

Acting Archives Review

RIVISTA DI STUDI SULL'ATTORE E LA RECITAZIONE

Diretta da Claudio Vicentini e Lorenzo Mango



Tomaso Binga, *Congiunte e separate*

Anno VIII, numero 15 – Maggio 2018

Acting Archives Review

n. 15, maggio 2018

Direzione Claudio Vicentini e Lorenzo Mango

Direttore responsabile Stefania Maraucci

Comitato scientifico Arnold Aronson (Columbia University), Silvia Carandini (Università di Roma, La Sapienza), Marco De Marinis (Università di Bologna), Mara Fazio (Università di Roma, La Sapienza), Siro Ferrone (Università di Firenze), Pierre Frantz (Université Paris Sorbonne), Flavia Pappacena (Accademia Nazionale di Danza), Sandra Pietrini (Università di Trento), Willmar Sauter (Stockholms Universitet), Paolo Sommaio (Università di Napoli "L'Orientale")

Redazione Review: Salvatore Margiotta, Mimma Valentino, Daniela Visone; Essays: Laura Ricciardi, Barbara Valentino

Peer Review. Gli articoli vengono esaminati da revisori esterni. Gli articoli richiesti e concordati dalla direzione della rivista secondo il programma editoriale sono sottoposti alla valutazione interna dei direttori o dei membri del comitato scientifico, secondo le competenze.

Rivista semestrale

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

ISSN: 2039-9766

www.actingarchives.unior.it

Sito: www.actingarchives.it

INDICE

ARTICOLI

- 1 Didier Plassard, *La velocità del cavallo e quella della lumaca: teorie e pratiche della Übermarionette in Gordon Craig*
- 31 Armando Petrini, *Maometto rivisitato. Gustavo Modena alle prese con Voltaire*
- 63 Alberto Scandola, *L'attore, il maschio, la bestia. La polisemia strutturata di Gérard Depardieu*
- 83 Margherita Pirotto, *La trascendenza in Hanya Holm*

MATERIALI

- 110 Salvatore Margiotta, *Piccola Compagnia della Magnolia. Tra tradizione e ricerca nel segno del contemporaneo*
- 134 Giorgia Cerruti, Davide Giglio, *La ricerca come spostamento dello sguardo. Intervista a cura di Salvatore Margiotta*

Didier Plassard

La velocità del cavallo e quella della lumaca: teorie e pratiche della Übermarionette in Gordon Craig*

*Every one that sleeps is beautiful,
everything in the dim light is beautiful.*
Walt Whitman,
«Sleepers»
Leaves of Grass.¹

«Dopo la pratica, la teoria» («After the practice, the theory»): se l'adagio che Edward Gordon Craig iscrisse nell'intestazione della sua rivista «The Mask» si verifica a grandi linee nel percorso della sua vita, dall'esperienza diretta del palcoscenico fino allo studio dello scrittore, è pure vero che questo principio viene smentito da alcuni aspetti della sua opera. Questo, paradossalmente, si può dire del tema più commentato tra quelli che la sua eredità intellettuale e artistica ci ha lasciato: l'idea di Übermarionette. Come notato da Irene Eynat-Confino² e, più recentemente, da Lorenzo Mango,³ l'invenzione di questa parola nel 1905 precede la fase di sperimentazione che ha inizio solo due anni più tardi, quando il regista si stabilisce a Firenze; ed è soltanto dopo aver redatto il suo manifesto *L'attore e la Supermarionetta*, datato marzo 1907, che egli è in grado di avviare degli esperimenti che si prolungheranno fino all'inizio degli anni Dieci. Sarebbe perfino più esatto dire che, dal momento del concepimento e prima di ogni sperimentazione concreta, la parola ha preceduto l'immagine chiara della cosa, ciò che Craig chiama «l'idea», come riflette tra sé in queste righe scritte nel 1905:

Parli della tua idea di «Übermarionette»
non trovi la risposta che cercavi.
Eppure non scappi e taci su tutta la faccenda.
E quando sei via continui a lavorare come una lumaca all'idea – e a progettarla
come un cavallo –

* Traduzione a cura di Paolo Sommaio.

¹ Citazione posta da Craig in epigrafe al quaderno manoscritto *Über-Marions B*, Bibliothèque nationale de France, Fonds Edward Gordon Craig, EGC-MS-A 23 (2), f. 1.

Ringrazio vivamente Tony Taylor e l'Edward Gordon Craig Estate per le autorizzazioni di riproduzione e di citazione degli archivi del Fondo E. G. Craig della Bibliothèque nationale de France, come anche ringrazio Patrick Le Boeuf per i preziosi consigli e per l'aiuto che mi ha fornito.

² «L'inventore non è stato in grado di fornire alcuna invenzione»/«Inventor could not provide invention at all» (Irene Eynat-Confino, *Gordon Craig, the Über-marionette, and the Dresden Theatre*, «Theatre Research International», vol. V, n° 3, settembre, 1980, p. 193).

³ Lorenzo Mango, *L'Officina teorica di Edward Gordon Craig*, Corazzano, Trivillus, 2015, p. 294.

Inizia presto o sarà troppo tardi -⁴

L'intento di questo articolo è, in primo luogo, l'analisi delle tensioni generate dal conflitto fra queste differenti velocità – quella dell'idea, quella del progetto, quella più tardiva della sperimentazione – nell'elaborazione della *Übermarionette*, così come la consultazione degli archivi lasciatici da Craig permette di ricostruirle. Confrontando le fonti, quelle note e quelle meno conosciute, ora accessibili ai ricercatori, appare chiaro che queste tensioni, mai superate dal regista, non hanno mai smesso di accompagnare il suo pensiero su questo tema. Come dice lui stesso nel suo saggio su Henry Irving apparso nel 1930: «una *Übermarionette* è tutto ciò di cui ho accennato nei libri e nei disegni che ho realizzato dal 1907».⁵ È quindi inutile cercare di scoprire, come fa generalmente la critica, quale potrebbe essere la vera «natura» della *Übermarionette*,⁶ al massimo si può identificare, passo dopo passo, quel «ogni genere di cosa» («*all sorts of things*»), cioè quelle ipotesi attraverso le quali Craig è successivamente passato nel corso della sua elaborazione. Tale, almeno, è il metodo che mi propongo di seguire.

Un secondo obiettivo di questa riflessione è quello di chiarire, nel modo più preciso possibile, le motivazioni di Craig nella sua ricerca teorica e pratica della *Übermarionette*: a quali domande ha cercato di rispondere con questa invenzione? quali prospettive vi ha scoperto? Ma anche: cosa possiamo riconoscervi degli interrogativi che ci poniamo noi oggi? Attraverso la storia dell'elaborazione della *Supermarionette*, infatti, si legge non solo la genesi di un mito che è stato in grado di nutrire tutta una parte della

⁴ You speak of your idea of the «over-marionette»

you don't find the response you expected.

And yet you do not go away & remain silent on the whole matter

And when you are away you still continue to work like a snail at the idea – to plan like a horse –

Begin soon or you will be too late –

(E. G. Craig, *Über-Marions A, 1905-1906*, Bibliothèque nationale de France, Fonds Edward Gordon Craig, EGC-MS-A 23 (1), f. 8v.)

⁵ «an *Übermarionette* is all sort of things at which I have hinted in books and drawings I have made since 1907» (E. G. Craig, *Henry Irving*, Londres, J. M. Dent & Sons, 1930, p. 32).

⁶ Per esempio Irene Eynat-Confino (*Beyond the Mask – Gordon Craig, Movement, and the Actor*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1987), Patrick Le Bœuf (*On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-Marionette*, «*New Theatre Quarterly*», 26^e année, n° 2, Cambridge University Press, mai, 2010, p. 102-114), o Paola Degli Esposti (*The Fire of Demons and the Steam of Mortality: Edward Gordon Craig and the Ideal Performer*, «*Theatre Survey*», 56^e année, n° 1, Cambridge University Press/American Society for Theatre Research, janvier, 2015, p. 4-27), per indicare tre direzioni interpretative radicalmente differenti: la marionetta, l'attore racchiuso in un manichino di vimini, l'attore giunto a un nuovo stadio di padronanza della sua arte.

creazione teatrale nel XX e XXI secolo,⁷ ma anche l'invenzione di un dispositivo scenico e drammaturgico che prefigura, per molti aspetti, quelli delle nostre scene contemporanee.

Un luogo geometrico

La Übermarionette è, nello spirito del suo inventore, una figura artificiale di dimensioni umane, o ancor più grande? È soltanto un «actor plus fire, minus egoism» («attore più fuoco, meno egoismo»)?⁸ È un attore doppiamente mascherato, una volta per nascondere la sua faccia, un'altra per mostrare le caratteristiche del personaggio? È un manipolatore che porta sulle spalle un manichino di vimini, di cartapesta o di legno scavato? Un po' di tutto questo, e niente di tutto questo. L'enigma che pone Craig non può essere sciolto e non potrà mai esserlo definitivamente, perché egli stesso non l'ha risolto: se fosse riuscito a dare una forma definitiva alla sua idea, non c'è dubbio che ne avrebbe depositato il brevetto come ha fatto per gli *screens* nel 1910;⁹ e se fosse davvero solo per spingere l'attore ad una certa qualità di recitazione, come talvolta si afferma,¹⁰ come spiegare che egli definisce costantemente la Übermarionette, financo nelle sue note personali e nelle lettere ai suoi, come una «invenzione»¹¹ o anche come una «creatura»¹² immaginata da lui?

⁷ Vedi *Surmarionnettes et mannequins: Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, Carole Guidicelli (dir.), Montpellier, L'Entretemps, 2013.

⁸ E. G. Craig, «Preface», *On the Art of the Theatre*, Londres, William Heinemann, s. d., p. vii-viii. Datata «Rapallo, 1924», questa prefazione è aggiunta a partire dalla quinta edizione del volume inizialmente apparso nel 1911.

⁹ È l'intenzione che esprime all'inizio del quaderno *Über-Marions B*: «Quando Dresda o la prima città è fissata per le Übermarionette, la prima cosa è vedere l'avvocato e registrare e brevettare il nome etc.»/«When Dresden or 1st town is fixed for Übermarionettes 1st thing see lawyer & register & patent the name etc.» (E. G. Craig, *Über-Marions B*, cit., f. 2v).

Cfr. E. G. Craig, *Perfectionnements aux décors de théâtre*, brevet d'invention n° 414.871, *Office national de la propriété industrielle*, richiesto il 16 aprile 1910, approvato il 29 giugno 1910, pubblicato il 13 settembre 1910. Ringrazio Luiz Fernando Ramos di aver attirato la mia attenzione su questo documento. Una richiesta equivalente è stata depositata per l'Inghilterra il 24 gennaio 1910 (vedi Christopher Innes, *Edward Gordon Craig, A Vision of Theatre*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1998, pp. 143-146); altre seguiranno per l'Italia (vedi Alessandro Sardelli, *'When a Dream Vanishes': Edward Gordon Craig in Florence*, «New Theatre Quarterly», 5^e anné, n° 18, 1989, p. 140-151), la Germania e gli Stati Uniti.

¹⁰ Tesi sviluppata da Denis Bablet in *Edward Gordon Craig* (Paris, L'Arche, 1962), e recentemente ripresa da Paola Degli Esposti (vedi sopra, nota 6).

¹¹ «Le ragioni per cui ho inventato la Übermarionette»/«Reasons why I have invented the Übermarionette» (E. G. Craig, *Über-Marions B*, cit., f. 17).

¹² «Aspettati di ricevere notizie meravigliose entro tre mesi. Allora potrei avere il mio teatro e la mia compagnia. NON ATTORI ma una CREATURA di mia invenzione - una meraviglia benedetta RAGAZZO mio!»/«Expect to receive wonderful news within three months. I may

Prima di essere declinata in diverse approssimazioni, sia teoriche che pratiche, la *Übermarionette* è solo un dato astratto, una linea di fuga del pensiero. È meno un'idea che un luogo, nel senso geometrico del termine: l'insieme di punti che soddisfano una proprietà. In questo luogo, le varie soluzioni immaginate da Craig si incontrano per risolvere il problema sul quale continuamente si arrovela: come assicurarsi che l'arte del teatro trovi il suo completamento nella rappresentazione scenica, e che questo resti comunque il lavoro di un creatore unico?

Erede in questo del romanticismo, Craig non può immaginare l'artista che nelle vesti del demiurgo, maestro assoluto della sua creazione come lo scultore di fronte al blocco di argilla che modella, o il poeta in rapporto alle parole che assembla. Una tale definizione entra ovviamente in conflitto con la realtà materiale del dispositivo teatrale, che si basa su una doppia pluralità: quella dei personaggi che si confrontano nel dramma e quella delle professioni (autore, attore, scenografo, musicista, regista...) coinvolte nella sua realizzazione scenica. Se Craig riesce, a livello teorico, a ridurre questa dimensione plurale basando l'arte del teatro sul movimento, non sul conflitto di personaggi,¹³ e respingendo questi «intrusi» («*intruders*»)¹⁴ che sono lo scrittore, lo scenografo e il musicista, restano comunque due aspiranti per il titolo di artista del teatro: il regista e l'attore.

Due sono le possibili configurazioni che gli si profilano: o l'artista teatrale, da solo sul palcoscenico, assume nello stesso tempo le funzioni di autore, regista ed interprete della sua creazione; o, deità invisibile, manipola le figure inermi che le permettono di esistere. Che siano proiettati in un futuro lontano, quasi utopico, o che siano orientati verso la loro realizzazione immediata, tutte le riflessioni e tutti gli esperimenti sviluppati da Craig attorno alla *Übermarionette*, dal 1905 fino alla vigilia della Prima guerra mondiale, oscillano tra queste due possibilità senza mai arrestarsi definitivamente su una di esse.

Perché queste esitazioni? Gli psicoanalisti potrebbero essere tentati di vedere, in questa difficoltà a scegliere, la traccia di un conflitto tra due immagini fondanti dell'arte, l'una incarnata dalla madre, la grande attrice Ellen Terry, l'altra portata dal padre, l'architetto William Edward Godwin:

then have my own theatre and my own company. NOT ACTORS but a CREATURE of my own invention - a blessed marvel my BOY!»

(E. G. Craig, lettera a Martin Shaw, agosto 1905, citata in Edward Craig, *Gordon Craig*, New-York, Alfred A. Knopf, 1968, p. 198).

¹³ Vedi la lunga analisi che egli dedica alla critica del conflitto nella sua introduzione al *Drama for Fools: The Quarrel: the Basis of the Ancient and the Modern Drama* (1918), in E. G. Craig, *Le Théâtre des fous/The Drama for Fools*, edizione bilingue a cura di Didier Plassard, Marion Chénétier e Marc Duvillier, Montpellier, L'Entretemps, 2012, pp. 32-40.

¹⁴ E. G. Craig, *Testo e autori drammatici, dipinti e pittori del teatro*, in *L'arte del teatro. Il mio teatro*, prefazione e cura di F. Marotti, Imola, Cue Press, 2016, p. 89.

da una parte la presenza viva sul palco, dall'altra il progetto concepito da un unico «spirito» poi eseguito da «mille mani»¹⁵. Attribuire il progetto della Übermarionette a una o l'altra di queste definizioni dell'attività artistica sarebbe, in un certo senso, come scegliere tra la madre o il padre, e quindi ripetere lo strappo avvenuto nel marzo 1875 nel momento della loro separazione.¹⁶ Ma senza che sia necessario cercarvi motivazioni inconse, l'incapacità nella quale si trova il regista di dare una forma definitiva alla Übermarionette si basa prima di tutto su un motivo molto più semplice, anche se spesso dimenticato dalla critica: il fascino che le marionette esercitano su Craig, tanto forte quanto quello che lui prova per gli attori in carne ed ossa.

La marionetta prima della Übermarionette

Questo fascino, come sappiamo, è in linea con quello professato da artisti e scrittori alla fine del secolo precedente, in particolare da Maurice Maeterlinck, il cui nome ritorna insistentemente negli scritti di Craig. Il poeta e critico Arthur Symons, autore di articoli e libri che hanno fatto conoscere il Simbolismo francese e belga al pubblico di lingua inglese,¹⁷ è egli stesso l'autore di una *Apology for Puppets*, pubblicata in «The Saturday Review» nel 1897,¹⁸ dove si avverte agevolmente l'influenza dei *Menus propos* di Maeterlinck¹⁹ e forse anche quella di *Puppets and Actors*, una lettera di Oscar Wilde pubblicata su «The Daily Telegraph» il 20 dicembre 1892.²⁰ Sulla pagina di frontespizio della sua copia personale di *Plays, Acting and Music*, un volume del 1903 nel quale Symons aveva ripubblicato la sua apologia, Craig ha riassunto in poche frasi manoscritte la filiazione Maeterlinck - Symons che si prolungherà, alcuni anni più tardi, nell'*Attore e la Supermarionetta*:

E l'arte è il potere di infondere la vita in ciò che è morto. Dare la vita. Fare sembrare che abbia vita. Ma l'arte non è infondere la vita in ciò che già la

¹⁵ «Richiede una sola mente e mille mani. [...] Il mezzo dell'arte dell'architettura è vasto quanto quello del teatro. Sono le due arti sorelle che si rassomigliano soprattutto nella loro fonte»/«It demands one mind, if a thousand hands. [...] The medium of the art of architecture is as vast as is that of the theatre. They are the two sister arts which resemble each other the most at their source», nota Craig in un taccuino (E. G. Craig, *1904 Germany Berlin Weimar 1905 Weimar*, BnF, Fonds Craig, EGC-MS-C 436, f. 40v-42).

¹⁶ Vedi E. Craig, *Gordon Craig. La storia della sua vita*, a cura di M. M. Siniscalchi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1996, pp. 57-58.

¹⁷ Vedi in particolare Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, Londra, Heynemann, 1899.

¹⁸ Craig ripubblicherà alcuni estratti di questo testo nella sua rivista «The Mask» nell'ottobre del 1912.

¹⁹ Maurice Maeterlinck, *Menus propos – Le théâtre*, «La Jeune Belgique», settembre, 1890.

²⁰ L'ipotesi è evocata da Uta Grund, *Zwischen den Künsten, Edward Gordon Craig und das Bildertheater um 1900*, Berlino, Akademie Verlag, 2002, p. 119.

possiede. L'argilla è morta - un artista è colui che la fa sembrare viva.²¹

Ma è in occasione di un progetto concreto di spettacoli che inizia a formarsi il nucleo di riflessioni da cui germinerà l'idea della Übermarionette. 21 marzo 1905: Craig è a Berlino e nota in uno dei suoi quaderni «Qualcuno vuole che io faccia qualche spettacolo di marionette».²² Il regista Emil Geyer, futuro collaboratore di Max Reinhardt, cerca di creare un teatro delle marionette le cui esibizioni sarebbero date alla Kroll-Oper; secondo Lindsay M. Newmann, Craig discute con lui la possibilità di mettere in scena tre opere di Maurice Maeterlinck, *Alladine et Palomides*, *La Mort de Tintagiles* e *Les Sept Princesses*.²³ Nella stessa pagina del suo taccuino, egli esprime tutta la sua ammirazione per quest'arte, non esitando ad affermare: «Le marionette sono cose straordinarie».²⁴ Quindi, dopo aver elogiato in termini piuttosto scontati la loro insensibilità alle reazioni del pubblico (dimenticando, come tanti altri, l'esistenza del marionettista che, lui, può esservi sensibile ...), cerca di chiarire il suo pensiero. Le nove pagine scritte allora, come annoterà in seguito quasi quarant'anni più tardi, sono la prima bozza da cui scaturirà, nel 1907, *L'attore e la Supermarionetta*.

C'è qualcosa che è più di un lampo di genio nelle marionette - È come se il genio fosse stato catturato e imprigionato e come se, attraverso la pelle della marionetta, come attraverso le sbarre della sua prigione, gli fosse permesso di annunciarsi con voce e gesti accattivanti, purché resti immobile e silenzioso - Oh restate immobili e silenziose, voi stupende e bellissime marionette - amiamo tutti il potere che possedete - è questo il potere che non possediamo.²⁵

Affermando poi che sono tutte «figlie della grande Sfinge che giace sulla

²¹ «And art is the power to put life into that which is dead. To make to live. To make to seem to have life. But art is not to put life into what already possesses life. Clay is dead - an artist is he who can make it seem to live» (E. G. Craig, nota manoscritta sul suo esemplare del volume di Arthur Symons, *Plays, Acting and Music, A Book of Theory* (Londres, Jonathan Cape, 1903), citata da Uta Grund, *Zwischen den Künsten*, cit., p. 110, che data questa annotazione al 1904.)

²² «Somebody wants me to do some puppet plays» (E. G. Craig, *1904 Germany Berlin Weimar 1905 Weimar*, cit., f. 32).

²³ *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Count Kessler, 1903-1937*, Lindsay M. Newman (dir.), Leeds, W. S. Maney & Son Ltd, 1995, p. 50.

²⁴ «puppets are extraordinary things» (E. G. Craig, *1904 Germany Berlin Weimar 1905 Weimar*, cit., f. 32).

²⁵ «There is something more than a flash of genius in the marionettes - It is as though genius had been captured & imprisoned & through the skin of the marionette as through bars of its prison, it were to be permitted to announce itself by appealing voice & appealing gestures, provided it remained still & silent - Ho remain still & silent you wonderful & beautiful marionettes - we all love the power you possess - it is the power we do not possess» (Ivi, f. 32v.)

sabbia in Egitto pensando a tutti voi», Craig spinge oltre la sua dichiarazione di fedeltà alle marionette: «Non può esserci ombra di dubbio su di voi nella mia mente o nel mio cuore e nel mio corpo»²⁶. Ha già avuto modo di conoscere, anche solo superficialmente, le idee espresse da Heinrich von Kleist nel 1810? A lungo rimasto inosservato, il saggio *Sul teatro di marionette* iniziò ad attirare l'attenzione dei circoli letterari e artistici di lingua tedesca: Hermann Bahr, nel 1895, nel suo lungo commento al saggio di Kleist affermava che non solo i ballerini, ma anche gli attori e persino tutti gli artisti e i filosofi hanno qualcosa da imparare dallo spettacolo delle marionette.²⁷ Negli stessi anni anche Hugo von Hofmannsthal mostra ammirazione per questo testo, che presenterà nel suo *Deutsches Lesebuch*, nel 1922, come «un pezzo di filosofia scintillante di ragione e grazia» («ein so nettes von Verstand und Anmut glänzendes Stück Philosophie»). È quindi molto probabile che, direttamente nei suoi rapporti con questi scrittori,²⁸ o indirettamente attraverso il Conte Harry Kessler, che si presta a fargli da intermediario con Hofmannsthal, Craig abbia sentito parlare del saggio di Kleist;²⁹ la posizione che adotta, in ogni caso, corrisponde a quella di Kleist e Bahr quando scrive: «Voi venite al mondo maestri della danza, dell'espressione, della recitazione, della tragedia commedia farsa e fantasia; sapete tutto sull'amore e sulla vita»³⁰. Un disegno a matita su una doppia pagina all'inizio del taccuino *Über-Marions A* e datato 1905, illustra il progetto per la Kroll-Oper:³¹ vediamo un teatro di marionette in sezione, una donna spettatrice, la scena di un castello medievale e un manipolatore che tira i fili di una marionetta. Su due cose si concentra l'attenzione del regista, le proporzioni della scena e delle figure («dimensione delle marionette: 80 centimetri, meglio 60»/«size of the puppets: 80 centimetres best 60 cent.»), egli annota nella pagina seguente), e la posizione delle fonti luminose che indica accuratamente.

²⁶ «children of the great Sphinx which lies on the and in Egypt thinking of you all»/«Not a shadow of doubt can exist in my mind or my heart & my body about you» (Ivi, f. 32v - 33).

²⁷ Hermann Bahr, *Marionetten*, «Die Zeit», Vienna, 17.8.1895, pp. 108-109. Bahr menziona il nome di Craig nel suo giornale a partire dal dicembre 1904 (*Dekorationen*, «Die neue Rundschau», 16^e année, n° 2, février, 1905, p. 157-162); il 16 ottobre 1905, tiene una conferenza alla galleria d'arte Miethke di Vienna per presentare un'esposizione di incisioni e disegni di Craig.

²⁸ Craig, in compagnia del conte Kessler, rende visita a Hofmannsthal alla fine del mese di novembre del 1904.

²⁹ Ne pubblicherà d'altronde la traduzione inglese nella sua rivista «The Marionette» nel 1918.

³⁰ «You come into the world masters of dancing, of expression, of acting, of tragedy comedy farce & fantasy ; you know all about love & all about life» (E. G. Craig, 1904 *Germany Berlin Weimar 1905 Weimar Berlin*, cit., f. 33).

³¹ Si legge, sulla pagina seguente, l'indicazione cancellata «sizes of the place at Krolls» (E. G. Craig, *Über-Marion A*, cit., f. 2v.).

D'altra parte, siamo colpiti dall'ingenuità del dispositivo di manipolazione: il marionettista viene disegnato accovacciato, in una posizione molto scomoda, e tenendo con le mani, senza il bastoncino a croce di controllo, troppi fili. Se il regista è affascinato dalle marionette, non ha ancora osservato da vicino come funzionano i teatri in cui vengono impiegate.

Alcune note e schizzi su un altro taccuino dello stesso periodo confermano questa mancanza di familiarità con le caratteristiche tecniche dei teatri di marionette: riflettendo sulla manipolazione dal basso, Craig immagina un sistema complesso e difficilmente praticabile di piattaforme mobili che si chiudono dietro la figura, e di specchi inclinati che permetterebbero al marionettista di seguire i suoi movimenti senza guardarla. Per le marionette a fili, sostiene «I fili o le stringhe devono essere dello stesso colore dello sfondo qualunque esso sia»; e, per le ombre, si chiede: «Se è possibile produrre ombre grigie di tutte le sfumature dietro le sagome nere, allora vale la pena farlo. A questi neri e grigi aggiungere colori se possibile».³²

A disagio con le convenzioni sceniche di questi spettacoli, Craig è riluttante a farsi pienamente coinvolgere nel progetto destinato alla Kroll-Oper. La cosa lo affascina certamente (Isadora Duncan lo stuzzica in merito),³³ al punto che riconosce di cominciare a capire perché i bambini sono attaccati alle loro bambole, e che si diverte a riscrivere alcuni versi del *Canto di me stesso* di Walt Whitman sostituendo la parola «animali» con «marionette»:

Penso che potrei andarmene a vivere con le marionette
Così placide sono e dignitose.
Mi soffermo e le guardo a lungo
Non sudano né lamentano la loro condizione
Non giacciono sveglie nell'oscurità a piangere i loro peccati, ecc.
Nessuna è insoddisfatta, nessuna impazzisce per la mania di possedere le cose...³⁴

³² «wires or strings to be the same colour as the background whatever it may be»/«If one can produce grey shadows of all shades besides the black silhouettes then it is worth doing. To these blacks and greys add colours if possible» (E. G. Craig, [*Marionettes Shows and Pantomimes*], [1905 ?], BnF, Fonds Craig, Ms-B-626, n. p. Il disegno è riprodotto in Patrick Le Bœuf (dir.), *Craig et la marionnette*, Arles/Paris, Actes Sud/Bibliothèque nationale de France, 2009, p. 29).

³³ «Posso solo attribuire la mia sconfitta all'influenza Rovinosa e Potente della Chief Lady Marionette, la Jebezel [sic] pitturata -! che ti tiene incollato al suo fianco! Così hai deciso che le preferisci di legno !!!! E lei ti sta ipnotizzando contro il mio sortilegio, vero? - Wow - !»/«I can only ascribe my defeat to the Baneful and Powerful influence of the Chief Lady Marionette, the Painted Jebezel [sic] - ! who keeps you glued to her side ! So you've decided you prefer 'em made of Wood !!!! - and she's Hypnotizing you against my Hexerizing is she ? - Whew - !» (Isadora Duncan, lettera a E.G. Craig, 27 o 28 marzo 1905, in Francis Steegmuller, *Your Isadora, The Love Story of Isadora Duncan & Gordon Craig*, New-York, Macmillan, 1974, p. 93).

³⁴«I think I could turn & live with the marionettes

Tuttavia, la complessità delle tecniche da utilizzare lo inquieta. «Non mi rivolgerò né mi tormenterò il cervello per progettarvi», scrive come per cautelarsi, e non a caso aggiunge un «not» per frenare l'impulso che lo ha indotto a pensare di maneggiare lui stesso queste figure: «Io [agg.: non] prenderò in mano i vostri fili perché so quanto poco vi preoccupate per il manovratore meccanico che vi tiene dondolanti».³⁵ Alla stregua di Kleist, che considerava anche lui il marionettista come un «meccanico» (*Mechanikus*) che una macchina avrebbe potuto rimpiazzare, Craig non si è ancora reso conto, all'epoca, che solo un artista può dare vita a una marionetta. Così come non è che un'idea vaga, dai contorni imprecisi, il suo modo di considerare lo strumento teatrale, senza sapere esattamente come metterlo in scena.

Anche se non sono ancora realizzate, le vedo tutte appese davanti a me con gli occhi della mente Silenziosamente si sospendono nell'aria in attesa di essere scelte - miriadi di marionette - una schiera di uomini e donne onorevoli. Tutte mi chiamano Non oso dir loro di no. Se lo facessi direbbero la cosa più terribile di tutte - rimarrebbero in silenzio³⁶

All'inizio della primavera del 1905, Craig è molto impegnato nella realizzazione di scenografie e costumi per la regia dell'*Elektra* di Hofmannsthal con Eleonora Duse, per un teatro di Firenze, come anche nelle trattative con Max Reinhardt. Ha scritto, nell'ultima settimana di aprile, il suo primo libro teorico, *L'Arte del Teatro*, che uscirà prima in tedesco poi in inglese durante l'estate. Nondimeno, scrive al suo amico Martin Shaw «questi spettacoli per marionette mi assorbono completamente»³⁷ e, come è abituato a fare per le opere di cui sta preparando la messa in scena, fa rilegare una copia di *Marionnettes et*

They are so placid & self-contained. I stand & look at them long

They do not sweat & whine about their condition

They do not lie awake in the dark & weep for their sins, etc.

Not one is dissatisfied, not one is demented with the mania of owning things...»

(E. G. Craig, *1904 Germany Berlin Weimar 1905 Weimar Berlin*, cit., f. 34).

³⁵ «I shall not turn & twist my brains to conceive you»/«I will [agg. : not] take your strings in hand myself for I know how little you trouble about the mechanical manipulator who holds you dangling» (Ivi, f. 33v.)

³⁶ «Although they are not yet made I see them all hanging before me in my mind's eye Silently they suspend themselves in the air waiting to be chosen - myriads of puppets - a host of honorable men & women.

All beckon to me

I dare not refuse them.

If I did they would say the most terrible of all things to me - they would remain silent»

(Ivi, f. 34v.)

³⁷ «these puppet shows engross my attention» (E. Craig, *Gordon Craig. La storia della sua vita*, cit., p. 220).

Guignols di Ernest Maindron³⁸ facendo inserire, tra ciascun capitolo, dei fogli interposti sui quali aggiunge le sue annotazioni, disegna o incolla vari documenti. I tre volumi così rilegati, copiosamente commentati e arricchiti, testimoniano la sua crescente passione per l'arte delle marionette³⁹ e la quantità di informazioni che inizia ad accumulare su di loro: annotazioni marginali, fotografie, ritagli di giornale, biglietti degli spettacoli, programmi di sala, cartoline, ecc. Inseriti all'inizio del primo volume, due disegni di scenografie per un teatro di marionette, senza data, potrebbero essere direttamente collegati al progetto dello spettacolo alla Kroll-Oper, ma di questa cosa non si può essere certi. D'altro canto, altri schizzi inseriti successivamente confermano l'importanza delle fonti antiche nell'immaginario craighiano della marionetta.⁴⁰ Rappresentano una statua egizia senza testa al cui riguardo Craig, nel frammento di una lettera indirizzata probabilmente a Gertude Hildesheim,⁴¹ chiede:

le cose nere sulle spalle e nella cavità sono piccoli fori. Pensi che corde o altro li abbiano attraversati e che le marionette egiziane siano rimaste ferme (i loro bei piedini squadrate e fermi) e facciano semplicemente movimenti solenni con la testa, o cosa?⁴²

Nel quaderno *Über-Marions B*, egli annota alla stessa maniera, a riguardo della *Übermarionette*, che ha bisogno di trovare dei libri sulle statuette greche in terracotta e sull'antico Egitto.

L'entrata in scena della Übermarionette

Nonostante l'abbondanza di note e documenti conservati da Craig a

³⁸ Ernest Maindron, *Marionnettes et Guignols, les poupées agissantes et parlantes à travers les âges*, Paris, F. Juven, 1900. Fonds Craig, BnF: E. G. Craig, *Marionnettes - Maindron - Gordon Craig*, EGC-Ms-B-587 (1-3).

³⁹ Le annotazioni in seconda di copertina portano la data delle principali aggiunte e dei commenti al libro di Maindron: 1905, 1908 (questa indicazione in grassetto è seguita dalle iniziali EGC), 1912, 1916, 1918. Ma vi figurano anche dei documenti ben più recenti (per esempio programmi di sala degli anni Quaranta). L'attenzione riservata ad alcuni inserti iconografici e alcuni commenti a margine fanno pensare al progetto di un'edizione in inglese del libro di Maindron, per la quale è stata realizzata la traduzione (Fonds Craig, BnF, EGC-Ms-B-588 (1-3) e EGC-Ms-606).

⁴⁰ Vedi Didier Plassard, *'En entrant dans la Maison des Visions': la Surmarionnette de Craig et ses modèles antiques*, «L'Annuaire théâtral», n° 37, Université d'Ottawa, CRCCF/SQET, maggio 2005, pp. 30-44.

⁴¹ Il nome di Gertrude Hildesheim compare sotto uno degli schizzi, mentre il frammento della lettera è inserito tra queste pagine. La scultrice è con il fratello Paul un'amica di lunga data di Craig. E. G. Craig, *Marionnettes - Maindron - Gordon Craig*, cit., vol. I, n. p.

⁴² «the black things on the shoulders & in the hollow are little holes. Do you think strings or viva wires or what went through these & did Egyptian marionettes stand quite still (on her beautiful firm square little feet) & just make stately solemn movements with their head, or what?»

riguardo del tema della Übermarionette, oggi è difficile seguire passo passo lo sviluppo del suo pensiero su questo argomento. Si può notare, tuttavia, che i due quaderni manoscritti, intitolati *Über-Marions A* e *Über-Marions B* sulle loro copertine, hanno in un primo tempo avuto rispettivamente per titolo, riferendoci alla loro prima pagina, *Puppets* e *Berlin 1905 -1906*, il che conferma che l'idea della Übermarionette è stata generata da un primo nucleo di riflessione, rapidamente abbandonato, sulle marionette a fili. La scrittura di entrambi i quaderni inizia nella primavera del 1905: il primo, di sicuro immediatamente dopo il 21 marzo, a giudicare dal suo legame diretto con il progetto dello spettacolo alla Kroll-Oper; il secondo un po' più tardi, essendo la data più antica che vi figura quella dell'aprile 1905 riferita a un ritratto del biologo Ernst Haeckel. Ma l'ordine delle pagine non permette di determinare con certezza la cronologia degli interventi, perché Craig ritorna regolarmente sui suoi appunti per completarli, correggerli o commentarli, e soprattutto compila non sempre cronologicamente i taccuini di cui si serve.

Per il quaderno *Über-Marions B*, in particolare, il ritratto di Haeckel si inserisce in una breve sequenza di disegni a inchiostro di china, eseguiti sulle pagine di destra e non correlati alle iscrizioni delle pagine di sinistra, queste esplicitamente dedicate alla Übermarionette, ma necessariamente più tarde perché si riferiscono al progetto per Dresda nato durante l'estate. È quindi probabile che Craig abbia iniziato a scrivere in autunno su questo quaderno che conteneva già alcuni disegni realizzati in aprile; l'elevato numero di riferimenti ad Amsterdam permette di datare con precisione la maggior parte delle riflessioni che egli vi annota, poiché è dal 10 al 18 ottobre 1905 che egli raggiunge Isadora Duncan durante la sua lunga tournée olandese. A quella data, la Superrmarionetta è un'idea sufficientemente delineata nella sua mente al punto da poterla indicare con le iniziali «U. M.», e di dedicare la maggior parte dei suoi schizzi e dei suoi appunti sia ad alcuni aspetti della messa in scena (costumi, scenografie, illuminazione), sia al teatro che spera di vedere costruito per accogliere il suo progetto. A più riprese in una serie di note, *Reasons why I have invented the Übermarionette*, sembra che stia elaborando un'argomentazione destinata a convincere gli organizzatori della Terza Esposizione Tedesca delle Arti Industriali (*Dritte Deutsche Kunstgewerbe Ausstellung*) di Dresda, dove, si augura, il Teatro Internazionale della Übermarionette si dovrebbe inaugurare nel maggio del 1906.

