di giudizio*.

Nel 2018 collabora nuovamente ad un lavoro di Cerciello, facendo coppia con Imma Villa in *Regina madre*, e ritrova Sinigaglia per un *Macbeth* in cui interpreta il ruolo eponimo, affiancato da Arianna Scommegna.

Nel 2019 lavora con Claudio Longhi in *La commedia della vanità* di Elias Canetti e alla televisione con *La porta rossa* di Carmine Elia e Gianpaolo Tescari. È protagonista dei film *Il traditore* (2019) di Bellocchio, *Il cattivo poeta* (2020) di Gianluca Jodice e *La scuola cattolica* (2021) di Stefano Mordini. Dopo l'interruzione dovuta alla pandemia, è interprete del film di Bellocchio sul rapimento di Aldo Moro, *Esterno notte* (2022), e riprende l'attività registica con *Padri e figli* (2022) di Turgenev, progetto sviluppato a partire da una serie di laboratori condotti con allievi attori nel biennio 2016-2017, in collaborazione con Fausto Malcovati, prodotto da ERT e Teatro di Napoli con il Centro Teatrale Santacristina. Sempre nel 2022, è diretto da Roberto Andò in due progetti: al cinema, dove affianca Toni Servillo e Galatea Ranzi ne *La stranezza*, e in televisione, con la partecipazione alla serie *Solo per passione – Letizia Battaglia fotografa*.

Nel 2023 dirige e interpreta *L'arte della commedia* di Eduardo De Filippo, proseguendo il suo dialogo con la tradizione napoletana, e recita in *Rapito* di Marco Bellocchio. Le sue interpretazioni cinematografiche sono coronate da numerosi riconoscimenti: nomination ai David di Donatello come miglior attore non protagonista per *Esterno notte*, ai Nastri d'Argento come miglior attore protagonista per *Rapito*, il Premio Toni Bertorelli, lo Starlight International Cinema Award come miglior attore, il Premio Ritratti di Territorio e il titolo di Attore Italiano dell'Anno all'Ischia Global Film and Music Festival.

Nel 2024 riceve per la seconda volta il Premio dei Critici di Teatro,²⁵ riaffermando il suo ruolo centrale nella scena italiana. È inoltre presente nei film *Cabrini* di Alejandro Monteverde e *Iddu – L'ultimo padrino* di Fabio Grassadonia e Antonio Piazza, e nel cortometraggio di Marco Bellocchio *Se posso permettermi – Capitolo II*, sequel dell'omonimo *Se posso permettermi* del 2021. Sempre nel 2024, l'impegno pedagogico di Russo Alesi si rinnova e si approfondisce con la nomina a Maestro dell'ultima edizione della Bottega

²⁴ Lo spettacolo segna il ritorno sulla scena della coppia artistica formata da Serena Sinigaglia e Fausto Russo Alesi, a circa nove anni di distanza dalla loro ultima collaborazione teatrale. A testimonianza del profondo legame umano e professionale che li unisce, la regista presenta l'interprete non soffermandosi su «i meriti e i talenti, che, ai più, son già noti», ma ponendo invece l'accento su «l'amicizia profonda e l'antico sodalizio artistico che [li] lega», <https://www.atirteatroringhiera.it/spettacolo/ivan/>

²⁵ Pagina ufficiale del Premio ANCT 2024 per Fausto Russo Alesi, <https://www.criticiditeatro.it/2024/11/11/fausto-russo-alesi/>

‘Fare Teatro’ XNL,²⁶ un progetto di alta formazione diretto da Paola Pedrazzini. All’interno di questo spazio formativo, egli ritrova un ambiente affine a quello vissuto in precedenza a Santacristina: un luogo di studio e di ricerca che sospende le logiche produttive in favore di un ascolto profondo dei processi creativi, dove il tempo è messo al servizio del pensiero scenico e dell’urgenza artistica.

Nel corso di questa edizione, Russo Alesi sceglie di lavorare su *Ifigenia in Aulide* di Euripide, con un adattamento elaborato insieme a Letizia Russo. L’esperienza si concretizza in un laboratorio intensivo che culmina nella presentazione del lavoro all’interno dello spazio archeologico del Teatro Antico di Veleia, restituendo al testo tragico una vibrazione collettiva e profondamente attuale. Questo progetto conferma una volta di più la concezione del maestro-regista come costruttore di visioni, capace di muoversi tra pedagogia e creazione, tra guida e responsabilità.

Il 2025 lo vede recitare nel film *Duse* di Pietro Marcello, accanto a Valeria Bruni Tedeschi e Noémie Merlant, e nella serie *Leopardi – Il poeta dell’infinito*, diretta da Sergio Rubini. Per il 2026 è invece atteso nella serie *Portobello*, con la regia di Marco Bellocchio.

L’intero percorso artistico di Fausto Russo Alesi si configura come una testimonianza vivente del valore trasformativo e generativo della pratica teatrale, in cui la dimensione performativa si intreccia inestricabilmente con quella pedagogica. La sua capacità di abitare con intensità tanto la scena quanto lo spazio della formazione – sia come discente che come formatore – lo colloca in una posizione privilegiata all’interno di quella linea di continuità che costituisce il cuore della trasmissione dei saperi nel teatro. La ricchezza del suo vissuto artistico, l’attenzione costante alla dimensione collettiva del lavoro, la frequentazione consapevole della tradizione e la tensione verso la ricerca ne fanno un punto di riferimento per le nuove generazioni di attori e attrici.

In un tempo in cui la trasmissione del sapere performativo rischia di essere frammentata e privata di radici, la sua figura rappresenta una forma di

²⁶ S.A., *Fausto Russo Alesi è il nuovo Maestro dell’edizione 2024 di Bottega XNL – Fare Teatro*, in «*XNL Piacenza*», 24 febbraio 2024, <https://xnlpiacenza.it/fausto-russo-alesi-e-il-nuovo-maestro-delle-edizioni-2024-di-bottega-xnl/>, in occasione dell’evento speciale che vede la partecipazione, in qualità di ospiti, di Fausto Russo Alesi, Luciano Canfora ed Eva Cantarella, la direttrice artistica di XNL Teatro e Cinema nonché ideatrice del progetto Bottega, Paola Pedrazzini, illustra le motivazioni alla base della scelta dell’attore e regista come figura simbolica della nuova edizione dell’iniziativa, «La scelta di Fausto Russo Alesi è particolarmente in linea con due elementi identitari del progetto Bottega XNL [...]: l’aspetto dell’alta formazione, in cui Fausto è un indiscutibile Maestro per la personale e maniacale ricerca che lo contraddistingue, in primis come attore e quindi come regista, e per l’esperienza come pedagogo maturata in contesti prestigiosi, e poi l’aspetto dello stretto rapporto con il cinema, visto che lo straordinario percorso artistico di Fausto lo ha formato e pluripremiato in ambito teatrale per poi consacrarlo negli ultimi anni anche tra i grandi artisti di cinema».

memoria incarnata: un archivio vivente, capace di restituire attraverso il proprio fare artistico le stratificazioni di una cultura teatrale in continua evoluzione. La testimonianza di Russo Alesi non è dunque solo quella di un interprete o di un regista, ma di un ‘testimone attivo’ del valore formativo del teatro, inteso come luogo di passaggio, scambio e rigenerazione del sapere artistico. In questo senso, il suo lavoro si offre come oggetto di studio privilegiato per chi voglia interrogare i modi e i tempi della trasmissione performativa oggi, tra memoria e innovazione, tra tecnica e visione, tra scena e comunità.

Una testimonianza²⁷

Chi è Fausto Russo Alesi? Perché ha scelto di dedicarsi al teatro?

Ho scelto di dedicarmi al teatro perché, sin da piccolo, ho nutrito una grande curiosità per il lavoro dei grandi attori. Ripensando a me bambino, ciò che ricordo vividamente sono i volti e le interpretazioni di artisti che, in un modo o nell’altro, fanno parte della memoria collettiva. Ci sono artisti capaci di coinvolgere e trasmettere il loro carisma, la loro idea artistica con una forza tale da lasciare un segno indelebile.

Da bambino, in verità, sono stato portato a teatro poche volte, ma quelle esperienze sono rimaste impresse nella mia memoria come qualcosa di unico, sebbene allora non sapessi esattamente perché mi colpissero così tanto. Ricordo un episodio in particolare: mi portarono all’opera. Ero molto piccolo. Al di là della bellezza della musica, ciò che mi affascinò fu l’attesa per un evento speciale, per qualcosa che stava per accadere davanti ai nostri occhi. In quegli anni, soprattutto per l’opera, c’era l’usanza di vestirsi in maniera elegante, come se si stesse partecipando a un rito che richiedeva un certo rispetto: quell’eleganza antica, tra nero di pizzi, ventagli e profumi di zagara e gelsomino mi aveva sedotto. Quella sensazione di solennità e attesa è qualcosa che ho ritrovato molti anni dopo, quando, nel 2001, andai a San Pietroburgo con Eimuntas Nekrošius a rappresentare *Il gabbiano*. Anche lì, il pubblico e nondimeno i giovanissimi, viveva il teatro come un momento sacro, una realtà che oggi, nel nostro contesto e soprattutto nell’ambito della prosa, è diventata invece più quotidiana. Ritrovare quella stessa atmosfera percepita da bambino, quella magia, aspettando di andare a teatro con l’entusiasmo e il mistero con cui si attende il Natale, mi colpì profondamente.

Un altro ricordo importante... risale a quando fui portato a vedere per la prima volta le tragedie greche a Siracusa. Anche in quell’occasione provai un’emozione unica: vedere tutte quelle persone catalizzare il loro sguardo

²⁷ Quanto segue è una rielaborazione degli incontri avvenuti con Fausto Russo Alesi il 16 dicembre 2024 e il 13 febbraio 2025.

verso un unico punto. Era un grande evento, in un luogo suggestivo, che iniziava con la luce del giorno e terminava nel buio della sera. Le parole forti, il contesto, l'atmosfera del teatro greco... tutto contribuì a rendere quell'esperienza memorabile. Mi colpì anche il rapporto tra spettatore e attore: sotto la luce del sole, gli attori vedevano chiaramente il pubblico. Questo scambio di sguardi mi lasciò un'impressione profonda. Tutte queste esperienze, inizialmente istintive, hanno piantato un seme che è poi germogliato nel mio percorso artistico, acquisendo una consapevolezza più profonda nel tempo.

Credo che chi sceglie di fare questo lavoro, che è per me innanzitutto un percorso di conoscenza, abbia il bisogno innato di essere guardato e di comunicare qualcosa. Questi bisogni, forse, sono profondamente radicati in ognuno di noi. Per alcune persone però, lasciano segni: piccole crepe o ferite che, in qualche modo, cercano una cura. Fare teatro ti offre l'opportunità appunto, di conoscere te stesso e ciò che ti circonda, di esplorare l'essere umano nelle sue pieghe più complesse, nelle sue parti più oscure e difficili da verbalizzare. E questo è per me un viaggio di scoperta che soddisfa una curiosità profonda, ma che ha bisogno dello sguardo degli altri per esistere e per trovarne il senso.

È questa sua visione del teatro ciò che l'ha spinta ad intraprendere un percorso di formazione?

C'era in me il desiderio di avvicinarmi a questo mondo, ma, se devo essere onesto, c'era soprattutto il desiderio di esserci, di esprimere ciò che avevo dentro, di essere visibile. È stato questo a spingermi a intraprendere questa strada. Eppure, durante gli anni della mia adolescenza e della mia formazione, non mi ero mai accostato né al teatro né all'arte in generale. Ero completamente immerso nello sport agonistico.

Il gioco di squadra e la competizione, che caratterizzavano quella fase della mia vita, mi hanno però preparato a ciò che avrei poi scelto di fare quotidianamente. Ritengo sia stata una scuola straordinaria, che mi ha insegnato il valore della disciplina, dell'impegno e del confronto. Tuttavia, qualcosa lavorava in me, e così, a diciott'anni, in concomitanza con la maturità, decisi di abbandonare lo sport in modo netto, dall'oggi al domani. Nonostante lo amassi profondamente, sentivo che tutta l'energia e la passione che dedicavo all'agonismo nella pallavolo dovevano essere canalizzate verso qualcosa di nuovo, qualcosa che fino a quel momento avevo soltanto intravisto.

Questa esigenza di esprimermi emergeva a tratti, magari in situazioni scolastiche, dove assumevo spesso il ruolo di accentratore, ma non era mai stata davvero coltivata. A quel punto iniziai a guardarmi intorno, consapevole che, se volevo trasformare quel desiderio in realtà, dovevo fare un grande salto. Era un salto che mi avrebbe portato lontano dalla mia quotidianità, un concetto che racchiude non solo la mia città di origine e le

mie radici, ma anche il mio percorso di vita fino a quel momento, per dirigermi verso qualcosa di sconosciuto: la preparazione all'interno di una grande scuola.

Non avendo avuto influenze precedenti né nulla da decostruire, mi piaceva l'idea di iniziare da zero, in un luogo capace di rappresentare una nuova possibilità, sia per me che per gli altri. Cercavo un'istituzione all'avanguardia, al passo coi tempi, che mi permetesse di costruire qualcosa di personale. Mi informai, ammetto con un po' di ingenuità, consultando un libricino che elencava le "magnifiche sei" o forse le "magnifiche sette" scuole di recitazione. Non tutte pubblicano un bando ogni anno, così individuai quelle accessibili in quel momento e mi preparai per tutta l'estate.

Dopo la maturità mi tuffai nello studio con dedizione assoluta e affrontai le selezioni. La scuola che mi accolse fu la Paolo Grassi di Milano.

Fece domanda anche per altre scuole o puntò direttamente alla Paolo Grassi?

Feci domanda in due scuole quell'anno, perché il Piccolo Teatro non aveva aperto le selezioni e, se non ricordo male, nemmeno Torino e Genova. Dopo aver letto la storia delle scuole e degli attori che le avevano frequentate, avevo già individuato come più interessanti per me l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica a Roma e la Paolo Grassi di Milano. A Roma non fui ammesso, ma andò bene a Milano, nonostante i miei provini fossero un vero e proprio terzo al lotto, dato che non avevo alcuna base tecnica o esperienza alle spalle.

Ricordo comunque il processo di selezione come un momento molto bello, perché riuscii a sentirmi subito a mio agio. Questo "agio" e la totale inconsapevolezza, mi aiutarono a colmare la mancanza di riferimenti. Credo sia essenziale sentirsi a proprio agio nelle cose che si fanno e si desidera fare, ed è stato proprio questo atteggiamento a permettermi di superare la prima delle tre fasi di valutazione.

Dopo la prima fase, ci trovammo a lavorare per una o due giornate intere con il corpo docente, in preparazione al colloquio finale. Si affrontavano discussioni generali per valutare il nostro livello di conoscenza del teatro, della storia dello spettacolo e dei nostri riferimenti personali. Ogni momento è stato vissuto con grande intensità. Si partiva dalla propria proposta personale, un insieme di dialoghi, monologhi, poesie, scene cantate, e così via, per arrivare poi al lavoro di gruppo su testi selezionati, insieme agli insegnanti e ai possibili futuri compagni di corso. Fu molto emozionante e coinvolgente per me: il primo seme della messa in gioco che ne sarebbe seguita.

Diversa fu l'esperienza della selezione a Roma, che vissi in modo molto negativo per varie ragioni. Col tempo, ho capito che semplicemente lì non si era verificato quello che invece accadde alla Paolo Grassi: qualcosa

successe in quei giorni che rese la mia candidatura più interessante rispetto alle tante, tantissime altre ricevute. Non è affatto semplice scegliere venti o ventidue persone da un gruppo di cinquecento o seicento candidati.

Guardando indietro, posso dire che la Paolo Grassi è stata la scuola migliore per me, sia per il percorso che avevo vissuto fino a quel momento, sia per il tipo di formazione che proponeva, almeno in quegli anni. All'epoca ovviamente non ne ero consapevole, ma col tempo, durante e dopo il percorso formativo, ho capito quanto il loro approccio si adattasse a me.

Il primo anno fu però estremamente destabilizzante. Trasferirmi da Palermo a Milano rappresentò un salto enorme sotto tutti i punti di vista. Avevo appena compiuto diciott'anni e passai improvvisamente dall'accudimento familiare alla grandezza di una città come Milano. A ciò si aggiunse la difficoltà di confrontarmi, durante le lezioni, con temi legati all'avanguardia teatrale, che mi risultavano ancora troppo complessi. Non riuscivo a comprendere appieno cosa significasse questa "avanguardia" e, soprattutto, a cosa si opponesse. Da dove partiva? Per me, che non avevo radici teatrali o culturali da decostruire, era un mondo del tutto nuovo e a tratti incomprensibile.

Di fronte a queste domande come ha reagito? Come è avvenuta la "costruzione" di cui parlava prima?

Non fu facile. Quel primo anno significò passare dal nulla a dodici ore al giorno immerse negli stimoli più diversi. Seguivamo le lezioni non solo del corpo docente stabile, ma anche di insegnanti che ogni anno venivano da ambiti e nazioni completamente diverse. Questo portava un'enorme varietà di punti di vista e metodologie, che ci costringevano continuamente al confronto, non solo con i docenti ma anche tra di noi, gli allievi, provenienti da tutta Italia e non solo.

Alla Paolo Grassi, i corsi di recitazione, regia e le altre discipline dello spettacolo condividevano il primo anno di formazione. Questo approccio nasceva dall'idea di creare una base comune, trasmettendo a tutti gli studenti i fondamenti dell'artigianato teatrale: la consapevolezza del proprio corpo, la relazione con lo spazio e con gli altri, e la capacità di costruire un dialogo. Solo dopo questa formazione comune si iniziava a specializzarsi nel proprio percorso. L'obiettivo era formare non solo attori o registi, ma anche autori, organizzatori, coreografi, operatori dello spettacolo: figure consapevoli del lavoro degli altri e in grado di dialogare con tutte le professionalità che ruotano intorno al teatro. Era un percorso molto strutturato e preciso.

La maggior parte dei miei colleghi erano giovani. Questo perché Gabriele Vacis, uno dei miei maestri, riteneva, forse in controtendenza rispetto alla tradizione, che fosse giusto iniziare presto. Esattamente come in qualsiasi altro percorso di studi, diciott'anni è l'età giusta per la formazione di un

attore, di un regista o di un drammaturgo. In passato, invece, c'era una tendenza a selezionare allievi più grandi, già con esperienze o una preparazione propedeutica alle spalle. Tuttavia, questo comportava spesso un lavoro di decostruzione, necessario per smantellare pregiudizi o impostazioni rigide sul teatro e sull'arte, prima ancora di poter iniziare a costruire un nuovo percorso.