Il quaderno *Über-Marions A*, d'altra parte, ci consente di seguire su un arco temporale più lungo (dal marzo 1905 al marzo 1906) i tentennamenti del pensiero di Craig. Il termine stesso, «Übermarionette», non è ancora del tutto definitivo, poiché vi si trovano anche «over-marionette», «beyond-puppet», «marionette», «puppet» e persino «doll». In quale momento compare? Secondo Irene Eynat-Confino, sarebbe molto presto, già nell'aprile del 1905,

poiché secondo lei sarebbe da far risalire al mese di maggio una lettera del regista al suo amico Martin Shaw in cui scrive: «Non impiegherò attori né esecutori di pantomime, ma ciò che chiamerò Figure (Übermarionette è troppo complicato)».⁴³ Ma la lettera non è datata, e il solo fatto che Craig la invii da Dresda permette alla studiosa di concludere che sia stata redatta nel mese di maggio, al momento della sua prima mostra in quella città; io penso piuttosto che sia stata scritta in occasione della sua seconda mostra a Dresda, nel novembre del 1905, perché Craig non sente il bisogno di chiarire cosa intenda per «Übermarionettes» e prende le distanze da quella parola come se fosse già dietro di lui.

È quindi più probabile che Craig abbia coniato il neologismo «Übermarionettes» nell'estate del 1905: probabilmente anche a metà luglio, l'unica data precisa registrata nei due quaderni, facendo seguito a una nota nella quale esibisce la nascita della sua idea:

Ci saranno molti che chiederanno «Ma quale Vita sarai in grado di ottenere nei tuoi spettacoli teatrali? Che Vita c'è in una marionetta? Per qualche momento potrebbe essere interessante guardare delle bambole con le loro goffe azioni, ma sarebbe intollerabile per un'ora». [...] Nel mio teatro mostrerò l'intolleranza di queste combriccole a quella combriccola speciale che trova delizioso non faticoso guardare le mie marionette.

Il giorno dell'attore sta per finire e tutta la notte la terra sarà in subbuglio, e all'alba del giorno dopo arriva la Übermarionette.

15 luglio Weimar.⁴⁴

La stessa sera, commenta Craig sotto questa data, il «*Dresden affair*» è stato avviato con suo grande entusiasmo. Invitato a Weimar a casa del conte Harry Kessler dal 14 al 16 luglio,⁴⁵ apprende dal padrone di casa, fondatore della Lega Tedesca degli Artisti (*Deutscher Künstlerbund*), che da maggio a ottobre 1906, si terrà a Dresda la Terza Esposizione Tedesca delle Arti

⁴³ «I shall not employ actors nor pantomimists but what I shall call Figures (Übermarionettes is too complicated)» (Citato da I. Eynat-Confino, *Beyond the Mask*, cit., p. 60, e nota 19, p. 209. Una datazione riferita al mese di maggio sembrerebbe meno credibile per questa lettera dal momento che Craig, ad agosto, presenta ancora in via generale, e senza indicarne la denominazione, la Übermarionette allo stesso Martin Shaw [vedi sopra, nota 13]).

⁴⁴ There will be many of these who will ask «But what Life will you be able to get in your stage shows - what Life is there in a puppet - For a few moments it may be interesting to watch dolls with their awkward actions but for an hour it would be intolerable.» [...] On my theatre I will show the intolerance of these cliques to the special clique who finds it delightful not wearisome to watch my puppets.

The day of the actor is about to close & all night will the earth travail, & at the break of the next day comes the Über-marionette.

July 15 Weimar.

(E. G. Craig, *Über-Marion A*, cit., f. 12-12 v.)

⁴⁵ Vedi *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Count Kessler, 1903-1937*, L. M. Newman (dir.), cit., p. 48-49.

Industriali, e concorda con lui di presentare, in questo contesto, il progetto di un teatro della Übermarionette. La coincidenza tra la data riportata sul quaderno *Über-Marions A* e il soggiorno da Kessler permette di giungere alla conclusione che è la prospettiva di ottenere finalmente la creazione di un teatro di cui sarebbe stato il direttore che spinge Craig a coniare la parola «Übermarionette» e anche, in un certo senso, a dare al suo progetto la portata di un'innovazione tecnica: questo, al fine di rispondere alle finalità dell'esposizione il cui intento è mettere in evidenza la collaborazione tra artisti e imprese industriali per mostrare prodotti «la cui fabbricazione, sulla base del progetto di un artista, viene eseguita non a mano, ma con la macchina».⁴⁶

Un inventore senza invenzione

È lì, tuttavia, che le diverse velocità di lavoro del regista cominciano a scontrarsi. Se Craig riempie le pagine dei suoi quaderni compilando la lista dello staff necessario per quello che a volte chiama il Gordon Craig Theatre, altre volte l'International Übermarionettes Theatre, pensando all'organigramma, al repertorio, all'architettura dell'edificio, alle tournées, alla promozione pubblicitaria, al libro-souvenir e persino al colore delle pareti del suo ufficio, da nessuna parte sembra esaminare con precisione le caratteristiche tecniche della Supermarionetta - nemmeno per il comitato convocato grazie alla mediazione del conte Kessler, dal quale spera di ottenere finanziamenti per la sua attività. Chiede perfino a Kessler di non dare alcuna indicazione concreta ai membri di questo comitato:

Per favore, si ricordi una cosa a proposito di questa operazione di Dresda: queste «marionette» non sono marionette - Sono più che marionette e più che attori - Avendo le virtù di entrambi e i vizi di nessuno dei due. Voglio assolutamente che la parola marionette non sia pronunciata. Fa subito pensare alla Bambola. Tutto deve rimanere un mistero - vi dirò di più quando sarete lì a vedere lo spettacolo - mi spiego molto male a parole.

EGC

Nessuna spiegazione dovrebbe essere data al comitato riguardo alla natura del mio spettacolo ma solo quale sia l'Effetto e gli utili netti. Ugh!⁴⁷

⁴⁶ «deren Herstellung nach künstlerischem Entwurf, nicht durch die Hand, sondern durch die Maschine erfolgt» (William Lossow, discorso di inaugurazione della Terza Esposizione Tedesca delle Arti Industriali, citato in *Utta Petzold-Herrmann, Die 3. Deutsche Kunstgewerbe Ausstellung Dresden 1906 - Ein herausragendes kulturelles Ereignis*, «Dresdner Hefte», 11^e année, n° 36, avril, 1993, p. 25).

⁴⁷ Please remember one thing about this Dresden thing: these «marionettes» are not marionettes - Are more than marionettes and more than actors - Having the virtues of both & the vices of neither. I particularly want the word marionettes not to come out. It suggests the Doll at once. All must remain a mystery - I can tell you more when you can be there to see - I speak very ill in words.

EGC

Il desiderio di segretezza nasconde un malessere di cui gli appunti scritti a mano conservano discretamente traccia, attraverso le raccomandazioni che il regista rivolge a se stesso. Ciò che Craig sta cercando è, prima di tutto, la direzione di un teatro: per questo, è pronto a tutte le concessioni necessarie, soprattutto in termini di repertorio,⁴⁸ ma prova difficoltà a immaginare soluzioni tecniche per la sua «invenzione» e si limita a ripetere ai suoi interlocutori che non sarà né un teatro di attori, né un teatro di marionette. Nel dattiloscritto di un discorso pronunciato probabilmente da Maurice Magnus, agente di Craig, davanti al comitato ristretto che, dopo un primo incontro il 18 dicembre 1905, si è costituito a Dresda per finanziare il progetto, una nota manoscritta del regista continua a dare quest'unica precisazione sulla natura dello spettacolo: «Non un teatro di marionette» («*Not a marionette theatre*»)⁴⁹. Sembra, però, che si tratti di una riunione cruciale intesa a dare a Craig un'ultima possibilità: il 10 gennaio 1906 Kessler invia a Craig una lettera di un membro del comitato⁵⁰ nella quale costui annuncia che non sarà concesso il finanziamento, salvo in caso di esito positivo della collaborazione con Max Reinhardt per la produzione di *Cesare e Cleopatra* di George Bernard Shaw - un contratto che Craig, pochi giorni prima, ha appena respinto. Se Irene Eynat-Confino data nel marzo 1906 la decisione formale di abbandonare la costruzione del teatro che avrebbe dovuto aprire le sue porte due mesi dopo, l'abbandono del progetto era già annunciato dall'inizio dell'anno.

Sognando il suo teatro alla velocità del «cavallo», ma riflettendovi a quella della «lumaca» per dare una forma tangibile alla sua idea,⁵¹ Craig si ritrova intrappolato dal neologismo che ha forgiato e che, al momento della sua invenzione, non designa ancora nulla di preciso. Due ipotesi poi si

No explanation should be given to the committee as to what my performance IS - but only what is the Effect & what the net profits. Ugh!

(E. G. Craig, lettera al conte Harry Kessler, 13 août 1905, in *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Count Kessler, 1903-1937*, L. M. Newman (dir.), cit., pp. 50-51).

⁴⁸ Così, accetta il suggerimento di Kessler di allestire in questo teatro l'adattamento di *Fitzbutze*, il libro per bambini di Richard Dehmel. Lo stesso Kessler osserva nel suo diario che quando il comitato gli chiede il 18 dicembre 1905 se Craig pensa di proporre anche delle pantomime, Craig risponde positivamente, aggiungendo che «farà recitare davanti ai membri lo stesso pezzo con e senza parole così successivamente saranno loro stessi a scegliere» («*er wolle ihnen dasselbe Stück mit und ohne Worte vorspielen, und sie könnten dann selber wählen*», Harry Graf Kessler, *Das Tagebuch 1880-1937*, vol. III, Stuttgart, Cotta, 2004, p. 824).

⁴⁹ E. G. Craig, *Dresden CK MM etc.*, BnF, Fonds Craig, EGC-Ms-B-741, f. 4.

⁵⁰ *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Count Kessler, 1903-1937*, L. M. Newman (dir.), cit., p. 61.

⁵¹ «E quando sei via continui a lavorare come una lumaca all'idea - e a progettare come un cavallo»/«*And when you are away you still continue to work like a snail at the idea - to plan like a horse*» (vedi sopra, nota 4).

susseguono, spazzando via le prime riflessioni tratteggiate a marzo, di cui i diari manoscritti conservano in parte la traccia.

Se proviamo a ricostruire la cronologia delle note e degli schizzi registrati nel quaderno *Über-Marions A*, ci accorgiamo che subito dopo il progetto per la Kroll-Oper, quindi nella primavera del 1905, il regista realizza diversi disegni di un attore con una doppia maschera: una maschera che nasconde i suoi tratti, un'altra che gli dà quelli del personaggio. In un primo tentativo, certamente dopo le discussioni con Kessler a metà luglio, Craig riprende nuovamente questi disegni e usa la parola «*Übermarionette*» per dare questo nome alla linea di ricerca che illustrano.

Su uno, intitolato «*An Actor*», si vede un interprete con la faccia nascosta da una mezza maschera neutra, che tiene nella mano destra la maschera di una figura barbata e ne porta altre tre appese alla cintura. Sul suo braccio sinistro è posto un grande pezzo di stoffa blu mentre alza l'estremità di un altro tessuto, questa volta rosso. Un secondo disegno, messo subito dopo, presenta lo stesso attore visto di profilo, vestito di stoffa blu e con una delle maschere all'altezza del viso mentre un'ombra, dietro di lui, tradisce la presenza di un servo di scena che sta per consegnargli la seconda stoffa. La mezza maschera neutra qui diventa un cappuccio calato stretto sulla testa dell'interprete. A questo disegno, Craig aggiunge una didascalia esplicativa: «Il passaggio da una maschera all'altra - La figura si gira, si piega, nasconde la faccia con il mantello, ecc.». Poi, riprendendo il suo taccuino dopo il 15 luglio 1907 (o, almeno, dopo la data in cui la parola «*Übermarionette*» è apparsa), apre una parentesi e aggiunge un nuovo commento: «E in questo girare l'UberM. mostra la sua [di lui o di lei] destrezza».⁵²

«*An Actor*», «*the figure*», «*the Uberm.*»: queste tre appellativi successivi, ai quali possiamo aggiungere una didascalia a margine del 1921, «*The idea - vilely suggested*», mostrano bene il procedimento con cui Craig cerca di cancellare la personalità dell'attore per trasformarla in una silhouette impersonale, quasi astratta, in grado di dare forma all'idea di *Übermarionette*. Da solo sul palco per creare, uno dopo l'altro, tutti i personaggi del dramma, questo attore (o questa attrice, perché dobbiamo tener conto della scelta lasciata aperta tra «*his*» e «*her*») sembra un ritratto dell'artista del teatro dell'avvenire, autore, regista e interprete unico della sua creazione, così come lo ritroviamo schizzato nei suoi tratti essenziali nel dialogo su *L'Arte del Teatro* in questa primavera del 1905. Ma, al di là

⁵² «The changing from one mask to another - The figure revolves, ducks, hids his face with mantle etc.»/«(& in this revolving the UberM. shows his or her dexterity)» (E. G. Craig, *Über-Marion A*, cit., f. 4v à 6. L'ipotesi che queste due espressioni siano state introdotte in due momenti diversi si basa sulla messa tra parentesi della seconda (una pratica abituale nell'aggiunta successiva di commenti da parte Craig) e sul cambio di calligrafia).

del particolare che indossare un cappuccio ha gli stessi svantaggi che Craig vuole evitare nella maschera,⁵³ questa prima versione della Übermarionette non risponde alle aspettative della mostra di Dresda. Infine, risulta irrealizzabile a breve termine in quanto si tratta effettivamente di un « attore»,⁵⁴ il che implica che si formi un nuovo tipo di interprete e persino di artista: quello del teatro di « dopodomani»,⁵⁵ come segnalerà Craig in una nota che accompagna la ripubblicazione dell'*Arte del Teatro*. Ciò richiederebbe innanzitutto la costruzione di una scuola in cui gli attori imparassero a diventare creativi, qualcosa di impossibile nel giro di pochi mesi.

Non più una, ma più Übermarionettes

Così il regista abbandona rapidamente questo primo percorso per esplorarne un secondo, non più centrato su un singolo artista, maestro della scena grazie alle sue diverse maschere, ma su una troupe di interpreti artificiali che obbediscono agli ordini di un regista: tra le 10 e le 25 marionette di grandi dimensioni che richiederebbero l'intervento di manovratori («movers») per spostarle, mentre i testi sarebbero pronunciati da lettori («readers») a diverse tonalità (basso, baritono, tenore, alto), o da cantanti nel caso di spettacoli d'opera. Questa dissociazione tra voce e gesto è l'elemento chiave di tutte le osservazioni accumulate a partire dall'estate del 1905, la qual cosa permetterà a Craig di affermare che così potrà risparmiare, nel suo progetto, 25 attori o attrici e altrettante comparse,⁵⁶ e che la sede delle emozioni nella rappresentazione sarà trasformata:

⁵³ «L'attore o performer può quindi vedere mentre fa il suo lavoro e non è tormentato da una faccia accaldata e accecata»/«The actor or performer can then see to do his work and is not tormented by a hot and blinded face», egli annota in merito ad alcuni progetti di maschere su un foglio incollato nel quaderno *Über-Marion A*, poco prima dei due disegni qui menzionati.

⁵⁴ P. Le Bœuf, è vero, considera questi due disegni che rappresentano un attore rinchiuso in una specie di manichino, il secondo modello della Übermarionette come vedremo in seguito. Ma, come osserva Lorenzo Mango, a cosa servirebbe in tal caso il doppio gioco delle maschere? Aggiungiamo che Craig parla esplicitamente di un attore, per interpretare da solo ruoli diversi, e non di semplici tecnici («movers») che manovrano 25 figure, come nel caso del secondo modello. Vedi P. Le Bœuf, *On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-Marionette*, loc. cit., p. 107-108, e L. Mango, *L'Officina teorica di Edward Gordon Craig*, cit., p. 292.

⁵⁵ «Il giorno che seguirà al "domani" si può senz'altro chiamare "Avvenire". Occorrerà allora un teatro più nuovo, migliore di quello qui indicato, poiché allora avrete la Übermarionette e il Dramma senza parole»/«The day after to-morrow can safely be called the Future - a newer, better theatre will then be needed than is here indicated ; for then the Über-Marionette and the unspoken Drama will be with you ».

(E. G. Craig, *L'arte del teatro. Primo dialogo: fra un uomo del mestiere, il regista, e un frequentatore di teatro, lo spettatore*, in *L'arte del teatro. Il mio teatro*, cit., nota 26, p. 152).

⁵⁶ E. G. Craig, *Über-Marion A*, cit., f. 14v.

Invece di un attore che parla, si muove e prova emozioni di ogni sorta ho qualcosa che rappresenta un uomo o una donna che si muove e qualcos'altro che parla e le uniche emozioni provate sono quelle provate dal pubblico⁵⁷

La natura esatta del primo «*something*» («qualcosa»), tuttavia, non viene mai specificata. Per lo più conosciamo le dimensioni - da 4,5 piedi (1,37 m) a 6,5 piedi (1,98 m) o più, a seconda dello status dei personaggi -, e la loro natura artificiale è fuori di dubbio, dal momento che queste *Übermarionettes* devono essere manipolate, a differenza della precedente che mostrava la sua «destrezza» quando cambiava le maschere. Inoltre, se Craig cerca di evitare che le si riconosca pubblicamente come marionette, nel senso tradizionale del termine, e se nelle sue note preferisce usare il termine «figure», come spiega a Martin Shaw,⁵⁸ tuttavia le chiama scherzosamente, il suo «piccolo esercito di bambole» («small army of dolls») in una lettera indirizzata al conte Kessler⁵⁹.

Per il resto, solo poche indicazioni tecniche lasciano trapelare ciò che Craig, negli ultimi mesi dell'anno 1905, nasconde dietro la parola «*Übermarionette*». La scelta dei materiali, in primo luogo: per realizzare «*figures & masks*» («figure e maschere»), avrà bisogno di «cartapesta - tessuti e altri materiali - oggetti in vimini - legno - stampi - colori - attrezzi»;⁶⁰ altra ipotesi: «per fare maschere - forse CERA - impiegare qualcuno che lavora la cera - scoprire quanto costa una figura».⁶¹ Anche alcuni consigli tecnici: «Per adattare i costumi alle figure di uber-marions ricorrere alle lavoranti di una sartoria per signore [...] - per riparazioni e applicazioni o imbottire le stesse».⁶² Corpi imbottiti, maschere di cera, tessuti, vimini, legno: queste «figure», come ha mostrato Patrick Le Bœuf⁶³, sono una specie di marionette abitabili, busti, tronchi o mezzi manichini

⁵⁷ «Instead of an actor who speaks moves & feels all sorts of emotions I have something which stands for a man or a woman which moves & something else which speaks & the only emotions felt are those felt by the audience» (E. G. Craig, *Über-Marion B*, cit., f. 18.)

⁵⁸ Vedi sopra, nota 12

⁵⁹ «Everyman È PROPRIO LA PIÈCE PER ME E PER IL MIO PICCOLO ESERCITO DI BAMBOLE E FALEGNAMI»/«Everyman IS JUST THE PLAY FOR ME AND FOR MY SMALL ARMY OF DOLLS AND CARPENTERS» (E. G. Craig, lettera al conte Harry Kessler, 30 ottobre 1905, in *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Count Kessler, 1903-1937*, L. M. Newman (dir.), cit., p. 54).

⁶⁰ «papier masche [sic] - cloth & other materials - basketwork - wood - moulds - hair for hips - paints - tools» (E. G. Craig, *Über-Marion A*, cit., f. 16.)

⁶¹ «for making masks - perhaps WAX - employ wax work maker - find out what a figure costs» (E. G. Craig, *Über-Marion B*, cit., f. 7.)

⁶² «For fitting the costumes to the figures of the uber-marions employ the people from a ladys tailor [...] - for refitting & applying or padding the figures themselves» (Ivi, f. 6.)

⁶³ P. Le Bœuf, *On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-Marionette*, cit.

che avvolgono chi li indossa. Se Craig è ispirato qui dal «grande manichino di vimini» invocato da Denis Diderot nel *Paradosso sull'attore*,⁶⁴ c'è però una grande differenza che va tenuta in considerazione: non sono attori quelli che si infileranno in questi manichini, ma semplici tecnici di palcoscenico (i «*movers*»), ciò lo conferma il loro basso livello di remunerazione nel calcolo delle retribuzioni dell'International Übermarionettes Theatre.⁶⁵ Inoltre, questa non è l'unica modalità di presenza scenica che Craig prefigura per queste rappresentazioni, perché diverse annotazioni insistono sulla varietà del materiale da utilizzare. Ad esempio, per le folle:

Folla a una finestra - o vista in lontananza - eserciti, ecc. - flotte - in prospettiva
- prodotte da ombre - marionette - figure piatte mobili fatte di cartone - ecc. E
cose dipinte trasparenti⁶⁶

O meglio ancora, per una rappresentazione con l'attrice Eleonora Duse, che includerebbe tre quadri scenici (*Life & the Woman, Love & the Woman, Death & the Woman*):

Nessuno tranne la Duse parlerà -
Tutto il resto si muoverà intorno a lei come in un sogno
Maschere e ubermarionette
Esse tutte tagliate e secche
Lei tutta crescita e umidità⁶⁷

⁶⁴ Denis Diderot, *The Paradox of Acting*, Londres, Chatto & Windus, 1886. Sulla sua copia, Craig ha scritto «Ü. M.» accanto alla dicitura a pagina 101 della «*great basket-work figure*». Vedi P. Le Bœuf, articolo citato, p. 105.

⁶⁵ 160 marchi, contro i 320 per un cantante e i 400 per un musicista o per un lettore. Un tecnico di palcoscenico, responsabile degli spostamenti delle scenografie, riceverebbe nel suo caso una paga di 120 marchi. Vedi *Dresden CK MM etc.*, cit., f. 7. Sebbene Craig pianifichi un periodo di addestramento di due mesi per imparare a manipolare le Supermarionette, è chiaro che non considera i «*movers*» come interpreti di livello artistico.

La difficoltà, sottolineata da P. Le Bœuf (articolo citato, p.106), di conciliare la scelta dei portatori umani con le indicazioni delle diverse dimensioni per quanto riguarda le Supermarionette (da 1,37 a circa 2 m) può essere facilmente risolta se prendiamo in considerazione il fatto che il pensiero di Craig è in continua evoluzione: potrebbe aver immaginato queste diverse dimensioni ancor prima di porsi questioni tecniche sulla manipolazione delle figure.

⁶⁶ «Crowds at a window - or seen in the distance - armies etc. - fleets - in perspective - to be produced by shadows - puppets - flat sliding paste board figures - etc. & transparent painted things» (E. G. Craig, *Über-Marion B*, cit., f. 6.)

⁶⁷ «No one but Duse to speak -
All the rest to move around her as a dream
Masks & ubermarionettes
They all cut and dried
She all growing & moist»
(Ivi, f. 21.)

La cosa più sorprendente, però, è che Craig non usa mai termini inerenti la fabbricazione o la costruzione quando parla delle sue Übermarionettes: al massimo si tratta di «trovarle» («*find*») o di «riunirle» («*collect*») come se, in merito alla loro realizzazione tecnica, rimanesse nello stesso atteggiamento di attesa che professava riguardo alle marionette all'epoca del progetto per la Kroll-Oper. «Contrariamente alle usanze dei mortali - voi gli Immortali - verrete al mondo senza il dolore di nessuno»,⁶⁸ scriveva allora, e si ricorderà che nelle righe entusiastiche scritte la sera del 15 luglio 1905, sarà compito della Terra di lavorare tutta la notte per dare alla luce la Übermarionette...

Due ragioni probabilmente spingono Craig ad esprimere questa riserva: la sua conoscenza ancora molto superficiale dei processi tecnici coinvolti nella creazione di maschere e di marionette, e la sua mancanza di disponibilità a svolgere, con l'aiuto di alcuni assistenti, gli esperimenti preliminari di cui avrebbe avuto bisogno. Negli anni 1905 e 1906 moltiplica i suoi progetti percorrendo la Germania, e spesso l'Europa, in occasione delle sue mostre personali o per seguire le tournées di Isadora Duncan di cui era diventato l'impresario. Il suo trasferimento a Firenze nel febbraio 1907 pone fine a questo stato di instabilità, aprendo finalmente la strada della sperimentazione pratica sulla Übermarionette.

Il tempo del laboratorio

Però è solo nel giugno del 1907, quando si trasferisce nella villa Il Santuccio, in via San Leonardo, che Craig inizia concretamente a lavorare sull'idea di un teatro di figure animate. Nel frattempo, ha preso contatti con i circoli artistici e intellettuali di Firenze, ha iniziato a pensare al progetto di una scena completamente mobile e alla sua futura rivista «The Mask»; ha anche appreso la tecnica dell'acquaforte⁶⁹, ha organizzato una tournée di Isadora Duncan nei Paesi Bassi e riletto le sue note del 1905 per scrivere, a marzo, *L'attore e la Supermarionetta*. A maggio, ha lasciato l'Italia per accompagnare Isadora a Stoccolma ed è lì - o al loro rientro, durante uno scalo a Heidelberg - che prendono accordi per la preparazione di uno spettacolo da creare insieme:

L'unica cosa che pensavo potesse essere messa prima o dopo la danza di Isadora erano le Marionette: perché la Marionetta non compete con nessuno ed è l'antitesi dell'attore, del cantante e del ballerino. Così nel 1907, quando avevo pensato attentamente alle cose e dopo 100 assicurazioni di I. D., le dissi che sarei andato a Firenze e lì avrei preparato le marionette che avevo in mente (vedi le mie Black Figures) e lei avrebbe

⁶⁸ «Contrary to the customs of the mortals - you the Immortals - shall be born without pain of anyone» (Edward Gordon Craig, *1904 Germany Berlin Weimar 1905 Weimar*, cit., f. 32v.)

⁶⁹ Vedi E. Craig, *Gordon Craig. La storia della sua vita*, cit., pp. 255-259.

sostenuto quel lavoro preparatorio con una tournée di Abends [serate] in Germania - «Sì sì sì - sì sì sì»⁷⁰

Con l'aiuto di alcuni assistenti, in particolare del pittore californiano Michael Carmichael Carr, che lavora sotto la sua direzione dal giugno 1907 all'aprile 1908, Craig fa costruire il modello in scala ridotta di un palcoscenico teatrale (3,50 m di altezza, 3,50 m di larghezza, 2,50 m di profondità, secondo la testimonianza di Edward Craig⁷¹), sul quale sperimenta delle scenografie fatte di pannelli mobili (gli «*screens*» che ha iniziato ad elaborare) e complessi giochi di luce. Lì, colloca alcune figure piatte in legno (le «*White Figures*» che, inchiostrate, daranno vita alla serie di incisioni chiamate «*Black Figures*»), come farebbe un bambino in un teatrino di carta. In una delle fotografie che documentano questa esperienza, vediamo due persone, di cui una forse è il regista, che muovono le figure da sotto il palco, usando bastoncini di legno⁷²: questa modalità di maneggiamento testimonia l'ammirazione di Craig per le figure indonesiane, in particolare quelle del *wayang klitik*, da cui copia il leggero rilievo scavando le sagome di legno⁷³. Alcune di queste figure, articolate, possono eseguire pochi semplici gesti, come descriverà molti anni dopo:

La prima figura era quella di una monaca che tiene un libro vicino al viso chinato mentre cammina: non appena si ferma, abbassa lentamente il libro e

⁷⁰ «The only thing I thought which could be put before or after Isadora's dancing was the Marionettes: for the Marionette competes with no one & is the antithesis of the actor, singer & dancer.

So in 1907 when I had thought about things carefully & after 100 assurances from I. D. I said to her that I would go to Florence & there prepare the marionettes I had in mind (see my Black Figures) and would she really support that preparatory work by a tour of Abends [evenings] in Germany - Yes yes yes - yes yes yes»

(E. G. Craig, *Book Topsy*, cité in F. Steegmuller, *Your Isadora*, cit., p. 229. Vedi anche Paola Degli Esposti, *La Über-marionette e le sue ombre, L'altro attore di Edward Gordon Craig*, Bari, Edizioni di Pagina, 2018, pp. 107-111.

⁷¹ E. Craig, *Gordon Craig. La storia della sua vita*, cit., p. 258.

⁷² [Helene Lohmann ?], fotografia senza titolo, [1907 ?], BnF, Fonds Craig, EGC-Ms-B-633 (3). Reproduite in *Craig et la marionnette*, P. Le Bœuf (dir.), cit., p. 45.

⁷³ Vedi Matthew Isaac Cohen, *Performing Otherness: Java and Bali on International Stages, 1905-1952*, New-York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 41. L'interesse di Craig per le marionette indonesiane, che già la collezione da lui raccolta sta a testimoniare, è attestato da un'annotazione manoscritta sul libro di Maindron *Marionnettes et Guignols*, nel capitolo «*Marionnettes javanaises*» (p. 90): «A mio parere queste sono, senza eccezione, le migliori marionette che si possano immaginare. Se si guarda un Guignol (francese), o una figura tedesca, o anche una giapponese o una cinese, sembrano tutte volgari e senza valore dopo aver visto queste» («I find these are, without exception, the finest marionettes yet imagined. Look at a Guignol (French), or a German figure, or even a Japanese or Chinese, they all seem vulgar and worthless after having seen these») Lo spinge anche ad ordinare alla moglie olandese di Carr, Betsy C. Carr, la traduzione del libro di Lindor Serrurier, *De Wayang Poerwa: eene ethnologische studie* (Leiden, E. J. Brill, 1896), mentre suo marito lavora con lui.

alza la testa; a quel punto la sua testa cade lentamente indietro in modo che possa guardare in alto - e questa è la fine del suo movimento. La mia seconda figura doveva essere meno statica. Doveva essere una delle sorelle di Psiche: aveva una sorta di mano ad artiglio, e avanzando piuttosto rapidamente - o comunque in modo agitato - doveva sollevare una delle sue braccia e artigliare sua sorella - aprendo la bocca non appena avesse fatto il gesto.⁷⁴

Il suo assistente Michael Carmichael Carr, da parte sua, ricorda uno spettacolo più elaborato:

Fu messa in scena un'opera teatrale - un dramma solo con marionette silenziose, con fasci di luce mobili e screens dorati. Non aveva trama, per ciò che intendiamo per trama - nessun eroe, cattivo, eroina o schemi - solo una lunga processione che si snodava tra gli screens. C'erano, forse, un centinaio di marionette. Alcune erano marionette di giovanotti, con tratti eleganti; alcune erano di giovani donne, scolpite con un profilo grazioso; alcuni erano di vecchi, maestosi guerrieri barbuti; e alcune di streghe magre, avvizzite, ferme. Tutte si muovevano tra gli screens, eseguendo le loro parti. [...] Una figura china e aggraziata camminava a lungo e tutta sola dentro luci scarlatte crudeli e sprezzanti, fino a che un repentino e redentore raggio bianco la avvolse, lei sollevò la testa e alzò le mani e si unì agli altri. Il quadro finale mostrava l'intera processione raggruppata attorno ad un unico screen dorato a forma di altare; le loro [quelle delle figure] mani tutte sollevate in segno ringraziamento, mentre su di loro cadevano luci basse e accarezzanti.⁷⁵

⁷⁴ «The first figure was that of a nun who is holding a book close to her bent face as she walks along : as she comes to a stop she slowly lowers her book and raises her head ; her head then falls slowly back so that she is looking up - and this is the end of her movement. My second figure was to be less static. She was to be one of the sisters of Psyche : she had a sort of claw of a hand, and coming on somewhat rapidly - or at any rate agitatedly - was to lift one of her arms and claw at her sister - her mouth opening as she made the gesture» (E. G. Craig, «Black Figures» (1945), in *Edward Gordon Craig - Black Figures*, Lindsay M. Newman (dir.), Wellingborough, Christopher Skelton, 1989, p. 31. Una fotografia scattata da Helen Craig di queste due figure è riprodotta in Hana Ribí, *Edward Gordon Craig - Figur und Abstraktion*, Zurich, Editions Theaterkultur Verlag, 2000, p. 112).

⁷⁵ A play was staged - a play with only silent marionettes, and moving shafts of light, and golden screens. It had no plots, as plots are known - no hero, villain, heroine, or schemes - only a long procession winding in and out among the screens. In it there were, perhaps, a hundred marionettes. Some were young men, with nobly chiseled features ; some young women, carved in profiled grace ; some old, stately, bearded warriors ; and some thin, shriveled, halting hags. All move among the screens, playing their parts. [...] One bowed and graceful figure walked long and all alone in cruel, contemptuous lights of scarlet, until a swift, redeeming ray of white enwrapped her, and she raised her head and lifted up her hands and joined the others... The final tableau showed the whole procession grouped about a single golden screen shaped like an altar ; their [the figures'] hands all raised in thanksgiving, while over them fell low, caressing lights.

Michael Carmichael Carr, *The Perfect Drama, without any Actor and without Scenery*, «The Kansas City Star», 13 mars 1910, p. 3. Citato in Min Tian, *Edward Gordon Craig's Two Collaborators: Michael Carmichael Carr and his Dutch Wife Catharina Elisabeth Voûte*, «Theatre Notebook», vol. 70, n° 2, 2016, p. 128.

Su questo palcoscenico ridotto, il primo di una serie di costruzioni di cui Craig si servirà per preparare la sua messa in scena dell'*Amleto* per il Teatro d'Arte di Mosca, o per fantasticare lungamente sulla *Passione secondo San Matteo*, la Übermarionette diventa, momentaneamente, marionetta: una forma semplice da maneggiare, i cui movimenti possono essere scomposti in sequenze ritmiche come notato da Hana Ribí⁷⁶, ma le cui apparizioni e sparizioni si armonizzano anche con il gioco di forme e luci, questo nuovo linguaggio scenico che Craig sta elaborando. È quindi come un modello del suo progetto di spettacolo per Übermarionettes che dobbiamo considerare la rappresentazione delle «*White Figures*» sul piccolo palco costruito nell'estate del 1907, ciò che d'altronde egli confermerà più avanti:

Che cosa, secondo voi, mi ha tenuto con gli occhi così fissi su queste creature spettrali? Credo che fosse perché per quanto piccole fossero, le vedevo come le Übermarionettes delle quali avevo provato tante difficoltà a scrivere nel 1907-1908 - quando erano mezzo morte, sebbene tanto vive [...] Ho sempre avuto una strana sensazione di riguardo a queste figure bianche e alle Übermarionettes, ed è stato questo a farmi conservare le piccole figure e non rinnegare mai la grande figura stessa - perché ovviamente sono solo piccole immagini di un grande compagno.⁷⁷

Se la variazione di scala, considerata come un passo preparatorio al progetto comune di spettacolo tra Isadora Duncan e Craig, non induce secondo quest'ultimo ad alcuna rinuncia estetica nella ricerca di un interprete artificiale, il repertorio previsto cambia invece radicalmente: i testi contemporanei (Maeterlinck, Hofmannsthal) privilegiati pochi mesi prima lasciano il posto a un'ispirazione greca come dimostrano i costumi all'antica delle prime figurine realizzate.⁷⁸ Avvicinarsi all'ellenismo delle danze di Isadora Duncan è ovviamente, per Craig, il modo di condividere un immaginario comune, condizione essenziale per la realizzazione del loro progetto. Entrambi leggono le tragedie greche e discutono: «Sto leggendo le Troiane di Euripide. Non trovi sia meraviglioso per

⁷⁶ Vedi Hana Ribí, *Edward Gordon Craig - Figur und Abstraktion*, cit, p. 110.

⁷⁷ «What is it, you think, that held me with my eyes so fixedly upon these ghostly creatures? I believe it was that, small as they were, I saw them as the übermarionettes of which I had been at such pains to write in 1907-1908 - when really half dead, though so much alive. [...] I have always had a queer feeling about these white figures and about the übermarionette, and it was this that made me preserve the little figures and never deny the great figure itself - for of course they are only little images of a big fellow».
(E. G. Craig, *Black Figures*, cit., p. 33).