Alla Paolo Grassi, invece, il punto centrale era il lavoro sulle potenzialità personali di ogni singolo allievo. Non era sempre facile, e non sempre si riusciva, ma l'approccio era diverso rispetto a scuole, sicuramente straordinarie, ma dirette soprattutto da un unico grande maestro, dove l'obiettivo di formazione era, spesso e naturalmente, aderire alla sua visione, anche quando questa non era immediatamente compatibile con le inclinazioni individuali. La Paolo Grassi cercava di valorizzare ogni studente, aiutandolo a trovare il proprio ruolo nel teatro, anche quando non coincideva con quello di attore. Un allievo che partiva con l'intenzione di recitare poteva, durante il corso, scoprire che la sua strada era un'altra: scrivere, organizzare, o persino lavorare in ambiti tangenziali all'arte. L'importante era scoprire e sviluppare il proprio potenziale.

Questo approccio, però, richiedeva una forte motivazione personale. Il lavoro su se stessi non poteva funzionare senza una spinta interiore. Non tutti forse sentivano questa necessità, ma io sì. Sentivo che la scuola non mi stava aprendo le porte, ma mi stava dando le chiavi per farlo da solo. Era un percorso di autonomia, di scoperta e di crescita, che dipendeva in larga parte dalla mia volontà di mettermi in gioco e cercare la mia strada.

In questo suo lavorare su se stesso e con se stesso, ha sentito la necessità di formarsi anche al di fuori dei corsi? Di cercare altri maestri?

Durante gli anni della scuola, che è sempre stata molto aperta, ci veniva data la possibilità di guardarci intorno. Ricordo con emozione, quando ascoltai al suo esordio, insieme ai miei compagni di corso, in una piccola aula alle nove del mattino di un grigio inverno milanese a cui ero ancora poco abituato, la prima lettura di *Novecento*, quando Alessandro Baricco, Gabriele Vacis e il meraviglioso Eugenio Allegri scelsero quella modalità per fare il loro primo incontro col pubblico. E poi essendo a Milano, potevamo assistere ai più grandi spettacoli e nei teatri più importanti. Ricordo con grande vividezza la prima volta che vidi un lavoro di Strehler, la prima volta che andai a vedere Luca Ronconi e, ancora, la prima volta che assistetti a uno spettacolo internazionale. Impressioni fortissime! La scuola fungeva da ponte in tutto questo: non solo ci permetteva di conoscere questi eventi e di analizzarli, ma apriva anche canali privilegiati per poter partecipare, rendendoci spettatori attivi in un percorso di formazione teatrale più ampio.

Uno di questi momenti mi è rimasto particolarmente impresso, rivelandosi uno dei più formativi nella mia scoperta del lavoro teatrale. Fu quando,

andai con alcuni colleghi a vedere Peter Brook al Bouffes du Nord mentre si cimentava in uno studio sull'*Amleto* ancora prima della sua realizzazione (*The Tragedy of Hamlet*, 2000, N.d.A.). Aveva ancora il titolo provvisorio *Chi è là?*, dalla battuta di Amleto quando vede lo spirito del padre, e fu un momento straordinario perché vedemmo prendere forma a qualcosa che ancora per me era chiaro solo nella teoria. Il nome di Peter Brook era già venuto abbondantemente fuori durante i primi anni di corso così come quello di Ariane Mnouchkine, il cui *Il Tartufo* di Molière (*Le Tartuffe*, 1995-1999, N.d.A.) rappresentò la seconda tappa di quella nostra spedizione a Parigi. Le due esperienze furono completamente differenti, ma ugualmente straordinarie: due esempi di grandissimo teatro, registico e attoriale; due concezioni opposte e complementari dello spazio, del lavoro sull'attore, del gruppo e della capacità di abbattere le barriere della lingua, grazie a cast composti da attori provenienti da tutto il mondo. Entrambi i momenti furono per me una rivelazione, due testimonianze di come il teatro possa essere universale, pur nella diversità delle sue forme.

Oltre a queste esperienze dirette, ci sono stati anche dei maestri che, pur non avendoli mai incontrati di persona, hanno rappresentato e continuano a rappresentare un punto di riferimento. Lo sono stati per i miei formatori, lo sono per me e lo sono per chiunque si occupi di teatro. Sono figure imprescindibili, che chi studia e vive il teatro incontra inevitabilmente nel proprio percorso.

Per quanto riguarda la lettura invece? Durante la sua formazione ha incontrato testi che consiglierebbe di approfondire ad un aspirante attore?

I libri sono stati dei riferimenti indispensabili per costruire le mie basi nel teatro. Parlando di Peter Brook, mi tornano subito alla mente i suoi testi illuminanti. *Lo spazio vuoto*, *Il punto in movimento* e *La porta aperta* sono stati una presenza costante sul mio comodino, e ancora oggi li considero dei punti di riferimento a cui tornare nei momenti di necessità. Sono libri colmi di esperienza vera, che offrono una visione unica e profonda sul teatro.

Lo stesso posso dire di *Per un teatro povero* di Jerzy Grotowski, un altro testo fondamentale per comprendere la dimensione essenziale e rituale del teatro. A questi si aggiungono gli studi di grandi autori come Bertolt Brecht, Antonin Artaud e Jean Genet. Le loro opere e teorie rappresentano dei pilastri della riflessione teatrale, e, in qualche modo, dialogavano costantemente con quello che stavamo vivendo e facendo durante il percorso di formazione.

Ci sono altre figure che hanno avuto una maggiore influenza su di lei?

Durante gli anni alla Paolo Grassi ero un accanito fruitore di spettacoli e lettore appassionato di testi teatrali e biografie, ma gran parte di ciò che sono oggi deriva anche e soprattutto dagli incontri organizzati dalla scuola. Tra questi, ricordo in modo particolare un meraviglioso dialogo con Laura

Betti, che per me fu davvero straordinario. Un conto è vedere i film di un'attrice così magnetica e talentuosa, tutt'altro è stato percepirla la forza mentre si raccontava e si metteva a nudo davanti a noi allievi. Le sue parole sollecitavano una ricerca più profonda di noi stessi, delle nostre parti più oscure, del nostro lavoro e delle nostre intenzioni artistiche.

In generale, percepivo da parte della direzione della scuola una grande attenzione nei confronti degli studenti. Gli anni in cui sono stato iscritto erano i primi a cavallo con la direzione di Renato Palazzi, un critico molto scrupoloso con una conoscenza diretta e approfondita del teatro nazionale e internazionale. Il nostro coordinatore era Gabriele Vacis, già citato, un regista allora quarantenne e già parte integrante del nuovo teatro emergente, oltre che un pedagogo di grande sensibilità. È con lui e con attori e attrici come Marco Paolini, Laura Curino, Mariella Fabbris e il già citato Eugenio Allegri che conobbi il teatro di narrazione e tutto il lavoro su "Schiera" che Gabriele svilupperà negli anni a seguire. Tra le tante esperienze formative, ci fu la possibilità di lavorare con Armando Punzo, un regista di cui oggi sappiamo tutto e che fino a quel momento aveva operato esclusivamente all'interno del teatro in carcere. Per la prima volta, non so se su sollecitazione di Palazzi o per un desiderio personale del regista, Punzo decise di sperimentare in un altro spazio chiuso: la scuola.

Con lui portammo avanti uno studio intenso sull'*Eneide* e, successivamente, ci trasferimmo in carcere per prepararci alla presentazione al Festival di Volterra. Quell'estate, lo spettacolo coinvolse sia detenuti che allievi attori, in un'esperienza unica e fondamentale per la mia formazione. Fu uno snodo cruciale per conoscere un'altra dimensione del teatro e del lavoro artistico.

Gli anni della scuola furono intensissimi. Eravamo impegnati dalla mattina alla sera, con lezioni sulla voce, sul corpo e sulla dizione. Seguivamo corsi di drammaturgia e storia del teatro, tenuti da docenti come Maria Grazia Gregori. E poi recitazione con Giampiero Solari o Kuniaki Ida, che portò la sua esperienza dalla scuola di Jacques Lecoq. Le lezioni di Ida erano incentrate sul significato della maschera, sulla sua neutralità e sul lavoro necessario per abitare ogni tipo di maschera, dalla Commedia dell'Arte al Teatro Nō.

Gli stimoli arrivavano anche da incursioni di artisti esterni. Oltre a Punzo, ricordo Giuseppe Bertolucci, con cui iniziammo a esplorare il mondo del cinema, e un altro maestro fondamentale per noi: Gigi Dall'Aglio. Fu con lui che, come corso, concludemmo i nostri anni di formazione, lavorando su *Terrore e miseria del Terzo Reich* di Bertolt Brecht.

Tutto questo si inseriva in un grande spazio di formazione che prevedeva, soprattutto durante l'ultimo anno, un lavoro che potremmo definire di "autogestione". In questo periodo ci veniva data maggiore libertà per

organizzare e portare avanti progetti, un aspetto che contribuì ulteriormente alla nostra crescita artistica e personale.

Quanti anni è durato il corso alla Paolo Grassi?

La scuola era sempre stata triennale, ma quando mi iscrissi io, forse solo per quel periodo, si trasformò in un percorso quadriennale. L'idea era quella di introdurre un quarto anno che potesse fungere da ponte tra la formazione e il mondo del lavoro. Tuttavia, come spesso accade nelle scuole pubbliche, le difficoltà economiche e la carenza di finanziamenti influirono negativamente sul progetto. Probabilmente per queste ragioni non riuscirono a rendere il quarto anno abbastanza ricco di esperienze da giustificare pienamente l'esistenza. Quanta fatica fa la scuola e nondimeno le scuole di teatro...e alcune maggiormente!

Nonostante tutto, durante il mio quarto anno vennero organizzati due momenti formativi di grande importanza. Il primo fu la preparazione del saggio di fine corso, diretto da un allievo/a regista. Io partecipai a *Romeo e Giulietta* sotto la regia di una già talentuosissima Serena Sinigaglia. Avevo stretto un rapporto speciale con Serena sin dal primo anno, poiché ci eravamo spesso trovati a collaborare nelle varie divisioni dei lavori scolastici. Questo ci permise di conoscerci e riconoscerci, iniziando a costruire un legame che sarebbe poi diventato anche lavorativo e sempre più profondo. Per *Romeo e Giulietta* mi scelse per il ruolo di Mercuzio, e dedicammo quasi cinque mesi alla preparazione dello spettacolo. Un tempo così lungo è impensabile nell'ambito produttivo odierno, ma all'interno della scuola era possibile e, anzi, fondamentale per approfondire il lavoro.

Parallelamente, il secondo momento importante nacque da un suggerimento di Gabriele Vacis, che ci spinse a lavorare sulla preparazione di un monologo. 'Da adesso in poi,' ci disse, 'quando sarete fuori, vi sarà continuamente chiesto di portare un monologo. Se volete affrontare efficacemente le selezioni, è bene che ne prepariate uno che vi rappresenti davvero'. Così, ognuno di noi lavorò secondo i propri desideri: c'era chi sceglieva un monologo tratto da un testo esistente e chi, invece, ne scriveva uno originale.

Io decisi di creare qualcosa di completamente mio e realizzai uno spettacolo intero, della durata di circa un'ora e venti. Lavorai su *Fanny e Alexander* e *La lanterna magica* di Ingmar Bergman, rispettivamente uno dei suoi ultimi film che contiene gran parte della sua vita e la sua autobiografia, perché sentivo che queste due opere dialogavano profondamente tra loro. Fu un lavoro estremamente personale, che mi permise di esplorare una parte di me che sentivo il bisogno di portare in scena in modo completo e autentico.

Quando debuttai con questo progetto, ricevetti un riscontro molto positivo sia dagli allievi che dagli insegnanti. Questo mi convinse a portarlo fuori dall'accademia una volta terminati gli studi e lo stesso accadde con *Romeo e Giulietta*. Alla conclusione del quarto anno, Serena Sinigaglia coinvolse me e alcuni colleghi come Arianna Scommegna, Maria Pilar Perez Aspa, Sandra Zoccolan, Maria Spazzi, Nadia Fulco, Mattia Fabris, Stefano Orlandi (altre presenze importanti si sarebbero aggiunte man mano) per fondare una compagnia. Dall'idea di continuare il lavoro iniziato a scuola nacque l'ATIR (Associazione Teatrale Indipendente per la Ricerca).

Quali sono stati i passi successivi al diploma? Come è continuata la sua crescita come attore?

Imparammo, proprio con questo testo di Shakespeare, cosa voleva dire portare avanti uno spettacolo. Recitammo per cinque anni, trasformando questa esperienza in una palestra di autoformazione immediatamente successiva alla scuola. Fu un periodo di apprendimento totale: ci occupavamo di tutto. Montavamo e smontavamo le scenografie, gestivamo l'amministrazione, organizzavamo le tournée, guidavamo il camion, caricavamo e scaricavamo il materiale. Ogni aspetto della produzione teatrale passava dalle nostre mani. Questo passaggio è stato fondamentale per me, non solo per comprendere il teatro a tutto tondo, ma anche per acquisire consapevolezza di ogni singolo tassello necessario per andare in scena.

A questo si aggiungeva il lavoro quotidiano sul gruppo e sulle dinamiche interne, che potevano essere distruttive o estremamente costruttive. Imparammo a riconoscere e rispettare le differenze tra gli individui, colmandole con il desiderio di trovare un terreno comune. Per farlo era necessario affermare la propria individualità, ma anche saper mettere da parte qualcosa di sé per costruire insieme. Questo approccio al lavoro di gruppo, basato sull'ascolto e sull'incontro, è qualcosa che porto con me ancora oggi, sia nel lavoro su me stesso sia nel confronto con gli altri.

I sette anni successivi al diploma alla Paolo Grassi sono stati fondamentali per conoscermi e per approfondire il rapporto con i colleghi con cui ho condiviso quell'esperienza, in particolare con l'ATIR. Tuttavia, a un certo punto ho sentito che la mia strada era un'altra. Avevo bisogno di intraprendere un percorso personale, senza rinnegare quanto fatto fino a quel momento, ma portandolo dentro di me come bagaglio e spinta verso una nuova direzione. Ancora oggi è un piacere ritrovare l'ATIR e i suoi attori, sia per lavoro sia nella vita privata, ma all'epoca sentivo che era giunto il momento di un 'cambiamento'.

Decisi quindi di partecipare al bando dell'École des Maîtres diretta dal grande critico Franco Quadri e che quell'anno vantava come maestro Eimuntas Nekrošius. Lo avevo visto dirigere *Hamletas* al Piccolo Teatro di Milano nel 1999. Ricordo che, per assistere allo spettacolo, non c'era più

neanche un posto disponibile: riuscii a entrare restando in piedi per cinque ore, in ultima fila, in galleria. Lo spettacolo era in lituano, ma non mi distrassi neanche per un momento. Ero completamente catturato dal magnetismo della messa in scena, dai suoi simboli, dalla forza del gesto e del sentimento che emanava. Uscito, profondamente colpito e commosso, dissi alla mia compagna di allora, che oggi è mia moglie: ‘è strepitoso! Ma io lavorerò mai con questo grande regista?’. Pochi mesi dopo uscì il bando, e non potevo non partecipare.

Erano passati sette anni dal mio diploma in Accademia, sette anni di lavoro intenso e spettacoli con l’ATIR, con cui ero stato persino in Albania nel 1998, con un indimenticabile esperienza di creazione su *Le Baccanti* di Euripide sempre con la regia di Serena Sinigaglia. Poi alcune brevi incursioni in altre realtà teatrali come alcuni mesi passati al Teatro Due di Parma, chiamato da Gigi Dall’Aglio. Anche se avevo vissuto già molte soddisfazioni professionali, ero comunque pronto a mettere tutto in pausa per partecipare a questo corso di alta formazione. Di solito, quello rappresenta un serbatoio che accoglie giovani neo-diplomati, ma quell’anno, grazie alla presenza di una figura così prestigiosa, alzarono il limite d’età a trent’anni e io, che ne avevo ventisette o ventotto, rientravo perfettamente.

La selezione fu durissima. Si presentarono anche altri attori con anni di esperienza alle spalle. Per l’Italia, accettarono solo sei persone: tre uomini e tre donne.

Come si è svolto il corso? È stato difficile tornare a studiare dopo tanto tempo?

Insieme a me, furono selezionati anche Pia Lanciotti, Paolo Mazzarelli e Laura Nardi, oltre a Vanessa Compagnucci e Alessandro Riceci. Eravamo tutti attori con un certo grado di esperienza, chi più chi meno, ma tornare a studiare in un contesto così prestigioso fu come ripartire dall’inizio, anche se non era esattamente così. Grazie alle straordinarie capacità di Nekrošius, quel ritorno allo studio non fu affatto traumatico; al contrario, si rivelò estremamente illuminante.

Il testo centrale del corso era *Il gabbiano* di Čechov, e Nekrošius decise di allestire due versioni: una in lingua francese e una in italiano, per rappresentare almeno in parte i paesi di provenienza degli allievi, ossia Francia, Belgio, Portogallo e Italia. Io ebbi la gioia di interpretare Konstantin, un ruolo che ho davvero molto amato. Tuttavia, il momento più gratificante arrivò quando Nekrošius, dopo una delle nostre rappresentazioni a Liegi, disse di riconoscersi profondamente nello spettacolo italiano. Aggiungendo, con grande entusiasmo, che non percepiva alcuna differenza tra il lavoro svolto con noi e quello che normalmente portava avanti con la sua compagnia a Vilnius.

Fu così che diede la sua approvazione per organizzare una tournée, in un periodo in cui erano ancora diffuse e ampie. Girammo per due anni, portando lo spettacolo in numerosi teatri e vivendo un'esperienza formativa e professionale di enorme valore (la poesia indimenticabile di scene come quelle con la madre Arkadina di Pia e con Nina di Laura, ancora dopo 25 anni, tornano con forza alla mia mente). Proprio durante quei due anni, capii che si stava aprendo un nuovo capitolo della mia vita. Questo nuovo inizio coincise anche con il ritorno a un progetto dell'ATIR: *Natura morta in un fosso* (2002, N.d.A.), che segnò un ulteriore momento di crescita e trasformazione nel mio percorso artistico.

La compagnia nata con i compagni di corso e il monologo. Le due eredità della formazione alla Paolo Grassi.

Esattamente. Sempre in sodalizio con Serena, decidemmo di realizzare un monologo coinvolgendo Fausto Paravidino e commissionandogli un testo che affrontasse da più punti di vista una domanda che ci interessava particolarmente: ‘perché si uccide?’. Da quella collaborazione nacque uno spettacolo che rappresenta una tappa fondamentale del mio percorso e di quello con Serena, aprendo una strada sulla quale avrei incontrato quasi immediatamente Luca Ronconi.