⁷⁸ «Molte di esse indossavano vestiti drappeggiati come quelli dei greci antichi: in quel momento infatti Craig s'interessava molto alla tragedia classica»/«Most of them were draped like ancient Greeks, for at that time the Greek tragedies interested him deeply» (E. Craig, *Gordon Craig. La storia della sua vita*, cit., p. 263).

marionette?», chiede Isadora in una lettera del giugno 1907.⁷⁹

Ma ciò che colpisce l'attenzione del regista è, all'origine della tragedia, la presenza di un singolo attore che interagisce con il coro. Il testo destinato al programma di sala dello spettacolo di marionette che dovrebbe accompagnare la danza di Isadora Duncan sottolinea questo punto. Dopo aver citato lo storico danese Karl Mantzius che, nella sua *Storia dell'arte teatrale*, descrive l'attore greco mettendo l'una dopo l'altra le maschere di personaggi diversi,⁸⁰ Craig aggiunge:

Non si può affermare che Eschilo non abbia mai avuto il pensiero di riempire il suo palcoscenico di esseri umani; ma sostengo che temesse con la più giusta delle paure l'incursione dell'umano in un'opera d'arte. [...] copriva quegli attori in modo che fossero irriconoscibili come greci. Copriva i loro volti con maschere, imbottiva i loro corpi; copriva le mani con una sorta di guanto; e il più delle volte i loro arti inferiori erano così coperti da non vedere l'azione delle gambe in movimento; ... le figure, per così dire, camminavano ondeggiando lungo il palco, veleggiavano tutto intorno, fuggivano, ma non si sarebbe mai potuto dire che stessero camminando.⁸¹

Mentre la recitazione con maschere multiple di un interprete solista rinvia ai disegni della primavera del 1905, l'evocazione del corpo nascosto e imbottito, con i suoi movimenti irreali, è più vicina alle Übermarionettes immaginate durante l'estate e l'autunno dello stesso anno.⁸² È questo modello ad avere, in questo momento, ancora la sua preferenza, e verso il quale dichiara di volersi orientare per tornare a quello che considera il dispositivo originario da cui sarebbe nata - in Grecia o in India , non lo

⁷⁹ «I am reading the Trojan Women of Euripides. Would it not be a wonderful one for Marionettes» (Isadora Duncan, lettera a E. G. Craig, juin, 1907, in F. Steegmuller, *Your Isadora*, cit., p. 235).

⁸⁰ Karl Mantzius, *A History of Theatrical Art in Ancient and Modern Times*, Londres, Duchworth & Co, 1903, vol. 1.

⁸¹ «It cannot be asserted that Æschylus never had the thought of filling his stage with human beings ; but I do assert that he feared with a most proper fear the inroad of the human into a work of art. [...] he covered those actors so that they should be unrecognisable as Greeks. He covered their faces with masks, he padded their bodies ; he covered their hands with a kind of glove ; and more often than not their lower limbs were so covered that you did not see the action of the leg in moving ; ... the figures, as it were, swung onto the stage, sailed round, fled across, but never could it be said that they were walking».

(E. G. Craig, *Introduction for «Programme» for Craig Marionette-Theatre, June 1907*, dattiloscritto di Dorothy Neville Lees, BnF, Fonds Craig, EGC-Ms-B-860, f. 4.)

⁸² Sulla sua copia del libro di Mantzius, a pagina 187, Craig aggiunge queste note manoscritte a margine della descrizione dei corpi imbottiti degli attori greci: «Quindi gli uomini vivi erano nascosti ... Aye! ... La Übermarionette» («Therefore the live men were hidden... Aye!... The übermarionette»). L'uso di matite di tre colori diversi (nero, rosso e blu) per contrassegnare e commentare questo passaggio dimostra quanto esso sia importante per il regista. Ringrazio Patrick Le Boeuf per avermi segnalato l'esistenza di questa nota.

specificata⁸³ - l'arte teatrale:

400 a. C. Un poeta, e nelle sue mani un recitante, un coro; e nelle loro mani maschere, costumi e alcune scene; e abbiamo il teatro di un periodo molto assai sviluppato, - se mai un po' troppo facile.

800 a. C. Un sacerdote, un gruppo di danzatori di sesso maschile e femminile, e abbiamo il teatro che possiamo definire di un periodo ancora migliore.

1000 a. C. Un artista-sacerdote e la marionetta e abbiamo il teatro nel suo miglior periodo.⁸⁴

Craig sta pensando dunque a uno spettacolo in cui, come aveva immaginato per la Duse, la danzatrice apparirebbe da sola circondata da marionette? Se questo è il caso, questa idea si è spenta rapidamente: il suo crescente risentimento verso Isadora Duncan, che non può fornirgli il finanziamento che si aspettava, quindi la rottura dei due amanti nel settembre 1907, vi porgono fine.

La ricerca di altre soluzioni tecniche

Mentre costruisce il suo teatro in miniatura e sperimenta scenografie mobili, luci e movimenti di figurine, Craig continua a documentarsi sui diversi tipi di figure, europee o asiatiche, e le loro modalità di maneggiamento. È così che scopre, nel capitolo che dedica Maindron al Petit Théâtre de marionnettes della Galerie Vivienne, la descrizione di marionette a leve utilizzate da Henri Signoret e Maurice Bouchor nei loro spettacoli. «Eccellente», osserva a margine dell'illustrazione che mostra il meccanismo di una delle figure, imitato da quello utilizzato per i presepi meccanici in Provenza. Questa soluzione tecnica lo interessa talmente che fa tradurre questo capitolo alla sua segretaria Dorothy Neville Lees e cerca di metterla in pratica negli ultimi mesi del 1907. Fa dunque costruire una grande marionetta articolata, ancora bidimensionale per il momento, ma doppia: come vediamo in una fotografia⁸⁵, i fili corrono nell'intercapedine

⁸³ È proprio in India che Craig, influenzato dalla lettura della conferenza di Richard Pischel (*The Home of the Puppet-Play*, Londres, Luzac & Co, 1902), colloca in *L'Attore e la Supermarionetta* il luogo di nascita della marionetta e di tutta l'arte teatrale. Vedi E. G. Craig, *De l'art du théâtre*, Belval, Circe, 1999, p. 103.

⁸⁴ «400 B. C. : A poet, and in his hands a reciter, a chorus ; and in their hands masks, costume, and some scenery ; and we have the stage at what may be called a fine period in its existence - a very developed period - if anything a trifle too glib.

800 B. C. A priest, a group of male and female dancers, and we have the stage at what we may call an even better period.

1000 B.C. An artist-priest and the marionette and we have the stage at its best period».

(E. G. Craig, *Introduction for «Programme» for Craig Marionette-Theatre, June 1907*, cit., «Preface»).

⁸⁵ Helen Lohmann, *Model Figure for Large Figure Stage*, 1907, BnF, Fonds Craig, EGC- Ms-B-633 (2). Riprodotta in *Craig et la marionnette*, P. Le Boeuf (dir.), cit., p. 46. Vedi anche E. G.

tra le due metà (fronte e retro) della figura per scendere fino alla sua base entro la quale, presumibilmente, delle leve consentono di azionarla. Un giornalista americano venuto a visitare Craig la presenta come segue:

C'era per esempio una creatura molto impressionante evidentemente ispirata a un bassorilievo egiziano. Era quasi la metà delle dimensioni reali e sembrava avanzare formidabilmente lungo la sua piattaforma.

Tirando una serie di corde si sono prodotti molti risultati: un braccio magro è stato allungato come per afferrare una vittoria e alla fine la mano sinistra cercava a tastoni l'anca come per far oscillare il fodero per sistemarlo a portata di mano prima dello scontro dell'attacco. E questi erano bei gesti ritmici come quelli che difficilmente riesce a compiere un attore dei nostri giorni.

Il signor Craig ha spiegato che il busto si muoveva e anche la testa mancante, ma che l'intera faccenda era troppo complicata e aveva smesso di interessarlo. In generale i nuovi pupazzi non avranno gesti individuali sebbene, naturalmente, possano essere mossi prontamente sul palco.

Sarà fatta un'eccezione per eroi ed eroine che avranno un gesto cruciale o due come assi nella manica. Ma in generale l'azione sarà subordinata alla scena.

L'immagine complessiva sarà più importante di qualsiasi singolo atto di una marionetta.⁸⁶

Se Craig abbandona, a causa della sua enorme complessità tecnica, il principio della marionetta a leve, ha l'opportunità pochi anni dopo, nell'aprile 1912, di parlarne con Aristide Maillol che aveva dipinto le teste delle marionette per *La Tempesta* al Petit Théâtre, dove aveva assistito a diversi spettacoli. Il conte Kessler, che organizza l'incontro tra i due artisti, descrive il loro entusiasmo per questo strumento teatrale dando anche conferma che Craig stava pensando a marionette "abitabili" per il progetto di Dresda:

Craig era così felice che ha anche spiegato per la prima volta in mia presenza la

Craig, *Black Figures*, loc. cit., p. 31, che descrive un modo di costruzione simile per le *White Figures* articolate.

⁸⁶ «There was for example a very impressive creature evidently inspired by an Egyptian bas-relief. It was quite half the size of life and appeared to be striding formidably along its platform.

On pulling a series of strings many accomplishments declared themselves – a skinny arm was extended as if to grasp a victory and finally the left hand felt for the hip as if to swing the scabbard within reach before the clash of the charges. And these were beautiful rythmical gestures such as hardly an actor of our day commands.

Mr. Craig explained that the torso moved and also the missing head but that the whole thing was too complicated and had ceased to interest him. In the main the new puppets will have no individual gestures though of course they may be moved readily about the stage.

An exception will be made for heroes and heroines who will have a crucial gesture or two as it were up their sleeve. But in general action will be subordinated to scene. The whole picture will be more important than any single act of one puppet».

(Francis Cotton, *Gordon Craig's Scheme to Abolish both Actors and Playwrights*, «The Washington Post», 1^{er} décembre, 1907).

sua grande invenzione, la «Supermarionetta», dopo che Maillol aveva raccontato come lui e i suoi amici avessero rappresentato *La Tempesta* di Shakespeare nel teatro delle marionette di Bouchor, e come avessero avuto un effetto molto più incisivo con le marionette piuttosto che ricorrendo ad attori in carne ed ossa. Craig disse che la sua idea era di creare delle marionette che fossero un po' più grandi delle dimensioni umane (e non piccole come le bambole realizzate fino ad allora); che il problema era solo come muoverle: sembra che stia pensando di mettere un uomo in carne ed ossa o un attore all'interno della marionetta, di incapsularlo in essa per così dire.⁸⁷

Poi, riflettendo nel 1916 su diverse modalità simultanee di animazione per il suo grande ciclo di spettacoli per marionette, il *Drama for Fools*⁸⁸, Craig si riferisce ancora una volta al «*Signoret-type*» precisando che vi ha apportato alcuni miglioramenti⁸⁹, ma non porterà avanti i suoi esperimenti in questa direzione.

Il sistema della marionetta 'abitabile', nel frattempo, non sembra aver dato luogo a nessuna sperimentazione pratica nel laboratorio della villa Il Santuccio. Quando nel 1910 Michael Carmichael Carr ne svela il meccanismo su un giornale americano, suscitando la rabbia di Craig contro il suo ex assistente,⁹⁰ la ricorda solo come una visione lontana:

Craig vedeva infinitamente più lontano di questo primo esperimento. Dieci mesi furono impiegati nel prepararlo, sebbene fosse solo una parte del piano che aveva concepito nella sua colossale immaginazione. Successivamente, avrebbe costruito un altro teatro di marionette, anche con screens, su rotelle. E, ancora dopo, un altro palcoscenico, costruito su una scala immensamente grande, e dotato di screens mobili e pilastri fissi. Anche su questo, avrebbe collocato, non marionette, ma un'altra visione della mente: la Übermarionette; un attore racchiuso in una sorta di armatura, così da non poter fare altro che gesti aggraziati, lenti e ampi. Le dimensioni del palco sarebbero aumentate in proporzione all'aumento delle sue otto marionette da più di 10 pollici. Nella sua immensità, sola, la cosa era sconvolgente.⁹¹

⁸⁷ «Craig war so erfreut, dass er sogar seine Haupterfindung, die «Übermarionette», zum ersten Mal in meiner Gegenwart, erklärte, nachdem Maillol erzählt hatte, wie er und seine Freunde auf dem Bouchorschen Marionettentheater Shakespeares Sturm gegeben und durch die Marionetten einen viel grösseren Eindruck als durch lebendige Schauspieler erzielt hätten. Craig sagte, seine Idee sei, Marionetten zu machen, die etwas überlebensgross seien (statt wie bisher puppenhaft klein); das Problem sei nur, wie sie in Bewegung setzen: er scheint daran zu denken, einen wirklichen Menschen oder Schauspieler in die Marionette hineinzustecken, in ihr sozusagen zu verkapseln» (Harry Graf Kessler, *Das Tagebuch*, Rohtranskription, 30 avril 1912 (CD-rom incluso in Harry Graf Kessler, *Das Tagebuch 1880-1937*, cit., vol. III).

⁸⁸ Vedi E. G. Craig, *Le Théâtre des fous/The Drama for Fools*, cit.

⁸⁹ E. G. Craig, *Note Book 20*, 1916, BnF, Fonds Craig, EGC-MS-C-11, f. 23v.

⁹⁰ Vedi P. Le Bœuf, *On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-Marionette*, cit., p. 103-104.

⁹¹ «For Craig saw infinitely farther than this first experiment. Ten months were consumed in preparing it, yet it was only a fraction of the plan which had shaped in his colossal imagination. Next, he would build another marionette theater, with screens too, on casters.

Craig, tuttavia, vi ritorna nel 1913, in due schizzi nei quali disegna le sagome di Socrate e di un Redentore «più grandi del normale» («*larger than life*»): in legno cavo e dorato, coperto da una tunica di seta, il busto di queste grandi figure sembra essere plasmato sul corpo di chi dovrà indossarlo.⁹² Qui non si tratta più della ricerca di un interprete ideale, capace di dare forma e movimento a qualsiasi tipo di personaggio, ma della ricerca di incarnazioni monumentali come Craig generalmente sognava per l'esecuzione teatrale di potenze sovrumane:⁹³ nella primavera del 1905, aveva già immaginato di raddoppiare le dimensioni delle marionette degli dei negli spettacoli per la Kroll-Oper.⁹⁴

Questo gusto per le dimensioni monumentali si riflette in quella che probabilmente è l'ultima linea di sperimentazione relativa al progetto della Übermarionette impulsata da Craig: la costruzione di un'enorme marionetta a fili all'Arena Goldoni. Il figlio del regista, Edward Craig, ce la descrive in questi termini:

Gli intagliatori avevano creato una marionetta sperimentale alta circa due metri e mezzo, e si cercò anche di manovrarla. Il giorno in cui la figura fu completa, con un gesto tipico dell'artigianato italiano, gli operai la montarono in gran fretta e l'appesero a una piattaforma: quando Craig arrivò, la gigantesca marionetta s'inclinò e, gesticolando lentamente lo salutò in italiano augurandogli buona fortuna per le sue iniziative.⁹⁵

Si tratta probabilmente della stessa figura di cui il regista si dice «molto

And, after that, another stage, built on an immensely large scale, and equipped with the movables screens and fixed pillars. On this, too, he would place, not marionettes, but yet another vision of his brain – the über-marionette ; an actor encased in a sort of armor, so he could make none but graceful, slow, sweeping gestures. The size of the stage would be increased in proportion to the increase of his eight over the 10-inch marionettes. In its immensity, alone, the thing was soul-stirring».

(Michael Carmichael Carr, *The Perfect Drama, without any Actor and without Scenery*, cit., p. 3.)

⁹² E. G. Craig, *Note Book General 6B*, settembre, 1913, BnF, Fonds Craig, EGC-Ms-B-54, f. 22 ete 23. I disegni sono riprodotti in H. Ribí, *Edward Gordon Craig – Figur und Abstraktion*, cit., p. 66-67.

⁹³ La menzione del nome di Walt Whitman, a margine di questi disegni, fa pensare che essi siano collegati al poema *La base di ogni metafisica* in cui il poeta dichiara Socrate più grande di Platone e il Cristo più grande di Socrate. Craig pensava nel 1905 a mettere in scena alcune poesie di Whitman: vedi E. G. Craig, [*Marionettes Shows and Pantomimes*], cit., n. p.

⁹⁴ Ivi.

⁹⁵ «An experimental marionette, eight feet high, was made by the carvers, and attempts were made at manipulating it. Typical of the Italian craftsmen, on the day it was finished they hurriedly rigged it, suspending from a platform twenty feet up and, as Craig arrived, the giant figure bowed, and with slow gestures, addressed him in Italian, wishing him good luck in all his enterprises».

(E. Craig, *Gordon Craig. La storia della sua vita*, cit., p. 322. 8 piedi = 2,40 m circa ; 20 piedi = 6 m.)

soddisfatto» in una lettera a sua madre:

Abbiamo realizzato una marionetta qui a Firenze, forse la migliore d'Europa. È grande - è commovente - ci appassiona - teniamo i fili. Non è sorprendente, ma è tenera e orgogliosa nel suo portamento. Di questo sono molto soddisfatto.⁹⁶

Tuttavia, questa marionetta viene rapidamente abbandonata e Craig la distrugge: un giorno, in inverno, finisce in una stufa o un camino come legna da ardere... Solo il suo braccio sinistro, forse, è oggi conservato.⁹⁷

La marionetta dopo la Übermarionette

Se l'abbandono del progetto dell'International Übermarionettes Theatre non ha significato, per Craig, quello della Übermarionette, egli ha gradualmente trasformato un'idea volta a una realizzazione immediata in una visione sempre più lontana. È su scala ridotta, in quanto bozzetti di spettacoli da realizzare in seguito, nella loro dimensione finale e grandiosa, che egli manovra le «*White Figures*» nel suo teatro della villa Il Santuccio. Né la marionetta a leve imitata da quella del Petit Théâtre, né la grande marionetta a fili costruita nell'Arena Goldoni vanno oltre la fase del prototipo rapidamente abbandonato. Arrivata troppo tardi, rivelandosi in definitiva troppo complessa o richiedendo un impegno che Craig non ha né le risorse tecniche e finanziarie, né forse la pazienza di dedicare ad essa, la sperimentazione pratica sposta la Übermarionette nelle terre brumose della speculazione teorica: non più come idea in attesa di realizzazione, ma come visione utopica. Definita a volte come un superamento dell'attore⁹⁸, a volte come un superamento della marionetta,⁹⁹ la Übermarionette si

⁹⁶ «We have made a marionette here in Florence which is perhaps the best in Europe. It is large - it is touching - it moves us - we hold the strings. It is not surprising but it is tender and proud in its whole bearing. I am very contented with it».

(E. G. Craig, lettera a Ellen Terry, citata in I. Eynat-Confinio (che la data tuttavia nel 1911), *Beyond the Mask*, cit., p. 159).

⁹⁷ Braccio di marionetta a grandezza naturale, BnF, Fonds Craig, EGC-OBJ-12bis. Come mi fa osservare Patrick Le Boeuf, questo braccio sembra un po' troppo corto per la figura di 2,43 m di altezza descritta da Edward Craig. È quindi possibile che siano stati effettuati vari prototipi, di dimensioni diverse.

⁹⁸ «La Übermarionette è l'attore con più fuoco, meno ego: il fuoco degli dei e dei demoni, senza il fumo e il vapore della mortalità»/«*The Über-marionette is the actor plus fire, minus egoism: the fire of the gods and demons, without the smoke and steam of mortality*» (Vedi sopra, nota 8).

⁹⁹ «Il Futuro - Oggi - queste parole che definirebbero il tempo sono imprecise e inadeguate. Per futuro potreste pensare che intendo tra cinque o dieci anni ... mentre intendo tutto il tempo che viene dopo la vittoria della marionetta. E per oggi potreste pensare che intendo quest'anno ... mentre non intendo dire nulla di simile. Intendo tutto il tempo fino a quando la vittoria della marionetta non si sarà affermata. E poi arriva la Übermarionette»/«*The Future - Today - these words which would define time are awkward and fail in their*

smaterializza ogni giorno di più, anche agli occhi del suo inventore, e passa dallo stato di progetto a quello di orizzonte.

Allo stesso tempo, tuttavia, una trasformazione radicale avviene nell'attenzione rivolta da Craig alla marionetta: partito da un'attrazione ancora molto astratta, impregnata dall'immaginario simbolista e modernista di questo genere di spettacolo, scopre gradualmente le sue tecniche, le sue tradizioni e il suo potenziale espressivo. Colui che nel 1905 sembra ancora ignorare l'esistenza dei bastoncini a croce per il controllo delle marionette e si chiede se si possono proiettare delle ombre grigie o colorate, non si limita a riempire i suoi quaderni e i suoi libri con schemi dettagliati di tutti i processi di maneggiamento che scopre o immagina, ma si lancia in ricerche sistematiche che lo rendono, in pochi anni, uno dei migliori conoscitori di quest'arte.

Soprattutto, attraverso gli oggetti e i documenti che colleziona, ma anche attraverso gli spettacoli ai quali assiste, Craig scopre che il marionettista, lungi dall'essere solo il «manovratore meccanico» («*mechanical manipulator*») che evocava nelle sue note per la Kroll-Oper, o il semplice «macchinista» («*mover*») della Übermarionette, esercita anche lui un'arte. Se è poco probabile che abbia incontrato Richard Teschner fin dal 1905 o 1906,¹⁰⁰ è invece accertato che sia andato a vedere il Marionetten Theater Münchner Künstler di Paul Brann durante le sue esibizioni a Zurigo nel 1914,¹⁰¹ o il Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca a Roma, e che di solito si tenga informato riguardo a tutti i promotori di un teatro d'arte nel mondo della marionetta.

Eppure, molto critico nei loro confronti, riserva la sua ammirazione e anche il suo affetto per i marionettisti della tradizione popolare: come nel caso di Clunn Lewis, «*the Ohle Puppet Man*», ultimo rappresentante dei

purpose. For by the Future you may think I mean in five or ten years... whereas I mean all time which comes after the victory of the Marionette. And by Today you may think I mean this year... whereas I mean no such thing. I mean all time until the victory of the Marionette is established. And then comes the Über-Marionette» (E. G. Craig, *The Marionette Drama – Some Notes for an Introduction to the Drama for Fools*, in *Le Théâtre des fous/The Drama for Fools*, cit., p. 26).

¹⁰⁰ Vedi E. Craig, *Gordon Craig. La storia della sua vita*, cit., p. 223, e I. Eynat-Confino (*Beyond the Mask*, cit., p. 87), che corregge l'errore del figlio di Craig sul nome del marionettista. Contrariamente a quanto afferma Edward Craig, è improbabile che il lavoro di Teschner abbia avuto un ruolo nella genesi della Übermarionette: al massimo Craig avrà potuto sentire Hofmannsthal parlargli delle marionette a filo destinate al suo lavoro teatrale-*Der Tor und der Tod (Il Folle e la Morte)*. Il disegno con lo stesso titolo nel taccuino *Über-Marion A* (f. 3), non ha alcuna somiglianza con le marionette realizzate da Teschner per la sua messa in scena (cfr. Jean Clair (dir.), *Vienne 1880-1938 – L'Apocalypse joyeuse*, Paris, Centre G. Pompidou, 1986, p. 355), e soprattutto mostra che Craig non ha letto l'opera di Hofmannsthal, ma fantastica soltanto sul suo titolo.

¹⁰¹ Craig ha incollato i suoi biglietti d'ingresso allo spettacolo e il programma di sala de *La Serva padrona* in *Marionettes – Maindron – Gordon Craig*, cit., vol. 1, p. 56A.

marionettisti nella campagna inglese, con il quale allaccia una corrispondenza particolarmente calorosa a partire dal 1912, e al quale regolarmente invia le sue pubblicazioni. Ed è abbastanza in confidenza con Enrico Ponti, un burattinaio di Bologna, tant'è vero che alla morte di costui, l'ufficiale di polizia incaricato di accertare il decesso gli scriverà per informarlo della sua scomparsa.¹⁰² All'epoca in cui compone il *Drama for Fools*, durante la prima guerra mondiale, Craig immagina addirittura di diventare direttore di un teatrino ambulante di marionette con il quale, insieme a due dei suoi figli che lo avevano da poco raggiunto, avrebbe attraversato i paesi italiani per mostrare le 365 rappresentazioni del suo ciclo drammatico per marionette.

Cessando di opporre l'attore alla marionetta per riconoscere che il marionettista è anche lui un attore,¹⁰³ Craig apre la strada a un pensiero moderno di quest'arte, che vede nella marionetta uno strumento al servizio dell'atto teatrale e non più un sostituto o un concorrente dell'interprete in carne ed ossa. Questa evoluzione sarà rinforzata negli ultimi decenni del XX secolo, quando la marionetta lascerà lo spazio dei teatrini in miniatura per approdare alle grandi scene, e il marionettista, ora visibile, sarà parte integrante dell'azione teatrale: dapprima come semplice strumentista impegnato nell'animazione delle figure, come nel teatro giapponese Bunraku, poi come personaggio a pieno titolo, parte di una drammaturgia che sposta i confini tra l'umano e il non umano, l'animato e l'inanimato. Ma nel 1905, nelle note raccolte intorno al tema della Übermarionette, Craig già schizzava i primi abbozzi di questo «teatro con marionette» dell'avvenire e oggi realizzato, immaginando l'azione simultanea di diverse modalità in cui può concretizzarsi l'azione scenica, ombre, marionette, figure piatte e trasparenti, e persino la Duse circondata da maschere e da Übermarionettes. Così tanto come nell'idea stessa della Übermarionette, ma seguendo percorsi diversi, è anche in queste visioni dove corpi viventi, oggetti, forme animate e immagini proiettate si combinano in un'orchestrazione del visibile, che può misurarsi la fecondità dei progetti lasciati incompiuti da Edward Gordon Craig.

¹⁰² Lettere conservate nel Fonds Craig, BnF.

¹⁰³ «Ora nessuno se non un attore nato può davvero capire correttamente una marionetta: così mentre altri possono provarsi in quest'arte, solo quelli che sono nati attori ne saranno maestri»/«Now it is no one but a born actor who can really properly understand a Puppet : so that while others may test their hand at the craft, only those of them who are born actors will be masters of this craft» (E. G. Craig, *Puppets and Poets, The Chapbook*, n° 20, Londres, février, 1921, p. 15).

Armando Petrini

Maometto rivisitato. Gustavo Modena alle prese con Voltaire

*Istruire il popolo dogmatizzando
seriamente e placidamente io nol so;
non so che versare la mia stizza nelle satire*
(G. Modena)

Gustavo Modena si risolve a recitare *Maometto*, tradotto da lui stesso, nell'ottobre del 1857. Da diverso tempo quel lavoro, imperniato sulla «scabbia della superstizione»¹, stuzzicava i pensieri dell'attore. La versione modeniana di *Le Fanatisme, ou Mahomet le Prophète* risale infatti a una trentina di anni prima, iniziata «per ammazzare la noia d'una prigionia intimatami dai medici»² ma una volta conclusa messa poi da parte: «giaceva là dimenticato da trent'anni - scriverà Modena proprio nel momento della rappresentazione dell'autunno del '57 - e non me ne curava»³. Il lavoro di traduzione va probabilmente collocato fra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta. Forse proprio nel 1827 (trent'anni esatti prima del '57)⁴ quando il giovane Modena è costretto per un certo periodo all'assenza dalle scene per una «seria infermità»⁵. Oppure qualche anno più tardi, fra il '31 e il '33, mentre Modena è in esilio in Francia («quando io sognava, e sciupavo il mio tempo sfogliando speranze e libri»⁶) e si dedica fra l'altro a «schiccherare» dal francese⁷. È il periodo in cui realizza una versione italiana di *Les Enfants d'Édouard* di Delavigne, anch'essa poi «dimenticata» in un cassetto, ma a differenza del *Maometto* mai recitata. Un dramma, quello di Delavigne, di cui Modena sottolinea nella traduzione il

¹ Citiamo dal foglio di sala per la rappresentazione del 1858 a Torino, in L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, ristampa anastatica a c. di A. Tinterri, Perugia, Morlacchi, 2011, p. 172.

² *Lettera di Gustavo Modena a Francesco Regli o Due Parole d'Esordio*, in «Ai miei amici. Strenna letterario-teatrale pel 1858», vol. XXI, 1857, p. 101.

³ *Lettera a Francesco Dall'Ongaro del 31 dicembre 1857*, in *Epistolario di Gustavo Modena*, a cura di T. Grandi, Roma, Vittoriano, 1955, (d'ora in avanti E), p. 289.

⁴ Così anche Meldolesi nella sua cronologia modeniana in C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Roma, Bulzoni, 1971, p. 18.

⁵ *Biografia drammatica*, in «I Teatri», fasc. VIII, giugno 1827.

⁶ *Lettera a Francesco Regli del 22 novembre 1858*, in E, p. 324 (Grandi attribuisce erroneamente la lettera a un Antonio Regli).

⁷ Ivi.

carattere «tragicomico» - è lui stesso a rilevarlo - «alla maniera di Shakespeare, e alla maniera delle storia del mondo nostro, che non è sole né una cometa, checché ne pensino e dicano gli spiritualisti»⁸.

Il testo di Voltaire non entra a far parte del repertorio di Modena neppure una volta conclusa la lunga parentesi dell'esilio (l'attore torna a recitare subito dopo il rimpatrio in Italia, nell'autunno del 1839), nonostante un'altra tragedia volterriana, *Zaïre*, trasformata in un *grottesco*⁹ e forse anch'essa tradotta dall'attore¹⁰, ne facesse parte, diventando uno dei suoi cavalli di battaglia.

Nel corso degli anni con ogni probabilità Modena si ritrova in qualche circostanza a ragionare di un'eventuale rappresentazione del *Fanatisme*, come nell'agosto del 1852 quando *Maometto* viene indicato sul «Pirata» da Francesco Regli fra i lavori che l'attore reciterà di lì a poco a Torino¹¹; ma poi non se ne fa nulla e quel testo resta ancora una volta nel cassetto, come conferma un riscontro puntuale dei *tamburini* dei teatri torinesi pubblicati in quei giorni.

Ciò che spingerà Modena a «scuotere la polvere dal manoscritto»¹² e a misurarsi in scena con *Maometto* è soltanto la successiva evoluzione delle vicende politiche, e paradossalmente proprio quel crescente sentimento di pessimismo e disgusto che maturerà in lui per ciò che gli sta accadendo intorno. Non potrebbe essere più esplicito nell'aggiornare Dall'Ongaro sulle sue scelte in una lettera del dicembre del '57: «[Io] trassi fuori per l'occasione del trionfo dei preti, i quali, checché si faccia e si dica, vanno riconquistando il mondo, grazie ai dilettanti di spiritualismo che da quarant'anni bestemmiavano il vero santo, Voltaire, e il suo secolo»¹³. Torneremo più avanti su questo argomento. Restiamo, per ora, al racconto delle vicende di quei mesi.

Modena recita dunque *Maometto* a Genova nel novembre del 1857 (e poco prima, nella fase di preparazione della Compagnia, a Casale Monferrato e ad Acqui) quindi a Torino nel giugno del 1858. Proprio all'inizio del '58, fra le recite genovesi e quelle torinesi, esce sulla «Strenna» di Regli un brano

⁸ Ivi, p. 325.

⁹ A. Petrini, *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, Pisa, ETS, 2012, pp. 83-84, 88-90.

¹⁰ Così lascia intendere Felice Romani in un'Appendice della «Gazzetta Piemontese» del 1858, riferendosi a due traduzioni recenti di *Zaïre*, una di Filippo Chiarella, l'altra appunto di Gustavo Modena (R, *Appendice. Letteratura*, in «Gazzetta Piemontese», 21 ottobre 1858). Non abbiamo altrimenti notizia di questa versione ed è anche possibile che l'appendicista si confonda con la traduzione modeniana dell'anno precedente del *Fanatisme*, pur essendo comunque strano che un amico dell'attore come Romani, per di più autore di una sua propria traduzione di *Zaïre* per Bellini, si sbagliasse su questo punto.

¹¹ R., *Gustavo Modena al teatro Carignano*, in «Il Pirata», 8 agosto 1852.

¹² *Lettera di Gustavo Modena a Francesco Regli o Due Parole d'Esordio*, cit., p. 101.

¹³ *Lettera a Francesco Dall'Ongaro del 31 dicembre 1857*, cit.

della sua traduzione, l'intero Atto II¹⁴. L'anno successivo, nel 1859, pur avendo nel frattempo interrotto le rappresentazioni di *Maometto* (o forse proprio per questo) Modena sembra decidersi a pubblicare la versione integrale utilizzata in palcoscenico. Ne propone la stampa nell'autunno all'amico Pietro Manzoni, che dirige la collana del *Florilegio drammatico* («te le darò *gratis et amore tui*»¹⁵), ma poi cambia idea («Mi sono pentito d'avertelo proposto io stesso per la stampa perché... ma i perché sono tanti che mi ci vorrebbe un foglio di carta a scriverli tutti e giustificarli»¹⁶) e della cosa non si farà più nulla.

Il testo è comunque fortunatamente giunto sino a noi. Presso la Biblioteca del Burcardo di Roma è conservato infatti all'interno del Fondo Rasi un copione appartenuto ad Alamanno Morelli, la cui trascrizione risale al 1864 (tre anni dopo la morte di Modena) intitolato *Maometto o Il Fanatismo. Tragedia di Voltaire*, che riporta per intero la traduzione modeniana¹⁷. Pur se il nome di Modena non compare mai nel manoscritto – e questo è il motivo per cui nessuno fino ad oggi lo aveva ancora attribuito a lui – il testo è senz'altro quello dovuto alla sua penna. Lo si può agevolmente desumere compulsando la stesura dell'Atto II, che nel copione manoscritto coincide puntualmente con la versione pubblicata sulla «Strenna» nel 1858 (anche la titolazione è identica), tranne che per sei versi aggiunti da Modena al testo francese nel secondo atto (sui quali torneremo) presenti sulla «Strenna» e assenti nel copione. A questo proposito ci viene in aiuto una lettera proprio del 1864 di Giulia Calame, la moglie di Modena, indirizzata a Tommaso Salvini, che testimonia innanzi tutto l'esistenza di un copione modeniano del *Maometto* privo di quella «giunta» (trascritta infatti da Giulia all'attore); e in secondo luogo che, oltre a Salvini, anche Morelli si sta preparando a recitare quel testo, avendone evidentemente informato la stessa Calame¹⁸.

¹⁴ *Maometto o il Fanatismo. Tragedia di Voltaire. Traduzione di Gustavo Modena. Atto II*, in «Ai miei amici. Strenna letterario-teatrale per 1858», vol. XXI, 1857, pp. 99-117.

¹⁵ *Lettera a Pietro Manzoni del 17 settembre 1959*, in E, p. 350.

¹⁶ *Lettera a Pietro Manzoni del 20 ottobre 1859*, in E, p. 358.

¹⁷ Si tratta del copione segnato C.203.02 (Biblioteca Museo Teatrale SIAE del Burcardo, Fondo Rasi), la cui scheda recita «Compagnia Drammatica Lombarda di Alamanno Morelli». Ora lo si può anche consultare on line, grazie al prezioso lavoro di digitalizzazione avviato dalla Biblioteca, all'indirizzo <http://www.burcardo.org/digitale-manoscritti.asp>. Devo un ringraziamento particolare alla dottoressa Selene Guerrieri che mi ha aiutato e consigliato nella ricerca dei materiali presso la Biblioteca. Allo stesso modo sono riconoscente alla dottoressa Anna Peyron del Centro Studi del Teatro Stabile di Torino per il consueto supporto nella fase di avvio della ricerca.