Probabilmente Ronconi aveva visto sia *Il gabbiano* che *Natura morta in un fosso* e, a un anno dalla morte di Giorgio Gaber, ci chiese di rendergli omaggio portando in scena *Il Grigio* (2004, N.d.A.), uno dei suoi pochi testi di prosa. Con uno dei suoi tanti grandi atti di generosità nei miei confronti, Ronconi volle che fosse un attore giovane a interpretarlo, e chiese a me... probabilmente a distanza stava seguendo la mia formazione milanese.

Al tempo, di “milanese” avevo ben poco. Oggi, dopo trent’anni in cui ho vissuto più a Milano che a Palermo, posso dire di avere anche una matrice milanese, ma al tempo ancora no.

È da questo momento che inizia l'intensa collaborazione artistica con Ronconi?

Il Grigio fu il modo per conoscermi, per tastare il terreno. Mi mise alla prova perché, e dopo fu molto contento della sua scelta visto che andò così, teneva giustamente al fatto che chiunque prendesse in mano quel materiale ne facesse un’interpretazione personale. E poi io e Serena, ancora insieme, avevamo lo stesso obiettivo nel guardare le ragioni di quel testo, nel voler portare in scena Giorgio Gaber come autore. Anche quello spettacolo girò molto e dal primo approccio come direttore artistico, ne seguì uno da regista. ‘Adesso però dobbiamo lavorare insieme’ mi disse, e io ne fui estremamente felice perché avevo avuto negli anni la possibilità di incontrare il suo grande teatro sia studiandolo a scuola, ci fecero vedere quasi subito il suo *Orlando Furioso*, sia andando a teatro da solo. Ricordo in maniera molto precisa un *Re Lear* che mi fece fare uno scontro frontale con

il suo personale teatro e il suo modo così monumentale di pensarne ogni componente.

Mi propose di lavorare ad un progetto molto particolare al di fuori del Piccolo Teatro, quell'anno si tenevano le Olimpiadi Invernali a Torino (2006, N.d.A.) e lui fu scelto come regista. Ebbe l'idea di realizzare cinque spettacoli diversi su cinque tematiche importanti del presente. A me chiese di far parte del testo più politico *Il silenzio dei comunisti* (gli altri sono *Troilo e Cressida* di William Shakespeare, *Atti di guerra: una trilogia* di Edward Bond, *Lo specchio del diavolo* di Giorgio Ruffolo e *Biblioteca. Dizionario per l'uso* di Gilberto Corbellini, Pino Donghi, Armando Massarenti, N.d.A.), insieme agli straordinari Luigi Lo Cascio e Maria Paiato. Anche loro arrivavano da esperienze monologanti importanti e Ronconi ci riunì in una piccola squadra molto affiatata.

Il materiale di partenza era uno scambio epistolare tra Vittorio Foa, Miriam Mafai e Alfredo Reichlin, quindi sostanzialmente dei monologhi incrociati dove soltanto in un momento finale i personaggi si incontravano veramente, parlandosi invece per il resto del tempo solo attraverso le lettere. Un lavoro potentissimo sull'immaginare l'interlocutore a cui dirigere il tuo pensiero, il tuo scritto, le tue riflessioni su un argomento così importante come la messa in discussione dell'operato politico del tempo. Luca mi affidò il ruolo di Alfredo Reichlin che era ancora vivo e attivo al momento della rappresentazione. Pochi mesi fa, in occasione del decennale dalla morte di Luca Ronconi, Rai 5 ha mandato in onda la ripresa televisiva di quello spettacolo. È stata un'emozione fortissima riascoltare a distanza di vent'anni quelle parole così pregne del nostro presente e del nostro futuro e rivedere la grandezza di visione senza tempo di Luca.

Quello comunque fu un modo di iniziare a lavorare con Ronconi assolutamente atipico, non per la scelta del testo poiché ci aveva già abituati a materiali non teatrali, ma perché fino a quel momento raramente si era concentrato sul singolo interprete. Pensando a lui immaginavo sempre grandi progetti con moltissimi attori, a parte forse la sua bellissima versione de *Le Baccanti* con un'unica e incredibile Marisa Fabbri, quindi fu felicemente impattante avere sin da subito un rapporto lavorativo su una cosa che sentivo piuttosto intima. Fortunatamente si creò un'intesa speciale al punto che, ormai a spettacolo debuttato, mi disse 'beh, adesso dobbiamo fare uno spettacolo vero'. Al che io chiesi 'perché? Questo cos'era?' e lui, ridendo, rispose 'no, intendo un testo teatrale. Dobbiamo fare un testo teatrale'.

In realtà il secondo spettacolo per cui mi chiamò fu *Fahrenheit 451* (2007, N.d.A.). Lui voleva portare in scena il romanzo, ma l'autore non gli diede i diritti. Per tutti quelli che proponevano di lavorare sul suo libro, Bradbury aveva scritto una sceneggiatura, probabilmente non all'altezza dell'originale, ma Ronconi si accontentò dell'unico modo per poterlo

rappresentare, utilizzando con forza i mezzi del “Teatro”. Fu il nostro primo spettacolo corale, vantava nomi come Elisabetta Pozzi (che affiancò Ronconi nell’idea del progetto) o Alessandro Benvenuti, e ricordo che oltre ai molti momenti straordinari che tutti abbiamo nella memoria anche grazie al film, penso al momento degli uomini libro per esempio che Luca rese teatralmente in maniera veramente molto emozionante, la cosa che a lui maggiormente interessava raccontare era il rapporto fortissimo tra allievo e maestro: quello che avviene per esempio tra il capo dei pompieri e Montag, il protagonista, o con l’ex professore di inglese Faber. Attraverso questo progetto, cominciai a comprendere molte cose del suo modo di lavorare, delle sue aspirazioni ed esigenze, della sua già citata generosità, del suo modo di sollecitare la presenza dell’attore dentro al testo.

E dopo... abbiamo lavorato insieme per dieci anni, vivendo spettacoli incredibili dove ho avuto la fortuna di interpretare ruoli di primo piano e quindi di misurarmi con qualcosa di sempre molto complesso. Dico complesso perché il suo bisogno di guardare oltre la prima lettura di un testo, di scarnificarlo quasi, si traduceva in una immersione verso i significati più reconditi di quelle pagine. Era un lavoro duro, entusiasmante e fatto di conoscenza ed esperienza sui differenti linguaggi di ogni testo: è stato il modo più autentico per conoscere lui e il suo teatro.

Abbiamo parlato di molte figure che hanno avuto una grande influenza sul suo lavoro e sulla sua carriera, ma in questo elenco non può mancare Eduardo. Che rapporto ha con la sua drammaturgia?

Credo che Eduardo sia uno di quei grandi maestri che, pur non avendolo conosciuto direttamente, fa profondamente parte del mio bagaglio. Ho sempre avuto un forte desiderio di avvicinarmi alla sua arte e alla sua drammaturgia, e ho potuto farlo costruendomi un rapporto personale con il suo teatro. È stato un artista straordinario e un drammaturgo visionario, capace di scrivere testi che risultano ancora oggi incredibilmente attuali. Certamente le sue opere erano avanti rispetto al loro tempo e, per questo, talvolta di difficile comprensione o accettazione nelle istanze politiche e sociali che sollevavano. I suoi testi, in particolare, sono profondamente metaforici, liberi e svincolati dalle contingenze del presente perché specchio di dinamiche umane atemporali e questa sensazione l’ho avvertita in modo così forte che ho sentito il bisogno di incontrarlo artisticamente, di crearmi un’occasione per farlo.

Ho scelto di affrontare *Natale in casa Cupiello* (2012, N.d.A.) anche perché è un dramma della solitudine, e ho deciso di affrontarlo in una forma che è stata una vera e propria scommessa: portare in scena tutta la commedia da solo, interpretando e raccontando tutti i personaggi. È stato un rischio, ma ho avuto la fortuna di ricevere il sostegno generoso di Luca De Filippo, del Piccolo Teatro, di Luca Ronconi e di Sergio Escobar, che mi hanno dato la possibilità di realizzarlo. Così, ho potuto raccontare non solo la solitudine

di Luca Cupiello, ma quella di tutti i personaggi, il loro isolamento e l'incapacità di comunicare in una famiglia che, più che dialogare, monologa.

Attraversare il testo in solitaria mi ha permesso di entrare in “intimità” col mondo di Eduardo: lo spettacolo ha avuto la fortuna di essere rappresentato per quattro anni consecutivi, con numerose repliche in tutta Italia. Portarlo in scena ogni giorno, cosa tutt’altro che scontata, è stata per me un’esperienza di grande crescita, che mi ha fatto comprendere un aspetto essenziale della sua scrittura: Eduardo modificava costantemente i suoi testi dopo ogni rappresentazione. Questo è particolarmente evidente nella genesi di *Natale in casa Cupiello*, che ha attraversato molte trasformazioni nel corso degli anni. Leggendo le diverse versioni, si nota come Eduardo continuasse ad aggiungere e togliere battute fondamentali, talvolta per enfatizzare una tematica, altre volte per attenuarla leggermente. Questo ci fa intuire quanto potesse essere complesso trattare certi argomenti e quanto fosse importante per lui trovare il giusto equilibrio nella drammaturgia.

Ripeto, affrontare Eduardo in questo modo è stata un’esperienza profonda e significativa, tanto che, dopo dieci anni, ho sentito il desiderio di incontrarlo nuovamente attraverso un altro suo testo: *L’arte della commedia* (2023, N.d.A.), che è stato voluto e sostenuto proprio dalla Compagnia De Filippo, Tommaso De Filippo e da Natalia Di Iorio, con i Teatri Nazionali di Napoli, Roma e Firenze. Quest’anno lo abbiamo messo in scena per il terzo anno consecutivo. È un’opera particolarissima, poco rappresentata, ma estremamente attuale, perché pone una domanda fondamentale: quanto è necessaria l’arte come bene sociale?

Il testo affronta tematiche per me scottanti, e sembra scritto oggi, nonostante risalga alla fine degli anni Sessanta. Eduardo, con questa opera, combatteva per affermare il ruolo centrale della scrittura, della drammaturgia, degli attori e degli artisti nella società. Ma il suo discorso non riguarda solo il teatro: diventa un riflesso del bisogno di ogni cittadino di essere ascoltato nelle proprie istanze e nei propri diritti. Il confronto tra arte e autorità è il cuore del testo, che pone la questione di come l’arte, al pari della sanità e dell’istruzione, dei diritti esistenziali, debba essere considerata un bene irrinunciabile per l’essere umano. Eduardo sviluppa questo tema con un doppio registro: nella prima parte, quasi come in un trattato filosofico sul teatro stesso; nella seconda, mettendo in scena in maniera pratica, con gli strumenti del teatro stesso, quanto affermato nella prima parte. Con me nello spettacolo una compagnia di attori straordinari: Alex Cendron, Imma Villa, Paolo Zuccari, Filippo Luna, David Meden, Demian Troiano Hakman, Sem Bonventre, Davide Falbo.

Per me, Eduardo è stato ed è un autore fondamentale, per aiutarmi a comprendere chi sono e dove mi trovo, per orientarmi nel mio percorso artistico.

Comprendere a che punto fosse del suo percorso si è rivelato fondamentale quando ha incrociato nuovamente Ronconi. Proprio perché lo conosceva molto bene è stato chiamato, nel 2015, a raccoglierne l'eredità pedagogica al Centro Teatrale Santacristina. Come ha affrontato il passaggio al ruolo di formatore?

È stato qualcosa di totalmente inaspettato. Non avevo mai frequentato il Centro Teatrale Santacristina come allievo, ma ci ero passato diverse volte, sia per assistere agli esiti finali dei laboratori che Luca Ronconi organizzava durante la Scuola d'Estate (così sono chiamati i corsi del Centro, N.d.A.), sia come parte di produzioni che avevano origine proprio lì, come *Il bosco degli spiriti* (2008, N.d.A.) o *La modestia* (2011, N.d.A.). Quel luogo è sempre stato, lo è tutt'ora, un luogo molto privilegiato. Lo era enormemente quando c'era Luca Ronconi perché lì si consentiva di conoscere attori nuovi che magari già lavoravano da tempo. Si dava la possibilità di incontrarli veramente, non andando semplicemente a guardare uno spettacolo di cui facevano parte o attraverso una selezione, ma lavorando concretamente su una serie di possibilità di testi per sfruttare al meglio quel tempo molto speciale che si ritagliava fuori da qualsiasi esigenza produttiva. Era per lui un tempo di studio per comprendere se un testo che generava curiosità, aveva anche la necessità di essere rappresentato. Era quasi un corso di sopravvivenza: se il testo arrivava vivo alla fine del percorso, allora meritava di andare in scena. Nel frattempo, si erano già gettate le basi per un possibile cast e allestimento. In caso contrario, lo studio non era mai tempo sprecato, perché aveva comunque prodotto qualcosa di significativo e per gli allievi una fortuna rara.

Quando poi purtroppo Ronconi è venuto a mancare, Roberta Carlotto, che da sempre è stata in questa storia al fianco di Luca, ne ha preso la direzione cercando fino ad oggi tutti i modi possibili per salvaguardarne la memoria. Per farlo conoscere a chi non ha avuto la fortuna di incontrarlo e per far sì che le sue istanze e la sua esperienza possano essere un riferimento da cui partire per aprire nuove strade. Per questo, nel 2015, la Scuola d'Estate si tenne comunque, nonostante la sua assenza. Il bando era già stato pubblicato prima ed erano arrivate tantissime domande, ma ci si interrogava su come far vivere ancora quel luogo ora che non c'era più il perno intorno a cui ruotava tutta la struttura. Per non deludere gli allievi comunque desiderosi di provare questa esperienza, Roberta Carlotto pensò di passare il testimone alle persone che lo avevano conosciuto più profondamente e quindi agli attori con cui aveva lavorato. Essendo stato lui stesso un attore, Ronconi aveva sempre mostrato una particolare attenzione verso la formazione degli interpreti e il loro mestiere. Chi meglio di loro poteva raccogliere la sua eredità? Vennero chiamati attori di varie

generazioni per lavorare due settimane a testa, una su un lavoro affrontato con Ronconi di cui si aveva esperienza diretta, un modo per farsi testimonianza del suo operato e della sua persona; e una seconda settimana per lavorare su un testo a scelta. Io avevo il desiderio di lavorare su *La modestia*, un testo particolare di Spiegelburg che si svolge in due tempi e due luoghi molto differenti: da una parte un'ipotetica Russia o comunque un paese dell'est dei tempi passati, dall'altra l'Argentina contemporanea. Decisi, poiché nelle tempistiche di un corso non c'era la possibilità di affrontarlo tutto, di far fare "palestra" agli allievi concentrandoci solo su uno di questi luoghi, solo sulle sezioni "Russe". Raccontavo l'esistenza dell'altra parte e spiegavo il perché della connessione tra le due, ma poi l'attenzione era rivolta a poche scene selezionate. Per la seconda settimana decisi invece di lavorare sul racconto *Mumù* di Turgenev, un testo che mi era sempre piaciuto e che mi era stato suggerito in due diverse occasioni come buon materiale di lavoro per me. Ricordo che quando ero a San Pietroburgo, Nekrošius mi disse 'tu prima o poi devi lavorare su *Mumù*', e un'altra volta fu invece Ronconi che, improvvisamente, mi chiese 'ma tu conosci *Mumù*? Tu dovresti lavorare su *Mumù*'. Allora, visto che c'era stata questa particolare concomitanza, non ho avuto alcun dubbio su cosa scegliere per il mio lavoro a Santacristina. Solo dopo, mentre eravamo al Centro, Roberta Carlotto mi rivelò che uno dei testi che Luca aveva intenzione di affrontare con gli allievi quell'anno era proprio *Mumù*. Prima mi era capitato di tenere dei laboratori, ma era una cosa che rifuggivo abbastanza. Non era nel mio interesse né, tantomeno, era il momento giusto per dedicarvisi. A cambiare le cose fu, ovviamente, la morte di Ronconi. La volontà di andare lì, venne prima di tutto da una spinta emotiva. Sentivo che dovevo farlo e che le cose non potevano andare diversamente. All'inizio non sapevo se potevo esserne in grado, la sola idea mi spaventava ma, allo stesso tempo, non potevo non tornare in quel luogo che doveva continuare a vivere trasudando Ronconi da tutte le parti. Era giusto e naturale che io andassi.

Qual è stata la risposta degli allievi? I suoi timori erano fondati?

In realtà, mi sono molto sorpreso, ma in senso positivo. Le due settimane a Santacristina sono state intensissime, ma la fatica si sentiva appena. Gli allievi erano entusiasti di fare questa esperienza, e ho sentito che stava accadendo qualcosa di speciale. Evidentemente se n'era accorta anche Roberta Carlotto, perché l'inverno successivo mi chiamò dicendomi: 'sto cercando di capire cosa fare quest'anno. Non voglio riproporre la stessa dinamica, ma desidero scoprire cosa può diventare questo luogo e come possiamo mantenerlo vivo. Ti faccio una proposta, dimmi tu se la reputi giusta e se ti interessa'.

Roberta mi spiegò che le settimane che avevo condotto avevano riscosso molto interesse e che voleva immaginare insieme a me un progetto che potesse nascere a Santacristina e, magari, trovare la forza di camminare sulle proprie gambe. Era importante per lei realizzare qualcosa che il Centro aveva sempre fatto con Ronconi: uno spazio di studio, libero dai vincoli produttivi. La domanda cruciale era se questo modello potesse sopravvivere anche dopo la scomparsa di Ronconi.

Questa idea mi affascinava profondamente. Era un sogno pensare a un luogo capace di accogliere artisti, offrendo spazi teatrali immersi nella natura. Un luogo in grado di ospitare una palestra di attori per una formazione indipendente dagli obblighi produttivi e capace di favorire l'incontro e il dialogo tra le persone che vi gravitavano, anche solo per un giorno. In un contesto contemporaneo in cui uno spettacolo viene spesso preparato in venti giorni, un tempo che non permette di andare oltre la superficie, Santacristina poteva rappresentare un'alternativa preziosa. L'idea di dilatare il tempo e lavorare soprattutto per il piacere di indagare, costruire, demolire e ricostruire mi conquistò immediatamente. Si trattava però di trovare il testo giusto per affrontare con umiltà e passione un'esperienza così carica di significato ed emotivamente pregnante, soprattutto considerando che era la prima volta che si lavorava in quel luogo senza Luca. Pensai a lungo fino a quando mi tornò in mente un romanzo che avevo letto da giovane: *Padri e figli* di Turgenev.