¹⁸ Così Giulia Calame: «Caro Tommaso, ho ricevuto il *Maometto*, e mi fa piacere il sentire che lo reciterai. [...] Morelli vuol farlo anch'esso; ha il vantaggio d'avere Monti e la Marchi che faranno bene Neri [sic] e Palmira. Rileggendo la parte di Gustavo vi trovo una giunta che qui ti trascrivo [...]» (*Lettera a Tommaso Salvini del 3 novembre 1864*, in *Epistolario di Giulia Modena. Con Appendice*, a cura di T. Grandi, Estratto da «Ateneo Veneto», nn.1-2, 1968, p. 121). Lo stesso Salvini fa riferimento a questo episodio nella sua autobiografia,

Sappiamo d'altra parte di diversi copioni modeniani che a partire dalla seconda metà degli anni Quaranta passano, direttamente o indirettamente, alla Compagnia Lombarda di Morelli: è il caso per esempio del *Cittadino di Gand* e di *Pagliaccio* (anch'essi oggi conservati presso la Biblioteca del Burcardo¹⁹). La cosa non può certo stupire, visto il rapporto per così dire di contiguità – pur se estremamente controverso²⁰ – fra l'operato di Modena e l'attività della Lombarda sin dalla conclusione dell'esperienza della Compagnia dei giovani. L'epistolario di Modena poi conferma, in particolare per la seconda metà degli anni Cinquanta, il dialogo fra quest'ultimo e Morelli sulle questioni legate al repertorio della Lombarda (così come su altri aspetti della conduzione della compagnia)²¹. L'ipotesi dunque più probabile è che Modena stesso avesse passato a Morelli il copione, il quale poi lo trascrive nel 1864 in occasione di una sua imminente rappresentazione.

Ma torniamo al 1857. Recitare *Maometto* significa per Modena – lo abbiamo anticipato – cogliere una formidabile occasione per manifestare i propri sentimenti politici; estremamente netti, *more solito*, ma anche molto sofferti. La «tragedia arcitragica» – come scrive egli stesso – dello «scaltro Profeta» che sfrutta «pregiudizii e superstizioni» per mantenere e irrobustire il proprio potere gli fornisce un ottimo spunto per «aprire gli occhi alle cieche moltitudini» («se la cataratta degli occhi mentali fosse guaribile», aggiunge amaramente)²².

Tanto più se, proprio come avviene nel testo di Voltaire, gli obiettivi critici ultimi dell'autore non sono certo né Maometto né l'Islam ma, più in generale, le conseguenze dell'accecamento della ragione determinato dallo zelo religioso, da qualunque forma di zelo religioso («il più grande flagello dell'umanità», scrive altrove Voltaire)²³.

confermandone la dinamica: T. Salvini, *Ricordi, aneddoti ed impressioni*, Milano, Dumolard, 1895, p. 174.

¹⁹ Vedi A. Petrini, *Gustavo Modena*, cit., p.248 e n.; S. Brunetti, *Due copioni modeniani: Kean e Il cittadino di Gand*, in AA.VV., *Ripensare Gustavo Modena. Attore e capocomico, riformatore del teatro fra arte e politica*, a c. di A. Petrini, Roma, Bonanno, 2013, pp.126-133 Per ciò che riguarda *Pagliaccio*, si veda il manoscritto conservato alla Biblioteca del Burcardo, appartenuto alla «Dramm.a Comp.a Lombarda» e tradotto da Modena (Biblioteca Museo Teatrale SIAE del Burcardo, Fondo Rasi, C.180.2). Il copione del *Cittadino di Gand*, anch'esso di provenienza della «Drammatica Compagnia Lombarda», è conservato con la segnatura Fondo Rasi, C.162.05.

²⁰ Cfr. A. Petrini, *Gustavo Modena*, cit., pp. 266-269.

²¹ Si vedano in particolare le lettere di questo periodo indirizzate da Modena a Gian Paolo Calloud e ad Amilcare Bellotti (ora in E).

²² *Lettera di Gustavo Modena a Francesco Regli o Due Parole d'Esordio*, cit., pp. 104-105.

²³ V. De Santis, *Dentro il testo*, in Voltaire, *Zaire*, a c. di V. De Santis e M. Fazio, Pisa, ETS, 2015, p.37. Gianni Iotti, uno studioso del teatro volterriano, ha osservato come in *Maometto* sotto «la copertura del contesto islamico» l'«attacco *philosophique*» si rivolge in modo «molto

Non solo Modena è ben compreso degli intendimenti volterriani ma si preoccupa per parte sua di sottolinearli quanto più possibile. Ancora nella *Lettera* pubblicata sulla «Strenna» scrive:

[Voltaire] creò un tipo di ferocia, di lascivia e di ipocrisia, e lo mandò sulla scena col turbante in capo a raccogliere maledizioni per conto d'altri cappelli non profanabili e rispettati *par ordre*. Affinché poi anche i più gonzi capissero la girata della cambiale, dedicò la tragedia a Benedetto Lambertini [papa Benedetto XIV].²⁴

Non meno chiaro nello *chiffon de papier* da lui stesso preparato per la prima rappresentazione torinese del giugno 1858 (un «commentaire politique du drame» secondo Marc Monnier²⁵):

Anche ai nostri giorni la scabbia della superstizione, sfruttata da furbi malvagi, spinge a trucidarsi fra loro i popoli barbari come i sedicenti incivili: guerra, fame e peste ci vengono regalate nel nome di Dio... e ne cantiamo il Tedeum! Voltaire [...] trascelse *Maometto*, quantunque al confronto di mille iene venerate e santificate, il creatore dell'islamismo fosse un agnello mansueto: ma la sorte cadde su di lui perché il turbante poteva venire inavvertito e senza pericolo a continuare e a completare *Tartufo* sulle scene francesi.²⁶

A esplicitare ulteriormente il sottinteso politico, Modena unisce alla rappresentazione di *Maometto* la declamazione di due Canti della *Divina Commedia*, concentrandosi sull'amatissimo Dante «eretico» («era un eretico - scrive nel 1856 - mascherato da cattolico»²⁷). Si tratta del XIX dell'*Inferno*, il canto dei Simoniaci²⁸, e del XXVII del *Paradiso*, con la feroce invettiva di San Pietro sulla corruzione della Chiesa, «cloaca / del sangue e de la puzza» (Pd, XXVII, 25-26)²⁹.

trasparente» contro «la superstizione religiosa» comunque intesa (G. Iotti, *Virtù e identità nella tragedia di Voltaire*, Parigi, Champion, 1995, p. 71 e n.).

²⁴ *Lettera di Gustavo Modena a Francesco Regli o Due Parole d'Esordio*, cit., p. 104.

²⁵ M. Monnier, *L'Italie est-elle la terre des mortes?*, Paris, Hachette, 1880, p. 402.

²⁶ Cit. in L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 172.

²⁷ G. Modena, *Il cattolicesimo di Dante*, in *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, a cura di T. Grandi, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, Roma, 1957 p. 305.

²⁸ Lo si deduce dalla descrizione che possiamo leggere in una cronaca del giugno 1858 (*Teatro Carignano*, in «Gazzetta del popolo», 29 giugno 1858; il recensore scrive erroneamente XVIII Canto, «La Fama» del 5 luglio XVII Canto, ma si tratta certamente, visto il contenuto, del XIX).

²⁹ I Canti vengono declamati a Torino, mentre a Genova la cosa non risulta possibile, pur essendo nelle intenzioni modeniane, stante il diniego del teatro («Siamo dolenti però che il grande artista abbandoni le scene genovesi senza averci fatti sentire i sublimi Canti di Dante [...]. E di questo moviamo grave lagnanza all'Impresa di quel teatro»: *Teatro Doria*, in «L'Italia del Popolo», 22 dicembre 1857). C'era evidentemente un po' di timore per l'entusiasmo degli ambienti operai e mazziniani nei confronti della presenza di Modena in città. Abbiamo testimonianza di manifestazioni a suo supporto impedito dall'autorità

Sappiamo poi che anche attraverso i rapporti diretti con i giornali Modena cerca di evidenziare quanto più possibile i riferimenti politici della rappresentazione. Ne abbiamo una conferma chiarissima in una lettera scritta poco prima dell'esordio torinese al direttore della «Gazzetta del Popolo», l'amico Felice Govean, per parte sua certo non insensibile alle sollecitazioni dell'attore. Scrive Modena:

datemi due botte di gran cassa per mandarmi questi buoni minchioni della Mecca subalpina a vedere come si passano le cose a Mecca araba e in tutte le sacristie dell'Orbe degli orbi. [...] Dite che questa recita equivale al cannone di Boston (il taciturno) puntato e sparato sui clericali. Dite che corrano in frotta a vedere nella Mecca araba simboleggiata la gran Puttana dell'Apocalisse e di Dante, la chiesa di Antonelli e di Nardoni. Che in questa sera Voltaire e Dante, uniti a braccetto faranno sbrego e breccia nella Bottega: due arieti colossali [...]. Avarizia, gola di regno, ipocrisia, frode, lussuria, tutti i peccati dei Farisei passeranno davanti agli scolpiti, alluminati, fotografati!³⁰

È evidente che qui Modena cerca anche la «gran cassa» della *réclame*, puntando a sfruttare a proprio favore il potenziale clamore determinato da un annuncio del genere («Al Carignano! Al Carignano! boum! boum! nel teatro a destra venendo da piazza Castello! – quello a sinistra [il Parlamento Subalpino] – il teatro delle farse – è chiuso, grazie a Dio, e non mi fa concorrenza per ora», continua ironicamente – e autoironicamente – nella lettera a Govean³¹). Ciò non di meno, e al di là della ovvia, ancorché contraddittoria, dialettica tipica dello *scandalo* che si instaura in una circostanza come questa, il risultato è quello di accentuare ulteriormente il profilo politico della proposta, finendo per indisporre, anziché attrarre, il pubblico della «Mecca subalpina». L'annuncio sulla «Gazzetta» dei giorni successivi è infatti molto netto, come aveva chiesto Modena; e anche piuttosto aspro, come certamente avrebbe voluto che fosse: «È cotesta una tragedia che fa arricciare i peli ai preti, agli impostori, che si servono della religione per commettere ogni sorta di iniquità. Maometto, Voltaire, Dante e S. Pietro che stafilano [sic] i pontefici per bocca di Modena!»³².

Il pubblico genovese è più sensibile alla corda politica modeniana. Genova non è Torino: basti ricordare il moto mazziniano organizzato in città nel giugno del 1857 legato alla tragica spedizione di Carlo Pisacane partita proprio da Genova in quei giorni. Pochi mesi dopo, al primo comparire di Modena al teatro Doria, la Polizia impedisce i festeggiamenti organizzati

(«L'Italia del Popolo», 19 dicembre 1857). La cosa si spiega oltre che per le specificità del clima politico presente a Genova forse anche con la vicinanza delle elezioni per il rinnovo della Camera dei Deputati, tenutesi il 15 novembre 1857.

³⁰ Lettera a Felice Govean di fine giugno 1859, in E, p. 315.

³¹ Ivi.

³² Teatro Carignano, in «Gazzetta del popolo», 29 giugno 1858.

dalla «banda operaia» in suo onore temendo una «dimostrazione politica»³³.

Tutto sembrerebbe chiaro insomma. Modena utilizza un testo che ha un'evidente connotazione politica con un altrettanto chiaro intento politico. Ma dobbiamo forse approfondire meglio. In cosa consiste infatti, più precisamente, l'accento politico di Modena? Che cosa interessa davvero all'attore in un frangente come quello di cui stiamo discutendo?

Potremmo intanto chiarire ciò che per Modena la politica, a teatro (e probabilmente anche al di fuori del teatro) non è mai: una forma semplicemente edificante o consolatoria. Se c'è un atteggiamento che, più in generale, Modena rifugge sistematicamente, quasi istintivamente, è il tentativo di compiacere il pubblico, di limitarsi a confortarlo - motivo certo non ultimo della sua grandezza³⁴.

Sono numerosi i personaggi negativi, oscuri, che l'attore costruisce in scena. Si tratta probabilmente delle sue caratterizzazioni meglio riuscite, quelle che il pubblico sembra amare di più e dalle quali è maggiormente affascinato: basti pensare a Luigi XI, a Ugolino, a Filippo: per certi versi anche a Saul.

Non sono le *disgrazie della virtù* ad attirare Modena ma la mostruosa grandezza del male: l'evidenza della forza perversa della tirannia, piuttosto

³³ *Teatro Doria*, in «L'Italia del Popolo», 15 novembre 1857. Il giornale mazziniano è naturalmente molto attento a sottolineare gli aspetti politici legati alla presenza di Modena in città. Sia in positivo che in negativo. Ecco per esempio quanto possiamo leggere a proposito della beneficiata dell'attore con *Saul*: «Ci meravigliò non poco che in occasione della beneficiata di un artista sommo quale è il Modena i signori proprietari dei palchi non abbiano illuminato il teatro. E diciamo *pensatamente* cioè, dappoiché ci venne dato di vedere una simile manifestazione d'omaggio in circostanze di assai meno importanza [...]. Ma alla luce che era stata bandita per preservarsi alle *ballerine* avevano pensato alcuni giovinotti, unitamente ai buoni operai, e stavano preparate diverse torcie nell'atrio». La cosa però non può avere corso perché Modena, intuendo che la Polizia avrebbe ancora una volta impedito la manifestazione, esce dal retro: «l'umile quanto grande artista, venuto in cognizione di ciò, se ne fuggì per così dire dal teatro, senza che quasi nessuno se ne accorgesse. E tanto meglio, noi diremo, dappoiché avendo la disgrazia di vivere sotto un governo che in tutto vede qualche cosa che lo spaventa [...] aveva preparato fuori del teatro un numeroso stuolo di guardie e di carabinieri [...] preparati ad intimare coll'aiuto delle daghe dei loro subalterni lo scioglimento di chi si fosse unito ad accompagnare fino alla propria abitazione il grande artista» (*Teatro Doria*, in «L'Italia del Popolo», 19 dicembre 1857; il racconto è confermato dalla cronaca del «Movimento» dello stesso giorno).

³⁴ D'altra parte Modena non si illude mai circa gli effetti del suo teatro sul pubblico. Già nel 1841 scrive a Zanobi Bicchierai: «ho detto il canto dei Simoniaci con gran gioia della mia bile, e del popolo che ascoltava [...] il pubblico applaudì frenetico - ma tutti andarono a cena, e il Papa sta, e se ne buggera delle chiacchiere» (*Lettera a Zanobi Bicchierai del 16 luglio 1841*, in E, p. 39). Sulle idee politiche di Modena, oltre agli studi complessivi sull'attore già citati, si veda anche L. Mango, *I dialoghi politici di Gustavo Modena*, in AA.VV., *Ripensare Gustavo Modena*, cit., pp. 85-99.

che il lacrimevole soccombere dell'innocenza. L'intento politico consiste nel rendere quella mostruosa grandezza e quella forza perversa attraverso uno stile realistico-grottesco, in grado di trasformare l'una e l'altra in qualcosa di cui il pubblico possa vedere, allo stesso tempo, la forza e la debolezza, ciò che le rende potenti e ciò che può sconfiggerle. I grandi personaggi *negativi* creati da Modena sono in questo senso sempre contraddittori, mostrando un volto mostruoso e *perciò* anche ridicolo. E d'altra parte, grazie alla suggestione di cui l'attore in scena è capace, gli spettatori possono anche sorprendere in sé una parte di quella forza oscura, percepiscono criticamente con ancora maggior efficacia la potenza.

Se così stanno le cose, si capisce meglio l'interesse di Modena per il testo di Voltaire.

Maometto è infatti una tragedia *in nuce* grottesca («arcitragica» la definisce Modena) tutta giocata – come ha osservato Riccardo Campi ripubblicando nel 1995 la traduzione settecentesca di Melchiorre Cesarotti – sul «*décalage* estraniante» grazie al quale «ciò che è consueto e prossimo viene descritto come inconsueto e remoto». In *Maometto* sono «improbabili e stravaganti civiltà esotiche» – scrive ancora Campi – a sovvertire «il punto di vista abituale» e a «giudicare le credenze occidentali», alimentando un gioco di sovrapposizioni che finisce anche per spiazzare l'elemento più propriamente tragico. In questo senso il testo dà vita a vere e proprie «figure di spostamento», innanzi tutto attraverso il suo protagonista, Maometto, che «possono esercitare la loro funzione estraniante e ironica anche senza comportare alcun elemento propriamente comico», costituendo un esempio paradigmatico, osserva Francesco Orlando citato dallo stesso Campi, di «ironia senza mobilitazione del riso»³⁵.

In più, proprio in questo testo, il tema dell'*innocenza minacciata* assume una coloritura particolare. Nel *Maometto* infatti, come scrive acutamente Gianni Iotti, ritroviamo «una valenza immediatamente politica alla labilità della ragione»³⁶, sia essa determinata dall'ignoranza (la folla della Mecca ingannata), sia essa determinata dal plagio (i due giovani ignari della propria identità, Palmira e Seid). In entrambi i casi «l'innocenza si identifica all'ignoranza: ed è, come tale, pericolosamente ambivalente. L'innocente è il semplice, il depositario della bontà naturale; ma anche colui di cui si può abusare e che, in quanto tale, diventa lo strumento temibile di quello stesso

³⁵ R. Campi, *Introduzione a Il Fanatismo ossia Maometto Profeta. Tragedia di Voltaire*, Modena, Mucchi, 1995, pp. 12-13. Campi, riportandola, trasforma leggermente la frase di Orlando. La citazione corretta, che noi abbiamo utilizzato, è in F. Orlando, *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 55-56.

³⁶ G. Iotti, *Virtù e identità*, cit., p. 72.

male di cui è vittima»³⁷. Palmira e Seid, così come i cittadini della Mecca, sono sì innocenti, ma allo stesso tempo colpevoli di non riuscire a contrastare quanto sarebbe necessario il disegno di Maometto. Il tema dell'innocenza-ignoranza diventa perciò ambivalente. Continua Iotti:

In quanto innocenza minacciata 'dall'esterno', essa è un tema melodrammatico e, insieme, ideologico: consistente nel mettere sotto gli occhi del pubblico lo spettacolo commovente della bontà corrotta, mentre lo si spinge a schierarsi ideologicamente contro i corruttori. Ma in quanto ignoranza, condizione di connaturata debolezza dei lumi razionali, il tema rischia di rinviare tragicamente alla condizione di generalizzata incapacità umana nell'uso della ragione³⁸.

Ci troviamo pertanto di fronte a «una oscillazione quasi impercettibile dell'accento semantico dell'opera»³⁹, che ora sottolinea il tema della «bontà corrotta» e ora quello, più sorprendente, dell'innocenza colpevole.

Ed è precisamente qui che si inserisce Modena con la sua riscrittura del testo, in quello spazio che la complessità e le oscillazioni del lavoro dischiudono, e che l'attore sfrutta fino in fondo per realizzare un vero e proprio adattamento dell'originale volterriano, cogliendo in pieno anche gli spunti grotteschi presenti *in nuce*.

La concezione modeniana è chiaramente rintracciabile da una lettura attenta della traduzione, che peraltro si giova certamente anche della verifica scenica. Il fatto che Modena decida di pubblicare il secondo atto del suo adattamento soltanto nei giorni immediatamente successivi alle prime recite dell'autunno del 1857⁴⁰ non conferma semplicemente il primato attribuito dall'attore alla «prova dei lumi»⁴¹ ma suggerisce anche di guardare al testo di cui disponiamo come possibile deposito di tracce di soluzioni sceniche adottate nel corso della rappresentazione.

Dal punto di vista letterario la traduzione ha due termini di confronto: l'originale francese innanzi tutto e in secondo luogo le versioni italiane in quel momento disponibili alla lettura. Su entrambi i piani Modena si muove piuttosto liberamente, tagliando, a volte aggiungendo, modificando

³⁷ Ivi.

³⁸ Ivi.

³⁹ Ivi.

⁴⁰ La lettera che Modena scrive a Regli inviandogli la traduzione è datata 25 novembre 1857 (*Lettera di Gustavo Modena a Francesco Regli o Due Parole d'Esordio*, cit.): nelle settimane precedenti l'attore aveva recitato *Maometto* prima a Casale Monferrato, poi ad Acqui e il 17 e 18 novembre a Genova.

⁴¹ *Lettera ad Alfonso Girardi del 5 gennaio 1856*, in E, p. 214. Vedi anche *Lettera a Giacinto Battaglia del 29 maggio 1858*, in E, p. 307.

qualche situazione o alcuni accenti, sempre con l'intento di evidenziare, all'interno di un testo che poteva vantare una robusta fortuna scenica, quella forza critica che riconosceva nelle intenzioni di Voltaire e che intendeva proporre al pubblico rafforzata dal proprio particolare sguardo. Con questo *Maometto* - scrive il giornale politico mazziniano «L'Italia del popolo» all'indomani della rappresentazione genovese del 1857 - Modena «andò più in là del filosofo francese».

Se il fanatismo cagione di guai, di delitti, di sangue, fu combattuto da Voltaire con tanta maestria e colla sferza del sarcasmo e col pugnale della tragedia [...] MODENA nello sviluppo di così salutar concetto non fu l'uomo, ma mostrossi a ver dire il *Titano* dell'arte drammatica⁴².

Potremmo in prima battuta, e riassuntivamente, circoscrivere entro tre ambiti principali gli interventi più significativi di Modena sul testo. Innanzi tutto l'attore evidenzia una particolare attenzione - nel suo caso d'altra parte consueta - per la dimensione propriamente *rappresentativa* della scrittura teatrale, badando più alla resa scenica della traduzione che alla sua semplice dimensione letteraria. In secondo luogo ci consegna una forte accentuazione della complessità di alcuni personaggi, soprattutto di Zopiro e di Palmira, che risultano nell'insieme più sfaccettati e dal tratto meno netto che in Voltaire e nelle traduzioni pubblicate. Infine si preoccupa di evidenziare quanto più possibile nella figura del protagonista un carattere scaltro, lucido, determinato, conferendo a Maometto accenti che in alcuni passaggi sconfinano nel grottesco.

Iniziamo dal primo aspetto. Modena è costretto in questo frangente a utilizzare il verso (l'originale volterriano è in alessandrini). Non è una situazione ideale per lui, che ripete spesso di trovarsi a disagio con questo tipo di scrittura (un «arcadico concetto», osserva in una lettera a Ippolito d'Aste, autore di uno *Spartaco* in versi scritto appositamente per lui⁴³), un po' per la rigidità che il loro utilizzo rischia sempre di determinare nel delineare i personaggi («i versi mi sciupano la verità»⁴⁴), un po' per la difficoltà di muoversi al loro interno con quella libertà espressiva a cui era abituato in scena («io sono nemico dei versi per un motivo che chiamerò egoismo. Nei versi ci devo stare imprigionato: laddove nella prosa faccio da padrone; accorcio, allungo, levo, aggiungo ogni volta che rappresento quel

⁴² Demetrio, *Gustavo Modena e la Compagnia Sivori e Seghezza*, in «L'Italia del Popolo», 27 novembre 1857.

⁴³ Lettera a Ippolito d'Aste del 22 gennaio 1852, in E, p. 155.

⁴⁴ Ivi.

personaggio»⁴⁵). D'altra parte è lo stesso Modena a sottolineare il rovescio della medaglia, e cioè che una struttura in versi può garantire agli attori un punto d'appoggio in scena più solido e consentire una più facile memorizzazione del testo (dato non trascurabile per un artista il cui difetto d'udito rendeva difficoltoso l'ausilio del suggeritore): «subisco i tuoi versi senza fare smorfie – scrive perciò ancora a Ippolito d'Aste – Anzi, dacché vedo che la prosa stenta a cacciarmisi in testa com'io ne ho bisogno – io che non posso contare sull'aiuto del soffione – mi sono proprio riconciliato coi versi; li imparo e li ritengo con due terzi meno di studio e di angoscia»⁴⁶.

Non sono pochi i testi in versi recitati da Modena: si tratta fra l'altro di alcuni fra i suoi lavori meglio riusciti e più costantemente presenti in repertorio: basti pensare a *Saul* o alle *Dantate*, insieme a *Luigi XI* probabilmente i vertici dell'arte modeniana.

Quel che è certo però è che Modena non cerca mai, né qui né altrove, i «bei versi», come afferma egli stesso: «io sto con Talma – scrive nel 1858 a Regli inviandogli la sua traduzione di *Les enfants d'Éduard* – il quale diceva agli autori drammatici: *Par pitié ne me faites pas des beaux vers!*», aggiungendo autoironicamente: «io sto dalla sua per molti *perché*: ma principalissimamente perché bei versi non ne so fare»⁴⁷.

Non *bei versi* dunque ma versi capaci di assecondare il lavoro espressivo degli attori e di favorire la riuscita migliore della rappresentazione. Scandire il verso in scena per Modena non significa farsi portatore semplicemente dei valori e dei significati letterari dell'opera, piuttosto servirsi di uno strumento dalle caratteristiche particolari che pur sempre, quando è utilizzato al meglio, si trasforma in un elemento espressivo della rappresentazione intesa nel suo complesso, che quindi può giovare del verso – e in qualche modo anche lo serve – ma non ne è subordinata.

Non è un caso che non tutti i critici apprezzino la traduzione modeniana. Accanto infatti a valutazioni molto positive (Felice Romani per esempio sulla «Gazzetta piemontese»⁴⁸, oppure Pier Ambrogio Curti nella prima biografia dell'attore pubblicata nel 1858⁴⁹) altri avanzano delle riserve. Valga per tutti l'opinione del critico del «Trovatore», che riferisce di «certi versi stentati, comuni e disarmonici da non capire se la fosse prosa o poesia»⁵⁰. Un giudizio certamente influenzato da una polemica anti-francese (così l'incipit del suo intervento: «Se i Francesi hanno detto roba di chiodi delle tragedie di Alfieri recitate a Parigi nella lingua in cui furono dettate, che diremmo noi delle loro talvolta tradotte e spesso tradite?»⁵¹)

⁴⁵ Ivi.

⁴⁶ Lettera a Ippolito d'Aste del 26 agosto 1852, in E, p. 158.

⁴⁷ Lettera a Francesco Regli del 22 novembre 1858, in E, p. 324.

⁴⁸ R., *Appendice. Bibliografia*, in «Gazzetta Piemontese», 29 gennaio 1858.

⁴⁹ P.A. Curti, *Gustavo Modena*, in «Il Fuggiloquio», 2 gennaio 1858.

⁵⁰ M., *Teatro Carignano*, in «Il Trovatore», 30 giugno 1858.

⁵¹ Ivi.

che risentiva forse anche degli echi della *querelle* Modena-Ristori, in quegli anni ricorrente e che proprio una quindicina di giorni prima aveva visto il «Trovatore» e il «Pirata» su fronti opposti («Il dì che i Parigini *vedranno* Modena *fischieranno* la Ristori», scriveva il secondo, a cui rispondeva a tono il primo: «È tempo di finirla con codesti critici da sassate che nulla rispettano, e, se loro conviene, gettano il fango su quanto abbiamo ancora di grande e d'illustre, come è appunto Adelaide Ristori»⁵²). Eppure, nonostante questi elementi debbano certamente aver avuto un peso, altrettanto sicuramente la valutazione del critico si riferisce poi proprio e precisamente alla traduzione presentata dall'attore al suo pubblico (fra l'altro - lo ricordiamo - nel frattempo già parzialmente pubblicata sulla «Strenna» di Regli). Una traduzione che rifuggendo l'accento aulico ed elevato dei «beaux vers» e collocandosi, come si può facilmente immaginare e come vedremo meglio fra poco, nel solco della poetica modeniana del *realismo grottesco*, poteva lasciare spazio a un fraintendimento di fondo: quello di chi confonde un approccio propriamente teatrale alla scrittura drammatica con un verseggiare «stentato» e «comune» e di chi giudica *mancata poesia* il tentativo di realizzare in scena l'*antipoesia* tipica del grottesco.

Accingendosi alla redazione del testo, Modena si confronta certamente anche con le traduzioni che ha sotto mano. Nel momento della prima stesura (fra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta) la versione italiana di *Maometto* di gran lunga più diffusa è quella di Melchiorre Cesarotti (la cui prima edizione è del 1762, poi ristampata almeno nel 1796, 1802, 1809, 1842)⁵³. Ma è ben possibile che alla vigilia della rappresentazione del 1857 l'attore avesse presente anche una traduzione decisamente più recente, edita nel 1854, di Elisa Zwonar, autrice e critico teatrale di cui oggi sappiamo molto poco ma che proprio nel 1858 è oggetto di una polemica letteraria riferita fra le altre cose alla sua versione del *Fanatisme*⁵⁴.

La collazione fra il testo modeniano (d'ora in avanti M)⁵⁵, quello di Cesarotti (C)⁵⁶ e della Zwonar (Z)⁵⁷, oltre naturalmente al riscontro con

⁵² Vedi Fr., *Adelaide Ristori ed Il Pirata*, in «Il Trovatore», 12 giugno 1858.

⁵³ Tutt'oggi è la versione a cui si fa più frequentemente riferimento. La recente ristampa di *Maometto* a cura di Riccardo Campi (Modena, Mucchi, 1995) non a caso è una riproduzione anastatica della edizione Cesarotti del 1796.

⁵⁴ Vedi E. Zwonar, *Al Signor C...i*, in «L'Indicatore», 24 marzo 1858.

⁵⁵ Citeremo sempre dal copione, anche nel caso dei riferimenti all'atto II che si possono leggere sulla «Strenna» (vi sono alcune minime differenze fra le due lezioni, in questo frangente del tutto trascurabili). Ci affideremo alla versione della «Strenna» solo nel caso della 'giunta' di cui parla Giulia Modena, assente nel copione.

⁵⁶ *Maometto. Tragedia di Voltaire tradotta dall'Abate Melchiorre Cesarotti*, Milano, Visaj, 1842.

⁵⁷ *Il Fanatismo ossia Maometto Profeta. Tragedia in cinque atti di Voltaire. Liberamente tradotta in versi sciolti italiani e dedicata al Chiarissimo Signor Conte Girolamo Dolfin da Elisa Zwonar*, Venezia, Clementi, 1854.

l'originale francese (V)⁵⁸, permette di cogliere bene il significato e gli intendimenti dell'attore.

Innanzitutto la traduzione messa a punto da Modena si presenta fortemente asciugata rispetto alle altre versioni, compresa quella volterriana. Vale la pena richiamare un dato puramente quantitativo ma comunque significativo: l'attore riduce di circa un quarto il numero dei versi rispetto a Voltaire, di quasi la metà rispetto a Cesarotti e di più di un terzo rispetto alla Zwonar. Il primo atto della tragedia, a titolo d'esempio, è composto in M di 246 versi, in V di 334, in C di 464 e in Z di 407: un taglio molto robusto, quasi cento versi in meno rispetto a Voltaire, più di duecento in meno rispetto a Cesarotti. Il quinto atto, per fare solo un ulteriore esempio, conta rispettivamente 140 versi (M), 189 (V), 269 (C), 214 (Z), mantenendo l'entità dei tagli nelle proporzioni indicate.

In generale poi il testo di Modena evidenzia la ricerca di un tratto di sobrietà complessivo (una sobrietà relativa, naturalmente, trattandosi pur sempre di una tragedia in versi) che avrebbe dovuto, nelle intenzioni dell'attore, facilitare la messa a punto di una lingua adatta al tipo di recitazione che gli interessava, consentendo agli attori di scendere dai «trampoli»⁵⁹.

Sin dall'incipit, con la battuta d'apertura di Zopiro, l'antagonista di Maometto, che in M suona così: «Che mai chiedi o Fanor? Io questo capo / Chinar dinanzi a Maometto? Al vile / Impostor ch'io schiacciai, stendere amica / Questa mano, sin ora libera e pura?». Laddove il testo francese - più ampio, con meno punti interrogativi e l'aggiunta di qualche punto esclamativo - viene reso in modi più enfatici (e più letteralmente) in C e poi in Z.

M	C	Z	V
---	---	---	---

⁵⁸ Citeremo da: Voltaire, *Le Fanatisme, ou Mahomet le Prophète. Tragédie* in *Répertoire général di théâtre français*, tome XI, Paris, Menard et Raymond - Versailles, Lebel, 1813.

⁵⁹ Lettera ad *** del 15 agosto 1833, in E, p. 5.

<p>Che mai chiedi o Fanor? Io questo capo / Chinar dinanzi a Maometto? Al vile / Impostor ch'io schiacciai, stendere amica / Questa mano, sin ora libera e pura? (c.2r)</p>	<p>Come Fanor? che a' suoi falsi prodigi / Io chini gli occhi affascinati? ch'io / Diami i prestigi a venerar di questo / Scellerato impostor? qui a lui prostrarmi / Dopo averlo esigliato? ah no, Zopiro, / Dai giusti Dei punito sia, se scorgi / Questa man fino ad or libera e pura / Macchiar sé stessa, e accarezzar vilmente / Perfidie ed imposture (p. 7)</p>	<p>Di que' falsi prodigi innanzi io deggio / Il mio ciglio chinare? Ardere incensi / A' prestigi d'un folle, e nella Mecca, / D'onde in bando per me se ne andava un giorno, / D'onor colmarlo? Ah no! Prima Zopiro / Puniscano gli dei che questa mano, / Libera e scevra d'ogni macchia ancora, / Tu vegga accarezzar larve bugiarde / Ed iniqua rivolta! (p. 9)</p>	<p>Qui? moi, baisser les yeux devant ces faux prodiges? / Moi, de ce fanatique encenser les prestiges! / L'honorer dans la Mecque après l'avoir banni! / Non. Que des justes dieux Zopire soit puni, / Si tu vois cette main, jusqu'ici libre et pure, / Caresser la révolte et flatter l'imposture! (p. 195)</p>
---	---	--	---

Va peraltro segnalato che qui come altrove, tagliando e asciugando il testo, Modena interviene anche sul contenuto. In questo caso per esempio omettendo quel richiamo di Voltaire agli «justes dieux» (mantenuto in C e in Z⁶⁰) che contribuisce a smorzare, sin dalla prima battuta, ogni ambiguità possibile circa il fanatismo a cui si intende fare riferimento.

Poco più avanti ancora Zopiro, rispondendo al luogotenente di Maometto, Omar, che finge di offrirgli la pace, si esprime nella versione modeniana in questo modo: «Io ti conosco, Omar; questo linguaggio / Mal suona sul tuo labbro. Accorto sei / Non credulo». Una battuta la cui incisività risalta dal confronto sia con l'originale francese che con le altre traduzioni, e che mira contemporaneamente a mostrarci uno Zopiro più consapevole che indignato, meno emotivo e più padrone di sé.

M	C	Z	V
Io ti conosco, Omar; questo linguaggio /	Io ti conosco, Omar; indarno tenti /	Io ti conosco, Omar; s'attenta invano /	Je te connois, Omar: en vain ta

⁶⁰ Dobbiamo ricordare fra l'altro che Melchiorre Cesarotti, Abate e Istitutore del seminario di Padova, è sinceramente convinto del valore edificante, ai fini dell'educazione cattolica, del *Mahomet* di Voltaire. Vedi al proposito R. Campi, *Introduzione*, cit., pp. 28 e sgg.

Mal suona sul tuo labbro. Accorto sei / Non credulo (c.4v)	Coll'accorto tuo dir farmi un pomposo / Fanatico ritratto. Eh cerca altrove / Chi si lasci abbagliar; quel che tu adori / Solo risveglia in me il disprezzo e sdegno (pp.18-19)	L'arte ch'in te s'asconde agli occhi miei / Larve pompose dimostrare; invano / Altrove abbagliar puoi spirti men fermi. / Quanto il popolo tuo somnesso adora / Alto dispregio desta in me (p.17)	politique; / Vient m'étaler ici ce tableau fanatique; / En vain tu peux ailleurs éblouir les esprits; / Ce que ton peuple adore excite mes mépris (p.204)
--	---	---	---

Ancora un esempio. Nel corso del II Atto Maometto svela al fido Omar che Seid e Palmira, i due giovani prigionieri, sono figli di Zopiro. Ecco Modena con al fianco l'originale:

M	V
M: [...] Son figli di Zopiro! O: Che?! M: Di lui (cc.7v-8r)	M: [...] Tous deux sont nés ici du tyran que je hais O: Quoi! Zopire... M: Est leur père (p.216)

E così le altre due traduzioni:

C	Z
M: [...] ambi son nati Del tiran che ch'io detesto O: Che? Zopiro?... M: Sì, Zopiro, è lor padre. (p.34)	M: [...] ambi son figli Del tiranno ch'abborro. O: E che? Zopiro... M: È ad essi genitore (p.28)

È molto evidente qui la ricerca modeniana di una lingua asciutta, che consenta all'attore di «di[re] molto con una sola parola», favorendo quelle «esplosioni» verbali che egli prediligeva: *Son figli di Zopiro!/Che?!/Di lui*⁶¹. Le poche notizie che abbiamo sulle rappresentazioni del '57-'58 confermano, anche sul piano della concezione scenica complessiva, una tensione anti-spettacolare peraltro in Modena piuttosto ricorrente. Marc Monnier, riferendo del *Maometto* visto al Carignano di Torino, scrive di un lavoro ben distante dallo «spectacle exhorbitant» che ci si potrebbe aspettare di trovare per esempio nei teatri di Parigi:

Vous annonceriez, n'est-ce pas, des décors peints par Decamps, des costumes d'Eugene-Delacrois, des musiquea de Félicien David, une exhibition

⁶¹ Lettera a Giacinto Battaglia del 25 aprile 1844, in E, p. 69 (Grandi attribuisce erroneamente la lettera al 1845).

d'odalisques, une reproduction exacte du Simoum, avec des vraies montagnes de sable engloutissant, les caravanes etc. dans les intermèdes, l'intervention de Karaguez entre des combats de zuaves et de turcos? Modena ne promettait rien de pareil en annonçant qu'il allait jouer Mahomet; les cinq actes devaient tourner sur eux mêmes dans le vestibule classique⁶².

Modena, scrive ancora Monnier, trattava il suo pubblico come una «société choisie dont il faut affriander l'esprit et non les yeux»⁶³.

In altri punti del testo Modena interviene per avvicinare quanto più possibile il linguaggio letterario a una forma più propriamente teatrale o comunque più adatta alle sue esigenze rappresentative.

Per esempio cercando di conferire un ritmo più immediatamente *drammatico* ad alcune scene cruciali.

Prendiamo lo scambio di battute fra Maometto e Zopiro alla fine del II atto, nel momento in cui il primo rivela al secondo che i suoi figli (Seid e Palmira), da lui creduti morti, sono invece ancora vivi e trattenuti prigionieri nel campo di Maometto. Modena frammenta il dialogo e aggiunge qualche battuta (da tre diventano sette), rendendo la scena più incalzante. Ecco il confronto fra Modena a Voltaire (e, a fianco, Cesarotti e Zwonar, come sempre molto letterali nella traduzione):

V	M	C	Z
M: [...] Tu pleures tes enfans, ils respirent tous deux Z: Ils vivoient! Qu'as-tu-dit? ô ciel! ô jour heureux! / Ils vivoient! C'est de toi qu'il faut que je l'apprenne! M: Elevés dans mon camp, tout deux sont dans ma chaîne (p.221)	M: [...] I figli tuoi / Tu piangi estinti?... Z: Che?... M: Li piangi estinti, / E... vivono! / Z: Che? Vivono? - Oh spietato /Mi deridi M: Non mento; ed i tuoi Numi / Ne attesto Z: Oh cielo! vivono i miei figli! / E da te deggio apprenderlo? M: Cresciuti / nel mio campo ambedue, sono miei servi (cc.9r-v)	M: Tu piangi / I figli estinti; essi ambedue son vivi. / Z: Vivi? ah che dici? oh fortunato giorno! / Son vivi i figli miei; numi! e lo deggio / Saper da te? M: Nudriti nel mio campo, / Sono i miei prigionieri (p.40)	M: Tu piangi i tuoi figliuol; vivono entrambi. / Z: Fia vero? Oh, che dicesti? Oh di felice! / Oh cielo, e non m'inganni! E dal tuo labbro / Uopo è ch'il sappia? M: Essi ne' campi miei / Crebbero e sono fra' miei ceppi (pp.32-33)

Allo stesso modo, nella scena successiva, quando Omar suggerisce a Maometto il nome di Seid per uccidere Zopiro (che Seid non sa essere suo padre) lo scambio è reso da Modena aggiungendo due brevissime battute, che hanno l'evidente compito di rafforzare il ritmo drammatico del dialogo.

⁶² C. Monnier, *L'Italie est-elle la terre des mortes?*, cit., p. 402.

⁶³ Ivi.

V	M	C	Z
O: Pour un tel attentat je répons de Séide. M: De lui? O: C'est l'instrument d'un pareil homicide (p.223)	O: Il braccio è pronto M: E quale? O: Seid. M: Seid?! O: Non hai miglior strumento / E più cieco di lui. Credilo (c.10r)	O: Per un tale attentato, io t'assicuro / Di Seid M: Di Seid? O: Sì, questo è 'l vero, / Per un tal colpo, ed unico strumento (pp.41-42)	O: A tanto Seide è adatto; io di sua fede / Rispondo, io stesso M: Di Seide? O: È questi strumento adatto a tale eccidio (p.34)

Dove fra l'altro Modena approfitta per aggiungere un'ulteriore sottolineatura dell'accecamento fanatico di Seid («Non hai miglior strumento / E più cieco di lui»).

Ancora, la battuta che nella parte iniziale del I atto annuncia l'ingresso in scena di Palmira viene mutata in modo sostanziale nella versione modeniana, sia nella lettera che nel significato. Innanzi tutto non è più pronunciata da Zopiro ma da Fanor, consentendo così di interrompere la lunga tirata di Zopiro (che in Voltaire è complessivamente di 35 versi - in Cesarotti sono 48- e che Modena scompone in due parti rispettivamente di 8 e di 10 versi) e per altro verso di attenuare la potenziale ambiguità insita nell'attenzione di Zopiro per Palmira (che infatti in Modena accoglierà subito dopo con l'epiteto di «figlia» - involontariamente giusto - piuttosto che «Jeune et charmant object»). Inoltre la frase non allude più, come nell'originale, al rossore in volto di Palmira («Annonce en rougissant les vertus de son coeur») ma, più concretamente (e teatralmente, appunto) al suo avvicinarsi mantenendosi a distanza, timorosamente («Eccola. Timorosa ella s'arresta»).

V	M	C	Z
Z: [...] Elle veut me parler sous ces sacrés portiques, / Non loin de cet autel de nos dieux domestique; / Elle vient, et son front, siège de la candeur, / Annonce en rougissant les vertus de son coeur. [SCENE II] Z: Jeune et charmant object [...] (p.198)	Z: [...] Privo di figli, io cerco di temprare / Con diletto error, che l'alma appaga / L'affannosa tristezza che mi opprime F: Eccola. Timorosa ella s'arresta... [Scena seconda] Z: Figlia, t'accosta [...] (c.2v)	Z: In questi sacri portici ella cerca / Di favellarmi, qui non lungi all'ara / Dei domestici numi; eccola: ah come / La bella fronte del candor albergo / Mostra, arrossendo, la virtù del core! [SCENA II] Z: Giovane, e dolce oggetto [...] (p.11)	Z: [...] Ella parlarmi / Sotto quest'archi sacri ora desia, / De' nostri numi tutelar non lunge / Dall'altare. Ella viene, e quella fronte, / Del candor sede, di gentil rossore / Ricoprendosi, annunzia del suo core / Le virtudi [Scena Seconda] Z: O gentil, giovane fiore [...] (p.12)

Dello stesso tenore infine i cambiamenti introdotti da Modena nelle scene iniziali del secondo atto, quando finalmente Palmira e Seid - che non sanno di essere fratelli e figli di Zopiro - si ricongiungono.

Alla vista di Palmira, Seid prorompe in uno slancio affettuoso che in Voltaire suona così: «O charme de ma vie et de tous mes malheurs! / Palmire, unique objet qui m'a coûté des pleurs» (p.209). Una battuta resa quasi letteralmente in C e Z. Mentre Modena - *more solito* - traduce più liberamente, ancorando la frase di Seid alla concretezza del loro rapporto in scena («l'ascolto», «ti parlo»): «Oh prima e cara / Dolcezza di mia vita, io ti trovo / E l'ascolto e ti parlo» (c.5v).

Subito dopo Palmira racconta a Seid gli scongiuri rivolti a Zopiro:

Séide, au moment même, avant que ta présence / Vint de mon désespoir
calmer la violence, / Je me jetois aux pieds de mon fier ravisseur. / Vous
voyez, ai-je dit, les secrets de mon coeur: / Ma vie est dans les camps dont
vous m'avez tirée; / Rendez-moi le seul bien dont je suis séparée. / Mes
pleurs, en lui parlant, ont arrosé ses pieds (p. 210).

Modena asciuga i versi: «Vedi: in questo loco / Son pochi istanti, io mi prostrava al mio / Rapitore, e chiedeva libertade, / E piangeva, ma invano» (cc.5v-6r).

Giunge quindi Omar, che racconta ai due giovani di aver parlato al Senato: «Au conseil assemblé / L'esprit de Mahomet par ma bouche a parlé. / Ce favori du dieu qui préside aux batailles, / Ce grand homme, ai-je dit, est né dans vos murailles» (p.211). Reso fedelmente da C e Z e tradotto da Modena con parole teatralmente più efficaci («io gridai») e politicamente più esplicite («Voi negate la patria all'uomo di Dio»): «Sì; lo spirito / Del gran Profeta per la bocca mia / Nel Senato parlò. Padri, io gridai / Voi negate la patria all'uomo di Dio» (c.6r).

Il lungo racconto di Omar si conclude poi in Voltaire (e così anche in C e Z) con l'indicazione del repentino ingresso in scena di Maometto: «Mahomet marche en maître et l'olive à la main: / La trêve est publiée et le voici lui-même», cui segue la prima battuta del protagonista («Invincibles soutiens de mon pouvoir supreme [...]»), eccetera, pp. 212-213). Modena rende leggermente più graduale l'ingresso in scena di Maometto aggiungendo due rapidissime battute di Seid e Palmira dopo quella di Omar (assenti nell'originale francese), che si incaricano fra l'altro di rimarcare ulteriormente l'attaccamento fanatico dei due giovani al Profeta.

O: [...] nella invitta destra / Stringe ulivo di pace... ormai vedete / Ch'egli
qua giunge!
S: Oh gioia!
P: Oh di felice!
[SCENA III]
M: A voi, fermi, invincibili sostegni [...]
(c.6v)

Ci sono poi nella traduzione di Modena due scene che vengono tagliate (del tutto o parzialmente) perché si tratta di passaggi semplicemente descrittivi di qualcosa che sta per accadere in scena. Modena rinuncia in entrambi i casi alle situazioni descritte e lascia invece le vicende rappresentate, optando per il primato teatrale di ciò che viene agito direttamente di fronte agli spettatori. Alla fine della scena I dell'Atto IV Modena taglia la battuta di Omar rivolta a Maometto che espone lo stato d'animo di Seid al suo ingresso in scena («Tu vois sa démarche égarée; / De l'ardeur d'obéir son ame est dévorée», p. 242) lasciando che sia lo stesso Seid, attraverso il suo comportamento, a mostrarlo. Nel terzo atto l'attore elimina l'intera scena V, che attraverso il dialogo fra Omar e Maometto preannuncia la condotta ancora una volta di Seid.

In entrambi i casi le parti tagliate sono quelle che enfatizzano la determinazione del giovane nel compiere l'omicidio di Zopiro (che lui non sa essere suo padre) e la loro assenza consente dunque a Modena di evidenziare meglio il carattere oscillante (e forse anche tormentato) della sua condotta. Seid è accecato dal fanatismo, certo, ma il dubbio si insinua in lui. Il che lo rende in fin dei conti ancora più responsabile di ciò che accadrà.

Fra le rappresentazioni genovesi dell'autunno del '57 e quelle torinesi dell'estate del '58 Modena cambia la compagnia con cui recita (prima la Sivori-Seghezza poi la formazione di Napoleone Colombino) ma la parte di Seid è interpretata in entrambi i casi dal giovane *amoroso* Ercole Cavara, legatosi evidentemente a Modena; un attore di cui sappiamo molto poco, che un critico ci dice consegnare al pubblico un Seid particolare, «agitato da tante e svariate passioni»⁶⁴.

Questa accentuazione della complessità dei personaggi principali nella versione modeniana è ancora più evidente nel caso di Zopiro e Palmira.

⁶⁴ Demetrio, *Gustavo Modena e la Compagnia Sivori e Seghezza*, «L'Italia del Popolo», 27 novembre 1857. Com'è ben noto, in questi anni Modena è costretto frequentemente a unirsi a formazioni comiche modeste, di secondo o terz'ordine, con le quali riesce però forse a trovare meglio un'intesa e a far valere il proprio magistero. In alcune lettere dell'attore risalenti all'autunno del 1857 troviamo qualche riferimento alla compagnia Sivori-Seghezza («questa povera angosciata compagnia»; «modesti Comici del Sales coi quali devo imbrancarmi a Genova») e si ha anche una testimonianza dell'interesse di Modena per il «giovine Cavara», che evidentemente non conosce ma di cui ha sentito parlare, chiedendo perciò a Pisani di andarlo a vedere per sapergliene dire («io non so come reciti, so che è grasso come il Carnevale»). Vedi *Lettera a Carlo Pisani del 4 settembre 1857* e *Lettera a David Chiossone del 30 ottobre 1857*, in E, pp. 278 e 280.

Zopiro in Modena è insieme politicamente più netto e caratterialmente più umano. Come nel caso di Seid, ma in forma rovesciata, la sottolineatura dei lati più umani fa il paio con una maggior lucidità sul piano politico.

Sin dal primo atto viene introdotto per esempio un riferimento al sentimento di solitudine che lo pervade, assente in Voltaire. Rispondendo a Fanor che lo spinge a cercare la pace con Maometto, Zopiro gli ricorda che si tratta di un traditore («traître») da cui non ci si può aspettare che orribile schiavitù («horrible esclavage»), aggiungendo: «Moi, je garde à ce fourbe une haine éternelle» (p.196). Battuta che in Modena è tradotta così: «Ognun mi lasci! / Solo, coll'odio mio dunque rimango / A fargli guerra: e non m'arretro» (c.2r).

Più avanti, alla conclusione del I atto, Modena omette il riferimento di Zopiro al Senato come baluardo difensivo («Je vais / si le sénat m'écoute et me seconde, / Délivrer d'un tyran ma patrie et le monde», p. 208)), lasciando in prima battuta se stesso: «Ferma opponiamo resistenza. Il cielo / Infonderà virtù nella mia voce / Contro l'insidiator» (cc.5r-v). Alla fine del IV atto, poco prima di morire per mano di Seid, nell'originale francese Zopiro chiede ai figli di vendicarlo e di vendicare loro stessi («Par ce sang paternel, par vous, par mon trépas, / Vengez-vous, vengez-moi», p. 254). Modena toglie il riferimento ai figli e lo sostituisce con l'auspicio che sia «il popolo» a vendicarlo: «Allo apparir del giorno / Il popolo sia tratto in questo luogo / Dalla notizia del mio caso. Ad ira / sia commosso ed a vendetta» (c.18r). Dove si può cogliere fra l'altro la sottolineatura maggiormente politica presente nelle parole di Zopiro (il popolo, anziché i figli).

Di questo personaggio Modena attenua alcune rigidità presenti nell'originale volterriano e sottolinea la lucidità politica.

Quanto al primo aspetto valga questo esempio tratto ancora dalla prima scena del I atto. Fanor cerca di mettere in guardia Zopiro dalla troppa fermezza («trop de fermeté»). Ecco Voltaire (e a fianco la traduzione di Cesarotti – al solito molto fedele)⁶⁵:

V	C
Z: On ne perd les Etats que par timidié / P: On périt quelquefois par trop de fermeté. / Z: Périsson, s'il le faut. P: Ah! quel triste courage, / Quand vous touchez au port, vous expose au naufrage? (p.197)	Z: Lo stato non si perde / Che per viltà. F: Talvolta si perisce / Per soverchia forzezza. Z: E ben, si pera; / Se bisogna perir. F: Ah che funesto / Coraggio è il tuo, che già vicino al porto / Vuol esporti al naufragio! (pp.9-10)

⁶⁵ Per non appesantire troppo il testo limiteremo di qui in avanti il confronto alle sole tre versioni di Voltaire, Modena e Cesarotti.

Modena toglie l'insistenza di Zopiro («Périssions, s'il le faut») smorzandone il carattere testardo: «Z. Non si perde che per viltade un popolo. F. Si perde / Anche per troppo ardir. Tu tieni un mezzo / Da piegare il tiranno» (c.2v). In alcuni altri passaggi poi Zopiro enuncia con particolare forza e durezza l'«accecamiento delle menti umane» di cui è capace una guida politica e religiosa come Maometto. Nel dialogo con Palmira del I atto l'originale «Etrange eveuglement des malheureux mortels!» (p.201) diventa in Modena «Qual nuovo e strano / Accecamiento delle menti umane!» (c.3v) E poco più avanti, la battuta «O superstition! tes rigueurs inflexibles / Privent d'humanité les coeurs les plus sensibles» (p.201) viene tradotta da Modena con un rafforzativo, aggiungendo ancora una volta il riferimento allo sfregio della ragione e non semplicemente all'indurimento del cuore: «Superstizione!... è questo / Tuo degno effetto! Accechi tu le menti, / E i più teneri cori induri e serri / Alla pietà!» (c.3v).

C'è poi il caso di Palmira. Una figura della quale Modena esalta il tormento intimo, come presaga del corso tragico degli eventi, restituendoci un personaggio illuminato da chiaro-scuri, contraddittorio ma allo stesso tempo anche molto lucido.

Al suo primo ingresso in scena, prigioniera di Zopiro (che non sa essere suo padre), chiede allo stesso Zopiro di venire riconsegnata a Maometto: «Vos généreuses main s'empresment d'effacer / Les larmes que le ciel me condamne à verser. / Par vous, par vos bienfaits, à parler enhardie, / C'est de vous que j'attends le bonheur de ma vie» (p.199). Parole tradotte fedelmente da Cesarotti («La tua man generosa ognor s'affanna / D'asciugar quelle lagrime, che il cielo / Mi condanna a versar: il tuo bel core, / I benefici tuoi mi fanno ardita/ A favellarti», p.12) e che in Modena assumono un tono diverso, più tormentato e introspettivo, interrotte da un inciso significativo: «Deh perdona!... Ardita troppo forse». Ecco la battuta per intero: «Con pietosa / Assidua cura tu mi tergi il pianto / E mi conforti; ond'io... Che si benigno / Ti provai_ Deh perdona!... Ardita troppo / Forse... Ai tuo pie' sommo favor imploro» (c.3r).

Poco più avanti, quando ancora Palmira chiede a Zopiro di avere pietà del suo animo lacerato, Modena rafforza il tormento delle sue parole interrompendo la frase con un inaspettato e angosciato «che dico?».

V	M	C
Le jour de mon malheur, hélas! fut le sol jeur / Où le sort des combats a troublé leur séjour: / Seigneur, ayez pitié d'une ame déchirée, / Toujours présente aux lieux	Ahi! Che giorni di pianto / Mai non sorgano a me pria che turbato / Dall'armi vostre il sacro asil... che dico? / Deh perdona al mio cor che ognor presenti / Ha	Il giorno, / Il giorno, oimè, della sventura mia, / Fu il solo, in cui la guerra a turbar giunse / La loro pace: abbi pietà, signore, / D'un'alma lacerata, e ognor presente /

dont je suis séparée (p. 199)	i luoghi onde fui tolta! (c.3r)	Ai cari luoghi, onde divisa io sono (pp. 12-13)
----------------------------------	------------------------------------	---

I presentimenti di Palmira si fanno più netti nel dialogo con Seid all'inizio del terzo atto, quando il fratello, accecato dalle parole del Profeta, si appresta a uccidere Zopiro. Proprio perché più chiaramente presaga della sciagura imminente, Palmira è anche maggiormente risoluta nel tentativo di fermare Seid: sin dalla prima battuta, con un «non fuggir» rivolto a Seid aggiunto da Modena, e un perentorio «Parla» al posto dell'originale «Ne m'abandonne pas».

V	M	C
Demeure. Quel est donc ce secret sacrifice? / Quel sang a demandé l'éternelle justice? / Ne m'abandonne pas (p. 225)	Fermati, non fuggir. Qual sacrificio / Si dee compir? Di chi devi versare / Il sangue? Parla. (c.10v)	Ferma, dimmi, Seid; e quale è dunque / Questo segreto sacrificio? e quale / Sangue domanda la giustizia eterna? / Deh non m'abbandonar (p. 45)

Proseguendo il dialogo, Palmira si mostra più sospettosa che spaventata.

V	M	C
D'où vient qu'à ce serment je ne suis point présente? / Si je t'accompagnois, j'aurais moins d'épouvante (p. 225)	Arresta. Ohimè! Che imprendi? / Se prezzo io son dell'opra ond'è che al giuro / Non son presente? Ah qualche grave rischio / Voi mi celate, il veggo (c.10v)	Ma perché mai non posso / Esser presente anch'io? S'io fossi teco / Avrei meno spavento (p. 45)

Ancora, i «presentimenti atroci» di Palmira sono in Modena rivolti solo a Maometto («Maometto... Ma perché gelo a questo nome?») mentre i riferimenti a Zopiro presenti nell'originale francese («Je sens quel je le crains presque autant que Zopire») vengono eliminati.

V	M	C
Tout m'est suspect ici; Zopire m'intimide. / J'invoque Mahomet; et cependant mon coeur / Epreuve à son nom même une secrète horreur. / Dans les profonds respects que ce héros m'inspire / Je sens quel je le crains presque autant que Zopire. (p. 227)	Maometto... / Ma perché gelo a questo nome? E quale / Tremor mi assale a lui pensando? (c.11r)	Tutto è sospetto / Per me, tutto è pericolo; Zopiro / M'intimorisce; e se Maometto invoco, / Il mio cor, non so donde, anche al suo nome / Prova un segreto orrore: in quel profondo / Rispetto ch'ei m'ispira, io sento, io sento / Ch'egli mi sbigottisce quasi tanto / Quanto Zopiro (p. 48)

Nella parte conclusiva della tragedia Modena aggiunge per bocca di Palmira un riferimento insistito alla «viltà» del popolo, che resta soggiogato e vinto dagli inganni del Profeta, conferendo maggiore forza e lucidità all'atteggiamento della giovane.

V	M	C
eh quoi! sur eux ce monstre a tant d'empire! / Ils demeurent glacés, ils tremblent à sa voix. / Mahomet, comme un dieu, leur dicte encor ses lois (p.263)	Come? Tanto impero / Ha sopra voi quest'empio? Voi tremate / Vili e restate immoti? (c.20r)	e che? su lor quest'empio mostro / Ha tanto impero? ognun resta agghiacciato; / Ognuno trema al suo parlar? Maometto / Come un nume a costor detta la legge? (p.89)

Poco più avanti, ancora l'aggiunta di un «vili!», assente in Voltaire, indirizzato da Palmira al popolo:

V	M	C
Arrêtez. Le barbare empoisonna mon frère. / Monstre, ainsi son trépas t'aura justifié! / A force de forfaits tu t'es déifié (p. 264)	Uditemi! L'iniquo / Avvelenò Seid... fermate... Oh vili! / Mostro! Dunque per forza di delitti / Ti sei tu fatto Dio! (c.20v)	Ah! no, fermate / Il barbaro senz'altro ha avvelenato / Seid: al traditor! colla sua morte / Ti giustificichi, a forza di misfatti / Ti sei divinizzato (p. 91)

Quindi Palmira si uccide, pronunciando una battuta che in Voltaire esprime il desiderio di «un dieu plus equitable» in grado di riservare «un avenir pour les coeurs innocents». Modena, nel contesto di un finale profondamente modificato nel tono complessivo (come vedremo fra poco), cancella il riferimento al *dieu equitable* e inasprisce gli accenti di Palmira, che non solo chiede a Maometto di rispettarla in punto di morte («rispetta almen quest'ora», riverberando così attraverso le sue parole una condotta del protagonista che lambisce qui, come vedremo, il grottesco) ma trasforma anche la battuta finale «Tu dois regner; le monde est fait pour les tyrans» in un più cupo «Vincesti e regnerai! / Il mondo è dei malvagj».

V	M	C
Je meurs. / Je cesse de te voir, imposteur exécration. / Je me flatte, en mourant, qu'un dieu plus équitable / Réserve un avenir pour les coeurs innocens. / Tu dois régner; le monde est fait pour les tyrans (pp.264-265)	Va: ti scosta, / Aborrito! Rispetta almen quest'ora / Del mio morir... Vincesti e regnerai! / Il mondo è dei malvagj (c.20v)	Io moro / Io cesso finalmente di vederti / Esecrando impostor: io spero almeno / Nel mio morir che un altro Dio più vero / E più giusto del tuo serbi una vita / Per i cori innocenti; in questa, iniquo, / Tu dei regnare; il mondo è dei tiranni (p.91)

E siamo infine al protagonista, Maometto, recitato dallo stesso Modena con la consueta forza suggestiva: «fu miracolo se non siamo partiti di teatro musulmani», scrive «Il Trovatore»⁶⁶. Fa qui capolino il meccanismo del «pathos della vicinanza», utilizzato in questa circostanza come in altre dall'attore per avvicinare lo spettatore, attrarlo a sé, per poi allontanarlo, spiazzarne sottilmente lo sguardo⁶⁷.

Il Maometto di Modena è un personaggio caratterizzato per un insistito tratto cinico, che si presenta meno segnato dagli empiti di furore che la figura del conquistatore della Mecca potrebbe far presagire. Una soluzione interpretativa che serve fra l'altro a togliere il più possibile al protagonista ogni ammicco esotico e a riportarlo alla dimensione meno geograficamente e culturalmente collocata della malvagità assetata di potere.

Al suo primo apparire in scena Maometto rimprovera severamente Seid per aver deciso di introdursi alla Mecca senza avvertirlo. Modena traduce l'originale francese «Qui fait plus qu'il ne doit ne sait point me servir» (p. 213) (reso da Cesarotti con «Chi fa più che non dee non è mio servo», p. 30) in un più sprezzante «Del far più che non dessi io ne disgrado. / Non ha voler chi mi è soggetto» (c.7r): non si tratta cioè solo di *servire* Maometto ma di *rinunciare alla propria volontà*. La conclusione della battuta («sachez m'obéir» - per Cesarotti «meglio impara / a ubbidir me») in Modena diventa un più netto «Obbedir sappi / A me tu ciecamente» (Ivi): non solo obbedienza ma obbedienza *cieca*.

L'ostentato cinismo di Maometto emerge piuttosto chiaramente analizzando per esempio il modo in cui Modena traduce, adattandola, la scena cruciale del II atto, il dialogo fra il Profeta e Zopiro.

Innanzitutto in Voltaire il luogo dell'incontro è presidiato - per volontà dello stesso Maometto - da Ercida con un gruppo di soldati. Modena omette questo particolare e i due si incontrano essendo dunque

⁶⁶ M., *Teatro Carignano*, in «Il Trovatore», 30 giugno 1858.

⁶⁷ Vedi A. Petrini, *Gustavo Modena*, cit., pp. 115 e sgg.

effettivamente soli. Il che determina per un verso una maggior spavalderia di Maometto, che non teme l'incontro *vis à vis* con il suo antagonista, per un altro che il loro dialogo non è ascoltato da nessuno e appare perciò più franco: a parlare non è il condottiero che sa di essere inteso anche dai suoi uomini ma Maometto che si rivolge direttamente a Zopiro e a lui solamente. Nell'adattamento modeniano infatti la prima battuta del dialogo non è di Zopiro (come invece avviene in Voltaire) ma dello stesso Maometto, che non ha bisogno di aspettare l'incipit del suo avversario e cerca da subito un piano più intimo del rapporto: «accostati, e in me fisa / Senza arrossir lo sguardo» (c.8r) traduce l'originale «Vois Mahomet sans crainte, et parle sans rougir» (p.217). Nel descrivere i propri intendimenti, poco più avanti, Maometto è più esplicito e brutale: omette i riferimenti alla necessità di distruggere «*idolâtrie*» e «*foiblesse*» perché i suoi inganni non sono altro che «*util giogo*» per la patria.

V	M	C
Ne me reproche point de tromper ma patrie; / Je détruis sa foiblesse et son idolâtrie: / Sous un roi, sous un dieu, je viens la réunir, / Et, pour la rendre illustre, il la faut asservir (p.218)	Non appormi / A delitto se inganno la mia Patria; / Util giogo io le apporto: a farla illustre / Convien pria farla schiava (c.8v)	Non rinfacciarmi / D'ingannar la mia patria; io ne distruggo / L'idolatria, al debolezza; io vengo / Sotto un rege ad unirla, e sotto un nume; / E per farla famosa io deggio prima / Farla mia serva (p.37)

Ancora più esplicito subito dopo, quando Modena aggiunge al discorso di Maometto pochi ma fortissimi versi - assenti in Voltaire - sul «fascino irresistibile» e «fatale» dell'«Uom dal Cielo eletto a dominare le genti» attraverso l'«inganno», la «suprema forza cui Dio fe' serva ogni virtù» (si tratta della «giunta» cui si riferisce Giulia Modena nella lettera a Salvini di cui abbiamo detto). In questo passaggio Modena raggiunge probabilmente l'apice del crudo realismo attribuito al Profeta e contemporaneamente anche dell'allusione politica esplicita al cristianesimo. L'«Uom dal Cielo eletto» non è certo, per il pubblico, semplicemente la guida religiosa dell'Islam ma indica evidentemente ogni guida religiosa, ovunque collocata. Maometto d'altra parte non dice qui a Zopiro «conosco il tuo popolo», come in Voltaire («*je connois ton peuple*») piuttosto, in modo chiaramente più estensivo, «conosco gli uomini».

V	M	C
Z: [...] Quel droit as-tu reçu d'enseigner, de prédire, / de porter l'encensoir, et d'affecter l'empire?	Z: [...] Chi ti fece / Profeta, e re? M: La mia mente, il coraggio.	Z: [...] Sei profeta e rege! / Che autorità, che dritto hai tu? M: Quel dritto / Che una

⁶⁸ Citiamo in questo caso dalla versione modeniana pubblicata sulla «Strenna» perché, come abbiamo ricordato, la «giunta» è assente dal copione (*Maometto o il Fanatismo. Tragedia di Voltaire. Traduzione di Gustavo Modena. Atto II. cit.*).

<p>M: Le droit qu'un esprit vaste, et ferme en ses desseins, / A sur l'esprit grossier des vulgaires humains. Z: Et quoi! tout factieux qui pense avec courage, / Doit donner aux mortels un nouvel esclavage? / Il a droit de tromper, s'il trompe avec grandeur? M: Oui; je connois ton peuple, il a besoin d'erreur. / Ou véritable ou faux, mon culte est nécessaire. [...] (p. 219)</p>	<p>Z: Ogni scaltro può dunque a suo talento / Soggiogare i mortali? M: Sì; conosco / Gli uomini: al bene, al mal s'usan per sola / Forza d'inganno. È la suprema forza / Cui Dio fe' serva ogni virtù: supremo / Dritto è l'ingegno. Ascondesi nel guardo, / Nella voce dell'Uom del Cielo eletto / A dominar le genti un incompreso / Fascino irresistibile, fatale. / Vuoi tu cozzar col Fato? Il culto mio / Vero o falso, t'è pur forza seguirlo [...] (pp. 113-114)⁶⁸</p>	<p>mente sublime, e vasta, e forte / Ha sul debole volgo de' mortali. Z: Che? Dunque ogni ribelle, purché pensi / Con audacia e co forza, può portare / Nuove catene al mondo? può ingannarlo, / Se lo fa con grandezza? M: Sì, Zopiro; / Io conosco il tuo popolo, bisogna / Pascerlo con errori: o vero o falso / Necessario è 'l mio culto [...] (p. 38)</p>
--	---	---

La lucidità di Maometto (che sembra quasi ironica: «Vuoi tu cozzar col Fato?») fa il paio qui con l'attenuazione dei tratti che potrebbero farlo apparire come un personaggio semplicemente crudele.

Alla conclusione del dialogo con Zopiro, per esempio, quando questi rifiuta la proposta di Maometto di consegnargli la Mecca in cambio della restituzione dei figli («Maometto a conoscermi apprendi: la mia scelta non è dubbiosa: Addio», c.9v), Modena cancella la battuta immediatamente successiva di Maometto, che in Voltaire promette di essere più crudele e inesorabile di Zopiro («Je serai plus que toi cruel, impitoyable», p. 222), sostituendola con una significativa pausa del protagonista («Pausa di Maometto», c.9v), rimasto solo prima dell'arrivo di Omar. Questi, giunto in scena, riferisce del precipitare degli eventi e della necessità di eliminare Zopiro, consentendo dunque al Profeta di assumere la decisione non sulla scorta dell'impeto della battuta precedente (che viene appunto omessa) ma in base a un ragionamento più freddo, quasi distaccato. Le parole di Maometto - che in Voltaire sono «Ils sentiront la mienne; ils verront ma fureur. / La persécution fit toujours ma grandeur: / Zopire périra» (p. 222) - vengono trasformate nella versione modeniana in un più asciutto «Or de cader Zopiro» (c.10r). L'astuzia di Maometto è poi ulteriormente sottolineata dal lieve ma significativo cambiamento della battuta in cui questi spiega a Omar che è necessario piacere al popolo. «Il faut pourtant lui plaire» dice in Voltaire (p.223): Modena attribuisce a Maometto un pensiero più scaltro, e anche più forte: «Oh amico, è forza / E temerlo, e piacergli» (c.10r): bisogna saper piacere al popolo ma anche temerlo.

La conclusione del dialogo con Omar, che coincide con la fine del secondo atto, tiene insieme nell'originale francese diversi stati d'animo di Maometto: «Allons, consultons bien mon intérêt, ma haine, / L'amour, l'indigne amour, qui malgré moi m'étraine, / Et la religion, à qui tout est soumis, / Et la nécessité, par qui tout est permis» (p. 224). In Modena la

situazione è sciolta con un più sbrigativo e netto «Eh! tutto è giusto / 'Ciò che per dritta via guida all'Impero'» (c.10r)⁶⁹. Amore, religione e necessità si compenetrano qui in una cosa sola: il potere.

Veniamo quindi al tema cruciale del sentimento che lega Maometto a Palmira. Modena lo declina in modi significativamente diversi rispetto a Voltaire. Nel copione modeniano l'amore del Profeta passa per un'accentuazione maggiormente carnale del desiderio e allo stesso tempo appare inestricabilmente unito a una forma di odio per entrambi i giovani (che Maometto vede stretti troppo affettuosamente).

Non a caso durante il primo incontro con Palmira e Seid Modena muta il riferimento volutamente ambiguo presente in Voltaire: «Palmire, c'est assez: je lis dans votre coeur» (p. 214) («Io ti leggo nel cor», in Cesarotti, p. 31). Una frase che Modena intende invece rivolta a entrambi, sia a Palmira che a Seid («Basta Palmira. Io leggo / Nei vostri cuori», c.7r)), modificandone sensibilmente il senso: laddove in Voltaire vibra per un momento un trasporto più intimo d'amore per Palmira, qui traluce una forma di gelosia per i due giovani maggiormente evidente. Poco più avanti il Profeta ammette di fronte a Omar di «odiarli entrambi» (c.7v) («détester» è il termine di Voltaire, p. 216).

Nel copione modeniano Maometto prova sentimenti particolarmente forti e contraddittori, di cui sono una spia le battute aggiunte quando questi si sente troppo scrutato da Omar per il suo comportamento. La prima è pronunciata da Maometto alla fine dell'incontro con Seid e Palmira, subito dopo aver detto «io leggo nei vostri cuori». In Voltaire Maometto si rivolge a Omar decidendo che è tempo di aprirgli il cuore: «Toi, reste, brave Omar; il est temps que mon coeur / De ses derniers replis t'oeuvre la profondeur» (p. 214). In Modena Maometto è invece come spaventato dallo sguardo di Omar, che evidentemente coglie qualcosa di inconfessabile, e lo costringe a parlare: «A che mi guardi? / Vuoi tu leggermi in core Omar? Ascolta!» (c.7r).

La seconda è poco più avanti, quando Maometto sta per svelare a Omar di amare Palmira. In Voltaire Maometto ha uno slancio nei confronti di Omar, ancora una volta per aprirgli il cuore: «Ah! connois mes fureurs et toutes mes foiblesses» (p. 215) In Modena al contrario Maometto è impaurito, e tentenna: «La mia vergogna / Ti svelo, o taccio?» (c.7v).