Quel luogo mi sembrava perfetto per affrontare questo testo, così in linea con tutto ciò che avevo visto e appreso tramite Luca. La domanda centrale del romanzo, il dubbio sull'eredità dei padri e sul futuro dei figli, era incredibilmente calzante di fronte al vuoto lasciato da un grande maestro come Ronconi e alle strade da percorrere per superare lo spaesamento che la sua assenza aveva generato. Di lì a poco, la pandemia avrebbe reso il contesto ancora più complesso, ma io sentivo che le risposte che cercavo erano in quel romanzo.

Per lavorarci al meglio, decisi di farmi affiancare da Fausto Malcovati, un altro grande maestro. Lo chiamai addirittura prima di dare una risposta a Roberta Carlotto, per chiedergli cosa pensasse del materiale. Le sue iniziali perplessità bilanciarono il mio entusiasmo, ma alla fine anche lui si appassionò all'idea e iniziammo subito a lavorare su un adattamento che mettesse in evidenza gli aspetti più significativi del testo.

Scelsi dodici attori appena diplomati dall'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico e portammo avanti uno studio approfondito sui primi quattro capitoli del romanzo, che sono sette in totale. Quando terminammo, ci guardammo e dicemmo: 'è tutto molto interessante, quindi perché non continuare?'.

E avete continuato, anche perché la produzione del 2022 nasce da questo lavoro a Santacristina. Come si è arrivati da qui alla messinscena?

Con noi lavorava ovviamente anche Roberta Carlotto che, convinta delle potenzialità del progetto, spinse per realizzare un secondo anno di lavoro, questa volta incentrato sugli ultimi tre capitoli del romanzo. Terminata questa seconda tappa, decidemmo di presentare i due lavori in forma di maratona, desiderando che il pubblico potesse vivere l'intero percorso in un'unica esperienza. Organizzammo una presentazione al Centro Teatrale Santacristina per un ristretto gruppo di spettatori invitati per l'occasione.

Tra loro c'erano Claudio Longhi e Natalia Di Iorio, che rimasero molto colpiti dal progetto e ci aprirono alla possibilità di portare questo lungo lavoro di studio, inizialmente non finalizzato a una messa in scena, sul palcoscenico. Longhi, all'epoca direttore dell'ERT, decise di produrlo insieme a Roberto Andò e al Teatro di Napoli che ne intuirono il valore. Ma proprio mentre si concretizzava questa opportunità arrivò la pandemia.

Nonostante le incertezze, decidemmo di proseguire, lavorando a un allestimento con la consapevolezza che forse non saremmo mai andati in scena. Questo ci diede però il privilegio di dedicare un intero mese al lavoro. Durante questo nuovo percorso sul palcoscenico, mi resi conto di aver bisogno di un elemento fondamentale per raccontare il testo nel modo giusto: la presenza di Fausto Malcovati in scena. Per tutti noi, Malcovati rappresentava un maestro in carne e ossa, la memoria, la tradizione, e quei "padri" con cui dialogare di cui scrive Turgenev.

Quando gli proposi di partecipare al progetto, rispose con entusiasmo e si dedicò pienamente. La sua presenza non solo arricchì il lavoro, ma lo portò a un livello di profondità che non avevamo ancora esplorato. Malcovati affrontò con noi anche la tournée dell'anno successivo, che, in qualche modo, segnò il compimento di uno sviluppo durato quasi cinque anni.

Questa è stata un'esperienza straordinaria, sia per me che per gli attori che vi hanno preso parte e che, nel frattempo, erano cresciuti con lo spettacolo. Sono particolarmente contento perché sento che abbiamo contribuito, in qualche misura, a dare una "vita" a Santacristina.

E per me stesso...avevo metabolizzato l'idea di restituire, attraverso la mia esperienza, l'insegnamento dei grandi maestri che mi avevano formato. Ero più consapevole di dove e come volevo muovermi verso il mio "andare in scena", alla ricerca di uno sguardo autorale.

Santacristina apre le porte ad un nuovo aspetto della sua carriera. Dopo essere diventato attore e regista, ora è anche formatore, come dimostrano le successive esperienze alla Scuola per attori del Teatro Stabile di Torino, alla Scuola di Teatro Iolanda Gazzero di Modena e all'Istituto Nazionale del Dramma Antico di Siracusa. Cosa comporta questo ruolo?

È un ruolo che non do per scontato e che metto in discussione costantemente. È un ruolo strettamente legato alla pratica contestuale del mio mestiere. Ed è una grande responsabilità. Avere l'opportunità di incontrare e parzialmente formare giovani attori è un privilegio che, ho

compreso, permette innanzitutto a me di crescere. La paura iniziale di non avere nulla da insegnare, di dover essere sempre e solo colui che impara, ha presto lasciato spazio a un'idea diversa: formatori e formati maturano insieme.

Amo sinceramente l'idea di trasmettere ciò che ho avuto la fortuna di incontrare nel mio percorso. Restituire quello che mi è stato dato mi sembra un atto necessario, quasi inevitabile. Dopotutto, che senso avrebbe tenere tutto questo solo per me? Non si può conservare egoisticamente. Durante il mio cammino ho lavorato con registi, artisti e persone che mi hanno insegnato tanto, lasciandomi una parte di sé. Questo valore prezioso desidero condividerlo con chiunque abbia la possibilità di incontrarmi.

Credo fermamente nel lavoro sull'attore, nell'impegno che ciascuno deve portare avanti su se stesso, e nella creazione di condizioni ideali che permettano all'interprete di essere libero, aperto e disponibile. Un attore deve essere capace di mettersi al servizio dello spettacolo, senza mai perdere di vista chi è, cosa sta facendo e per cosa.

Trovo estremamente stimolante osservare cosa incida maggiormente su un attore, in base alla sua sensibilità. Le nuove generazioni hanno una percezione del mondo completamente diversa, e comprenderne i meccanismi è fondamentale per interpretare e vivere pienamente il presente.

Questi pensieri mi hanno spinto verso il ruolo di formatore. Dopo l'esperienza a Santacristina, laboratori sporadici al Teatro Elicantropo di Napoli (diretto da Carlo Cerciello e Imma Villa), ho incontrato brevemente gli allievi dell'INDA (durante la direzione di Roberto Andò, N.d.A.), ed ho collaborato con la Scuola di Torino (a più riprese durante le direzioni di Valter Malosti e Gabriele Vacis, N.d.A.), con la Scuola dell'ERT (sotto la direzione di Claudio Longhi, N.d.A.) e la Scuola del Piccolo Teatro di Milano diretta da Carmelo Rifici (in occasione del recente triennio 2024/2027, N.d.A.). Ovviamente, c'è stata una differenza nei vari percorsi di insegnamento, pur rimanendo sempre all'interno di periodi abbastanza circoscritti. Questi possono consistere in due settimane consecutive oppure in un insegnamento distribuito nell'arco di tre mesi con una certa cadenza. Tuttavia, nella mia esperienza, si è trattato soprattutto di full immersion, non solo per la necessità di conciliare i vari impegni di lavoro, ma anche per il fatto che questa modalità mi somiglia di più: un viaggio immersivo dentro un testo.

A tutte queste esperienze segue il recente lavoro pedagogico a Piacenza.

La Bottega 'Fare Teatro' XNL. Questo bellissimo progetto nasce sotto la direzione appassionata di Paola Pedrazzini, in un ambiente estremamente prolifico, dove il teatro, il cinema e l'arte convivono in modo trasversale. L'anima del lavoro legata al cinema è Marco Bellocchio, che da oltre

trent'anni tiene un corso di alta formazione dedicato alla settima arte, alternandosi spesso con altre grandi figure del panorama cinematografico. La Bottega mi ricorda molto Santacristina, perché risponde a un'esigenza simile: trovare uno spazio di studio, di libertà, di incontro. È uno di quei pochi luoghi in cui si lavora senza le ansie della produzione, dove non si deve essere pronti per nessuno se non per se stessi. Questo approccio mi ricorda anche le parole di Nekrošius, che, durante la preparazione de *Il gabbiano*, disse: ‘io non sono un pedagogo, sono un regista. E da regista mi comporterò anche con voi allievi’. Allo stesso modo, Marco Bellocchio, quando lavora a un cortometraggio nell’ambito di ‘Fare Cinema’, mette lo stesso impegno e chiede la stessa dedizione che richiederebbe per un lungometraggio. Questo livello di autenticità è ciò che rende questi luoghi di formazione così preziosi e unici. E Marco Bellocchio è straordinario nel coinvolgere e stimolare i giovani attraverso il suo sguardo visionario e la sua esperienza, verso una scoperta autentica, originale e personale del racconto per immagini.

Quando iniziai a lavorare alla Bottega Teatro, arrivarono oltre trecento candidature per venti posti. Fu difficile procedere con le selezioni, e alla fine decisi di accogliere ventidue partecipanti, alzando anche il limite di età fino ai quarant'anni. Credo che la formazione non abbia età. Tutti, a un certo punto della vita, sentono il bisogno di mettersi in discussione, di ricominciare da zero. Può essere una necessità dettata da un cambiamento naturale, dalla voglia di superare limiti imposti da sé o dagli altri, o dal desiderio di trovare una nuova strada, anche lavorativa. Penso a chi, per motivi personali o professionali, si è dovuto allontanare dal lavoro, magari una maternità o, come accaduto durante la pandemia, una crisi forzata. Oppure penso a chi, pur impegnato in una lunga produzione, potrebbe sfruttare i momenti liberi per continuare a studiare.

Nel teatro, purtroppo, le opportunità diminuiscono con il passare degli anni. È complicato allargare le proprie conoscenze e trovare luoghi di scambio effettivo se non si rientra nella categoria degli attori “giovani/under 35”.

A questo si aggiunge anche un’ulteriore difficoltà perché, per molto tempo, gli attori venivano inquadrati rigidamente in categorie, cinema, tv, teatro, e non era possibile appartenere a più mondi. Oggi, per fortuna, queste barriere stanno cadendo, ed il ruolo del formatore è diventato anche quello di rendere gli attori consapevoli delle possibilità di abitarli tutti.

Un attore è un attore sempre, e ciò che cambia sono i mezzi di comunicazione a nostra disposizione. Pur avendo cifre comunicative diverse, il cuore del lavoro è lo stesso: l'autenticità che l'interprete trasmette allo spettatore. Questa consapevolezza non si improvvisa, ma si costruisce. Ed è per questo che i luoghi di formazione o di allenamento debbano essere vivi e vitali.

La scuola poi e la sua professionalità, io credo che non possano essere sostituite. Certo, esistono percorsi alternativi e casi atipici in cui qualcuno riesce a trovare la propria strada fuori dagli schemi accademici, ma il talento, per quanto grande, deve essere affinato. La consapevolezza del mestiere viene dagli incontri che fai e da come risuonano in te, dal lavoro rigoroso che costruisci su una base strutturata di sapienza e ricerca. Per questo ritengo importante coinvolgere quante più persone possibile in questi spazi, che possono essere non solo luoghi di apprendimento, ma anche veri e propri centri di "rigenerazione".

Su cosa ha lavorato durante la bottega 'Fare Teatro'?

Ho deciso di lavorare su *Ifigenia in Aulide* di Euripide, facendomi affiancare da Letizia Russo nella traduzione e nell'adattamento. Abbiamo costruito un'esperienza intensa, grazie anche al gruppo di attori che è stato meraviglioso, e abbiamo avuto l'opportunità di presentarla nel bellissimo spazio del Teatro Antico di Veleia (2024, N.d.A.). Per me questo lavoro ha rappresentato la conferma che a muovermi, come formatore, come attore e come regista, è la costruzione di un progetto. Non solo nel caso di *Ifigenia*, ma per tutta la mia carriera mi sono sempre sentito vivo ad abbracciare un'idea a trecentosessanta gradi. Devo dare tutto me stesso, sia che abbia un singolo ruolo specifico, sia che io sia il motore e la guida di un progetto. E, soprattutto, devo farlo "in quel momento lì". Quando incontro un materiale, un testo o un argomento che mi sta particolarmente a cuore, oppure quando sento il bisogno di conoscere professionalmente un artista che mi ha colpito, difficilmente riesco a togliermelo dalla testa. Mi assale l'urgenza di realizzarlo immediatamente. Non che io sia una persona impaziente, tendenzialmente i progetti che mi vedono investito di responsabilità hanno delle gestazioni lunghe, ma non riesco a stare con le mani in mano. Posso ripetermi all'infinito che devo avere pazienza, che prima o poi succederà, che devo avere fiducia, ma non riesco ad attendere che sia il mondo esterno a farmi accadere le cose. Se credo che questa cosa vada fatta e vada fatta adesso, mi metto in barca e inizio a remare.

È questa strada che a volte mi vede costruttore del progetto e contemporaneamente regista e interprete del contenuto, come è successo ad esempio con *Edeyen* di Letizia Russo (2005, N.d.A.) o *L'arte della commedia*, o con spettacoli ancora più intimi come nel caso di *Natale in casa Cupiello* e monologhi come *Cuore di Cactus* di Antonio Calabò (2013, N.d.A.) o *20 Novembre* di Lars Norèn (2010, N.d.A.).

Come nasce e si sviluppa un'idea per Fausto Russo Alesi?

Per me ci deve essere sempre un aggancio personale. Non parto mai al contrario, non metto in scena un testo perché devo. Lo faccio solo se quel materiale mi piace, se mi fa sentire artisticamente vivo. Anche se comporta

un rischio totale, accetto di lavorare su un progetto che mi somiglia e che mi riguarda profondamente come essere umano.

Mi auguro sempre che ciò che porto in scena possa avere un'eco nello spettatore, restituendogli una conoscenza o uno spunto di riflessione. Tuttavia, non credo sia possibile suscitare l'interesse di qualcuno verso qualcosa se non sono io il primo a volerla conoscere e approfondire.

Condivide questo processo mentale con chi lavora con lei?

Cerco sempre di mostrarmi trasparente e aperto con gli allievi attori, con i colleghi attori, con chi assiste e con chi si lascia coinvolgere. Credo fermamente nel valore del confronto. Non si tratta di imporre una "mia" idea, ma di costruire un'esperienza condivisa in cui chiunque possa trovare la propria collocazione e far risuonare ciò che sente.

Rendo partecipi gli altri di ciò che mi muove e mi interessa rispetto a quello che stiamo facendo, così da metterli nelle condizioni migliori per dare il meglio di sé. Certamente ho un mio modo di procedere e non mollo facilmente un obiettivo, ma è importante restare in ascolto del lavoro che progressivamente si sviluppa.

Allo stesso modo, incoraggio gli attori ad abbandonare le loro "stampelle", quegli appoggi che li mantengono in una zona di comfort.

Ecco, credo in un teatro in cui possa e debba esserci il tentativo di far accadere qualcosa. Perché se accade qualcosa, accade davvero lì, in quel luogo. Accade qualcosa nell'attore, nella relazione che l'attore costruisce in scena con il testo, con gli altri attori e quindi con il pubblico. Ritengo che quel momento sia unico e necessario: un momento capace di cambiare la prospettiva sulle cose, di spostarti, di scuoterti. Se esco da una prova, da uno spettacolo, o anche da un momento di studio, sentandomi uguale a prima, allora penso di non aver lavorato nel modo giusto. Amo essere spiazzato e spiazzarmi, cercare qualcosa attraverso gli strumenti della consapevolezza e, proprio grazie a questi strumenti, trovare ciò che ancora non conosco. Sono proprio gli strumenti della consapevolezza che ci conducono nei luoghi dell'incertezza, che però sono i più forti: quelli che ci turbano, ci muovono e ci spingono verso qualcosa di nuovo. Cerco di mantenere tutto questo come un materiale caldo, incandescente, una sollecitazione continua al servizio del testo a cui abbiamo deciso di dedicare le nostre energie.

Certo, all'inizio di un progetto c'è sempre una fase più personale: momenti di chiusura, intimità, comprensione. È necessario per poter elaborare e poi condividere. Ma credo che questo accada a tutti. Alla fine, però, il nostro è un lavoro di collaborazione, ed è proprio questo il bello. Anche se è necessario mettere in campo la propria solitudine, non è un lavoro di solitudine.

Come articola, generalmente, una giornata di lavoro con gli allievi?

In modo molto generale, una giornata tipo si articola tra le cinque e le otto ore, risultando quindi molto intensa. Il mio obiettivo è mantenere sempre viva l'attenzione di tutti gli allievi, facendo in modo che percepiscano che non esistono momenti in cui si possa abbassare la soglia di attenzione. Il corpo deve essere sempre presente, attivo e reattivo.

Questa è una delle prime difficoltà con cui gli allievi si confrontano: imparare a rigenerare l'energia. È inevitabile che, nel corso di otto ore, ci siano momenti di calo, ma è fondamentale trovare il modo di recuperare e continuare a essere di supporto al lavoro. Parto dal presupposto che chi è presente in quello spazio deve essere determinante. Se la presenza non è di qualità, se non è reattiva e di supporto, finisce per indebolire ciò che sta accadendo e ostacolare il processo creativo. Lo sforzo di attivare e mantenere viva la propria presenza è un vero e proprio allenamento, ed è ciò che chiedo costantemente.

Scelgo sempre dunque un materiale di lavoro e lo esploriamo insieme, e mentre ci occupiamo di conoscerlo e scoprirne le potenzialità, lo attraversiamo da diversi punti di vista. Il lavoro si sviluppa su due livelli: da un lato, il potenziamento tecnico; dall'altro, lo sviluppo delle potenzialità artistiche e individuali di ciascun attore.

Alla luce della sua carriera, quali competenze considera oggi indispensabili per un attore?

Credo che un attore debba, progressivamente, prendere consapevolezza. Deve conoscere e riconoscere il proprio carattere, pregi e difetti, i propri limiti, punti di forza e debolezze e poterci lavorare. Questo è essenziale non solo per crescere artisticamente, ma anche per evitare che aspetti irrisolti del proprio carattere diventino ostacoli nel processo creativo o nella relazione con gli altri. Credo che questo discorso si possa applicare a tutti, non solo agli attori. Nel lavoro e nella vita sociale, se non si è disposti a mettersi in discussione, si rischia di compromettere la propria capacità di esprimere al meglio il proprio talento e di sviluppare le proprie potenzialità. Ed è fondamentale, dunque, partire dal lavoro su se stessi, smussando gli aspetti caratteriali problematici, per non sabotare e per non auto sabotarsi. Questo è il primo passo. Certamente e inevitabilmente, un attore ha un ego ben sostenuto, una caratteristica particolarmente evidente in chi sceglie questa professione. Tuttavia, bisogna sempre provare a mettere qualcosa al servizio degli altri e di quella "creazione" di cui ci stiamo occupando. È questo che può rendere il nostro lavoro speciale e fuori dall'ordinario.

È indispensabile certo acquisire e potenziare gli strumenti tecnici, ma insieme alla tecnica, credo sia imprescindibile "implicarsi" con tutto ciò che siamo, ciò in cui crediamo, ciò che sappiamo e ciò che ancora vogliamo imparare.

Senza perdere concretezza, il teatro, e forse in generale l'arte, credo sia un viaggio indispensabile nell'ignoto, in quei grandi sentimenti e in quelle grandi idee, che ci mettono in contatto anche con le potenzialità inespresse dell'essere umano. Questo è forse il cuore del nostro lavoro: trovarsi di fronte a qualcosa che ti trasformi. Quando da spettatore assisti a un capolavoro che ti cambia la vita, che non dimenticherai mai, è perché è accaduto qualcosa di unico. Un artista o un regista ha saputo precorrere i tempi, ha saputo portarti avanti di cinquant'anni, connettendosi non solo alla quotidianità, ma anche a qualcosa di più profondo e universale. È lì che si apre una nuova porta verso qualcosa che non immaginavi.

La bellezza della ricerca intellettuale è per me scoprire che quando pensi di aver capito tutto, incontri un testo o un autore e ti rendi conto di non aver capito niente!

Prima ha parlato del confronto tra diverse generazioni di attori. Come si può bilanciare, nel teatro di oggi, il dialogo tra chi porta innovazione e sperimentazione e chi invece rappresenta e custodisce la tradizione?

Ben venga qualsiasi spinta comunicativa e anche trasversale nei differenti linguaggi. Il teatro, in qualsiasi sua forma, credo debba riuscire a coinvolgere e ad emozionare. Ognuno, certamente, percepisce il presente secondo quello che è, secondo quello che conosce, ma è proprio nel dialogo, nell'incontro che vediamo nascere un'azione teatrale. Dunque qualsiasi bilanciamento si trova, credo, mettendosi in ascolto. Ascoltare è difficile, perché spesso questo processo mette in dubbio certezze che per noi sono radicate. Per esempio, il modo in cui le nuove generazioni sentono e vivono il mondo è naturalmente diverso dal nostro, e non possiamo ignorarlo. Non si torna indietro: il progresso avanza, nuovi disagi, nuove fragilità, credo che il nostro compito sia ascoltare e cercare di comprendere, per capire dove possiamo davvero incidere o in cosa mutare. Certamente non si può fare a meno della tradizione, sapere da dove e da cosa veniamo.

Da genitore, mi colpiscono piccole cose, come quando fai ascoltare a un ragazzo o una ragazza una canzone straordinaria, magari un pezzo che per te è pieno di significato, e loro la liquidano con un 'che roba è questa?'. Sono abituati ad ascoltare generi diversi, come la trap, e inizialmente rifiutano il resto. Poi, però, capita che ascoltino quella stessa canzone in un momento particolare, in un contesto diverso, e improvvisamente li senti canticchiarla con trasporto. Ti chiedi: 'ma come? Non eri tu che l'avevi snobbata?'. Questo dimostra che ciò che ci muove, ciò che ci fa sentire vivi, rimane sempre lo stesso. I temi universali sono già stati raccontati in passato, in periodi storici spesso molto più difficili del nostro. Anche oggi, la realtà del nostro mondo è estremamente drammatica e complessa e in alcuni luoghi certamente più che in altri. Eppure, le emozioni, i sentimenti, i grandi interrogativi dell'essere umano, i conflitti sociali e politici, la violenza, gli abusi di potere non cambiano.

Il nostro compito, credo, è trovare il modo, il luogo e il momento giusto per far capire che certe storie, certi temi, parlano ancora di noi, delle nuove generazioni, nello stesso modo in cui parlavano a chi li ha vissuti nel passato. Le parole possono essere diverse, ma se riusciamo a tradurle e a trovare quel punto di connessione, allora accendiamo qualcosa di significativo. Questa, secondo me, è la sfida più grande.

Io credo profondamente in questo approccio. La mia formazione deriva anche dall'incontro con maestri come Luca Ronconi e tutt'ora Marco Bellocchio nel cinema: artisti che hanno saputo unire tradizione e avanguardia. Non si sono mai chiusi in una torre d'avorio, ma hanno sempre cercato il confronto con i giovani, nutrendosi delle loro energie e delle loro idee. Non 'tu stai al tuo posto e fai quello che dico', ma sempre in ascolto e pronti a rimettere in discussione le loro stesse certezze.

Ricordo Luca Ronconi: l'ho incontrato in una nuova fase della sua vita in cui stava voltando pagina. Quando ho iniziato a lavorare con lui, insieme ad altri attori, stava cercando qualcosa di nuovo. Metteva in discussione anni di lavoro per nutrirsi di nuove prospettive. Questo, secondo me, è un esempio straordinario di come tradizione e contemporaneità possano convivere. L'arte deve mettersi in relazione con chi la fruisce, e per farlo bisogna unire il patrimonio del passato con il presente. Dobbiamo cercare ciò che è universale in Shakespeare, Čechov, Dostoevskij o Euripide e raccontarlo oggi.

Se prendiamo un materiale del passato è perché risuona nell'oggi. Se non trovasse eco nel presente, non ce ne occuperemmo. I giovani sono parte di questo oggi: il nostro lavoro è trovare relazione, il teatro, il cinema, l'arte possono parlare a tutti.

Ed è altrettanto vero che le nuove generazioni è giusto che si prendano il loro spazio!

Come immagina in futuro l'evolversi della formazione degli attori?

Io credo profondamente che procediamo per mancanze: quando sentiamo che ci manca qualcosa, ci spingiamo a cercarla. Spesso, paradossalmente, la troviamo in qualcosa che è stato detto o fatto cinquant'anni fa. Sento fortissima la necessità di dare sempre più spazio all'umanesimo. In un mondo che avanza così rapidamente verso il progresso tecnologico e la perfezione, penso che sia fondamentale tornare a occuparci della conoscenza dell'essere umano e dei suoi bisogni e aspirazioni essenziali. Solo costruendo un mondo che risponde a questi bisogni possiamo creare un benessere condiviso, un "bene" che appartenga a tutti.

Io sono convinto che il teatro continui a dimostrarsi uno spazio unico e insostituibile e per questo non dovrebbe mai essere autoreferenziale. La sua forza sta proprio nella sua essenza: può essere fatto con niente, ma per

essere unico ed estremamente emozionante ha bisogno delle persone. Ha bisogno di chi lo fa, di chi lo vive e di chi sceglie di esserci.

Ho fiducia che si possa dare spazio a questa dimensione umana e condivisa: credo veramente che l'arte, il teatro, il cinema, la musica e la letteratura abbiano la capacità di aiutarci a sentirci vivi ed empatici.

Ha un consiglio per i giovani che vogliono intraprendere il percorso teatrale oggi?

Sicuramente, il primo consiglio che darei è di non aver paura e di dare spazio ai propri sogni e alla propria immaginazione, senza cercare scorciatoie. Anche se ti capita di avere un'improvvisa esposizione o un evento che ti proietta rapidamente nel mondo del lavoro, è fondamentale ricordare che senza formazione, studio, non si può essere davvero completi. È importante anche cercare ciò che ti somiglia di più, ciò che senti appartenerti, per riuscire a fare del tuo meglio e dare il massimo in ciò che fai.

Il secondo consiglio è quello di dare spazio alla vita. È la vita infatti, come dicevo prima, che nutre ciò che raccontiamo sul palco o in qualsiasi forma d'arte. Senza il contatto con la realtà, con l'esperienza vissuta, la nostra arte rischia di diventare artificiale e priva di autenticità. In fondo, è la vita reale che dà sostanza e profondità a quella vita "artificiale" che cerchiamo ossessivamente di rappresentare.

Teatrografia

1995

Eneide

di Virgilio

regia Armando Punzo

musiche Pasquale Catalano

scene e costumi Valerio Di Pasquale, Gianni Gronchi, Armando Punzo

con la collaborazione di Luisa Raimondi, Lanfranco Li Cauli

coordinamento Silvia Montorzi

organizzazione Cinzia de Felice

interpreti Adriano Amata, Giuseppe Apruzzese, Gaspare Arcieri, Massimo Ariostini, Nicola Bello, Ciro Bartolomeo Bencivenga, Emanuele Bottari, Domenico Caia, Arturo Caiazzo, Francesco Capasso, Alberto Casaroli, Pasquale Cimmino, Antonio Cinque, Ignazio Cocco, Bruno Crisci, Antonio D'Angelo, Adriano Dell'Anna, Giovanna De Toni, Ludovico Di Leva, Domenico Di Sarlo, Mattia Fabris, Benedetta Frigerio, Nadia Fulco, Sebastiano Giacoppo, Giuseppe Gennuso, Nicola Geraci, Giorgio Granatelli, Antonio Grisi, Adriana Londoño, Lorenzo Lumia, Fabio Mafrica, Daniele Mastronardi, Maurizio Nardella, Stefano Orlandi, Maria Pilar Pérez Aspa, Francesco Puleo, Giuseppe Raineri, Luigi Riccio, Mario Rossi, Fausto Russo Alesi, Oscar Salvay, Arianna Scommegna, Vincenzo Sgroi, Sebastiano Tanasi

produzione Carte Blanche
con la collaborazione della Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di
Milano
18 luglio 1995, Carcere di Volterra

1996

Romeo e Giulietta
di William Shakespeare
regia Serena Sinigaglia
traduzione Salvatore Quasimodo
interpreti Mattia Fabris, Arianna Scommegna, Fausto Russo Alesi, Stefano
Orlandi, Maria Pilar Pérez Aspa, Aram Kian, Nadia Fulco, Massimo Sabet,
Francesco Puleo, Francesco Micheli
produzione ATIR
17 maggio 1996, Milano

1997

Alexander
di Ingmar Bergman (liberamente tratto da *Fanny e Alexander* e *La Lanterna
Magica*)
regia e testo Fausto Russo Alesi
interpreti Fausto Russo Alesi, Maria Pilar Pérez Aspa

Terrore e miseria del Terzo Reich

di Bertolt Brecht
regia Gigi Dall'Aglio
interpreti Fausto Russo Alesi, Aram Kian, Francesco Puleo, Stefano Pesce,
Stefano Orlandi, Maria Pilar Pérez Aspa, Arianna Scommegna, Nadia
Fulco, Adriana Londoño, Francesco Micheli, Serena Sinigaglia, Maria
Spazzi
produzione Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi, ATIR
in collaborazione con Teatridithalia
14 gennaio 1997, Teatro Elfo Puccini di Milano

1998

L'angelo sterminatore
di Luis Buñuel
regia Gigi dall'Aglio
scene e costumi Bruno Buonincontri
luci Claudio Coloretti
interpreti Roberto Abbati, Paolo Bocelli, Cristina Cattellani, Laura Cleri,
Tania Rioccetta, Marcello Vazzoler, Stefano Artissunch, Saverio Bari,
Andrea Benedet, Francesca Brizzolara, Lorenzo Carmagnini, Stefano Cenci,
Edvige Ciranna, Cristina Coltelli, Linda Gennari, Cristiano Petretto,

Alessandra Richiardi, Fausto Russo Alesi, Rosanna Sferrazza, Gabriele Volpi
produzione Teatro Stabile di Parma
9 dicembre 1998, Teatro Due di Parma

1999

Le baccanti
di Euripide
regia Serena Sinigaglia
traduzione Giulio Guidorizzi
scene e costumi Maria Spazzi
interpreti Barbara Bonriposi, Mattia Fabris, Nadia Fulco, Maria Pilar Pérez Aspa, Fausto Russo Alesi, Arianna Scommegna, Riccardo Tordoni, Sandra Zoccolan, Ania Binek, Sophie Ciaudo, Matilde Faceris, Erica Giovannini, Silvia Gallerano Diana Hobel, Delma Pompeo
produzione ATIR
1999, Discoteca Expo, Altavilla Vicentina (VI)

2001

Il gabbiano
di Anton Čechov
regia Eimuntas Nekrošius
scene Marius Nekrošius
luci Roberto Innocenti
suono Fabrizio Gaminieri
costumi Filippo Guggia
assistente alla regia Andrea Collavino
traduttore Birute Zindzuite-Michelini
direttore dell'allestimento Renzo Cecchini
delegata di produzione Amina Contin
collaboratore allestimento Massimo Terruzzi
direttore di scena Arturo Serrano
capo elettricista Michele Percopo
costumi realizzati da F.G. Teatro
ufficio stampa Fabrizia Maggi, Luisa Schiratti
traduzione di Fausto Malcovati
interpreti Pia Lanciotti, Fausto Russo Alesi, Amândio Pinheiro, Laura Nardi, Stephane Oertli, Ana Dinis, Vanessa Compagnucci, Paolo Mazzarelli, Cristian Maria Giamarini, Alessandro Riceci, Christophe Sermet, Hala Ghosn
una coproduzione CSS Teatro stabile di innovazione del FVG, Teatro Metastasio Stabile della Toscana
in collaborazione con La Biennale di Venezia
3 luglio 2001, Venezia, Teatro delle Tese - Arsenale

2002

Natura morta in un fosso
di Fausto Paravidino
regia Serena Sinigaglia
luci e scene Nicolas Bovey
interpreti Fausto Russo Alesi
produzione ATIR
22 marzo 2002, Teatro S. Giorgio di Udine

2004

Il Grigio
di Giorgio Gaber e Sandro Luporini
regia Serena Sinigaglia
interpreti Fausto Russo Alesi
produzione Piccolo Teatro di Milano – Teatro d’Europa
in collaborazione con Associazione Culturale Giorgio Gaber
6 maggio 2004, Piccolo Teatro Grassi di Milano

2005

Edeyen
di Letizia Russo
regia Fausto Russo Alesi
interpreti Fausto Russo Alesi, Pia Lanciotti, Debora Zuin, Sergio Leone,
Maria Pilar Pérez Aspa, Christophe Sermet, Michela Ottolini, Vanessa
Compagnucci
2005, Festival di Taormina

2006

Il silenzio dei comunisti
di Vittorio Foa, Miriam Mafai, Alfredo Reichlin
regia Luca Ronconi
scene Tiziano Santi
luci Guido Levi
coordinamento artistico generale Mauro Avogadro
costumi Silvia Aymonino
responsabile di regia Giovanni Papotto
interpreti Luigi Lo Cascio, Maria Paiato, Fausto Russo Alesi
produzione Fondazione del Teatro Stabile di Torino
segreteria artistica: Centro Teatrale Santacristina
5 febbraio 2005, Limone Fonderie Teatrali di Torino

2007

Fahrenheit 451

di Ray Bradbury
regia Luca Ronconi
traduzione versione teatrale Monica Capuani, Daniele D'Angelo
progetto di Luca Ronconi, Elisabetta Pozzi
scene Tiziano Santi
costumi Gianluca Sbicca, Simone Valsecchi
luci Sergio Rossi
suono Daniele D'Angelo
movimenti Alessio Maria Romano
regista assistente Carmelo Rifici
interpreti Fausto Russo Alesi, Stefano Alessandroni, Fortunato Cerlino, Alessandro Benvenuti, Elisabetta Pozzi, Michele Maccagno, Andrea Simonetti, Melania Giglio, Maria Grazia Mandruzzato, Mariangela Granelli, Carlotta Viscovo, Luigi Bortolaso, Dino Campagna, Auro Carboni, Lina Chiriaco, Anna Maria Ferrara, Pablo Franchini, Giuseppe Giacopella, Antonio Lippolis, Carla Martellozzo, Michele Mietto, Laila Pacini, Paolo Paolini, Luciano Rosso, Anna Simonetti, Nicolò Todeschini
produzione Teatro Stabile di Torino, Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa, Teatro Biondo Stabile di Palermo
in collaborazione con Fondazione per il Libro, la Musica e la Cultura
21 aprile 2007, Limone Fonderie Teatrali di Torino

2008

L'aggancio
di Nadine Gordimer
regia e drammaturgia Serena Sinigaglia
interpreti Mariangela Granelli, Fausto Russo Alesi
luci e scene Maria Spazzi
disegno luci, direzione tecnica, musiche e scelte musicali Alessandro Verazzi
costumi Federica Ponissi
produzione ATIR
da un progetto di Dedica Festival Pordenone
9 aprile 2008, Convento San Francesco di Pordenone

Nel bosco degli spiriti
di Amos Tutuola
regia Luca Ronconi
progetto Ludovico Einaudi, Cesare Mazzonis, Luca Ronconi
drammaturgia Cesare Mazzonis, Amos Tutuola
scene Margherita Palli
costumi Gianluca Sbicca, Simone Valsecchi
luci Nevio Cavina
musiche Ludovico Einaudi

interpreti Fausto Russo Alesi, Riccardo Bini, Vinicio Marchioni, Fabrizio Nevola, Marco Vergani
danza Ibrahim Ouattara
voce Rokia Traorè
live electronics, percussioni ed elettronica Robert Lippork
kora Ballakè Sissoko
ngoni Moriba Koita
percussioni Lamin Diabatè
pianoforte Ludovico Einaudi
video concept Matteo Ferroni
video design Lorenzo Curone
maschere Michele Guaschino
produzione Centro Teatrale Santacristina
3 settembre 2008, Teatro Cucinelli, Solomeo di Corciano (Pg)

Sogno di una notte di mezza estate
di William Shakespeare
regia Luca Ronconi
traduzione Agostino Lombardo, Nadia Fusini
scene Margherita Palli
costumi Antonio Marras
luci A.J. Weissbard
musiche (a cura di) Paolo Terni
interpreti Riccardo Bini, Francesca Ciocchetti, Francesco Colella, Pierluigi Corallo, Giovanni Crippa, Raffaele Esposito, Gianluigi Fogacci, Alessandro Genovesi, Elena Ghiaurov, Melania Giglio, Marco Grossi, Sergio Leone, Giovanni Ludeno, Silvia Pernarella, Fausto Russo Alesi, Clio Cipolletta, Gabriele Falsetta, Andrea Germani, Andrea Luini, Stella Piccioni, Jacopo Crovella, Mario Fedeli, Antonio Gargiulo, Sandro Pivotti
produzione Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa
25 ottobre 2008, Piccolo Teatro Strehler di Milano