Del rapporto con Palmira Modena attenua complessivamente gli aspetti che alludono in modo più trasparente alla corda sentimentale. Oltre ai passaggi già evidenziati, è illuminante per esempio l'omissione della battuta in cui Maometto dice a Zopiro che intende sposare Palmira. La frase è alla fine del dialogo del secondo atto sul quale ci siamo soffermati più sopra. In Voltaire suona così: «Je te rendrai ton fils, et je serai ton gendre»

⁶⁹ Nel copione l'ultimo verso è scritto fra virgolette, come se si trattasse di una citazione, alludendo così probabilmente a un modo di dire la frase ancora più rimarcato.

(p.222) (in Cesarotti «allor ti rendo il figlio, e son genero tuo», p. 41), battuta che Modena traduce semplicemente con «allora i figli tuoi ti rendo», eliminando il riferimento al matrimonio con Palmira (c.9v).

Il contraltare di questa attenuazione del sentimento amoroso è la sottolineatura di un desiderio più brutale nei confronti della giovane. Lo si vede bene nella scena dell'incontro fra i due nel terzo atto. Maometto si spazientisce per l'insistenza di Palmira nel ribadire l'affetto per Seid e contemporaneamente nel voler comparire «rispettosa» nei suoi confronti: «Trop de respect souvent mène à l'ingratitude» (p. 229) le dice malizioso Maometto. Una battuta che in Modena rivela un'impazienza più manifesta: «Altro non sai / Che riverenza offrirmi! Ella conduce / Sovente a ingratitude» (c.11v). E subito dopo, di fronte alla reazione intimorita di Palmira per gli «sguardi spaventevoli» di Maometto («sévère» in Voltaire) la versione di Modena è più pesantemente allusiva riguardo alle aspettative frustrate di Maometto, con l'aggiunta di una frase esplicita (e probabilmente anche ironica) assente nell'originale: «forse alcun altra maggior cosa sperar potea colui / Che prese cura dei tuoi giorni, e t'ama... come figlia».

V	M	C
Reposez-vous sur moi de vos vrais intérêts: / Je suis digne du moins de votre confiance. / Vos destins dépendront de votre obéissance. / Si j'eus soin de vos jours, si vous m'appartenez. / Méritez des bienfaits qui vous sont destinés. (p. 229)	I tuoi riposti / Pensieri indagar volli e... ne son pago. / Or tu dell'avvenire ti abbandona / Al tuo padre e Signor. Io merto almeno / Confidenza da te. Forse alcun altra / Maggior cosa sperar potea colui / Che prese cura dei tuoi giorni, e t'ama... come figlia (cc.11v-12r)	Abbastanza ho provati i sentimenti / Che nutri in cor: sopra di me riposa, / De' tuoi veri vantaggi: almen son degno / Della tua confidenza. Il tuo destino / Dalla tua ubbidienza omai dipende. / S'ebbi cura di te, se tu sei mia, / Merita gli alti benefizj ch'io / A te già destinai (p. 51)

Rimasto solo in scena, Maometto maledice quella «semplicetta» di Palmira (c.12r) («sa naïveté» in Voltaire, p.230; «la sua natia sincerità» in Cesarotti, pp.51-52) che osa straziargli il cuore (Modena aggiunge una battuta significativa: «Di cento aspidi in petto / Sento i morsi e lo strazio... e taccio, e fingo / Il sorriso sulle labbra», c.12r). Per lei il Profeta dice di provare «rancore» più che un sentimento di odio e amore, come in Voltaire: «ma haine et mon amour» (p. 230).

E poi c'è il finale della tragedia, dove Maometto, portando alle estreme conseguenze alcuni elementi del personaggio già delineati negli atti

precedenti, mostra un cinismo baldanzoso che sfocia in qualche spunto apertamente grottesco. Un tratto, come anticipavamo, già presente *in nuce* nell'«ironia» che emerge in particolare in questa parte del testo volterriano. Che la corda tragica di Modena fosse piuttosto una corda tragi-comica che drammatica è cosa ben nota e di cui abbiamo molte e ampie testimonianze⁷⁰. Non stupisce che la circostanza venga richiamata dallo stesso Modena - pur non riferendosi mai esplicitamente a *Maometto* - sia nel momento in cui egli mette probabilmente a punto la traduzione del testo, scrivendo nei primi anni Trenta a un suo corrispondente: «Tu riderai di questo stile della Mandragora portato da me profanamente nei sacri, sublimi concetti di Melpomene»⁷¹. Sia molti anni più tardi, nell'autunno del '57, quando si accinge a portare in scena per la prima volta il testo di Voltaire, informando David Chiossone - autore di un *Cuore di marinaio* che Modena recita insieme a *Maometto* - di aver «preso vaghezza» di «dare un po' di comico» al protagonista del suo dramma⁷². Il cronista dell'«Italia del popolo», trattenendo probabilmente un'eco di questi accenti grotteschi, scrive che l'attore, recitando *Maometto* e *Cuore di marinaio*, porta in scena «tinte da Michelangelo»⁷³.

L'atto V si apre in Modena con una battuta di Maometto assente nell'originale (in cui l'incipit è invece consegnato a un lungo intervento di Omar)⁷⁴: «Omar che porti? Gli hai sedati? hai vinto? / Il Popolo che vuol?» (c.18v) Parole che rafforzano la determinazione e l'irruenza di Maometto, confermata anche dalla traduzione poco più avanti della frase «Faut-il toujours combattre, out tromper les humains!» (p. 258) («Dunque bisogna sempre / O ingannare o combattere i mortali?» in Cesarotti, p. 83), che diventa in Modena: «Ne' potrò giammai dal sangue delle stragi cessar?» (c.18v).

Giunta Palmira in scena, sconvolta dal dolore per la morte del padre e per la piega tragica che l'intera vicenda sta assumendo, Modena l'affronta

⁷⁰ Vedi in particolar modo G. Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia, 1989, pp. 29-50; A. Petri, *Gustavo Modena*, cit., passim.

⁷¹ Lettera a *** del 15 agosto 1833, in E, p. 5. Vedi anche la già citata Lettera a Francesco Regli del 22 novembre 1858, in E, p. 325: «Calcai sul comico, perché a quei giorni io leggeva il *Cromwell* di V. Hugo, ed *Il re Achab* del nostro Cecchi».

⁷² Lettera a David Chiossone del 20 ottobre 1857, in E, p. 279.

⁷³ Demetrio, *Teatro Doria*, in «L'Italia del Popolo», 15 dicembre 1857.

⁷⁴ In Voltaire la battuta di Omar in apertura d'atto serve anche ad annunciare la morte di Zopiro: «Zopire est expirant», eccetera. Parole che nella versione modeniana non sono necessarie perché qui Zopiro muore in scena alla fine dell'Atto IV, come si deduce non tanto dal testo, che anche nel copione di cui disponiamo sembra lasciare aperte diverse possibilità, quanto da una recensione del 1857 che si congratula per il modo in cui Seghezza, che interpreta Zopiro, recita la morte in scena: «soprattutto noi diremo che il signor Seghezza seppe morire. E non è piccol vanto per un attor drammatico quello di saper morire in sul palco scenico» (Demetrio, *La Compagnia Sivori e Seghezza al Teatro Doria in Genova*, in «L'Italia del Popolo», 27 novembre 1857).

schernendola quasi. È sufficiente qui il confronto con l'originale volterriano:

M	V
I primi / Tuoi bassi affetti or dieno luogo a nuovo / E più sublime amore. In alto stato / Puoi salire, ove sappi mertarlo. / Il tuo maestro, il Re dello universo / Si abbassa insino a te: piace al mio core / D'amarti: or si conviene che il tuo risponda / A così gran bontà! (c.19r)	Ne songez plus qu'au vôtre; et si vous m'êtes chère, / Si Maohomet sur vous jeta des yeux de père, / Sachez qu'un sort plus noble, un titre encor plus grand, / Si vous le méritez, peut-être vous attend. / Portez vos vœux hardis au faite de la gloire; [...] Vos premiers sentiments doivent tous s'effacer / A l'aspect des grandeurs où vous n'osiez penser. / Il faut que votre coeur à mes bontés réponde, / Et suive en tout mes lois, lorsque j'en donne au monde (p. 259)

Frasi come «il Re dello universo si abbassa insino a te» oppure «piace al mio core d'amarti» (assenti in Voltaire), pronunciate in questo frangente, suonano indubbiamente grottesche. Le stesse parole di Palmira, che replica a Maometto ripetendo l'espressione retorica che questi le rivolge, alimenta la stessa nota (Maometto: «si conviene che il tuo risponda a così gran bontà» - Palmira: «Ecco, così rispondo alla tua gran bontade», c.19v)). Così come raggiunge lo stesso effetto poco più avanti quell'insistere ostentato di Maometto sulla corda del *potere* («sappi che io posso») piuttosto che dell'*amore* («apprenez que mon coeur»), prima di essere interrotto da Omar.

M	V
Ben m'avveggo, / Ch'io fui tradito. Ma non già per questo / Ti sottrarrai dall'obbedirmi. Sappi / Ch'io posso... (c.19v)	Je vois qu'on m'a trahi; mas quoi qu'il en puisse être, / Et qui que vous soyez, fléchissez sous un maître. / Apprenez que mon coeur... (p. 260)

Quando poi Seid muore avvelenato per mano di Maometto, e questi fa credere che sia per «favor di Dio», sfruttando a proprio vantaggio ciò che accade in scena per incutere timore e soggiogare il popolo, la situazione, già di per sé giocata sul filo da Voltaire, viene resa parossistica da Modena. L'attore infatti aggiunge un'*a parte* di Omar nel momento della massima tensione drammatica, quando cioè Seid sta per colpire Maometto ma l'effetto del veleno gli fa venire meno le forze («Si sveni!... Oh rabbia! io manco!»). Proprio in quel punto Omar interrompe il crescendo tragico, dicendo tra sé «Or siamo sicuri della vittoria!» (battuta assente in Voltaire), riportando perciò l'attenzione del pubblico, in anticipo sullo svolgersi dei fatti, sul nodo della vicenda: il trionfo inaspettato di Maometto (c.20r). Nel rapido finale che segue c'è ancora tempo per un colpo di scena. Diverso però da quello che leggiamo in Voltaire, dove Maometto nel monologo

conclusivo (una «pantalonnade», secondo quando scrive lo stesso Voltaire⁷⁵) si lascia andare al pentimento e ai rimorsi: «c'est moi qui suis puni. Il est donc des remords»; e ancora:

Dieu, que j'ai fait servir au malheur des humains, / Adorable instrument de mes affreux desseins, / Toi que j'ai blasphémé, mais que je crains encore, / Je me sens condamné, quand l'univers m'adore / [...] Père, enfans malheureux, immolés à ma rage, / Vengez la terre et vous, et le ciel que j'outrage. / Arrachez-moi ce jour, et ce perfide coeur, / Ce coeur, né pour haïr, qui brûle avec fureur (p. 265).

Nel finale di Modena non sembra esserci spazio per il sentimento e per la pietà, tutto è più crudo e anche più feroce.

Con il suicidio di Palmira il Profeta si sente come smarrito per la perdita dell'oggetto del suo desiderio, che fino all'ultimo cerca di conservare per sé («Va: ti scosta / abborrito! – gli urla Palmira morente, con parole che non troviamo in Voltaire – Rispetta almen quest'ora / Del mio morir»). Maometto si rivolge quindi disperato a Omar («Ahi ch'ella muore!... / Omar!...») il quale a propria volta lo fulmina con un secco «Profeta!»: tutte battute aggiunte da Modena e assenti nel testo originale (c.20v). Seguono i versi conclusivi di Maometto, privati di ogni riferimento al pentimento e preceduti dall'indicazione di una pausa estremamente significativa e apparentemente antidrammatica, che ha però il compito di interrompere l'andamento incalzante della scena e concentrare l'attenzione del pubblico sulle parole che stanno per essere pronunciate: «Intendo...» dice Maometto rivolto ad Omar; e poi: «Vil mio core / Taci non palesarti... Omar nascondi / Ch'io folleggiai d'amore e il truce fatto. / Guaj se cade la larva ond'io mi copro! / Svanisce il Dio, se in me tradito è l'uomo!».

V	M
M: Elle m'est enlevée... Ah! trop chère victime! / Je me vois arracher le seul prix de mon crime. / De ses jours pleins d'appas détestable ennemi, / Vainqueur et tout-puissant, c'est moi qui suis puni. / Il est donc des remords! ô fureur! ô justice! / Mes forfaits dans mon coeur ont donc mis mon supplice! / Dieu, que j'ai fait servir au malheur des humains, / Adorable instrument de mes affreux desseins, / Toi que j'ai blasphémé, mais que je crains encore, / Je me sens condamné, quand l'univers m'adore. / Je brave en vain les traits dont je me sens frapper. / J'ai trompé les mortels, et ne puis me tromper. / Père,	M: Ahi ch'ella muore!... / Omar!.. O: Profeta!... M: (pausa) Intendo... Vil mio core / Taci non palesarti... Omar nascondi / Ch'io folleggiai d'amore e il truce fatto. / Guaj se cade la larva ond'io mi copro! / Svanisce il Dio, se in me tradito è l'uomo! (c.20v)

⁷⁵ Cfr. G. Iotti, *Virtù e identità*, cit., p. 79. Sul rapporto fra Voltaire e la scena vedi anche M. Fazio, *Voltaire. Le lettere agli attori*, in «Acting Archives Review», A.II, n. 3, maggio 2012.

<p>enfants malheureux, immolés à ma rage, / Vengez la terre et vous, et le ciel que j'outrage. / Arrachez-moi ce jour, et ce perfide coeur, / Ce coeur, né pour haïr, qui brûle avec fureur. / Et toi, de tant de honte étouffe la mémoire; / Cache au moins ma foiblesse, et sauve encor ma gloire: / Je dois régir en dieu l'univers prévenu; / Mon empire est détruit, si l'homme est reconnu. (p. 265)</p>	
---	--

Maometto ha vinto, e sulla sua vittoria rocambolesca si chiude il sipario. Ma il suo è un trionfo amaro e dalle tinte grottesche, e allude piuttosto alla sconfitta, altrettanto amara e grottesca, di chi, abbandonando le prerogative della ragione, contribuisce a tenere in piedi la «larva» che copre il potere.

* * *

Concluso il corso di recite a Torino dell'estate del 1858, Modena, per quel che ci risulta, non torna più su *Maometto*, nonostante non fossero mancati progetti al riguardo. Per esempio di recitarlo insieme a Luigi Taddei in una tournée ad Istanbul («quello sarebbe il teatro da far fortuna - scrive a Majeroni - ... grazie al palo»⁷⁶). Il progetto però rientra rapidamente, dal momento che Modena ne avverte subito l'irrealizzabilità su di un piano economico. Scrive infatti a Dell'Ongaro: «io non vado né a Costantinopoli, né a Smirne, né tampoco in Ispagna malgrado i replicati inviti e il luccicare delle Californie promesse. Il teatro italiano fuori d'Italia si chiama Ristori; non si va a recitare che con lei»⁷⁷. Una stagione del teatro italiano si stava ormai chiudendo e un'altra, ben diversa, nasceva sotto le insegne delle tournée mondiali dei nuovi divi *grandattorici*.

⁷⁶ Lettera ad Achille Maieroni del 4 dicembre 1857, in E, pp. 285-286.

⁷⁷ Lettera a Francesco Dall'Ongaro del 31 dicembre 1857, in E, p. 289.

Alberto Scandola

L'attore, il maschio, la bestia. La polisemia strutturata di Gérard Depardieu

«Acteur agricole», «star hénaurme», «ogre». Sono queste alcune delle numerose etichette collezionate, in quasi cinquant'anni di carriera, da quello che non è solo «l'acteur monstre du cinéma français»¹, ma forse anche «la più grande star non anglosassone che l'industria europea abbia mai fabbricato»². L'aggettivo «grande», nel caso di Gérard Depardieu, può essere però declinato in tutte le accezioni possibili. Abbiamo infatti a che fare con un attore dall'immenso corpo – recentemente messo a nudo nella sua misera pesantezza –³, dall'enorme filmografia (più di duecento film, con una media che ormai sfiora i sei titoli all'anno) e soprattutto dalla smisurata energia creativa e imprenditoriale. Oltre che attore, infatti, Depardieu – insignito della Legion d'Onore nel 1995 – è produttore di cinema (D.D. Productions) e di vino, nonché proprietario di ristoranti, piantagioni di caffè, agenzie immobiliari e giacimenti di petrolio. Altrettanto abbondante, o meglio debordante⁴ non solo i confini dello spettacolo ma anche quelli del buon gusto, è la *persona* che il divo ha costruito soprattutto negli ultimi vent'anni, attirando l'interesse della stampa scandalistica per una serie di comportamenti borderline che vanno dai frequenti incidenti motociclistici – causati spesso da stati di ubriachezza – alle discutibili prese di posizione in ambito politico, come la rinuncia al passaporto francese o la chiacchieratissima amicizia con Vladimir Putin.

¹ Così lo definisce Fabienne Pascaud su «Télérama»:

<http://www.telerama.fr/cinema/gerard-depardieu-j-aime-tellement-la-vie-que-je-me-suis-toujours-senti-riche,111917.php>. Sulle dinamiche dello star system francese si veda D. Bantcheva, sous la direction de, *Stars et acteurs en France*, «Cinémaction» n. 92, 3e trimestre 1999.

² A. Finney, *Falling stars*, «Sight and Sound», may 1994, p. 23.

³ Mi riferisco in particolare al lavoro con Abel Ferrara (*Welcome to New York*, 2014) e con Guillaume Nicloux (*The End*, 2016): più che la performance, emerge la fatica di un corpo troppo pesante per camminare.

⁴ «Sa vie – ha osservato «Le Monde» – a pris une telle démesure que les cadres de la scène et de l'écran finissent par lui sembler étroits. Son terrain de jeu les déborde depuis longtemps, pour se répandre, de manière parfois sinistre, sur le monde entier»: http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/01/08/depardieu-etre-comedien-c-est-toujours-son-truc_4344348_3246.html#jOEOQP8SSyFaVAHO.99.

Scarsa però – e non solo in Italia –⁵ è stata sinora l’attenzione rivolta dagli studi di settore a una figura attoriale indubbiamente complessa e pertanto difficile da decodificare. In quanto «polisemia strutturata»⁶, Depardieu costituisce infatti un caso di studio interessante sia come fenomeno sociale che come indice di «eccezione culturale»⁷ o semplice segno, produttore di senso all’interno delle centinaia di testi filmici che ne hanno sfruttato non solo l’arte drammatica, ma anche la straordinaria presenza scenica⁸ e soprattutto l’innata capacità di adattare la propria performance alla tipologia di inquadratura scelta dal regista:

La caméra me transcende. Comme je n’ai pas appris ni les mots, ni la technique, ni les règles [...], tout de suite je savais ce que c’est un objectif. Je savais qu’on était cadré jusqu’à l’épaule... et le mec qui bougeait tout le corps... ce n’était pas intéressant. J’ai vu plein d’acteurs qui étaient handicapés de la focale. Moi j’ai eu ça tout de suite... c’était ma survie.⁹

Data la necessità di delimitare il campo di indagine, ho scelto di prendere in esame la modalità con cui il cinema d’autore degli anni settanta ha lavorato sul corpo di quello che agli inizi è letteralmente un attore preso dalla strada. Alcuni dei significati simbolici evocati dalla mascolinità del giovane Depardieu, come ad esempio il connubio tra la grazia femminile¹⁰ e la brutalità animalesca (*L’ultima donna*, Marco Ferreri, 1975), ritornano infatti in maniera suggestiva nella *persona* del Depardieu contemporaneo,

⁵ I volumi consacrati a questa star sono biografie, più o meno autorizzate. Qualche tentativo di analisi della recitazione è presente in R. Chiesi, *Gérard Depardieu*, Roma, Gremese Editore, 2005. Curiosa, ma fragile dal punto di vista teorico, è la lettura suggerita da Richard Millet (*Le corps politique de Gérard Depardieu*, Paris, Roux, 2014), che analizza il côté rabelaisiano dell’attore elevandolo a metafora del corpo, altrettanto lussuoso e decadente, della nazione francese.

⁶ Prendo a prestito la celebre definizione coniata da Richard Dyer nel suo *Star*, (1979), tr. it. Kaplan, Torino, 2003. Secondo Dyer, ogni star cinematografica è leggibile nelle tre accezioni di fenomeno sociale, immagine e segno. Per «polisemia strutturata» si intende «la molteplicità finita di significati e affetti che [i divi] incorporano e il tentativo di strutturarli in maniera che alcuni significati siano rimarcati e altri occultati e delocalizzati» (Dyer, *Star*, cit., pp. 5-6).

⁷ Cfr. D. Grossvogel, *Didn’t you used to be Depardieu? Film as cultural Marker in France and Hollywood*, New York, Peter Lang, 2002.

⁸ Sintomatica è questa dichiarazione rilasciata da Anouk Aimée: «J’ai joué avec Trintignant, Delon, Noiret. Gérard c’est différent, ce n’est pas comparable. Vous ne pouvez rien faire devant la présence. Il arrive, il sourit, c’est fini. On ne voit que lui. Comme Brando ou De Niro» (in *Gérard Depardieu*, hors-série «Sofilm», Paris, Capricci, 2016, p. 179).

⁹ Dichiarazioni rilasciate da Gérard Depardieu durante una Master Class tenuta presso il Forum Des Images (Parigi) il 24 maggio 2009: <https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/la-master-class-de-gerard-depardieu>.

¹⁰ «Credo di essere io stesso molto femminile. I problemi dei maschi faccio fatica a capirli. Paradossalmente trovo che i maschi, soprattutto se attori, abbiamo più problemi di seduzione delle donne» (G. Depardieu, L. Neumann, *Amo la vita!*, Milano, Sperling & Kupfer, 2005, p. 112).

star *agée* ricercatissima dai cineasti esordienti o 'indipendenti' in qualità di garante dell'interesse culturale dei loro progetti: penso a opere quali *Mammuth* (Benoît Delépine, Gustave de Kervern, 2010), *Valley of Love* (Guillaume Nicloux, 2014) o *The End* (Guillaume Nicloux, 2016). Non è un caso che Depardieu sia uno degli oggetti di indagine prediletti degli *age studies*, tesi a evidenziare le risonanze tra la precarietà dello statuto corporeo e sociale del personaggio e quella della star chiamata ad incarnarlo. Come hanno osservato Gwenaëlle Le Gras, Charles-Antoine Courcoux e Raphaëlle Moine, l'invecchiamento non fa che esacerbare queste risonanze,

dans la mesure où la star est tenue par la nécessité de demeurer identique ET de se renouveler au fil du temps. Autrement dit, la star, pour pérenniser ses privilèges statutaires, doit se donner par ses rôles et son parcours comme l'expression quintessentielle d'une époque qu'elle a à charge de soustraire au temps.¹¹

Gli obiettivi di questo studio, dunque, sono due: evidenziare i tratti più caratteristici di uno stile di recitazione improntato – in particolar modo negli archi cronologici indicati – sul rifiuto del naturalismo a vantaggio della «naturalzza»¹² e rilevare, in alcune delle performance più recenti, tracce di quella «codificazione debole»¹³ che caratterizzava la direzione dell'attore negli anni settanta. Alle soglie dei settant'anni, insomma, questa «provocative star»¹⁴ appare una sorta di *revenant*, incarnazione decadente ma iperattiva della persistenza del moderno nell'era del «cinema dopo il cinema»¹⁵. Torniamo, per cominciare, indietro nel tempo.

Metodo

¹¹ C.-A. Courcoux, R. Moine, G. Le Gras, *Introduction. Les stars et le temps du vieillissement*, in C.-A. Courcoux, R. Moine, G. Le Gras, (sous la direction de), *L'âge des stars. Des images à l'épreuve du vieillissement*, Lausanne, L'âge d'homme, 2018, p. 17.

¹² La naturalzza [...] non è ciò che confonde l'attore cinematografico con l'attore di teatro realista, ma ciò che lo distingue più fortemente. È il contrario della «presenza» teatrale [...] e potrebbe rivendicare una parentela solo con il dispositivo intimista del *kammerspiel* (J. Nacache, *L'attore cinematografico*, (2003), Mantova, Negretto Editore, 2012, p. 61).

¹³ Cfr. R. De Gaetano, *Le immagini del corpo tra cinema classico, moderno e contemporaneo*, in T. D'Angela (a cura di), *Corpo a corpo. Il cinema e il pensiero*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2006, p. 102.

¹⁴ Così lo apostrofa Herni Samuel su «The Telegraph»:

<https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/france/11844532/Actor-Gerard-Depardieu-to-sell-everything-in-France.html>.

¹⁵ Sulle conseguenze estetiche e produttive dell'avvento delle nuove tecnologie nell'industria cinematografica si vedano: D. Brotto, *Trame digitali. Cinema e nuove tecnologie*, Venezia, Marsilio, 2012; C. Uva, *Cinema digitale. Teorie e pratiche*, Firenze, Le Lettere, 2012; *Le cinéma, et après?*, sous la direction de M. Scheinfeigel, Rennes, P.U.R, 2013 e A. Gaudreault, P. Marion, *La fin du cinéma? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013.

Gli anni settanta costituiscono un momento di transizione per lo star system maschile transalpino, indebolito dalla politica degli autori e orfano del mito Gabin, scomparso proprio nel 1976. La maschera di Lino Ventura, modello di una mascolinità tanto virile quanto malinconica, appare ormai inadeguata ad attrarre il pubblico più giovane, sedotto piuttosto dall'inquietudine romantica di Jean-Louis Trintignant, dalla stilizzazione straniata di Michel Piccoli – eletto da Marco Ferreri a icona del maschio alienato¹⁶ o dalla bellezza antidivistica di Pierre Clementi, la cui figura resterà però confinata nei ristretti margini del cinema d'autore (*La cicatrice intérieure*, Philippe Garrel, 1970). Margini da cui invece escono quasi definitivamente Jean-Paul Belmondo e Alain Delon, *star-as-professional*¹⁷ evocatrici di una mascolinità sofisticata intesa come seducente ambiguità tra Bene e Male (da *Borsalino*, Jacques Deray, 1970 a *Un flic*, *Notte sulla città*, Jean-Pierre Melville, 1972), sulla scia del modello romantico incarnato da Jean Gabin.

Decisamente più icastica, rispetto ai modelli elencati, è l'identità sociale incarnata dal giovane Depardieu. Il corpo al contempo possente e agile che, capelli scarmigliati e stivali di pelle, corre a perdifiato sui marciapiedi di periferia (*Les Valseuses*, *I santissimi*, Bertrand Blier, 1974) è infatti quello di un delinquente, un *voyou* ribelle senza una causa che non sia quella della semplice sopravvivenza: «Io non volevo essere attore – ripete spesso la star 'perenne'¹⁸-. Volevo solo sopravvivere». Sopravvivere, per esempio, al tentativo di aborto della madre e a un'adolescenza fatta di furti, fame, prostituzione e abbandono scolastico.

Quando, su consiglio di un amico, lascia la noia di Chateauroux e sbarca a Parigi per seguire i corsi di Jean Dullin, il sedicenne Depardieu non solo non sa recitare: non sa nemmeno parlare. Un difetto dell'apparato uditivo – l'iperacusia, poi curata gratuitamente da Alfred Tomatis – gli impedisce di coordinare le parole all'interno della frase, ostacolando non solo la pronuncia degli endecasillabi, ma anche la semplice lettura di testi in prosa. La sua presenza però, tanto ruvida quanto massiccia, lontana sia dalla grazia femminile di Delon che dall'eleganza atletica di Belmondo, non passa inosservata. Roger Leenhard lo scrittura a prima vista per il ruolo di un *beatnik* in *Le Beatnik et le Minet* (1967), ma è a Jean-Laurent Cochet, professore d'arte drammatica presso il Théâtre Édouard VII e anziano membro della Comédie Française, che la futura star deve tutta o quasi la sua educazione:

¹⁶ Mi riferisco naturalmente ai ruoli interpretati da Piccoli in *La grande bouffe* (Marco Ferreri, 1973) e in *Dillinger è morto* (Marco Ferreri, 1968).

¹⁷ Cfr. C. Geraghty, *Re-examining stardom: questions of texts, bodies and performance*, in C. Gledhill, L. Williams, (eds.), *Reinventing film studies*, London, Arnold, 2000, pp.183-201.

¹⁸ M. Guerrin, B. Salino, *Depardieu, les mille et une vies*, «Le Monde», 24 mars 1999, p. 14.

Je vois immédiatement que tout ce qui effraie en moi l'intrigue, et peut-être même le fascine. J'ai dix-sept ans, il en a trente-deux et il est homosexuel. Je crois qu'il est le premier à déceler ma part féminine sous l'habit de l'homme de bois et du voyou. Et à repérer cette hypersensibilité qui jusqu'ici n'a fait que m'encombrer et même me paralyser¹⁹.

Nel giro di un paio d'anni questo sbandato semi-analfabeta, dal corpo resistente tanto all'alcool quanto all'eroina, diventa un raffinatissimo *comédien*, ovvero un interprete che a differenza dell'*acteur*, suggerisce invece di mostrare e si nasconde invece di esibirsi: «L'acteur est celui qui veut séduire, alors que le comédien est fait pour s'effacer complètement derrière le personnage qu'il incarne [...]. Le comédien pratique ce que M.me Colette appelait l'effacement éclatant»²⁰. La differenza tra *acteur* e *comédien* è uno dei principi fondatori della didattica di Cochet, il quale invita i suoi allievi a non sedurre lo spettatore e soprattutto a non entrare nella pelle del personaggio, perché «le personnage n'a pas de peau; il est complètement fictif»²¹. Il *comédien* deve semplicemente occultare il proprio dispositivo e lasciarsi permeare dall'entità fantasmatica descritta nella pièce o nella sceneggiatura, domandandosi non «come» fare quel determinato gesto, ma «perché» sia necessario farlo. Non è un caso, allora, se il Depardieu cinematografico rifuggirà sempre l'immedesimazione, giudicandolo un metodo sostanzialmente inutile, non funzionale all'espressione di quell'emozione da cui «sgorga la sorgente della creazione»:

Non sono mai stato un adepto del metodo americano. [...] Il lavoro dell'attore inizia inconsciamente nel momento della lettura del copione. A poco a poco il personaggio muove i suoi passi. Le parole che pronuncia, i sentimenti che prova, le situazioni che vive ridestano in me ricordi inconsci. Senza che io ne abbia necessariamente coscienza, il mio personaggio echeggia il mio vissuto, il mio passato, i miei ricordi. Ma l'importante è quel secondo eterno in cui il regista grida: «Motore! Azione!». È in quel preciso istante che la rappresentazione inizia e che l'attore deve dare tutto. È in questo momento e in questo momento soltanto che l'atto creativo ha luogo. Non c'è nient'altro da fare. È tutto scritto. Non rimane che essere...²²

Inutile, pertanto, rinchiudersi due mesi in una chiesa per interpretare un sacerdote (*Sous le soleil de Satan, Sotto il sole di Satana*, Maurice Pialat, 1987) o frequentare gli ambienti dello scambismo sadomaso per entrare nel ruolo

¹⁹ G. Depardieu, avec la collaboration de Lionel Duroy, *Ça s'est fait comme ça*, Paris, XO Éditions, 2014, pp. 63-64. Sulla collaborazione di Depardieu con J.-L. Cochet si veda anche J.-L. Cochet, *Mon rêve avait raison*, Paris, Flammarion, 2003.

²⁰ J.-L. Cochet, *Entretien avec Dimitri de Larocque*, TAT, 2013.

<https://www.youtube.com/watch?v=NfVITRbwJ4&t=1333s>.

²¹ Ivi.

²² G. Depardieu, L. Neumann, *Amo la vita!*, cit., p. 141.

di un master (*La maîtresse*, Barbet Schroeder, 1975). Recitare è per Depardieu un atto delimitato nel tempo e nello spazio e in quanto tale privo di conseguenze psicologiche sulla mente dell'attore. Per restituire le emozioni del personaggio, pertanto, non è necessario immedesimarvisi: basta trarre ispirazione dal proprio vissuto personale e fare in modo che, a partire dalla lettura ad alta voce dei dialoghi, la dizione trascini il sentimento. Il momento del *contatto* con il personaggio è descritto dall'attore come una sorta di estasi mistica:

È sufficiente tirare sul sentimento proprio come si tira sul filo di lana e poi tutto il resto viene da solo. [...] Quando recito sento una specie di energia che trabocca in me... Sono in moto perpetuo, come Picasso. Brucio [...]. Forse perché ogni ruolo, senza che io ne sia cosciente, mi ricorda avvenimenti trascorsi della mia vita.²³

L'attenzione al testo tradisce in modo evidente la lezione di Claude Régy, al pari di Cochet sedotto a prima vista²⁴ non solo dall'intelligenza creativa di questo *comédien*, ma anche da tutta una serie di emozioni che la sua performance (un provino di pochi minuti) libera quasi inconsciamente: «C'erano intensità, tutta l'angoscia del mondo contemporaneo, una sensualità favolosa, la follia, la disperazione, la vitalità... Era una specie di miracolo vivente. L'ho ingaggiato subito»²⁵. Per l'interpretazione di due pièces di Peter Handke, *La Chevauchée sur le lac de Constance (Der Ritt über den Bodensee*, Paris, 1974) e *Les Gens déraisonnables sont en voie de disparition (Die Unvernünftigen sterben aus*, Nanterre, 1978), Régy chiede a Depardieu una dizione scandita e monocorde, al fine di lasciare spazio al silenzio e far sentire non solo la voce, ma anche la respirazione. Non è un caso che Depardieu ritorni spesso, nelle sue (auto)biografie²⁶, sul lavoro con la drammaturgia di Peter Handke²⁷, uno degli autori più attratti dalla frontiera tra l'acting e il non acting: opere quali *Insulti al pubblico*

²³ Ivi, p. 141.

²⁴ In un'intervista concessa a TF1, Régy racconta di aver incontrato Depardieu al termine di uno spettacolo e di averlo invitato a improvvisare per pochi secondi la gestualità e la psicologia di un uomo intento alla pesca sportiva: Cfr. *Gérard Depardieu vu par Claude Régy*, 11 settembre 1977, TF1. L'intervista è oggi visibile a questo link:

<http://www.ina.fr/video/I06131594>.

²⁵ <http://www.ina.fr/video/I06131594>.

²⁶ Cfr. G. Depardieu, *Ça s'est fait comme ça*, cit., pp. 100-105. Tra le poche biografie degne di nota si ricordano R. Chazal, *Gérard Depardieu. L'autodidacte inspire*, Paris, Hatier, 1982; C. González, *Gérard Depardieu*, Paris, Edilig, 1985; M. Gray, *Depardieu. A biography*, London, Warner Books, 1991; P. Chutkow, *Depardieu. A Biography*, New York, A Knopf. Inc., 1994. Lo scorso anno l'attore ha pubblicato la sua ultima biografia: G. Depardieu, *Monstre: «Plus libre encore...»*, Paris, Cherche Midi, 2017.

²⁷ Sul teatro di Peter Handke si vedano, tra gli altri, D. Calandra, *New German Dramatists*, London-New York, MacMillan Education, 1983, pp. 29-90 e R. G. Renner, *Peter Handke*, Munich, J. B. Metzler, 1985.

(*Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*, 1966) o *Autodiffamazione* (*Selbstbeziehung*, 1969), ad esempio, chiedono all'attore di essere semplicemente sé stesso e soprattutto di non produrre né provare alcuna emozione²⁸. Grazie a Régy e al suo «teatro del primo piano»²⁹, fondato su una stilizzazione tanto astratta quanto esoterica del gesto e dell'intonazione, Depardieu dirà di aver imparato ad ascoltare le proprie parole e a «pronunciare le battute come se fosse l'ultima volta». Tracce di questo lavoro di sottrazione nell'articolazione verbale³⁰ si vedono soprattutto nelle performance dirette da Pialat, e in particolare in *Sotto il sole di Satana*³¹ e *Le Garçu* (1987).

Il ricorso alla memoria emotiva può far pensare a una qualche similitudine con il Metodo Stanislavski, ma così non è, perché, a differenza degli allievi dell'Actors Studio³², Depardieu non rivive, ma imita. Anziché analizzare razionalmente il personaggio prima delle riprese, lascia che esso emerga dall'inconscio solo ed unicamente sul set: «Je ne repète jamais, cela m'ennuie»³³. L'identificazione, allora, non è il punto di arrivo, ma piuttosto qualcosa da cui fuggire al fine di evitare quel coinvolgimento emotivo spesso irresistibile: «In *Danton* (Andrzej Wajda, 1982) sono salito sulla ghigliottina due volte. Il primo giorno di riprese per non pensarci più e l'ultimo giorno. Posso assicurarti che la seconda volta hai davvero fifa»³⁴. Non è questa la sede, ma la prestazione sul set di Wajda meriterebbe un'analisi approfondita, non fosse altro per lo straordinario lavoro compiuto sulla voce (si noti l'afonia nelle sequenze finali³⁵) e sugli oggetti³⁶.

²⁸ Cfr. M. Kirby, *On Acting and Not-Acting*, in «The Drama Review», Vol. 16, n. 1, Mar 1972, pp. 3-15.

²⁹ «On ne peut pas vivre certaines expériences dans des salles de mille spectateurs – ha dichiarato di recente Régy – Il faut préserver une intimité. D'où le rôle de la lumière». Qui l'intervista completa: <https://www.letemps.ch/culture/claude-regy-suis-alle-bout-quelque-chose-peutetre-audela>.

³⁰ Sulle dinamiche di scambio tra cinema e teatro nella formazione dell'attore, e più in generale sull'ontologia dell'attore cinematografico, si veda G.-D. Farcis, R. Prédal, *Brûler les planches, crever l'écran. La présence de l'acteur*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, 2001. Interessante anche il dossier monografico *Acteurs français de la scène à l'écran. De Gérard Philippe à Marina Hands*, in «Positif», n. 591, mai 2010.

³¹ Si veda a questo proposito A. Martini, *Depardieu nell'universo di Pialat*, in A. Tassone, S. Toffetti (a cura di), *Maurice Pialat. L'enfant sauvage*, Torino, Lindau, 1992, pp. 157-165.

³² Per un approfondimento storico e teorico delle questioni relative alla pratica hollywoodiana del Metodo si veda tra gli altri, M. Pierini, *Attori e Metodo: Montgomery Clift, Marlon Brando, James Dean e Marilyn Monroe*, Arezzo, Editrice Zona, 2008.

³³ <https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/la-master-class-de-gerard-depardieu>.

³⁴ G. Depardieu, L. Neumann, *Amo la vita!*, cit., p. 100.

³⁵ La sequenza è visibile a questo link: <https://www.youtube.com/watch?v=o4cJZ80st0Q>.

³⁶ Sul lavoro dell'attore con gli oggetti e in particolare sulla «regola degli oggetti» si veda C. Vicentini, *L'arte di guardare gli attori. Manuale pratico per lo spettatore di teatro, cinema, televisione*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 18-26.

Penso ad esempio, nella prima parte del film, alla lunga scena di conversazione di Danton con Robespierre (Wojciech Pszoniak), che Depardieu conduce tenendo per diversi secondi sospesa nella mano sinistra la bottiglia di vino, rinunciando così a utilizzare il linguaggio delle mani per rafforzare la mimica facciale³⁷. Suddetta postura toglie naturalismo alla scena, fungendo in un certo senso da *punctum* per uno spettatore identificato in Danton, ma attratto anche da Depardieu. Si ha la sensazione che la cinepresa asseconi queste invenzioni performative senza nemmeno provare ad intervenire, proprio come accade nel piano sequenza relativo alla prima udienza del processo. Senza aver effettuato una sola prova³⁸, Depardieu porta a termine il monologo in perfetta continuità spazio-temporale, prendendo possesso dello spazio mediante piccoli ma precisi movimenti, mentre l'occhio dell'operatore sembra preoccuparsi solamente di contenerne l'esuberanza all'interno del quadro.

«Gli attori – diceva Diderot – fanno impressione sul pubblico non quando sono furiosi, ma quando fingono bene il furore»³⁹. Nessuno, nel cinema europeo contemporaneo, incarna a nostro avviso questo paradosso meglio di Gérard Depardieu, incapace di «fare della tragedia senza riderne»⁴⁰ in quanto diffidente nei confronti del dogma della sensibilità: «Non credo a quella che si chiama la sensibilità dell'attore. Quando gli attori sono veri artisti, sono selvaggi, crudeli. Il loro modo di arrivare alle cose è doloroso e violento»⁴¹.

Seguendo la metodologia suggerita da Philip Drake, che legge la recitazione («acting») come un sottoinsieme della prestazione attoriale («performance»), potremmo definire lo stile di Depardieu come un «dramatic mode of performance that highlights the presence of character»⁴². Anziché abitare il personaggio, dunque, il *comédien* Depardieu cerca di lasciarsi abitare da lui, distanziandosi in tal senso dal modello, spesso citato in sede di intervista, rappresentato da Louis Jovet⁴³.

³⁷ La sequenza è visibile a questo link: <https://www.youtube.com/watch?v=GCrs4liTE>.

³⁸ «Wajda voleva che si ripetessero certe scene, soprattutto un lungo discorso di Danton filmato in piano sequenza. Io ho fatto provare un altro al posto mio, poi, il giorno stabilito, sono arrivato sul set e ho chiesto dove dovevo mettermi [...]. Se mi metto a pensare in anticipo ai gesti che farò, addio!». (G. Depardieu, L. Neumann, *Amo la vita!*, cit., p. 142).

³⁹ Cfr. D. Diderot, *Il paradosso dell'attore*, tr. it. a cura di A. Varaldo, Milano, La Vita Felice, 2009, p. 186.

⁴⁰ Dichiarazioni tratte dall'incontro con il pubblico durante presentazione ufficiale di *The End* al Festival di Berlino 2016:

<https://www.youtube.com/watch?v=fiRBYNG9yDw&t=494s>.

⁴¹ G. Depardieu, *Innocente*, tr. it. Edizioni Clichy, Firenze 2015, p. 24.

⁴² P. Drake, *Reconceptualizing Screen Performance*, in «Journal of Film and Video», 58, 1/2, Spring, 2006, p. 85.

⁴³ «Je ne suis pas d'accord – ha dichiarato Depardieu – avec la formule de Jovet 'Dire les mots entraîne les sentiments'. Ce n'est pas vrai. Le sentiment, il faut qu'il soit avant de dire les mots. [...] Il est là où il est. Parfois où ça fait mal» (G. Depardieu in M. Esposito,

Con le dovute eccezioni, relative soprattutto alle prime esperienze nel cinema d'autore – «per dieci anni ho fatto solo film duri [...] Non mi rendevo conto dell'influenza che avevano sulla mia vita privata»⁴⁴ –, Depardieu è però sempre riuscito a conservare una relazione di distacco nei confronti dei suoi personaggi, a tal punto da imporre loro non solo il proprio vissuto personale, ma anche il peso di un corpo del tutto indisciplinato, sottomesso unicamente al principio del piacere: «Sul set di *Novecento* (Bernardo Bertolucci, 1978) facevo più o meno quello che volevo. Il mio piacere era tagliare la corda per andare a mangiare con dei contadini di Parma...»⁴⁵. Curioso, ma esemplare, è l'aneddoto raccontato da Jean-Paul Rappeneau in merito alla lavorazione di *Cyrano de Bergerac* (1990): alle direttive della produzione, preoccupata dal fatto che gli abusi alimentari ne potessero compromettere la forma fisica, Depardieu rispose facendo esattamente il contrario, ovvero offrendo – non solamente durante i pasti – svariate prove della sua capacità di bevitore.

La tanto ammirata *actorly transformation*, *conditio sine qua non* di riconoscimento artistico per i divi hollywoodiani del nuovo millennio⁴⁶, appare del tutto estranea a un interprete dalla tecnica così affinata da poter recitare qualsiasi ruolo senza modificare in minima parte il proprio aspetto. Quella attuata di Depardieu altro non è che una *humanly transformation*. E soprattutto non ha nulla a che vedere con l'arte:

Gli attori americani non si spostano mai senza il loro dietologo, il loro cuoco personale, il coach. Io no! Mi è capitato di iniziare un film a novanta chili e di finirlo a centoventi. Quanto a mettersi un naso finto per interpretare Cyrano, non è quello che io chiamo metamorfosi fisica. L'importante non è quello che il pubblico vede, ma quello che sente. In *36, Quai des Orfèvres* [...] ho bisogno che le persone sentano che sono un tipo marcio, un arrivista. Per questo non mi serve mettere su dieci chili, lasciarmi crescere un baffo da bifolco e imparare a maneggiare una Magnum 3.57⁴⁷.

Il personaggio, dunque, è dentro (e non fuori) e il lavoro dell'interprete consiste essenzialmente – stando a queste dichiarazioni – nel rendere la superficie del proprio dispositivo trasparente, o comunque penetrabile dallo sguardo della cinepresa. Ma, se davvero «l'importante è quello che il

Depardieu. La décennie prodigieuse, in «Première», n. 86, mai 1984, p.69). Sul metodo di Jouvét si veda D. Pecchioni, *Louis Jouvét. Un uomo di teatro nel cinema*, Manduria, Barbieri, 2000.

⁴⁴ G. Depardieu, L. Neumann, *Amo la vita!*, cit., p. 101.

⁴⁵ Ivi, p. 119.

⁴⁶ Sulla trasformazione fisica come metodo di lavoro sul personaggio si vedano almeno: M. Pierini, *Lost in transformation. Il corpo dei divi del nuovo millennio*, in «Cineforum», n. 554, maggio 2016, pp.74-77; K. Esch, *I Don't See Any Method at All: The Problem of Actorly Transformation*, in «Journal of Film and Video», vol. 58, nn. 1-2, Spring 2006, p. 96; D. Peberdy, *The New Hollywood, 1981-1999*, in C. Springer, J. Levinson (eds.), *Acting*, London-New York, J.B. Tauris, 2015, p. 122.

⁴⁷ G. Depardieu, L. Neumann, *Amo la vita!*, cit., p. 142.

pubblico sente», potremmo chiederci: che cosa «sente» il pubblico quando vede il volto, la mezza figura o la figura intera di Gérard Depardieu?

Masculin \féminin

Gli spettatori di *I santissimi* «sentono» che gli attori che si agitano sullo schermo forse non stanno recitando, ma semplicemente vivendo la loro vita: «Ces deux mecs qui se font chier, qui harcèlent les filles, qui volent des bagnoles, qui se bourrent la gueule tous les soirs, ça c'est ma vie»⁴⁸. Il registro scelto da Blier è quello della commedia nera e anche in questo senso il corpo di Depardieu funziona. Dal punto di vista plastico, ad esempio, l'effetto comico è garantito dal contrasto tra la massa muscolare del protagonista, amata da Marguerite Duras proprio per il suo aspetto inquietante⁴⁹, e la struttura esile delle figure femminili sedotte dal suo personaggio. La ninfomane frigida incarnata da Miou Miou, insensibile all'ars amatoria del *voyou*, sembra funzionale a decostruirne la virilità, mentre la vagabonda impersonata da Jeanne Moreau esalta quel coté cavalleresco che l'attore, quintessenza della *miserabilità* (*Les misérables*, Josée Dayan, 2000), porterà sempre stretto nella sua *persona*. Se l'ingegnere di *L'ultima donna* si schiererà dalla parte degli operai, Danton (*Danton*) si professerà uomo del popolo, mentre Cristoforo Colombo (1492. *Conquest of Paradise*, 1492. *La conquista del Paradiso*, Ridley Scott, 1992) cercherà di proteggere a tutti i costi l'incolumità degli indigeni.

Avvolto nel suo giubbotto di pelle (*Loulou*, Maurice Pialat, 1979), protetto da un asciugamano (*L'ultima donna*) o semplicemente nudo (*I santissimi*), il giovane Depardieu vive la sua vita e la cinepresa lo pedina anticipandone i movimenti con lunghi carrelli a precedere, quasi per non rischiare di perderlo oltre i bordi dell'inquadratura. Esempio in questo senso è l'incipit di *La maîtresse*, con i titoli di testa che accarezzano, in piano sequenza, il tragitto in moto di un interprete che è al contempo il personaggio – un *voyou* senza meta e senza lavoro – e sé stesso. Lo sguardo *insouciant* che il ragazzo getta sul paesaggio parigino, infilandosi di tanto in tanto le dita nel naso, evidenzia una disinvoltura tanto naturale quanto seducente. Da Ferreri a Blier, da Duras a Téchiné, da Pialat a Resnais; negli anni settanta tutti vogliono Depardieu:

⁴⁸ G. Depardieu, *Ça s'est fait comme ça*, cit., p. 97.

⁴⁹ Nel 1972 Marguerite Duras era alla ricerca di un attore per la parte del venditore in *Nathalie Granger* (1972). Così Depardieu racconta l'incontro con l'autrice: «J'avance sur elle. J'avance, j'avance. J'attendais qu'elle me dit 'stop'. Et c'est au moment où je la coince complètement [...] que je l'entends: 'Stop!' Vous me faites peur... ça va. C'est vous le personnage. Reculez maintenant» (G. Depardieu, *Ça s'est fait comme ça*, cit., p. 92).

Ognuno di questi registi aveva un suo universo particolare. Senza il mio bagaglio teatrale, senza il rigore del teatro classico insegnatomi da Cochet, senza la scienza del primo piano che mi aveva trasmesso Claude Régy, non avrei potuto essere all'altezza di questi immensi registi. Per loro ero una vera e propria pasta da modellare. Potevano fare di me quello che volevano. Non avevo ancora preso cattive abitudini. Recitavo d'istinto. Con loro ero in formazione continua...⁵⁰

Ciò che fa del «*loubard comique*»⁵¹ uno dei corpi più richiesti dal cinema d'autore non è però solo l'estrema disponibilità nel lasciarsi guardare, ma anche un'elasticità muscolare inedita nel panorama maschile europeo, che consente di passare senza soluzioni di continuità da uno stato di totale rilassamento (penso al lavoro con Marguerite Duras in *Le camion*, 1977⁵²) a improvvisi accessi di violenza, scatenata spesso senza parole (*La maîtresse, Loulou*). L'instabilità caratteriale e l'ipersensibilità emotiva, future componenti dell'immagine pubblica della star, contraddistinguono in particolare il comportamento dei protagonisti di *Barocco* (André Téchiné, 1976) - dove la recitazione, composta essenzialmente di sguardi vuoti, tende all'astrazione⁵³ - e di *Loulou*, declinazione autoriale di un modello di mascolinità, quello del macho, che l'attore ha sempre avvertito come estraneo al proprio vissuto⁵⁴. Quando il rivale in amore chiede a Nelly (Isabelle Huppert) cosa ella trovi di affascinante in Loulou, lei risponde semplicemente: «Il n'arrête pas». Lo sguardo di Pialat si accorda perfettamente con la recitazione 'non composta' di Depardieu, fatta di improvvisi movimenti del capo e risate sguaiate: «Son ton de voix et son rire insolents sont ponctués par des coups de menton qui, comme son nez cassé de boxeur, servent à composer un type codé de dur»⁵⁵.

Nei primi film interpretati come protagonista, dunque, il confine tra verità e finzione è così sottile da rendere difficile individuare i codici della performance, tanto invisibili quanto evidente, invece, è la presenza plastica di un corpo invitato a compiere azioni quotidiane (mangiare, bere, vestirsi, guidare), ma soprattutto a muoversi, a errare, a vagabondare. Difficile storicizzarlo, applicando ad esempio le categorie del classico e del moderno, perché quello di Depardieu è un corpo che deborda ogni

⁵⁰ G. Depardieu, L. Neumann, *Amo la vita!*, cit., p. 91.

⁵¹ «L'image comique de Depardieu - ha scritto Ginette Vincendeau - est la moins connue hors de France. Depuis le début, il combine un comportement physique burlesque avec une identité sociale bien précise, que j'appellerai le *loubard comique*» (G. Vincendeau, *Les stars et le star-système en France*, cit., p. 269).

⁵² Il film è visibile a questo link:

<https://www.youtube.com/watch?v=fiRBYNG9yDw&t=494s>.

⁵³ Il film è visibile a questo link: <https://www.youtube.com/watch?v=fMZJHfKg3cM>.

⁵⁴ «Non sono mai stato un seduttore nato. [...] Al cinema, la mia timidezza con le donne non era un ostacolo, perché era tutto finto. Nella vita vera è un altro paio di maniche» (G. Depardieu, *Amo la vita!*, cit., p. 126).

⁵⁵ G. Vincendeau, *Les stars et le star-système en France*, cit., p. 269.

classificazione. Il corpo *classico* è, per antonomasia, il corpo dell'attore hollywoodiano, chiamato a partecipare alla produzione del senso nascondendo i propri codici⁵⁶ all'interno dell'immagine-azione e offrendo alla cinepresa una mimica facciale contenuta. Questo, Depardieu, lo sa fare benissimo. A partire dalla seconda metà degli anni ottanta, infatti, «l'axiome du cinéma français»⁵⁷ dimostra un'innata attitudine anche per gli schemi «senso-motori» del cinema di genere. Nelle commedie di Bertrand Blier (*Tenue de soirée, Lui portava i tacchi a spillo*, 1984) o Francis Veber (*La chèvre, La capra*, 1981), ad esempio, i tempi comici sono perfetti, mentre i numerosi biopic attestano la capacità di restituire la psicologia del personaggio storico lavorando semplicemente su piccoli dettagli, come il portamento (*Balzac*, José Dayan, 1999), la camminata (*Danton*) o lo sguardo (*Il colonnello Chabert, Le colonel Chabert*, Yves Angelo, 1994). Quello di Truffaut (*Le dernier métro, L'ultimo metrò*, 1980 e *La femme d'à côté, La signora della porta accanto*, 1981), del resto, è un Depardieu perfettamente 'classico'. Frammentato nel primo piano o osservato in figura intera, agisce, ama e muore nascondendosi in personaggi lontani dalla propria *persona*⁵⁸, senza mai cercare di personificarli.

Nella stagione che qui più ci interessa però – ovvero gli anni settanta –, l'allievo di Cochet mette in gioco innanzitutto il proprio corpo, offrendolo non tanto come forma, atta a raffigurare l'identità del personaggio, quanto come agglomerato di forze catturate dalla cinepresa nel loro irruente e *quasi* virile divenire. Quello di Samson (*Barocco*), Michel (*Baxter, Vera Baxter*, Marguerite Duras, 1976), Olivier (*La maîtresse*), Loulou (*Loulou*) e Lafayette (*Ciao Maschio*), insomma, è un corpo mosso da immagini-pulsione⁵⁹, senza progetto, senza futuro, senza passato. Sottratto alle necessità dell'azione, si rende disponibile all'incontro e allo scontro con altri corpi, moderni quanto lui in quanto privi di volontà e «attraversati da correnti che gli restituiscono movimenti diversi: stasi, accelerazioni, ondulazioni»⁶⁰.

⁵⁶ Cfr. A. Scandola, *La recitazione invisibile. Modelli di performance nel cinema classico hollywoodiano*, in «Acting Archives Review», V, 10, novembre 2015 (www.actingarchives.unior.it).

⁵⁷ G. Vincendeau, *Les stars et le star-système en France*, cit., p. 265.

⁵⁸ «Credo che *L'ultimo metrò* mi abbia cambiato la mia vita. Mi ha tolto dei complessi. Mi ha aiutato a capire che potevo recitare dei personaggi positivi, responsabili, animati da buoni sentimenti. E dopo questo film che mi sono sentito pronto a girare commedie» (G. Depardieu, *Amo la vita!*, cit., p. 106).

⁵⁹ Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, (1985), Torino, Einaudi, 2017. Secondo Deleuze l'immagine-pulsione si colloca tra l'affezione e l'azione e rappresenta il 'congelamento' dell'azione in uno stato non esprimibile dall'immagine-affezione. Nell'immagine-pulsione il soggetto perde le proprie caratterizzazioni sociali per divenire 'animale', in gesti che rimandano a un'energia originaria legata al flusso di materia e costituiscono il «mondo originario».

⁶⁰ R. De Gaetano, *Le immagini del corpo tra cinema classico, moderno e contemporaneo*, cit., p. 103.

La Nouvelle Vague è finita e la *balade*, uno dei codici ereditati dal neorealismo, è diventata una parodia di sé stessa. I corpi di *I santissimi*⁶¹, ad esempio, privi del disincanto filosofico e soprattutto dell'aura intellettuale che caratterizzava gli erranti di Godard, parlano in *argot* e non camminano più lungo i boulevard alla ricerca di sé stessi, ma corrono; senza parlare, senza pensare, senza riflettere. Si affannano all'inseguimento di una donna da importunare – si veda la sequenza iniziale del film – e fuggono da pallottole che, a differenza di quelle che uccidevano i vinti di Godard, feriscono e soprattutto modificano il colore di una storia che non c'è. La logica narrativa, del resto, è quella di un racconto picaresco e il personaggio di Jean-Claude incarna la ribellione proletaria contro i rappresentanti borghesi dell'ordine (il medico, la parrucchiera, il gestore di un supermercato). Il ferimento di Pierrot (Patrick Dewaere), leso nelle parti intime, conferisce alle avventure della coppia una venatura tragicomica che però non impedisce a Depardieu di giocare la carta più segreta della sua *palette*, ovvero quella del maschio protettivo e affettuoso, in perfetto controllo della propria libido. Preoccupato per la salute dell'amico, Jean-Claude infatti alterna prove di freddezza criminale (si veda la sequenza dell'estorsione ai danni del medico) a inattesi momenti di tenerezza (penso all'intimità dei corpi nudi nella vasca da bagno) che in qualche modo decostruiscono i codici di un genere, la commedia nera, perfetto per la polisemia espressiva di questa star. L'era del gangster virile e taciturno è finita: il ventre nudo e il sorriso naif di Depardieu declinano un modello di mascolinità virato verso il materno, ricco di risonanze femminili che nessuno saprà cogliere e filmare meglio di Marco Ferreri (*L'ultima donna*). Nell'appartamento di Créteil, trasformato dalle luci di Tovoli in un ventre amniotico, Depardieu e Ornella Muti esibiscono il loro corpo non come dispositivo performativo, ma come nuda e inemendabile realtà fisiologica. Solo il pene, truccato con l'applicazione di un fallo artificiale, è finto. Per il resto i due attori fanno esattamente ciò che fanno i personaggi, ovvero si sfiorano, si toccano, si scontrano, annusando i rispettivi odori e giocando con i rumori prodotti dalle loro cavità. La schiena umida dopo il bagno, il ventre molle disteso sul letto, il pene flaccido dopo il sesso: totalmente priva di appeal erotico, la nudità di Depardieu non rimanda che a sé stessa o meglio a quella «nuda corporeità»⁶² che caratterizzava il corpo umano prima del peccato originale. Non c'è indecenza infatti, ma grazia nei gesti e nelle posture con cui Gérard – che porta non a caso lo stesso nome

⁶¹ Sulla ricezione di questo film si veda in particolare J. Forbes, *Sex, Politics and Popular Culture*, in S. Hayward, G. Vincendeau, (eds.), *French Film, Texts and Contexts*, London, Routledge, 2000, pp. 213-223.

⁶² Cfr. G. Agamben, *Nudità*, Milano, Nottetempo, 2009. Alla luce della riflessione di Agamben, quella di Depardieu non è una vera «nudità», ovvero un evento in grado di provocare scandalo, ma una semplice «assenza di vesti», ovvero la nuda corporeità dell'uomo coperto di Grazia prima della caduta nel peccato originale.

dell'interprete – imita le movenze del figlio, leccando il piatto in modo vorace o stringendosi al seno di Valérie in cerca di calore. Se l'infante non parla, lui (il padre) non fa che sputare parole con voce non timbrata. Si pensi al breve dialogo col bambino che precede la celebre sequenza dell'evirazione, per la quale Ferreri, alla ricerca di immagini «non rassicuranti»⁶³, ha chiesto e ottenuto che l'attore raggiungesse una vera erezione.

Ma la perdita della virilità altro non è che l'estremo stadio di quella regressione che anche Bertrand Blier ha intravisto nella *persona* di Depardieu, capace di conservare l'infanzia nonostante il lento e progressivo disfacimento corporeo. Visto il successo di *I santissimi*, Blier ricostruisce i meccanismi comici del triangolo erotico in *Lui portava i tacchi a spillo*, dopo aver sfruttato ancora una volta la creatività surreale dell'attore in *Buffet froid* (*Buffet freddo*, 1979). Queste due performance danno l'impressione che l'attore goda di una libertà assoluta, tanto nell'improvvisazione dei dialoghi quanto nell'utilizzo dei costumi o nella modalità di abitare lo spazio. Più che dirigerlo, il regista si limita a catturarlo il magnetismo e per farlo gli offre dei personaggi al contempo autentici e *burlesque*, il cui linguaggio del corpo esprime introversione (*Buffet freddo*) ma anche disinibizione (*Lui portava i tacchi a spillo*). Se Alphonse, il killer per caso di *Buffet freddo*, tiene per tutto il tempo le mani nelle tasche del cappotto, Bob (*Lui portava i tacchi a spillo*) trasuda un'energia vitale irresistibile per Antoine e Monique: si osservi soltanto, nella sequenza iniziale di questo film, la modalità con cui l'attore prende a poco a poco possesso dell'ambiente, invadendo con piccoli movimenti del busto lo spazio prossemico che lo separa dai due partner⁶⁴. Entrambi gli antieroi, in ogni caso, evidenziano notevoli problemi con l'altro sesso, gli stessi rintracciabili nel 'mammo' americano di Ferreri (*Ciao maschio*, 1978), ovvero timidezza, ritrosia, impotenza. Si delinea, dunque, il ritratto di un «suffering macho»⁶⁵, incarnazione di quella che George L. Mosse ha definito una «new masculinity»: «The masculine stereotype was under greater pressure now than it had been at the turn of the century, and the much milder reaction demonstrates that it was already being eroded and not just by the challenge of a revitalized women's movement, but by men themselves»⁶⁶.

Sopraffatto dalle rivendicazioni femministe, il maschio degli anni settanta entra in conflitto con il proprio corpo, che sente sfruttato a fini unicamente biologici: si pensi allo stupro di cui è vittima il Lafayette di *Ciao Maschio* o alla disperata solitudine in cui cade il padre separato di *L'ultima donna*.

⁶³ M. Ferreri in «Cinema e Cinema», n. 7- 8, aprile-settembre 1976.

⁶⁴ La sequenza è visibile a questo link: <https://www.youtube.com/watch?v=0aaLY79FT4M>.

⁶⁵ Cfr. P. Powrie, *French Cinema in the 1980's. Nostalgia and the Crisis of Masculinity*, Oxford University Press, 1997.

⁶⁶ G. L. Mosse, *The Image of Man. The Creation of a Modern Masculinity*, London, Oxford, 1998, p. 183.

Nemmeno la paternità, del resto, sembra garantire un riparo dall'insicurezza generata dalla perdita dell'identità patriarcale: privo di radici o di punti di riferimento, 'l'ultimo maschio' regredisce da aggressore a vittima, prima della società (*Ciao maschio*) e poi di sé stesso (*L'ultima donna*).

The End

Che cosa resta, negli anni duemila, di questo *suffering macho*? Nulla, o forse tutto. Oggi come ieri Depardieu esprime, in perfetta antitesi con l'ideale maschile del metrosexual tonico, «une identité prolétarienne: nourriture lourde plutôt que nouvelle cuisine»⁶⁷.

«Je ne me supporte pas physiquement, je déteste me regarder»⁶⁸ ha dichiarato di recente l'attore, confessando di aver paura dei rumori emessi dal suo stesso corpo e amplificati dal silenzio di una stanza d'albergo. Depardieu parla di sé, ma è come si riferisse a un altro da sé, per esempio a quella creatura bestiale che ha attratto l'attenzione - tra gli altri - di Benoît Delépine, Abel Ferrara e Guillaume Dicloux. Per la performance esibita in *Mammuth*, satira malinconica sull'alienazione della classe operaia nell'era del neoliberismo, sono stati scomodati paragoni eccellenti, ma forse inappropriati:

There's really no polite way to describe the star's look here, reminiscent of Mickey Rourke's in *The Wrestler*, but more in keeping with the rules of gravity. Delépine and Kervern also appear to be referencing Darren Aronofsky in the way the camera follows Depardieu from behind, and in a supermarket altercation, though unsurprisingly, there's more of a sense of the surreal here.⁶⁹

Il corpo pedinato da questa cinepresa, in realtà, non ha nulla del glamour queer emanato dalla carne martoriata di Rourke, erotizzata da tagli di inquadratura che invece Kervern e Delépine si guardano bene da utilizzare. Quella di Serge, pensionato sessantenne umiliato e offeso, non è del resto una storia di morte e rinascita, ma un viaggio antieroico verso un passato tanto reale quanto immaginario. L'apparizione fantasmatica di Isabelle Adjani - che interpreta l'amore perduto dal protagonista in gioventù - permette al racconto di trascendere il registro del realismo ed evidenziare le suggestioni intertestuali insite nel segno Depardieu, abile a negoziare la perdita della bellezza con la conservazione dei significati simbolici collegati all'immagine del *wild one* ribelle e politicamente scorretto. Il confronto tra i

⁶⁷ G. Vincendeau, *Les stars et le star-système en France*, cit., p. 271.

⁶⁸ G. Depardieu, *J'aime tellement la vie que je me suis toujours senti riche*, in «Télérama», 12 avril 2014: <http://www.telerama.fr/cinema/gerard-depardieu-j-aime-tellement-la-vie-que-je-me-suis-toujours-senti-riche,111917.php>.

⁶⁹ J. Weissberg, «Variety», february 21, 2010: <http://variety.com/2010/film/markets-festivals/mammuth-1117942265/>.

due corpi divistici è tanto suggestivo quanto grottesco: da un lato la carne vera e disfatta (Depardieu), dall'altro un volto a cui la chirurgia estetica ha permesso di superare intatto le ingiurie del tempo (Adjani), congelandolo in una bellezza plastificata fatta – direbbe Edgar Morin – «di tutto e di niente»: «Il divo, come gli dèi, è vuoto di ogni divinità. Ma, come gli dèi, è ricco di tutta l'umanità»⁷⁰. Nello star system del nuovo millennio, però, non è più tempo di eroi, e nemmeno di anteroi: se l'aitante Sanson fuggiva con l'amata dopo aver ucciso il proprio doppio (*Barocco*), il vecchio Mammuth cerca semplicemente di evadere da un presente fatto di noia e solitudine.

E solo, prigioniero di fantasmi e pulsioni incontrollabili, è anche il protagonista di *Welcome to New York*, emblema al contempo vero e falso di quella maschilità violenta condannata, dopo il caso Weinstein, dal movimento #MeToo. Vero perché il film si ispira alla vicenda di Dominique Strauss-Kahn, l'ex-direttore del FMI travolto nel 2007 dall'accusa di *sexual harassment*, falso perché quella di Depardieu non è una semplice imitazione, ma una sorta di riscrittura critica operata tramite la costruzione di un personaggio di finzione, «personne ne pouvant prétendre reconstituer la complexité et la vérité de la vie des acteurs et témoins de cette affaire, sur laquelle chacun conserve son propre regard»⁷¹. Emblematica è la dichiarazione di intenti contenuta nel prologo che funge da paratesto al racconto. Davanti a una piccola platea di giornalisti, l'attore illustra le ragioni che l'hanno spinto a interpretare questo personaggio:

I don't like him. I don't like acting, I prefer to feel something, and I don't feel him. I don't explain to myself how you can take pleasure in six minutes. And I don't trust politics, I'm an anarchist. [...] I prefer acting when I don't like the character. You see, when you make cry some people, it is not because you are crying. You can laugh inside you...

Nulla di nuovo rispetto a quanto abbiamo evidenziato sopra: per Depardieu recitare significa non solo fingere e imitare, ma anche rinunciare a ogni tentativo di approfondimento psicologico. Come è ormai prassi da una ventina d'anni a questa parte, anche in questo caso l'attore si è rifiutato di imparare le battute, avvalendosi semplicemente – nelle non numerose scene di conversazione – di foglietti incollati sugli abiti della partner o dei suggerimenti trasmessi mediante gli auricolari. La distanza emotiva con il personaggio, a questo punto, è assoluta: «Contrairement à des acteurs qui essaient d'être déjà le personnage deux jours avant de rentrer sur scène – ha spiegato Benoît Delépine – lui c'est l'inverse. Il essaie d'oublier tout pour être dans l'instant le personnage»⁷².

⁷⁰ E. Morin, *Stars*, tr. it. *I divi*, Milano, Mondadori, 1961, p. 109.

⁷¹ Queste alcune delle parole contenute nella didascalia che precede i titoli di testa.

⁷² Benoît Delépine, *Cette moto ça lui correspondait totalement*, Propos recueillis par R. Clairefond, in *Gérard Depardieu*, in «Sofilm», cit. p. 154.

Del potente Deveraux – maschera scespiriana esponente di una classe sociale estranea all'identità proletaria del divo – non ci è rivelato alcun tormento interiore. Quello che vediamo è solo un corpo seminudo, affannato e affannoso, incapace di sostenere fisicamente le esigenze della propria libido e dunque costretto, come evidenzia la scena dell'orgia con due prostitute, semplicemente a guardare. Nella scelta di Depardieu, Ferrara lavora sulla soglia tra *l'emploi* e il *contre-emploi*. Da un lato, infatti, il regista rafforza l'immagine più diffusa dalla stampa scandalistica, ovvero quella di un maschio vittima delle proprie pulsioni e incapace di resistere alle tentazioni della carne; dall'altro, però, rinuncia a quell'*atout* su cui Depardieu ha costruito – non solo a teatro – parte della propria fortuna artistica, ovvero la parola. Già Marco Ferreri, costretto a trovare una soluzione alla scarsa familiarità dell'attore con la lingua inglese, aveva – sul set di *Ciao Maschio* – sostituito l'eloquio fluente dell'attore con un fischietto, al fine di evidenziare la discesa dell'uomo storico allo stadio della barbarie. A differenza di Lafayette, Deveraux non fischia, ma emette gemiti, grugniti e respiri affannosi, mordendo con voracità la carne delle prostitute e ansimando – nella cella dov'è rinchiuso con altri detenuti – come un grosso mammifero in gabbia. L'uomo che, avvolto in un asciugamano troppo piccolo per la sua stazza, aggredisce una cameriera nella penombra della stanza appare allora la versione adulta – e soprattutto non addomesticata – dello scimpanzé accudito da Lafayette. Abel Ferrara scruta questo corpo da vicino, incollando l'obiettivo della cinepresa sulla pelle nuda, umida e butterata della schiena⁷³ come farebbe davanti a un animale di cui non capisce il linguaggio. Dopo aver abusato della donna, Deveraux si trascina sul letto e cerca di riprendere fiato: ma l'inquadratura non permette di vedere il volto e dunque decifrare l'eventuale emozione disegnata dall'attore, che si offre unicamente come massa opaca, ottusa, resistente al senso.

Come ha osservato Scott Foundas⁷⁴, *Welcome To New York* sembra confermare un vecchio aforisma di Godard, secondo il quale ogni film di finzione è sempre e comunque un documentario sugli attori. E quello che Ferrara documenta, nel momento in cui Deveraux si spoglia davanti agli agenti, è al contempo un evento finzionale e un effetto di reale. Evidente, infatti, è il contrasto tra il degrado del personaggio – uno squallore tanto fisico quanto morale – e la grazia prodotta dal sentimento di vulnerabilità che l'attore, con i suoi gesti faticosi e veri, comunica agli spettatori: si osservi in particolare la fatica nel togliersi i calzini restando in piedi, senza perdere l'equilibrio. La rinuncia all'immedesimazione permette a

⁷³ Sulle risonanze espressive della recitazione di spalle si veda B. Thomas, sous la direction de, *Tourner le dos. Sur l'envers du personnage au cinéma*, Saint-Denis, P. U. V., 2012.

⁷⁴ S. Foundas, *Film review: Welcome To New York*, in «Variety», May 12, 2014: <http://variety.com/2014/film/reviews/film-review-welcome-to-new-york-1201177859/>.

Depardieu di restituire non solo l'arroganza ma anche la fragilità del personaggio, lasciando allo spettatore il compito di esprimere un eventuale giudizio morale. Se volessimo utilizzare la dialettica tra *vedere* e *sentire* suggerita dallo stesso attore (vedi sopra), potremmo affermare che nella sequenza del denudamento forzato lo spettatore 'vede' un personaggio spregevole e 'sente' un uomo debole, fragile, troppo umano.