2009

I Demoni

di Fëodor Michajlovič Dostoevskij
adattamento originale e regia Peter Stein
assistanti alla regia Carlo Bellamio, Markus Stein
sarta Mariella Visalli
musiche di scena Arturo Annecchino
al pianoforte Arturo Annecchino, Giovanni Vitaletti, Massimiliano Gagliardi
scene Ferdinand Woegerbauer
costumi Anna Maria Heinreich
luci Joachim Barth

fotografi di scena Tommaso Le Pera, Andrea Boccalini
interpreti Andrea Nicolini, Elia Schilton, Maddalena Crippa, Maria Grazia Mandruzzato, Ivan Alovisio, Alessandro Averone, Rosario Lisma, Fausto Russo Alesi, Irene Vecchio, Franca Penone, Pia Lanciotti, Franco Ravera, Paolo Mazzarelli, Paola Benocci, Giovanni Crippa, Giovanni Visentin, Carlo Bellamio, Fulvio Pepe, Luca Iervolino, Riccardo Ripani, Matteo Romoli, Nanni Tormen, Federica Stefanelli, Antonia Renzella
produzione Tieffe Teatro Milano, Wallenstein Betriebs-GmbH Berlin
in collaborazione con Napoli Teatro Festival, Teatro Festival Parma
23 maggio 2009, Borgo San Pancrazio (Amelia)

Il mercante di Venezia
di William Shakespeare
regia Luca Ronconi
traduzione Agostino Lombardo, Sergio Perosa
scene Margherita Palli
costumi Ursula Patzak
luci A.J. Weissbard
musiche Paolo Terni
interpreti Giorgio Ginex, Riccardo Bini, Ivan Alovisio, Sergio Leone, Andrea Luini, Gianluigi Fogacci, Francesco Colella, Fausto Russo Alesi, Silvia Pernarella, Gabriele Falsetta, Elena Ghiaurov, Raffaele Esposito, Giovanni Crippa, Bruna Rossi, Andrea Germani, Ettore Colombo, Nicola Ciaffoni, Martin Ilunga Chishimba, Matteo De Mojana, Davide Paciolla, Matthieu Pastore
9 dicembre 2009, Piccolo Teatro Grassi di Milano

2010

20 Novembre
di Lars Norén
regia Fausto Russo Alesi
traduzione Annuska Palme Sanavio
luci Claudio De Pace
impianto scenico Marco Rossi
realizzazione calchi manichini Francesca Pedrotti
interpreti Fausto Russo Alesi
produzione Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa
15 febbraio 2010, Teatro Strehler di Milano

2011

Nathan il Saggio
di Gotthold Ephraim Lessing
traduzione Franco Serpa
regia Carmelo Rifici

scene Guido Buganza

costumi Margherita Baldoni

luci Claudio De Pace

adattamento musicale a cura di Emanuele De Checchi

interpreti Massimo De Francovich, Francesca Ciocchetti, Bruna Rossi, Vincenzo Giordano, Fausto Russo Alesi, Stella Piccioni, Massimiliano Speziani, Marco Balbi

produzione Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa

15 marzo 2011, Piccolo Teatro Grassi di Milano

La modestia

di Rafael Spregelburd

regia Luca Ronconi

traduzione Manuela Cherubini

assistente alla regia Girogio Sangati

direttore di scena Angelo Ferro

scene Marco Rossi

costumi Gianluca Sbicca

luci A.J. Weissbard

interpreti Francesca Ciocchetti, Maria Paiato, Paolo Pierobon, Fausto Russo Alesi

delegate di produzione Claudia Di Giacomo, Maria Zinno

produzione Festival dei 2 Mondi di Spoleto, Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa, Mittelfest

progetto e realizzazione Centro Teatrale Santacristina

produzione a cura di Roberta Carlotto

24 giugno 2011, Teatro Caio Melisso di Spoleto

2012

Santa Giovanna dei Macelli

di Bertolt Brecht

regia Luca Ronconi

traduzione Ruth Leiser, Franco Fortini

scene Margherita Palli

costumi Gianluca Sbicca

luci A.J. Weissbard

musiche (a cura di) Paolo Terni

interventi filmici Emanuele Di Bacco, Nicolangelo Gelormini

interpreti Francesca Ciocchetti, Roberto Ciufoli, Gianluigi Fogacci, Giovanni Ludeno, Michele Maccagno, Alberto Mancioppi, Francesco Migliaccio, Massimo Odierna, Maria Paiato, Paolo Pierobon, Fausto Russo Alesi, Elisabetta Scarano, Lorenzo Demaria, Domenico Florio, Marco Foscari, Ruggero Franceschini, Claudia Gambino, Davide Domenico Gasparro, Gilberto Giuliani, Simone Marconi, Lorenzo Massa, Lorenzo

Meccoli, David Amadeus Meden, Daniele Molino, Nicoló Parodi, Andrea Preti, Livio Santiago Remuzzi, Marouane Zotti
produzione Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa, The State Academic Maly Theatre of Russia, Mosca
in collaborazione con Centro Sperimentale di Cinematografia - Sede Lombardia
28 febbraio 2012, Piccolo Teatro Grassi di Milano

Natale in Casa Cupiello
di Eduardo De Filippo
regia Fausto Russo Alesi
scene Marco Rossi
luci Claudio De Pace
musiche Giovanni Vitaletti
aiuto regia Giorgio Sangati
interprete Fausto Russo Alesi
Produzione Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa
13 dicembre 2012, Studio Melato, Piccolo Teatro di Milano

2013

Cuore di cactus
di Antonio Calabò
regia e drammaturgia Fausto Russo Alesi
al pianoforte Giovanni Vitaletti
assistente alla regia Maria Pilar Pérez Aspa
interprete Fausto Russo Alesi
produzione Teatro Franco Parenti
19 aprile 2013, Sala AcomeA, Teatro Franco Parenti di Milano

2014

Celestina laggiù vicino alle concerie in riva al fiume
di Michel Garneau (da *La Celestina* di Fernando de Rojas)
regia Luca Ronconi
traduzione Davide Verga
scene Marco Rossi
costumi Gianluca Sbicca
luci A.J. Weissbard
suono Hubert Westkemper
regista assistente Giorgio Sangati
assistente scenografa Giulia Breno
assistente alle luci Pamela Cantatore
melodie Peppe Servillo, Flavio D'Ancona
trucco e acconciature Aldo Signoretti

interpreti Giovanni Crippa, Paolo Pierobon, Lucrezia Guidone, Fausto Russo Alesi, Maria Paiato, Licia Lanera, Fabrizio Falco, Lucia Marinsalta, Bruna Rossi, Lucia Lavia, Gabriele Falsetta, Riccardo Bini, Pierluigi Corallo, Angelo De Maco
produzione Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa
30 gennaio 2014, Piccolo Teatro Strehler di Milano

2015

Divine parole

di Ramón María del Valle-Inclán
regia Damiano Michieletto
traduzione Maria Luisa Aguirre d'Amico
scene Paolo Fantin
costumi Carla Teti
luci Alessandro Carletti
interpreti Fausto Russo Alesi, Marco Foschi, Lucia Marinsalta, Sara Zoia, Bruna Rossi, Gabriele Falsetta, Federica Gelosa, Francesca Puglisi, Federica Di Martino, Cinzia Spanò, Nicola Stravalaci, Petra Valentini, Alfonso De Vreese, Benedetto Patruno, Marco Risiglione
produzione Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa
25 marzo 2015, Studio Melato, Piccolo Teatro di Milano

2016

Il gabbiano

di Anton Čechov
adattamento e regia Carmelo Rifici
scene Margherita Palli
costumi Margherita Baldoni
musiche Zeno Gabaglio
luci Jean Luc Chammonat
interpreti Fausto Russo Alesi, Maria Pilar Pérez Aspa, Giovanni Crippa, Ruggero Dondi, Mariangela Granelli, Igor Horvat, Emiliano Masala, Giorgia Senesi, Anahi Traversi, Antonio Ballerio Maspero
scenografie, oggetti di scena e costumi realizzati dai Laboratori del Piccolo Teatro
produzione LuganoInScena
in coproduzione con LAC - Lugano Arte e cultura, Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa, Teatro Sociale di Bellinzona
con il sostegno di Pro Helvetia, Fondazione svizzera per la cultura
12 gennaio 2016, Studio Melato, Piccolo Teatro di Milano

Fedra

di Seneca
regia Carlo Cerciello

traduzione Maurizio Bettini
regista collaboratore Raffaele Di Florio
assistente alla regia Walter Cerrotta
scena Roberto Crea
scenografie Laboratorio di scenografia Fondazione Inda Onlus
assistente scenografo Michele Gigi
costumi Alessandro Ciammarugh
costumi Laboratorio di sartoria Fondazione Inda Onlus
musiche Paolo Coletta
coreografia Dario La Ferla
direttore di scena Mattia Fontana
progetto audio Vincenzo Quadarella
progetto luci Elvio Amaniera
costumista assistente e responsabile sartoria Marcella Salvo
responsabile trucco e parrucco Aldo Caldarella
fotografi di scena Maria Pia Ballarino, Franca Centaro, Gianni Luigi Carnera, Maurizio Zivillica
interpreti Imma Villa, Fausto Russo Alesi, Bruna Rossi, Sergio Mancinelli, Elena Polic Greco, Simonetta Cartia, Federica Cavallaro, Maddalena Serratore, Nadia Spicuglia, Claudia Zappia, Valerio Aulicino, Dario Battaglia, Alessandro Burzotta, Andrea Cannata, Aurora Cimino, Carla Cintolo, Cinzia Coniglione, Corrado Drago, Alice Fusaro, Desiree Giarratana, Marcello Gravina, Ivan Graziano, Virginia La Tella, Anita Martorana, Riccardo Masi, Vladimir Randazzo, Sabrina Sproviero, Francesco Torre, Giulia Valentini, Arianna Vinci
23 giugno 2016, Teatro Greco di Siracusa

Nel giardino dei ciliegi
di Anton Čechov
versione italiana e regia Valter Malosti
assistente alla regia Elena Serra
consulente per la lingua russa Vera Rodaro
costumi Gianluca Sbicca
scene Gregorio Zurlo
suono Gup Alcaro
luci Francesco Dell'Elba
cura del movimento Alessio Maria Romano
interpreti Elena Bucci, Natalino Balasso, Fausto Russo Alesi, Giovanni Ansaldo, Piero Nuti, Eva Robin's, Roberto Abbiati, Gaetano Colella, Roberta Lanave, Camilla Nigro, Jacopo Squizzato, Federica Dordei e Alessandro Conti
produzione Teatro Stabile di Torino – Teatro Nazionale
con il sostegno della Fondazione CRT

11 ottobre 2016, Teatro Carignano di Torino

Smith & Wesson

di Alessandro Baricco

regia Gabriele Vacis

scenofonia, luminismi, stile Roberto Tarasco

costumi Federica De Bona

video Indyca/Michele Fornasero

interpreti Natalino Balasso, Fausto Russo Alesi, Camilla Nigro, Mariella

Fabbris

produzione Teatro Stabile del Veneto, Teatro Stabile di Torino

22 novembre 2016, Teatro Stabile di Torino

2017

Ivan

liberamente tratto da *I fratelli Karamazov* di Fëdor Michajlovič Dostoevskij

regia Serena Sinigaglia

riscrittura Letizia Russo

consulenza Fausto Malcovati

scene Stefano Zullo

luci e suoni Roberta Faiolo

assistente alla regia Giulia Sarah Gibbon

foto di Serena Serrani

interpreti Fausto Russo Alesi

produzione ATIR Teatro Ringhiera, Teatro Donizetti di Bergamo

14 febbraio 2017, Teatro Sociale di Bergamo

Il viaggio di Enea

di Olivier Kemeid (dall'*Eneide* di Virgilio)

regia Emanuela Giordano

scene Francesco Ghisu

costumi Cristina Da Rold

disegno luci Giuseppe Filipponio

ricerca sonora a cura di Tommaso Di Giulio

aiuto alla regia Tania Ciletti

interpreti Fausto Russo Alesi, Alessio Vassallo, Carlo Ragone, Roberta Caronia, Valentina Minzoni, Giulio Corso, Antoinette Kapinga Mingu, Emmanuel Dabone, Simone Borrelli, Lorenzo Frediani, Giulia Trippetta

produzione Teatro di Roma - Teatro Nazionale, Centro d'Arte Contemporanea - Teatro Carcano

26 aprile 2017, Teatro Argentina di Roma

È una commedia? È una tragedia?

di Thomas Bernhard

regia Roberto Andò
traduzione Vittoria Rovelli Ruberl
vocalist Simona Severini
interpreti Fausto Russo Alesi, Giovanni Esposito, Filippo Luna, Margherita Romeo, Giuseppe Russo
produzione Fondazione Campania dei Festival – Napoli Teatro Festival Italia, Nuovo Teatro diretta da Marco Balsamo
17 giugno 2017, Castel Nuovo di Napoli

In attesa di giudizio
di Roberto Andò (da *Il mistero del processo* di Salvatore Satta)
regia Roberto Andò
assistente alla regia Luca Bargagna
aiuto scene e costumi Sebastiana Di Gesu
direttore di scena Ivan De Paola
datore luci Luigi Marra
fonico Giovanni Istroni
direzione tecnica Stefano Pommella
scenografia Tecnoscena S.N.C. di Antonio Esposito e Alfonso Raiola
realizzazione lupo e agnello Attrezzeria Alovisi
realizzazione toghe Lorella Sartori
noleggio costumi Sartoria Di Domenico
trucco scenico Maria Quagliariello
vocalist Simona Severini
voce di Pilato Renato Scarpa
voce di Gesù Paolo Briguglia
pianoforte Vincenzo Pasquariello
installazione scenica e luci Gianni Carluccio
costumi Gianni Carluccio e Antonella D'Orsi
suono Hubert Westkemper
musiche Marco Betta
interpreti Fausto Russo Alesi, Giovanni Esposito, Filippo Luna, Consiglia Aprovidolo, Andrea Avagliano, Michelangelo Belviso, Mario Cangiano, Pia Castiello, Federica Catalano, Bianca Cesarano, Michele Chiumeo, Massimo Cimaglia, Antonio Conforti, Sergio Del Prete, Antonio Di Martino, Antonio Donnarumma, Gerardo Fierro, Vincenzo Gatto, Antonio Iodice, Carmela La Ragione, Antonella Liguoro, Giuseppe Longo, Pasquale Longo, Cecilia Lupoli, Luigi Marano, Daniele Marino, Giovanni Martino, Andrea Martorano, Rosario Pastore, Agnese Perrella, Giovanni Piscitelli, Giorgio Puddu, Margherita Romeo, Giuseppe Russo, Giovanni Scotti, Angela Tamburrino, Giancarlo Tramontano, Giuseppe Villa, Chiara Vitiello
produzione Fondazione Campania dei Festival – Napoli Teatro Festival Italia, Nuovo Teatro diretta da Marco Balsamo

17 giugno 2017, Castel Nuovo di Napoli

Disgraced

di Ayad Akhtar

regia Martin Kušej

traduzione Monica Capuani

scene Annette Murschetz

costumi Heide Kastler

musiche Michael Gumpinger

luci Fabrizio Bono, Daniele Colombatto

drammaturgia Milena Massalongo

assistente alla regia Karla Traun

interpreti Paolo Pierobon, Anna Della Rosa, Fausto Russo Alesi, Astrid

Meloni, Elia Tapognani

produzione Teatro Stabile di Torino - Teatro Nazionale

con il sostegno della Fondazione CRT

10 ottobre 2017, Teatro Carignano di Torino

2018

Regina Madre

di Manlio Santanelli

regia Carlo Cerciello

scene Roberto Crea

costumi Daniela Ciancio

musiche Paolo Coletta

luci Cesare Accetta

aiuto regia Walter Cerrotta

foto Salvatore Pastore

interpreti Fausto Russo Alesi, Imma Villa

produzione Elledieffe, Teatro Elicantropo

8 giugno 2018, Teatro Nuovo di Napoli

Macbeth

di William Shakespeare

regia Serena Sinigaglia

traduzione e adattamento Letizia Russo

scene Maria Spazzi

luci Gerardo Buzzanca

costumi Katarina Vukcevic

colonna sonora Sandra Zoccolan

interpreti Fausto Russo Alesi, Arianna Scommegna, Giovanni Battaglia,

Gianluca Bazzoli, Alfonso Genova, Noemi Grasso, Paolo Grossi, Sebastiano

Kiniger, Stefano Orlandi, Pierpaolo Prezioso, Federica Quartana, Sara Rosa

Losilla, Maria Giulia Scarcella, Elvira Scorza

produzione Teatro Stabile Bolzano, Centro Servizi Culturali Santa Chiara,
Coordinamento Teatrale Trentino
30 ottobre 2018, Teatro Benvenuto Cuminetti di Trento

2019

La commedia della vanità

di Elias Canetti

regia Claudio Longhi

traduzione Bianca Zagari

scene Guia Buzzì

costumi Gianluca Sbicca

luci Vincenzo Bonaffini

video Riccardo Frati

violino Renata Lackó

cimbalom Sándor Radics

drammaturgo assistente Matteo Salimbeni

assistente alla regia Elia Dal Maso

assistente ai costumi Rossana Gea Cavallo

preparazione al canto Cristina Renzetti

trucco e acconciature Nicole Tomaini

direttore tecnico Robert John Resteghini

direttore di scena Mauro Fronzi

macchinisti Riccardo Betti, Eugenia Carro

capo elettricista Tommaso Checcucci

elettricista Gerardo Bagnoli

fonico e tecnico video Alberto Tranchida

attrezzista Francesca Avanzini

sarta Pierangela Rotolo

scene costruite nel Laboratorio di Emilia Romagna Teatro Fondazione

responsabile e capo costruttore Gioacchino Gramolini

costruzioni in ferro Riccardo Betti, Marco Fieni

macchinisti costruttori Sergio Puzzo, Gianluca Bolla, Riccardo Benecchi
(aiuto)

decorazioni led Tommaso Checcucci, Roberto Riccò

scenografi decoratori Ludovica Sitti (capo), Lucia Bramati, Sarah Menichini,
Benedetta Monetti, Rebecca Zavattoni

pittura scenografica a cura di Rinaldo Rinaldi

costumi confezionati da Tirelli Costumi e Bâste sartoria

grafica Marco Smacchia

interpreti Fausto Russo Alesi, Donatella Allegro, Michele Dell'Utri, Simone
Francia, Diana Manea, Eugenio Papalia, Aglaia Pappas, Franca Penone,
Simone Tangolo, Jacopo Trebbi, Rocco Ancarola, Simone Baroni, Giorgia
Iolanda Barsotti, Oreste Leone Campagner, Giulio Germano Cervi, Brigida

Cesareo, Elena Natucci, Marica Nicolai, Nicoletta Nobile, Martina Tinnirello, Cristiana Tramparulo, Giulia Trivero, Massimo Vazzana
produzione Emilia Romagna Teatro Fondazione – Teatro Nazionale, Teatro di Roma – Teatro Nazionale, Fondazione Teatro della Toscana – Teatro Nazionale, LAC Lugano Arte e Cultura
27 novembre 2019, Teatro Storchi di Modena

2022

Padri e figli

di Ivan Turgenev

regia Fausto Russo Alesi

traduzione e adattamento Fausto Malcovati, Fausto Russo Alesi

pianoforte Esmeralda Sella

composizione musiche originali Giovanni Vitaletti

progetto scenografico Marco Rossi

costumi Gianluca Sbicca

luci Max Mugnai

assistente alla regia Davide Gasparro

assistente alla scenografia Francesca Sgariboldi

assistente ai costumi Rossana Gea Cavallo

training fisico sull'attore Diana Manea

direttore tecnico Massimo Gianaroli

direttore di scena Lorenzo Martinelli

elettricista Gabriele Spadini

fonico Massimo Nardinocchi

attrezzista Eugenia Carro

sarta realizzatrice Eleonora Terzi

responsabile del Laboratorio e capo costruttore Gioacchino Gramolini

costruttori Sergio Puzzo, Marco Fieni, Tiziano Barone

scenografe decorative Ludovica Sitti, Sarah Menichini, Benedetta Monetti,

Rebecca Zavattoni

foto di Serena Pea

documentazione audio-video Francesca Cappi

interpreti Daria Pascal Attolini, Marial Bajma-Riva, Giulia Bartolini,

Alfredo Calicchio, Luca Carbone, Matteo Cecchi, Eletta Del Castillo,

Cosimo Frascella, Stefano Guerrieri, Marta Mungo, Marina Occhionero,

Luca Tanganelli, Zoe Zolferino, Fausto Malcovati

produzione ERT - Teatro Nazionale, Teatro di Napoli – Teatro Nazionale

in collaborazione con Teatro Verdi Pordenone, Centro Teatrale

Santacristina

8 marzo 2022, Teatro Storchi di Modena

2023

L'arte della commedia

di Eduardo De Filippo
adattamento e regia Fausto Russo Alesi
scene Marco Rossi
costumi Gianluca Sbicca
musiche Giovanni Vitaletti
luci Max Mugnai
consulenza per i movimenti di scena Alessio Maria Romano
assistente alla regia Davide Gasparro
assistente ai costumi Rossana Gea Cavallo
foto di scena Anna Camerlingo
grafica Patrizio Esposito
direttori di scena Clelio Alfinito, Ivan De Paola
macchinisti Giuliano Barra, Angelo Pasquale
datore luci Danilo Cencelli
tecnico del suono Filippo Lilli
sarta Pina Sorrentino
amministrazione Deborah Frate
produzione e organizzazione Elisa Pavolini
consulenza generale Natalia Di Iorio
costruzioni Scenografie Imparato & Figli Napoli
costumi realizzati da Sartoria del Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa
calzature Pedrazzoli Milano
parrucche Artimmagine Napoli
interpreti Fausto Russo Alesi, David Meden, Sem Bonventre, Alex Cendron, Paolo Zuccari, Filippo Luna, Gennaro De Sia, Imma Villa, Demian Troiano Hackman, Michele Schiano di Cola
produzione Teatro di Napoli - Teatro Nazionale, Fondazione Teatro della Toscana - Teatro Nazionale, Teatro di Roma - Teatro Nazionale, Elledieffe
in collaborazione con Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa
16 febbraio 2023, Teatro San Ferdinando di Napoli

2024

Ifigenia in Aulide - Un miracolo scandaloso
di Euripide
regia e progetto scenico Fausto Russo Alesi
traduzione Letizia Russo
adattamento Letizia Russo, Fausto Russo Alesi
costumi Emanuela Dall' Aglio
disegno luci Max Mugnai
assistente alla regia Davide Gasparro
consulenza movimenti del coro Alessio Maria Romano
musiche Fausto Russo Alesi

con il contributo di composizione degli interventi originali di Giovanni Vittaletti
e la consulenza di Roberta Faiolo
interpreti Giulia Acquasana, Salvatore Alfano, Chiara Alonzo, Giuseppe Benvegna, Simone Di Meglio, Jacopo Dragonetti, Marita Fossat, Sara Fulgoni, Elisa Grilli, Alessio Iwasa, Pietro Lancello, Carlotta Mangione, Ilaria Martinelli, Michele Marullo, Irene Mori, Elena Orsini Baroni, Giovanni Raso, Giorgio Ronco, Arianna Serrao, Chiara Terigi, Riccardo Francesco Vicardi, Mattia Zavarise
spettacolo realizzato nell'ambito del progetto speciale Bottega XNL - Fare Teatro
ideato e diretto da Paola Pedrazzini
produzione Fondazione di Piacenza, Vigevano e Festival di Teatro Antico di Veleia
21 giugno 2024, Teatro Antico di Veleia

Filmografia
Cinema

2000

Pane e tulipani
regia Silvio Soldini

soggetto e sceneggiatura Doriana Leondeff, Silvio Soldini

fotografia Luca Bigazzi

montaggio Carlotta Cristiani

musiche Giovanni Venosta

scenografia Paola Bizzarri

costumi Silvia Nebiolo

trucco Esmé Sciaroni

interpreti Licia Maglietta, Bruno Ganz, Giuseppe Battiston, Antonio Catania, Marina Massironi, Vitalba Andrea, Daniela Piperno, Tatiana Lepore, Lina Bernardi, Tiziano Cucchiarelli, Matteo Febo, Mauro Marino, Felice Andreasi, Antonia Miccoli, Ludovico Paladin, Silvana Bosi, Manrico Gammarota, Massimiliano Speziani, Fausto Russo Alesi, Don Backy, Paola Brolati, Giselda Volodi, Nunzio Daniele, Pierantonio Micciarelli

produttore Daniele Maggioni

produzione Monogatari S.r.l., Istituto Luce S.p.A., RAI Radiotelevisione Italiana

2004

Agata e la tempesta
regia Silvio Soldini

soggetto e sceneggiatura Silvio Soldini, Doriana Leondeff, Francesco Piccolo

fotografia Arnaldo Catinari
montaggio Carlotta Cristiani
effetti speciali Enrico Pieracciani
musiche Giovanni Venosta
scenografia Paola Bizzarri
costumi Silvia Nebiolo
interpreti Licia Maglietta, Giuseppe Battiston, Silvana Bosi, Emilio Solfrizzi, Marina Massironi, Claudio Santamaria, Giselda Volodi, Ann Eleonora Jørgensen, Remo Remotti, Monica Nappo, Carla Astolfi, Fausto Russo Alesi, Carlo Luca De Ruggieri, Nicoletta Maragno
produzione Luigi Musini

Te lo leggo negli occhi
regia Valia Santella
soggetto Linda Ferri, Valia Santella
sceneggiatura Valia Santella, Heidrun Schleef
fotografia Tommaso Borgstrom
montaggio Clelio Benevento
musiche Paolo Fresu
scenografia Eugenia F. Napoli
costumi Maria Rita Barbera
interpreti Stefania Sandrelli, Teresa Saponangelo, Luigi Maria Burruano, Camilla Di Nicola, Ernesto Mahieux, Mariano Rigillo, Walter Di Nicola, Catherine Spaak, Stefano Abbatì, Silvia Cohen, Sergio Albelli, Betty Pedrazzi, Cloris Brosca, Tonino Taiuti, Anna Redi, Fausto Russo Alesi
produzione Sacher Film

2005

Miracolo a Palermo!
regia, soggetto e sceneggiatura Beppe Cino
fotografia Adolfo Bartoli
montaggio Mauro Bonanni
musiche Carlo Siliotto
scenografia Pippo Miraudo
costumi Raffaella Fantasia
interpreti Tony Sperandeo, Vincent Schiavelli, Luigi Maria Burruano, Maria Grazia Cucinotta, Michele Lucchese, Valentina Graziano, Brigida Cacciatore, Marco Correnti, Roberto Salemi, Fausto Russo Alesi, Alessandro Schiavo, Carmelo Galati, Dario Costa, Pierluigi Misasi, Alessandro Cremona, Alessandro Dieli, Giuseppe Moschella, Barbara Cappucci, Onofrio Ammirata, Stefania Bonafede
produzione Sorpasso Film

E ridendo l'uccise

regia Florestano Vancini
soggetto e sceneggiatura Florestano Vancini, Massimo Felisatti
fotografia Maurizio Calvesi
montaggio Enzo Meniconi
effetti speciali Franco Galiano, Enrico Pieracciani
musiche Ennio Morricone
scenografia Giantito Burchiellaro
costumi Lia Francesca Morandini
interpreti Manlio Dovì, Sabrina Colle, Giorgio Lupano, Ruben Rigillo,
Marianna De Micheli, Vincenzo Bocciarelli, Fausto Russo Alesi, Carlo
Caprioli, Vladimir Iori, Mariano Rigillo, Fabio Sartor, Enzo Robutti,
produzione Italses Video - I.R.C.

2006

Viaggio segreto
regia Roberto Andò
soggetto e sceneggiatura Roberto Andò, Salvatore Marcarelli
fotografia Maurizio Calvesi
montaggio Jacopo Quadri
musiche Marco Betta
scenografia Giovanni Carluccio
costumi Gemma Mascagni
interpreti Alessio Boni, Donatella Finocchiaro, Valeria Solarino, Claudia
Gerini, Marco Baliani, Emir Kusturica, Roberto Herlitzka, Emanuela Rossi,
Fausto Russo Alesi
produzione Medusa Film, Rodeo Drive, Manigolda Film
in collaborazione con Sky

Le rose del deserto

regia Mario Monicelli
soggetto e sceneggiatura Mario Monicelli, Alessandro Bencivenni,
Domenico Saverni (dal romanzo *Il deserto della Libia* di Mario Tobino e
Guerra d'Albania di Giancarlo Fusco)
fotografia Saverio Guarna
montaggio Bruno Sarandrea
effetti speciali Claudio Napoli
musiche Mino Freda, Paolo Dossena
scenografia Lorenzo Baraldi
costumi Francesca Sartori
art director Massimo Pauletto
interpreti Michele Placido, Giorgio Pasotti, Alessandro Haber, Moran Atias,
Stefano Scandaletti, Enzo Marcelli, Tatti Sanguineti, Fulvio Falzarano,
Gianmarco Trevisanello, Fausto Russo Alesi Giuseppe Oppedisano, Nicola

Acunzo, Francesco Guzzo, Claudio Bigagli, Danilo De Summa, Tiziano Scarpa
produzione Luna Rossa Cinematografica
con Mikado Film, Rai Cinema

2007

In memoria di me
regia Saverio Costanzo
soggetto Furio Monicelli, Saverio Costanzo
sceneggiatura Saverio Costanzo
fotografia Mario Amura
montaggio Francesca Calvelli
musiche Alter Ego
interpreti Hristo Jivkov, Filippo Timi, Marco Baliani, André Hennicke, Fausto Russo Alesi, Stefano Antonucci, Rocco Andrea Barone, Paolo Bizzeti, Massimo Cagnina, Milutin Dapcevic, Matteo D'Arienzo, Ben Pace, Alessandro Quattro, Francesco Bortolozzo, Francesca Bressanello, Umberto Angelin
produzione Medusa Film, OffSide

2009

Vincere
regia e soggetto Marco Bellocchio
sceneggiatura Marco Bellocchio, Daniela Ceselli
fotografia Daniele Ciprì
montaggio Francesca Calvelli
effetti speciali Ghost SFX
musiche Carlo Crivelli
scenografia Marco Dentici
costumi Sergio Ballo
trucco Franco Corridoni, Patrizia Corridoni, Alberta Giuliani, Francesco Nardi
interpreti Giovanna Mezzogiorno, Filippo Timi, Fausto Russo Alesi, Michela Cescon, Pier Giorgio Bellocchio, Corrado Invernizzi, Paolo Pierobon, Bruno Cariello, Francesca Picozza, Simona Nobili, Vanessa Scalera, Giovanna Mori, Patrizia Bettini, Silvia Ferretti, Corinne Castelli, Fabrizio Costella, Elena Presti, Alberto Cracco
produzione Rai Cinema, OffSide, Celluloid Dreams

La doppia ora

regia Giuseppe Capotondi
soggetto e sceneggiatura Alessandro Fabbri, Ludovica Rampoldi, Stefano Sardo
fotografia Tat Radcliffe

montaggio Guido Notari
musiche Pasquale Catalano
scenografia Totoi Santoro
costumi Roberto Chiocchi
interpreti Ksenia Rappoport, Filippo Timi, Antonia Truppo, Gaetano Bruno, Fausto Russo Alesi, Michele Di Mauro, Lorenzo Gioielli, Lidia Vitale, Lucia Poli, Giorgio Colangeli
produzione Medusa Film, Indigo Film, Mercurio Cinematografica con il contributo del MiBACT
in collaborazione con Film Commission Torino Piemonte, Fujifilm

2010

La passione

regia e soggetto Carlo Mazzacurati
sceneggiatura Carlo Mazzacurati, Umberto Contarello, Doriana Leondeff, Marco Pettenello
fotografia Luca Bigazzi
montaggio Clelio Benevento, Paolo Cottignola
musiche Carlo Crivelli
scenografia Giancarlo Basili
costumi Francesca Livia Sartori
interpreti Silvio Orlando, Giuseppe Battiston, Marco Messeri, Corrado Guzzanti, Kasia Smutniak, Cristiana Capotondi, Stefania Sandrelli, Maria Paiato, Cosimo Messeri, Giovanni Mascherini, Fausto Russo Alesi, Francesco Brandi, Paolo Graziosi, Sergio Pierattini, Roberto Abbiati, Natalino Balasso, Gianfranco Barra
produzione Fandango, Rai Cinema

2012

Venuto al mondo

regia Sergio Castellitto
soggetto Margaret Mazzantini (dall'omonimo romanzo)
sceneggiatura Sergio Castellitto, Margaret Mazzantini
fotografia Gian Filippo Corticelli
montaggio Patrizio Marone
musiche Eduardo Cruz, Arturo Annechino
scenografia Francesco Frigeri
interpreti Penélope Cruz, Emile Hirsch, Adnan Hasković, Saadet Aksoy, Pietro Castellitto, Luca De Filippo, Sergio Castellitto, Vinicio Marchioni, Jane Birkin, Mira Furlan, Jovan Divjak, Emina Muftić, Sanja Vejnović, Branko Đurić, Igor Zorić, Fausto Russo Alesi, Moamer Kasumović, Sven Medvešek, Luna Mijović, Bruno Armando, Isabelle Adriani
produzione Picomedia, Alien Produzioni, Medusa Film
in collaborazione con Telecinco, Mod Producciones

Il comandante e la cicogna

regia Silvio Soldini

sceneggiatura Doriana Leondeff, Marco Pettenello, Silvio Soldini

fotografia Ramiro Civita

montaggio Carlotta Cristiani

scenografia Paola Bizzarri

costumi Silvia Nebiolo

trucco Francesca Buffarello, Esme Sciaroni

interpreti Valerio Mastandrea, Alba Rohrwacher, Claudia Gerini, Luca Zingaretti, Giuseppe Battiston, Luca Dirodi, Serena Pinto, Giuseppe Cederna, Michele Maganza, Shi Yang Shi, Fausto Russo Alesi

produzione Lumière & Company, Ventura Film, RSI-Radiotelevisione Svizzera

Romanzo di una strage

regia Marco Tullio Giordana

soggetto Paolo Cucchiarelli

sceneggiatura Marco Tullio Giordana, Sandro Petraglia, Stefano Rulli

fotografia Roberto Forza

montaggio Francesca Calvelli

musiche Franco Piersanti

scenografia Giancarlo Basili

interpreti Valerio Mastandrea, Pierfrancesco Favino, Bob Marchese, Michela Cescon, Laura Chiatti, Fabrizio Gifuni, Luigi Lo Cascio, Luca Zingaretti, Giorgio Colangeli, Omero Antonutti, Thomas Trabacchi, Fausto Russo Alesi, Denis Fasolo, Andrea Pietro Anselmi, Sergio Solli, Stefano Scandaletti, Antonio Pennarella, Giacinto Ferro, Giulia Lazzarini, Giorgio Marchesi, Giorgio Tirabassi, Alessio Vitale, Benedetta Buccellato, Bruno Torrisi, Francesco Salvi, Marco Zannoni, Diego Ribon, Fabrizio Parenti, Gianni Musy, Giovanni Visentin, Gianmaria Martini, Corrado Invernizzi, Paolo Bonanni, Giovanni Federico, Claudio Casadio, Angelo Pisani, Maurizio Tabani, Edoardo Natoli, Francesco Sciacca, Marcello Prayer, Miro Landoni

produzione Cattleya, Babe Films, Rai Cinema,

in collaborazione con Eurimages, Film Commission Torino Piemonte, Lombardia Film Commission, Groupama Assicurazioni, Technicolor SA

2015

Sangue del mio sangue

regia, soggetto e sceneggiatura Marco Bellocchio

fotografia Daniele Ciprì

montaggio Francesca Calvelli, Claudio Misantoni

musiche Carlo Crivelli

scenografia Andrea Castorina

costumi Daria Calvelli

trucco Valentina Iannuccilli

interpreti Pier Giorgio Bellocchio, Lidija Liberman, Fausto Russo Alesi, Alba Rohrwacher, Federica Fracassi, Alberto Cracco, Leonardo Lidi, Alberto Bellocchio, Sebastiano Filocamo, Roberto Herlitzka, Bruno Cariello, Toni Bertorelli, Elena Bellocchio, Patrizia Bettini, Ivan Franek, Filippo Timi
produzione Kavac Film Roma

2016

Fai bei sogni

regia Marco Bellocchio

soggetto Massimo Gramellini

sceneggiatura Marco Bellocchio, Valia Santella, Edoardo Albinati

fotografia Daniele Ciprì

montaggio Francesca Calvelli

musiche Carlo Crivelli

scenografia Marco Dentici, Lily Pungitore

interpreti Valerio Mastandrea, Barbara Ronchi, Bérénice Bejo, Guido Caprino, Nicolò Cabras, Dario Del Pero, Fabrizio Gifuni, Roberto Herlitzka, Dylan Ferrario, Miriam Leone, Giulio Brogi, Piera Degli Esposti, Emmanuelle Devos, Pier Giorgio Bellocchio, Arianna Scommegna, Bruno Torrisi, Manuela Mandracchia, Roberto De Francesco, Fausto Russo Alesi, Mario Acampa

produzione IBC Movie, Kavac Film, Ad Vitam, Rai Cinema

con il contributo del MiBACT

in collaborazione con RTI

2017

L'ordine delle cose

regia Andrea Segre

soggetto e sceneggiatura Marco Pettenello, Andrea Segre

fotografia Valerio Azzali

montaggio Benni Atria

musiche Sergio Marchesini

scenografia Leonardo Scarpa

costumi Silvia Nebiolo

trucco Alessandro Zanon, Alessandro Palmerini

interpreti Paolo Pierobon, Giuseppe Battiston, Valentina Carnelutti, Olivier Rabourdin, Fabrizio Ferracane, Yusra Warsama, Roberto Citran, Fausto Russo Alesi, Hossein Taheri

produzione Jolefilm, Rai Cinema

in coproduzione con Mact Productions, Sophie Dulac Productions

2019

Il traditore

regia e soggetto Marco Bellocchio
sceneggiatura Marco Bellocchio, Ludovica Rampoldi, Valia Santella, Francesco Piccolo, Francesco La Licata
fotografia Vladan Radovic
montaggio Francesca Calvelli
effetti speciali Danilo Bollettini, Rodolfo Migliari
musiche Nicola Piovani
scenografia Andrea Castorina
costumi Daria Calvelli
trucco Lorenzo Tamburini
interpreti Pierfrancesco Favino, Maria Fernanda Cândido, Fabrizio Ferracane, Fausto Russo Alesi, Luigi Lo Cascio, Bruno Cariello, Goffredo Maria Bruno, Nicola Calì, Giovanni Calcagno, Bebo Storti, Gabriele Cicirello, Paride Cicirello, Elia Schilton, Alessio Praticò, Pier Giorgio Bellocchio, Rosario Palazzolo, Antonio Orlando, Fabrizio Romano, Pippo Di Marca, Marilina Marino, Maria Amato, Raffaella Leborroni
produzione IBC Movie, Kavac Film, Rai Cinema

2020

Il cattivo poeta

regia, soggetto e sceneggiatura Gianluca Jodice
fotografia Daniele Ciprì
montaggio Simona Paggi
effetti speciali Franco Galiano, Roberto D'Ippolito
musiche Michele Braga
scenografia Tonino Zera
costumi Andrea Cavalletto
trucco Teresa Patella, Roberto Pastore
interpreti Sergio Castellitto, Francesco Patanè, Tommaso Ragno, Clotilde Courau, Fausto Russo Alesi, Massimiliano Rossi, Elena Bucci, Lidiya Liberman, Janina Rudenska, Lino Musella, Antonio Piovanelli, Davide Enea Casarin, Paolo Graziosi, Marcello Romolo, Raffaello Gaimari, Maurizio Fanin, Vincenzo Pirrotta
produzione Ascent Film, Bathysphere Productions, Rai Cinema

2021

La scuola cattolica

regia Stefano Mordini
soggetto Edoardo Albinati (romanzo)
sceneggiatura Massimo Gaudioso, Luca Infascelli, Stefano Mordini
fotografia Luigi Martinucci
montaggio Massimo Fiocchi, Michelangelo Garrone

musiche Andrea Guerra

scenografia Paolo Bonfini

costumi Grazia Materia

interpreti Benedetta Porcaroli, Giulio Pranno, Emanuele Di Stefano, Giulio Fochetti, Leonardo Ragazzini, Alessandro Cantalini, Andrea Lintozzi, Guido Quaglione, Federica Torchetti, Luca Vergoni, Francesco Cavallo, Angelica Elli, Corrado Invernizzi, Gianluca Guidi, Fabrizio Gifuni, Fausto Russo Alesi, Valentina Cervi, Valeria Golino, Riccardo Scamarcio, Jasmine Trinca, Nicolò Galasso, Elena Arvigo, Beatrice Spata, Sofia Iacuitto, Mariarosaria Mingione, Margherita Rebeggiani, Sergio Romano, Marco Sincini, Giulio Tropea

produzione Warner Bros., Picomedia

2022

Esterno notte

regia Marco Bellocchio

soggetto Marco Bellocchio, Stefano Bises, Giovanni Bianconi

sceneggiatura Marco Bellocchio, Stefano Bises, Ludovica Rampoldi, Davide Serino

fotografia Francesco Di Giacomo

montaggio Francesca Calvelli

musiche Fabio Massimo Capogrosso

scenografia Andrea Castorina

costumi Daria Calvelli

interpreti Fabrizio Gifuni, Margherita Buy, Toni Servillo, Fausto Russo Alesi, Daniela Marra, Gabriel Montesi, Fabrizio Contri, Gigio Alberti, Antonio Piovanelli, Pier Giorgio Bellocchio, Jacopo Cullin, Luca Lazzareschi, Paolo Pierobon, Lorenzo Gioielli, Renato Sarti, Davide Mancini, Bruno Cariello, Sergio Albelli, Aurora Peres, Mario Pirrello, Gianluca Zaccaria

produzione The Apartment, Kavac Film, Rai Fiction, Arte France Cinéma

La stranezza

regia Roberto Andò

sceneggiatura Roberto Andò, Ugo Chiti, Massimo Gaudioso

fotografia Maurizio Calvesi

montaggio Esmeralda Calabria

musiche Michele Braga, Emanuele Bossi

scenografia Giada Calabria

costumi Maria Rita Barbera

interpreti Toni Servillo, Salvatore Ficarra, Valentino Picone, Giulia Andò, Rosario Lisma, Donatella Finocchiaro, Aurora Quattrocchi, Galatea Ranzi, Fausto Russo Alesi, Aldo Failla, Mario Migliucci, Giordana Faggiano,

Tuccio Musumeci, Luigi Lo Cascio, Renato Carpentieri, Angelo Del Romano, Marika Pugliatti, Sara Mennella, Tiziana Lodato, Brando Improta produzione BiBi Film, Tramp Ltd.

2023

Rapito

regia Marco Bellocchio

soggetto Daniele Scalise (dal romanzo *Il caso Mortara*)

sceneggiatura Marco Bellocchio, Susanna Nicchiarelli, Edoardo Albinati, Daniela Ceselli

fotografia Francesco Di Giacomo

montaggio Francesca Calvelli, Stefano Mariotti

effetti speciali Rodolfo Migliari

musiche Fabio Massimo Capogrosso

scenografia Andrea Castorina

costumi Sergio Ballo, Daria Calvelli

interpreti Paolo Pierobon, Fausto Russo Alesi, Barbara Ronchi, Enea Sala, Leonardo Maltese, Andrea Gherpelli, Samuele Teneggi, Corrado Invernizzi, Filippo Timi, Fabrizio Gifuni, Paolo Calabresi, Renato Sarti, Fabrizio Contri

produzione IBC Movie, Kavac Film, Rai Cinema, Ad Vitam Production, The Match Factory

2024

Cabrini

regia Alejandro Monteverde

soggetto Rod Barr, Alejandro Monteverde

sceneggiatura Rod Barr

fotografia Gorka Gomez Andreu

montaggio Brian Scofield

musiche Gene Back

scenografia Rod Barr

costumi Alisha Silverstein

interpreti Cristiana Dell'Anna, David Morse, Romana Maggiora, Federico Ielapi, Virginia Bocelli, Rolando Villazón, Giancarlo Giannini, John Lithgow, Montserrat Espadalé, Fausto Russo Alesi

produzione Francesca Film Production NY, Lupin Film, Lodigiano Film Development Inc.

Iddu - L'ultimo padrino

regia e sceneggiatura Fabio Grassadonia, Antonio Piazza

fotografia Luca Bigazzi

montaggio Paola Freddi

musiche Colapesce

scenografia Gaspare De Pascali
costumi Andrea Cavalletto
trucco Frédérique Foglia
interpreti Toni Servillo, Elio Germano, Daniela Marra, Barbora Bobulová,
Giuseppe Tantillo, Fausto Russo Alesi, Antonia Truppo, Tommaso Ragno,
Betty Pedrazzi, Filippo Luna, Rosario Palazzolo, Roberto De Francesco,
Vincenzo Ferrera, Maurizio Marchetti, Gianluca Zaccaria, Lucio Patanè
produzione Indigo Film, Rai Cinema, Les Films du Losange

2025

Duse

regia Pietro Marcello
sceneggiatura Pietro Marcello, Letizia Russo, Guido Silei
fotografia Marco Graziaplena
scenografia Gaspare De Pascali
costumi Ursula Patzak
musica Carlo Crivelli
interpreti Valeria Bruni Tedeschi, Noémie Merlant, Fausto Russo Alesi,
Marcello Mazzarella, Fanni Wrochna, Vincenzo Pirrotta, Federico Pacifici,
Vincenza Modica, Edoardo Sorgente, Savino Paparella, Mimmo Borrelli,
Vincenzo Nemolato, Rita Bosello, Giovanni Morassutti, Nathan Macchioni,
Alessio Gori, Dafne Broglia
produzione Palomar, Avventurosa, Ad Vitam, Berta film
con il sostegno di Fondazione Veneto Film Commission

Televisione

2013

Altri tempi

regia Marco Turco
sceneggiatura Alessandro Sermoneta, Marco Turco, Elena Bucaccio
colonna sonora Carlo Crivelli
direzione della fotografia Alessio Gelsini Torresi
montaggio Simona Paggi
scenografia Alessandro Marrazzo
costumista Lia Francesca Morandini
interpreti Vittoria Puccini, Valentina Corti, Stefania Rocca, Francesco
Scianna, Fausto Russo Alesi, Thomas Trabacchi, Marina Rocco, Elena
Radonicich, Camilla Semino Favro, Viviana Altieri, Marta Iagatti, Giselda
Volodi, Benedetta Buccellato, Maria Grazia Bon, Bebo Storti, Diego
Verdegiglio,
produzione Rai Fiction

2019

La porta rossa

di Carlo Lucarelli, Giampiero Rigosi
regia Carmine Elia, Gianpaolo Tescari
soggetto Sofia Assirelli, Carlo Lucarelli, Giampiero Rigosi
sceneggiatura Carlo Lucarelli, Giampiero Rigosi, Sofia Assirelli, Davide Orsini, Michele Cogo
fotografia Alessandro Pesci, Roberto Cimatti, Marcello Montarsi
montaggio Lorenzo Fanfani, Marco Garavaglia, Alessio Rivellino
musiche Stefano Lentini
scenografia Nino Formica, Marco Belluzzi, Monica Vittucci
costumi Giuliana Cau, Antonella Cannarozzi
interpreti Lino Guanciale, Gabriella Pession, Valentina Romani, Gaetano Bruno, Elena Radonicich, Fausto Maria Sciarappa, Antonio Gerardi, Ettore Bassi, Cecilia Dazzi, Alessia Barela, Raniero Monaco di Lapio, Pierpaolo Spollon, Andrea Bosca, Lavinia Longhi, Tommaso Ragno, Daniela Scarlatti, Pia Lanciotti, Paola Benocci, Roberto Gudese, Julija Majarcuk, Catrinel Marlon, Valentina Munafò, Federica Girardello, Sandra Franzo, Ania Meier, Edoardo Ribatto, Santo Bellina, Massimo Palazzini, Sergio Leone, Fortunato Cerlino, Antonia Liskova, Carmine Recano, Roberto Citran, Raffaella Rea, Alessandro Averone, Luciano Virgilio, Benedetta Cimatti, Claudio Corinaldesi, Ivan Franek, Anita Kravos, Fausto Russo Alesi, Giorgia Senesi, Ivan Zerbinati, Alessandro Mizzi, Anna Melato, Fulvio Falzarano, Linda Gennari, Francesco Migliaccio, Michael Schermi, Veronika Logan, Paolo Mazzarelli, Nicola Pannelli, Roberto Zibetti, Mauro Cardinali, Katia Greco, Eugenio Krilov, Alessandro Schiavo, Giulia Sangiorgi, Francesco Gusmitta, Giusy Frallonardo
produzione Rai Fiction, VelaFilm, Garbo Produzioni

2022

Solo per passione - Letizia Battaglia fotografa
di Roberto Andò
regia Roberto Andò
soggetto Letizia Battaglia, Roberto Andò, Angelo Pasquini, Monica Zapelli
sceneggiatura Roberto Andò, Angelo Pasquini, Monica Zapelli
con la collaborazione di Giulia Andò, Letizia Battaglia
fotografia Maurizio Calvesi
montaggio Esmeralda Calabria
musiche Michele Braga, Emanuele Bossi, Fulgenzio Ceccon
scenografia Giada Esposito
costumi Maria Rita Barbera
interpreti Isabella Ragonese, Letizia Battaglia, Paolo Briguglia, Roberta Caronia, Enrico Inserra, Federico Brugnone, Fausto Russo Alesi, Eleonora De Luca, Emmanuele Aita, David Coco, Aglaia Mora, Simona Malato, Lino Musella, Roberto De Francesco, Peppino Mazzotta, Sergio Vespertino,

Vladimir Randazzo, Filippo Luna, Marco Gambino, Anna Bonaiuto,
Gianmaria Martini
produzione Rai Fiction, Bibi Film TV
in collaborazione con Le Pacte

2025

Leopardi - Il poeta dell'infinito
regia Sergio Rubini
soggetto e sceneggiatura Carla Cavalluzzi, Angelo Pasquini, Sergio Rubini
fotografia Fabio Cianchetti
montaggio Giogò Franchini
scenografia Francesco Frigeri
costumi Maurizio Millenotti
interpreti Leonardo Maltese, Cristiano Caccamo, Giusy Buscemi, Valentina Cervi, Fausto Russo Alesi, Serena Iansiti, Bruno Orlando, Franca Abategiovanni, Maria Vittoria Dallasta, Emma Fasano, Nicola Pannelli, Leonardo Lidi, Christian Ginepro, Giovanni Amura, Alberto Giusta, Ascanio Balbo, Alessio Montagnani, Pietro Micci, Antonio Ferrante, Andrea Pennacchi, Ettore Cardinali, Alessandro Preziosi, Alessio Boni, Gianni Ferreri, Silvia Degrandi, Duccio Camerini, Tony Laudadio, Federico Calistri, Alberto Pisapia, Roberta Lista, Marco Mario de Notaris, Orazio Stracuzzi, Alessio Sardelli
produzione Rai Fiction, IBC Movie, Rai Com, Oplon Film
con il sostegno di Apulia Film Commission, Marche Film Commission

Cortometraggi

1996

Merde!

regia, sceneggiatura e produzione Claudio Saponara
fotografia, riprese e aiuto regia Roberto Barbierato
montaggio Daniela Ramon
consulenza tecnica e artistica alla regia e al montaggio Luca Fantini
segreteria di produzione Michela Santucci
supervisione e coordinamento Marina Spada
interpreti Fausto Russo Alesi

2021

Se posso permettermi

regia Marco Bellocchio
direzione della fotografia Paolo Ferrari
montaggio Stefano Mariotti
scenografia Andrea Castorina
costumista Daria Calvelli

assistente alla regia Corinna Rombi
reparto suono Andrea Lubatti, Riccardo Milano, Francesco Tumminello
reparto camera e luci Andrea Anghinetti, Michele Cherchi Palmieri, Paolo Furlanelli, Susanna Sala
interpreti Fausto Russo Alesi, Pier Giorgio Bellocchio
produzione Simone Gattoni con Rai Cinema

2024

Se posso permettermi – Capitolo II

Regia e sceneggiatura Marco Bellocchio

fotografia Paolo Ferrari

montaggio Stefano Mariotti

scenografia Laura Inglese

costumi Daria Calvelli, Patrizia Morgia

musica Fabio Massimo Capogrosso

suono Andrea Lubatti, Nadia Paone

effetti visivi Kosmos

interpreti Fausto Russo Alesi, Barbara Ronchi, Rocco Papaleo, Giorgia Fasce, Filippo Timi, Pier Giorgio Bellocchio, Fabrizio Gifuni, Edoardo Leo
prodotto da Simone Gattoni in collaborazione con Paola Pedrazzini e Pier Giorgio Bellocchio

produzione Kavac Film con Rai Cinema, in collaborazione con Fondazione Fare Cinema

Premi

2002

Premio dell'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro

Premio Ubu come Miglior Attore Under 30

2003

Vincitore del 21st International Fajr Theatre Festival di Teheran (Iran) per la Migliore Interpretazione, premio attribuito dall'I.T.I. - International Theatre Institute - UNESCO

Nomination ai Premi Olimpici del Teatro

2004

Premio Annibale Ruccello

Premio Olimpici del Teatro (ETI) per *Il Grigio* di Giorgio Gaber

2005

Premio Vittorio Gassman - Miglior Giovane Talento

Premio Maschera d'Oro (assegnato dal pubblico e dalla critica)

Premio Persefone d'Oro per lo spettacolo *Il Grigio* di Giorgio Gaber per la regia Serena Sinigaglia, premio speciale della critica

2009

Premio Ubu per i ruoli di Bottom (*Sogno di una notte di mezza estate* di William Shakespeare per la regia di Luca Ronconi) e Kirillov (*I Demoni* di Fëdor Michajlovič Dostoevskij per la regia di Peter Stein)

2012

Premio Ubu come Miglior Attore Non Protagonista per il ruolo di Slift in *Santa Giovanna dei Macelli* di Bertolt Brecht, regia di Luca Ronconi

2014

Premio Antonio Landieri – Teatro d’impegno civile

2019

Premio Gobbo Arlecchino al Bobbio Film Festival per *Il traditore* di Marco Bellocchio

2023

Nomination ai David di Donatello come miglior attore non protagonista per *Esterno notte* di Marco Bellocchio

Nomination ai Nastri d’Argento come miglior attore protagonista per *Rapito* di Marco Bellocchio

Premio Toni Bertorelli ‘Controluce’

Premio Starlight International Cinema Award come miglior attore

Premio Speciale ‘Ritratti di territorio’

Premio attore italiano dell’anno al 21esimo Ischia Global Film and music Festival

Premio come miglior attore al Lamezia Film Festival

Premio Season Festival delle serie TV a Gallipoli

2024

Premio dell’Associazione Nazionale dei Critici di Teatro 2024

2025

Nomination ai Nastri d’Argento come miglior attore non protagonista per *Leopardi - Il poeta dell’infinito* di Sergio Rubini

Autore

Davide Siepe è dottorando presso l’Università degli Studi di Salerno in Metodi e Metodologie della ricerca archeologica e storico-artistica, curriculum Musicologia e Scienze dello Spettacolo. Si sta occupando del Centro teatrale Santacristina e di Luca Ronconi. È componente del comitato di redazione della rubrica di studi teatrali «Rifrazioni» («Sinestesieonline»). Recentemente ha pubblicato il saggio *La lezione di Ronconi a Santacristina. Andare avanti tornando sui propri passi* («La Rivista di Engramma», 224, maggio 2025).