Sulla vulnerabilità, più fisica che psicologica, di questo corpo ha lavorato anche Guillaume Dicloux, autore, con *Valley of love*, di un road-movie incerto tra la black-comedy, il melodramma e il fantastico. Il tentativo, ambizioso, è quello di decostruire la portata simbolica di un luogo – la Death Valley – che Michelangelo Antonioni e Bruno Dumont hanno eletto a teatro di un eros inteso rispettivamente come comunione panica (*Zabriskie Point*, 1970) e violenza (*Twenty-nine Palms*, 2002). L'amore raccontato da Dicloux, invece, non ha nulla di erotico, esattamente come i corpi che lo incarnano, gli ultrasessantenni Isabelle Huppert e Gérard Depardieu. Trentacinque anni dopo, gli amanti di *Loulou* si ritrovano, invecchiati e accaldati, nei panni di Isabelle e Gérard, attori ma soprattutto genitori anaffettivi chiamati a incontrare non tanto il fantasma del figlio morto, quanto quelli dei loro corpi giovanili. Quando, durante la prima conversazione al ristorante, Gérard commenta il proprio stato di forma («J'ai grossi»), non riusciamo a separare il corpo dell'attore da quello di un personaggio che, vista la fortissima ibridazione tra realtà e finzione, appare piuttosto un «autoperpersonaggio»⁷⁵:

Dans *Valley of love* je ne fais pas l'acteur, je suis comme je suis. [...] Je ne travaille pas. J'ai une oreillette, [...] je regarde le metteur en scène, je vois Isabelle qui fait son boulot, ma je ne veux pas la déranger. [...] Je n'improvise pas: je regarde autour de moi, c'est tout.⁷⁶

Guardarsi attorno non è però sufficiente per orientarsi, anzi: quello che interessa al regista è filmare lo scollamento tra il personaggio e l'ambiente, in modo tale da far emergere lo spaesamento di un corpo che si trascina, a fatica, sulla soglia che separa la recitazione dalla vita. Una soglia che in *The end* appare quasi completamente superata. Senza nemmeno leggere la sceneggiatura, Depardieu accetta il ruolo di un cacciatore che esce per una battuta di caccia e si perde nel bosco, per poi, una volta rientrato a casa, morire sotto i colpi inferti da una misteriosa donna incontrata sul cammino. Generato, per stessa ammissione del regista, dal ricordo di un sogno, il plot

⁷⁵ L'intensità della confusione tra attore e personaggio è una delle garanzie della finzione. Cogliere la frattura tra essi significa rompere scandalosamente l'illusione, rinunciare all'indispensabile «sospensione dell'incredulità» (J. Nacache, *L'attore cinematografico*, cit., p. 112).

⁷⁶ Dichiarazioni rilasciate a France 2 il 15 giugno 2015:
<https://www.youtube.com/watch?v=ivD-XYphdrs&t=34s>.

sembra soddisfare alla perfezione le esigenze di un performer stanco di interpretare storie che non assomiglino alla sua. E il viaggio agli inferi della mente, in questo caso, si è rivelato un'esperienza poco metaforica e molto fisica:

J'avais énormément grossi et ce qui était très frappant pour moi c'était le fait que ça correspondait à une époque où j'étais comme mon corps, où il n'y avait plus rien dans ma tête. Guillaume Nicloux me faisait marcher beaucoup et c'est horrible de marcher quand on est gros.⁷⁷

Dicendo «J'étais comme mon corps» Depardieu elimina ogni presupposto di lavoro su un personaggio la cui psicologia, al pari della mente dell'attore, è completamente vuota: quello che muove i passi dell'uomo sono infatti unicamente pulsioni primarie quali la fame, la sete, l'istinto di sopravvivenza. E del resto che cos'è questa superstar se non una sorta di sopravvissuto nel panorama del cinema europeo contemporaneo?

Gérard échappe à toute comparaison. C'est un survivant. Dans les deux sens. Il revient de très loin et il «sur-vit», il vit plus que n'importe qui d'autre. Il ne sait pas tricher dans l'instant. Il se débarrasse de sa barre de censure qui l'empêcherait d'avoir accès à son désir. C'est jouissif et excitant d'être confronté à la réalisation de son désir. Il accède à quelque chose de beaucoup plus puissant.⁷⁸

Tra gli orizzonti di questo «désir», oltre al piacere dei sensi, c'è la volontà di squarciare il ventre piatto del panorama cinematografico europeo esibendo senza pudore l'animalesca corporeità di un segno forse più «dirattoriale»⁷⁹ che attoriale. Dietro gli atteggiamenti provocatori tanto amati dai media, infatti, si nasconde un attore-autore interessato a un cinema che non racconti necessariamente una storia, ma che ponga piuttosto le condizioni per «incontrare qualcosa, qualcuno, una materia, una superficie, un corpo estraneo, sconosciuto [...]»⁸⁰. Estraneo e sconosciuto come il corpo stesso dell'attore, dispositivo oggi quasi inutilizzabile ai fini della

⁷⁷ Dichiarazioni rilasciate durante l'incontro con il pubblico al Festival di Berlino 2016: <https://www.youtube.com/watch?v=fiRBYNG9yDw&t=494s>.

⁷⁸ G. Nicloux in «Le Figaro», 8 avril 2016:

<http://www.lefigaro.fr/cinema/2016/04/08/03002-20160408ARTFIG00021-guillaume-nicloux-gerard-depardieu-est-un-survivant.php>.

⁷⁹ Per «dir-attore» intendiamo quella tipologia di attore consapevole, molto spesso provvisto di una solida formazione teatrale, in grado di utilizzare il proprio carisma per influenzare alcune scelte del regista, il quale è spesso 'obbligato' a modificare la composizione dell'inquadratura o la direzione di un movimento di macchina a partire dalla performance dell'attore (cfr. M. Guerra, *DirActor's Cut. Toni Servillo, la materia del film e il cinema italiano contemporaneo*, in «Arabeschi» n. 1, gennaio-giugno 2013).

⁸⁰ L. Dardenne, *Dietro i nostri occhi. Un diario*, (2008), Milano, Isbn Edizioni, 2009, p. 9.

performance in quanto troppo pesante, ma proprio per questo perturbante, mostruoso, non (più) familiare.

Il paradosso di Gérard Depardieu, in conclusione, consiste nell'ambiguità di una polisemia scissa, per dirla con Richard Dyer, tra la star-come-immagine e la star-come-segno. Se l'immagine mediatica evoca, oggi come ieri, l'arroganza tipica del divo gaudente e irriverente, il segno attoriale rimanda invece a un'idea cinema inteso come anarchia della scrittura e libertà dello sguardo. Lo sguardo di un artista che ha trasformato il proprio disfacimento fisico nell'icona una mascolinità al contempo remissiva e aggressiva, densa di contraddizioni⁸¹ e sospesa tra l'animale e l'umano.

⁸¹ Alcune di queste contraddizioni sono evidenziate da Justine Smith sulle pagine di Fandor: <https://www.fandor.com/keyframe/new-wave-gerard-depardieu>.

Margherita Pirotto

La trascendenza in Hanya Holm

La formazione in Germania e l'attività professionale negli Stati Uniti

Nel 1921 a Dresda Hanya Holm (1893-1992) assiste ad uno spettacolo di Mary Wigman e ne rimane talmente colpita da «capire che quella era la strada da seguire»¹. Da quel momento studia e lavora con lei per dieci anni, partecipando all'elaborazione del pensiero e della pratica pedagogica della sua insegnante, dirigendo alcuni corsi nella Wigman Schule di Dresda, danzando nella compagnia e diventando ben presto assistente della coreografa nella creazione dei suoi lavori. Si tratta di un vero e proprio apprendistato, durante il quale acquisisce svariate competenze, comprese quelle di ideatrice di costumi, di scenografie e di illuminazione. Sono anni fortemente innovativi non solo per la Holm, ma anche per la Wigman e per le altre danzatrici del suo gruppo, poiché insieme cercano una via inedita nell'ambito della danza contribuendo a creare un nuovo linguaggio. Si provano metodi inusuali incentrati sull'improvvisazione e centrale è l'idea secondo la quale l'attività di insegnamento può aiutare il docente ad imparare².

Fra il 1923 e il 1924 Hanya Holm lavora intensamente come danzatrice ad alcune coreografie corali quali *Tanzdrama*, *Das Dreieck*, *Der Kreis*, *Die Wanderung*, *Das Chaos*, secondo un processo creativo collettivo basato sull'improvvisazione, che le offre l'opportunità di stimolare e manifestare la sua inventiva.

Nello stesso periodo la scuola della Wigman diventa un centro importante di formazione. Come spiega Walter Sorell, vi arrivano allievi da parti diverse dell'Europa: dall'Ungheria, dalla Polonia, dalla Cecoslovacchia e dalla Danimarca, dalla Norvegia e dalla Svezia³. In più Mary Wigman fonda «una rete di istituti a Berlino, a Chemnitz, Erfurt, Francoforte,

¹ *Pro Music-Miss Hanya Holm*, p. 3. Il documento contiene 5 fogli dattiloscritti numerati, intitolati *Pro Music-Miss Hanya Holm* e conservati nel *folder Radio Scripts, 1934-1956*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 591, Jerome Robbins Dance Division, New York Public Library Performing Art (d'ora in poi: JRDD, NYPL-PA). Il dattiloscritto reca la data 16 novembre 1936 e riguarda la versione scritta di un'intervista radiofonica alla Holm a Denver durante il primo *tour* della compagnia della coreografa tedesca. Da qui in avanti le traduzioni in italiano dall'inglese e dal francese sono della scrivente.

² Cfr. W. Sorell, *Hanya Holm. The Biography of an Artist*, Middletown, Wesleyan University Press, 1969, p. 16.

³ Cfr. *ivi*, p. 23.

Friburgo, Amburgo, Lipsia, Magdeburgo, Monaco e Riesa»⁴. Nel 1929 Hanya Holm assume un incarico estremamente importante: diventa co-direttrice della scuola di Dresda. Due lettere datate rispettivamente 29 aprile e 2 maggio 1929 testimoniano ufficialmente l'evento:

I sottoscritti chiedono a Hanya Holm di assumere la posizione di Will Goetze nella co-amministrazione ufficiale della Wigman School, effettiva dall'1 settembre 1929.

I direttori della Wigman School di Dresda: Mary Wigman, Elizabeth Wigman, Will Goetze.⁵

In riferimento alla vostra lettera del 29 aprile, con la presente vi ringrazio profondamente per la fiducia accordatami e dichiaro volentieri che, con decorrenza dell'1 settembre 1929, accetterò la carica di co-amministratore della Wigman School di Dresda. Sinceramente [copia non firmata, ma di Hanya Holm].⁶

Nell'assumere un ruolo direttivo, la Holm dimostra una grande capacità nella gestione e nel coordinamento delle attività didattiche della scuola e delle persone. Tali doti di direzione si evidenziano anche nell'ambito creativo. «Nelle estati del 1928 e 1929 è invitata a coreografare e dirigere le *Baccanti* di Euripide e una trasposizione drammaturgica del *Fedro* di Platone intitolata *Farewell to His Friend* al teatro all'aperto di Ommen in Olanda»⁷. Inoltre, nel 1929 danza e co-dirige lo spettacolo *Das Totenmal* insieme alla Wigman, ed è anche responsabile del coro di donne e si occupa dei coefficienti della messa in scena, quali le luci.

Tuttavia, il pensiero, le coreografie e la pedagogia della Holm si sviluppano soprattutto negli Stati Uniti in un ampio arco di tempo che va dal suo arrivo a New York nel 1931 fino agli anni Ottanta.

Inizialmente lo scopo del suo trasferimento è di dirigere la New York Wigman School. A maturare l'idea di fondare una sede oltreoceano è Sol Hurok, un importante impresario americano che, dopo aver visto alcuni spettacoli della Wigman durante il *tour* transcontinentale negli Stati Uniti e dopo aver visionato la scuola di Dresda, è talmente colpito dai suoi metodi pedagogici innovativi da proporle di diffonderli nel Nuovo Mondo. Come spiega Sorell, Hurok «vedeva il grande contributo che la scuola avrebbe potuto portare allo sviluppo della danza moderna americana»⁸.

⁴ T. Randall, *Hanya Holm and an American Tanzgemeinschaft*, in S. Manning, L. Ruprecht (edited by), *New German Dance Studies*, Urbana, University of Illinois Press, 2012, pp. 79-98; citazione p. 84.

⁵ C. Gitelman, *Liebe Hanya. Mary Wigman's Letters to Hanya Holm*, Madison, University of Wisconsin Press, 2003, pp. 6-7.

⁶ Ivi, p. 7.

⁷ W. Sorell, *Hanya Holm. The Biography of an Artist*, cit., p. 25.

⁸ Ivi, p. 33.

Della proposta è particolarmente entusiasta la Holm; Mary Wigman ricorda: «Anche Hanya era molto euforica riguardo a questa idea. [...] Sapevo che fra tutti i miei allievi era l'unica della quale avrei avuto fiducia come supervisore della New York School ed è questo il motivo per cui Hanya è andata in America»⁹. A spingerla verso una strada nuova in un mondo completamente estraneo, non è soltanto lo slancio a divulgare le idee della sua insegnante e la fiducia accordatale: in lei si accende anche il desiderio di misurarsi con ciò che è nuovo.

Come spiega Sorell, il primo anno della scuola è positivo: Hurok sostiene economicamente l'istituto, Mary Wigman riscontra nuovamente successo in un secondo *tour* americano e molti danzatori frequentano i corsi tenuti dalla Holm. Il secondo anno si dimostra, invece, più difficile. Hurok abbandona l'incarico di responsabile amministrativo e Hanya Holm si trova sola con un numero inferiore di allievi e con diverse difficoltà economiche da affrontare¹⁰. Nell'estate del '32 torna in Germania, non con l'intenzione di abbandonare l'impresa newyorkese a causa dei problemi emersi, bensì con l'idea di ritornare negli Stati Uniti e di stabilirvisi definitivamente. Sorell spiega:

Hanya è andata in Germania [...] per mutare il visto da visitatore americano in un visto di immigrazione, una formalità necessaria per ottenere la cittadinanza. Aveva deciso allora di diventare americana.¹¹

Nonostante la perdita fondamentale dell'appoggio di Hurok, la Holm è convinta della strada intrapresa e vi vede la possibilità di una crescita personale. Persuasa dell'apporto che può dare alla danza in un territorio in pieno sviluppo, l'artista spiega:

Per dimostrare ciò che avrei potuto fare dovevo mostrarlo. Ho voluto creare un piccolo gruppo, non con grandi scopi artistici, ma solo una compagnia che esibisse il lavoro in atto e la prima cosa che feci fu di lavorare su un *demonstration program* di danza.¹²

Fra il 1932 e il 1934 la coreografa sviluppa e divulga le sue idee attraverso lezioni dimostrative e conferenze con il neo-fondato Dance Group, formato da alcune allieve. Nel '34 è invitata a insegnare ai corsi estivi di danza del Bennington College insieme a Martha Graham, Charles Weidman e Doris Humphrey e in altri *colleges* americani, quali il Perry Mainsfield, il Mills e il Rocky Mountain. A colpirla particolarmente sono i viaggi che compie per

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 35.

¹¹ *Ivi*, p. 36.

¹² *Ivi*.

insegnare: «le montagne del Colorado, la libertà delle pianure infinite»¹³. Hanya Holm racconta dei suoi percorsi come itinerari di continue scoperte:

Sono andata a New Orleans e Boston. Sono stata in Iowa, meravigliata, nei campi vasti su cui corrono i maiali e mi sono sorpresa della mentalità completamente diversa della gente rispetto a quella di San Francisco influenzata dall'Oriente benché sia probabilmente, nello stesso tempo, la città più europea degli Stati Uniti¹⁴.

Quelli compiuti dalla Holm negli Stati Uniti sono veri e propri viaggi esplorativi che stimolano in lei la curiosità a confrontarsi con quanto la circonda. Tale tensione continua anche quando è a New York. Sorell riporta alcune notizie sulle sue passeggiate nella città di giorno e di notte e spiega che «aveva l'abitudine di camminare lungo Broadway in modo da sentire il battito pulsante della metropoli»¹⁵.

Man mano che trascorre il tempo, la Holm elabora una visione teorica e pedagogica sempre più personale, influenzata anche dal contatto con l'ambiente americano che osserva. Un evento significativo, che segna emblematicamente il distacco completo dalla Wigman, riguarda il mutamento di nome della scuola: la Wigman School diventa Hanya Holm School. Le ragioni scatenanti sono inerenti alla questione politica: l'avvento del nazismo in Germania e la forte opposizione a distanza dell'America al regime, con cui Mary Wigman sembra intrattenere qualche rapporto. Agli occhi degli americani la Wigman è una tedesca che vive e lavora nella Germania nazista e la scuola della Holm porta il suo nome. Non essendo allineata al totalitarismo tedesco e maturando un percorso artistico sempre più indipendente, nel 1936 ella dichiara pubblicamente la sua separazione dalla scuola di Dresda:

Il circolo degli artisti americani mi ha contattata con la richiesta di fare una dichiarazione aperta sulle mie convinzioni politiche. Questa scuola, che Mary Wigman ha fondato e che io ho creato, ha come base la sua filosofia, ma è sempre stata un'istituzione indipendente. Le visite di Mary Wigman negli anni 1931 e 1932, in qualità di consulente, erano artisticamente e pedagogicamente di grande valore, ma il tempo e la distanza hanno automaticamente portato a una completa separazione. Quando ho assunto la direzione della scuola, la premessa era che la tolleranza e la libertà creativa dovessero essere i prerequisiti dell'artista. Con piena convinzione aderisco ancora a tale idea. Le questioni razziale o politica non sono mai esistite e mai esisteranno nella mia scuola. A mio parere, non c'è spazio per la politica nell'arte. Con la massima enfasi rifiuto di identificarmi con un qualsiasi credo politico che soffochi lo sviluppo libero dell'arte, a prescindere dal fatto che queste camicie di forza siano importate dall'Europa o create qui. Colgo questa occasione per annunciare pubblicamente che la scuola che sto dirigendo

¹³ Ivi, p. 37.

¹⁴ Ivi, pp. 37-38.

¹⁵ Ivi, p. 38.

porterà d'ora in poi il mio nome. Tale decisione si è resa necessaria per evitare malintesi, anche se il mio rispetto e la mia ammirazione per l'artista Mary Wigman è oggi lo stesso di sempre.¹⁶

Annunciando di cambiare significativamente il nome della scuola, la Holm si sgancia da qualsiasi ambiguità e, nello stesso tempo, afferma la sua totale indipendenza di pensiero e di pratica artistica.

Oltre a dirigere l'Hanya Holm School of the Dance, che negli anni Quaranta diverrà Hanya Holm Studio, l'artista diffonde i suoi insegnamenti anche in molti *colleges* e *high schools* dislocati nel vasto territorio americano, dimostrando un forte interesse a collegare la ricerca in atto al di fuori dei confini della metropoli e della sua scuola di danza 'professionale' per approdare a istituzioni educative di più ampio respiro. E a partire dal 1941 istituisce e gestisce per quarantatré anni il dipartimento di danza e le *summer classes* del Colorado College, che diventa un ulteriore centro propulsore per la formazione dei danzatori. Nel documentario *Hanya. Portrait of a pioneer*¹⁷ vediamo una Holm novantenne che ancora insegna in una sala piena di giovani allievi, mostrando in tal modo l'abnegazione nella didattica, la centralità d'essa nella sua esperienza artistica e il contributo fondamentale a creare generazioni di futuri artisti.

Parallelamente all'insegnamento, la Holm sviluppa un peculiare pensiero sulla danza e crea coreografie importanti. Nell'agosto del 1936 debutta al Bennington college con il suo primo programma di *concert dances*, composto da una serie di pezzi brevi a cui sono associati anche dimostrazioni e conferenze. In novembre organizza la prima *tournee* americana del suo gruppo, l'Hanya Holm Company, a Chicago, Denver, Colorado Springs e Boulder. Il debutto del *tour* avviene il 20 novembre del 1936 al Broadway Theater di Denver e il programma prevede diversi assolo della Holm e alcune coreografie di gruppo, fra cui *Primitive Rhythm*, *Festive Rhythm* e *City Nocturne*.

Il primo successo coreografico è *Trend*, che debutta nell'agosto del 1937 al Bennigton college e in quell'occasione riceve il prestigioso premio di miglior coreografia dell'anno dal «New York Times», nella fattispecie da John Martin. In tal modo la Holm è ufficialmente riconosciuta dal mondo della danza americana come una delle voci più autorevoli insieme a Martha Graham, Doris Humphrey e Charles Weidman. Tale riconoscimento determina una forte spinta alla sua carriera sia in qualità di coreografa che

¹⁶ *American artists circle*, c. 1r. Il documento contiene un foglio dattiloscritto non numerato, scritto solo sul *recto* e conservato nel *folder Articles and notes on Mary Wigman by Hanya Holm, 1932-1966*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 590, JRDD, NYPL-PA. Il dattiloscritto è redatto da Hanya Holm e risale al 1936.

¹⁷ *Hanya: Portrait of a Pioneer*, executive producer M. Cristofori, producer N. Mason Hauser, director J. C. Ittelson, narrative script J. Carroll, Hightstown, Dance Horizons DVD, 2006, dvd.

di pedagoga, tant'è vero che la sua scuola a New York diventa uno fra i più importanti centri di formazione di tutto il paese, influenzando moltissimi danzatori, primo fra tutti Alwin Nikolais, suo allievo già al Bennigton college.

La collaborazione di Hanya Holm con quest'ultima istituzione diventa sempre più intensa: nel 1938 presenta i lavori *Dance of Introduction*, *Etudes*, *Dance Sonata*, *Dance of Work and Play* e *Metropolitan Daily*, mentre nel 1939 vanno in scena *Tragic Exodus* e *They Too Are Exiles*.

Nello stesso anno, alcune parti di *Metropolitan Daily* vengono trasmesse in televisione dalla NBC (National Broadcasting Company), un fatto questo eclatante, essendo la prima coreografia di una forma sperimentale di danza ad apparire sul piccolo schermo per milioni di spettatori americani, determinando quindi una forte diffusione del linguaggio della Holm. *Tragic Exodus* riceve, invece, il premio come miglior coreografia da «Dance Magazine».

Durante tutte le estati al Colorado college e a New York Hanya Holm con la sua compagnia crea negli anni Quaranta, Cinquanta e Sessanta moltissimi lavori includendo anche gli allievi più meritevoli e dal 1948 intraprende una brillante carriera nel campo della commedia musicale¹⁸.

Decisa a sostenere il lavoro coreografico di alcuni suoi allievi e danzatori che si avviano ad un percorso personale ed autonomo nel campo della danza, nel '59 l'artista tedesca presenta in Colorado 'The Young Choreographers' Workshop under the supervision of Hanya Holm'. Si tratta di un festival in cui alcuni artisti emergenti da lei scelti hanno l'opportunità di mostrare i loro lavori; fra questi vi è anche Don Redlich, danzatore e collaboratore della Holm. Ma non è il solo a formare un proprio gruppo con il quale elaborare le idee della sua insegnante. Molti dei giovani artisti formati con lei creano le loro compagnie; fra questi, Alwin Nikolais, che nello stesso periodo «stava approfondendo e riformulando le teorie della Holm presso l'Henry Street Playhouse a New York»¹⁹, oppure, Nancy Hauser, creatrice di un suo *ensemble* a Minneapolis. Negli anni Settanta e Ottanta Hanya Holm concepisce diverse coreografie per la Don Redlich Company – *Rota* (1975), *Cantata Profana* (1981), *Ratatat* (1982), *Jocose* (1983), *Capers* (1985) – e insegna nella Nikolais-Louis Foundation a New York, ossia nella scuola di Alwin Nikolais e Murray Louis.

Verso il metafisico

¹⁸ Il primo *musical* creato da Hanya Holm per Broadway è *Ballet Ballads* (1948), la cui regia è di Jerome Moross e i testi scritti da John LaTouche. Per le coreografie sono scelte la Holm e Katherine Litz, una danzatrice della Humphrey-Weidman Dance Company.

¹⁹ C. Gitelman, *Dancing with Principle. Hanya Holm in Colorado, 1941-1983*, Boulder, University Press of Colorado, 2001, p. 77.

Accanto all'attività di coreografa e di insegnante Hanya Holm si applica in modo costante all'elaborazione di un pensiero esposto in *notebooks*, manoscritti, diari personali, interviste, appunti e trascrizioni di lezioni per lo più inediti. Gran parte di tali materiali, scritti fra gli anni Trenta e Sessanta, sono conservati nel consistente fondo Hanya Holm Papers presso il Jerome Robbins Dance Division della New York Public Library, dove abbiamo svolto una parte consistente della ricerca.

Dall'analisi di tali materiali si è ricostruita la poetica della Holm, non ancora chiaramente evidenziata dalla critica, e si sono tracciate così alcune linee interpretative finora insondate. La letteratura sull'artista, peraltro piuttosto scarsa, delinea, infatti, un quadro storico del suo lavoro a partire dalla pedagogia, per poi affrontare alcuni aspetti del linguaggio motorio e coreografico, senza, però, considerare i presupposti teorici ed estetici alla base della ricerca da lei effettuata, aspetto questo, della teoria, da ritenersi non meno importante dell'attività didattica e creativa. Isa Partsch-Bergsohn²⁰ e Walter Sorell²¹, per esempio, spiegano che nei primi quattro/cinque anni di permanenza della Holm a New York l'artista è impegnata ad insegnare²² «adattando il metodo della Wigman ai bisogni degli allievi americani»²³, e ad «osservare l'ambiente nuovo»²⁴ in cui si trova. Ciò che essi sottolineano, secondo un'idea già avanzata in precedenza dal critico John Martin²⁵, è, da un lato, una sorta di processo di americanizzazione²⁶ dell'artista tedesca, che all'arrivo negli USA avrebbe «percepito immediatamente l'atmosfera di vitalità della scena americana»²⁷ impostando l'insegnamento sulla base delle necessità degli studenti e, da un altro lato, essi valutano preminente l'attività didattica, senza esplicitare chiaramente le motivazioni teoriche sottese al suo operare. Eppure, dall'analisi dell'archivio Holm - la maggior parte dei cui testi inediti ed editi relativi al suo pensiero si concentra nel periodo iniziale della carriera - emerge un dato significativo finora poco esplorato: l'importanza attribuita dalla Holm alla teoria e l'originarsi e l'evolversi fin dai primi anni americani di una peculiare ed innovativa poetica che condiziona tutti gli aspetti del suo agire.

²⁰ I. Partsch-Bergsohn, *Hanya Holm: a Missing Link Between German and American Modern Dance* in «Ballett International» vol. XVI, n. 3, March 1993, pp. 14-17.

²¹ W. Sorell, *Hanya Holm. The Biography of an Artist*, cit.

²² Cfr. *ivi*, pp. 34-52 e cfr. I. Partsch-Bergsohn, *Hanya Holm: a Missing Link Between German and American Modern Dance*, cit., p. 15.

²³ I. Partsch-Bergsohn, *Hanya Holm: a Missing Link Between German and American Modern Dance*, cit., p. 15.

²⁴ *Ivi*.

²⁵ Cfr. J. Martin, *Introduction to the Dance*, New York, W. W. Norton, 1939, pp. 266-267.

²⁶ Cfr. W. Sorell, *Hanya Holm. The Biography of an Artist*, cit., p. 39.

²⁷ I. Partsch-Bergsohn, *Modern Dance in Germany and the United States. Crosscurrents and Influences*, New York, Routledge, 2011, p. 77.

Tresa Randall, opponendosi all'idea che la coreografa si sia 'americanizzata', considera l'attività iniziale dell'artista tedesca (1931-1936) come il tentativo di instaurare una forma di *Gemeinschaft* secondo l'idea wigmaniana di comunità danzante e, sulla base di questa tesi, per la Randall Hanya Holm avrebbe poi impostato tutta l'attività didattica²⁸; la Bergsohn sottolinea, invece, che, nonostante «la priorità principale della Holm non sia stata di esercitare un impatto personale come *performer*, ma di instaurare la tradizione Laban-Wigman nel Nuovo Mondo»²⁹, nel farlo, avrebbe «evitato le esagerazioni espressionistiche e il suo approccio più razionale» avrebbe «cambiato il colore dell'*Ausdruckstanz* della Wigman»³⁰. Per la Bergsohn, la Holm avrebbe «accentuato nell'insegnamento l'oggettività della forma, un approccio in armonia con la predilezione per la chiarezza delle figure»³¹ in movimento. Se attraverso tale via la studiosa americana suggerisce alcune linee teoriche interessanti, senza tuttavia approfondirle, dall'analisi dei diversi materiali d'archivio e da un continuo confronto di fonti dirette e indirette appare chiaro che il nucleo fondante il pensiero della Holm³² è assai più originale di quanto finora si sia ritenuto. In un frammento audio della registrazione di una lezione al Colorado College nel 1964, rivolgendosi agli allievi, la Holm sostiene che per «essere un danzatore» occorre «compiere una costante ricerca di sé e andare oltre l'ego»³³. Emerge qui un primo dato interessante sulla visione della Holm: il superamento dell'*ego* quale presupposto imprescindibile per il *performer*. La questione è già affrontata in uno scritto degli anni Trenta della coreografa intitolato *I Remember Mary Wigman*. Parlando della sua insegnante e riportandone il pensiero, l'artista sottolinea l'importanza di trascendere la dimensione psicologica quale fattore determinante per il linguaggio motorio e per il processo coreografico. Non solo. In un altro scritto degli

²⁸ T. Randall, *Hanya Holm and an American Tanzgemeinschaft*, cit., pp. 83-85.

²⁹ I. Partsch-Bergsohn, *Modern Dance in Germany and the United States. Crosscurrents and Influences*, cit., p. 77.

³⁰ Ivi, p. 86.

³¹ Ivi, p. 108.

³² Oltre agli scritti sin qui citati, la letteratura sulla Holm offre alcune recensioni di suoi spettacoli e un paio di studi storico-critici su due periodi precisi: del quinquennio 1931-1936 si occupa la tesi di Tresa M. Randall, che propone un'analisi della New York Wigman School of the Dance (T. Randall, *Hanya Holm in America, 1931-1936: Dance, Culture and Community*, Ann Arbor, UMI, 2008), mentre dell'epoca 1941-1983 tratta il volume di Claudia Gitelman, che delinea le varie fasi della carriera di Hanya Holm al Colorado College (C. Gitelman, *Dancing with Principle. Hanya Holm in Colorado, 1941-1983*, cit.). Abbiamo poi qualche numero monografico di rivista che pubblica testimonianze di suoi allievi e danzatori e articoli sulla pedagogia della Holm; in particolare, *Hanya Holm: A pioneer in American dance* in «Choreography and Dance», vol. II, part 2, 1992; *Hanya Holm the Life and Legacy* in «The Journal of the Stage Directors and Choreographers Foundation», vol. VII, n. 1, Spring/Summer 1993.

³³ H. Holm, *Movement theory and technique classes, audio file 6, sound recording, 1964*, collocazione: *MGZTO 7-3030, JRDD, NYPL-PA.

stessi anni intitolato *A Most Personal Credo*, Hanya Holm spiega che «l'intero orientamento della danza di Mary Wigman è verso la creazione di una relazione fra l'uomo e l'universo»³⁴, in cui «il piccolo ego» dell'uomo «è contrapposto, in contrappunto, al grande ego dell'umanità, oppure è fuso con lui in un'entità»³⁵. Da quanto espresso, ciò a cui aspirerebbe la Wigman elaborando la sua concezione della danza sarebbe il contatto dell'uomo con una sfera più alta dell'esistenza umana. Il *piccolo ego* dell'individuo dovrebbe incontrare il *grande ego* dell'umanità, ossia una dimensione universale. Mary Wigman delinea due vie secondo le quali risolvere tale incontro: porsi in contrasto con ciò che è più grande o fondersi. Ad essere rilevante è la seconda soluzione, laddove la fusione con qualcosa di 'più grande' presuppone il superamento della soggettività da parte dell'essere umano. Secondo Hanya Holm, oltre a condizionare gli elementi peculiari della danza della sua insegnante («è questa tendenza filosofica ad influenzare gli aspetti emozionali, spaziali e funzionali del suo danzare»³⁶), l'idea del superamento dell'*ego* rappresenta uno dei preziosi lasciti che la

³⁴ *A Most Personal Credo*, p. 21. Il documento contiene 11 fogli dattiloscritti numerati (le pagine sono numerate nel seguente modo: la prima reca il numero 1, dalla seconda all'ultima la numerazione va da 16 a 25; nonostante il sistema di numerare le carte non sia consecutivo, il contenuto lo è), intitolati *A Most Personal Credo* e conservati nel *folder Book Proposal, 1948*, collocazione: HHP (S) * MGZMD 136, 591, JRDD, NYPL-PA. Poiché il titolo del dattiloscritto è menzionato in un altro foglio dattiloscritto contenuto nello stesso *folder* e intitolato *Suggestion for a book on the dance*, si tratta di uno degli scritti che doveva essere incluso nel libro ideato e mai terminato dalla coreografa tedesca sulla sua attività professionale. Il dattiloscritto non reca la data, ma alcune sue parti sono state pubblicate nel 1935 in H. Holm, *The German Dance in the American Scene*, in V. Stewart and M. Armitage (compiled by), *The Modern Dance*, New York, E. Weyhe, 1935, e riedito nel 1970 in H. Holm, *The German Dance in the American Scene*, in V. Stewart and M. Armitage (compiled by), *The Modern Dance*, New York, Dance Horizon, 1970, pp. 127-134. Alcune parti del dattiloscritto *A Most Personal Credo* (in particolare, l'inizio e la fine) non si ritrovano nel testo pubblicato. *A Most Personal Credo* può risalire al periodo precedente a quello del volume curato dalla Stewart e dalla Armitage e, quindi, ad un arco temporale compreso fra il 1931 e il 1935.

Mescolate alle parti di *A Most Personal Credo*, il testo edito *The German Dance in the American Scene* contiene anche porzioni identiche al lavoro inedito della Holm intitolato *German Dance and The American Spirit*. Questo documento contiene 8 carte dattiloscritte non numerate, intitolate *German Dance and The American Spirit* e conservate nel *folder Artcles, 1935*, collocazione: HHP (S) * MGZMD 136, 589 A, JRDD, NYPL-PA. Il dattiloscritto è certamente redatto dalla Holm e, come anticipato, alcune sue parti rifluiscono nello scritto pubblicato nel 1935: H. Holm, *The German Dance in the American Scene*, cit., in cui si scoprono, dunque, alcune sezioni unite insieme dei due differenti documenti non pubblicati. Alcune parti del dattiloscritto *German Dance and The American Spirit* non si ritrovano nel testo edito, sicché il dattiloscritto, come del resto suggerisce anche il fatto che venga amalgamato con *A Most Personal Credo*, potrebbe essere una versione preparatoria a quello definitivo destinato ad essere dato alle stampe. Benché sia senza data, si può supporre risalga dunque al periodo precedente a quello del volume curato dalla Stewart e dalla Armitage e, quindi, ad un arco temporale compreso fra il 1931 e il 1935.

³⁵ *Ivi*.

³⁶ *Ivi*.

Wigman le consegna: «essi erano parte della mia eredità artistica quando venni in questo paese»³⁷, ossia negli Stati Uniti. A tale eredità la Holm non è disposta a rinunciare quando sperimenta un linguaggio personale. È rilevante, infatti, la sua insistenza sul concetto di trascendenza sia negli scritti sia durante le lezioni, una constatazione che evidenzia chiaramente come questo tema sia un nucleo fondante della sua teoresi e un fattore determinante della sua formazione. Occorre capire, allora, cosa intenda Mary Wigman per «trascendenza dell'ego».

In uno scritto del 1934 intitolato *The Scope of Contemporary Dance*, osservando che «nella danza il privilegio di ogni artista sincero è mantenere il suo ruolo come medium universale di comunicazione artistica invece che come medium del suo io personale»³⁸, Hanya Holm insiste sull'idea che il danzatore deve rinunciare a esibire la sua persona per parlare una lingua 'altra', per esprimere idee e sentimenti comuni trascendendo quelli più legati all'io. La danza e il corpo devono essere strumento di trasmissione del battito universale che collega tutti gli individui e non il riflesso del piccolo io personale. Il *performer* ideale è, dunque, considerato un ponte fra sé e qualcos'altro. Se normalmente i suoi gesti sono legati al suo carattere e ai suoi desideri, per tramutarsi nel mezzo attraverso cui si manifesta l'universale, egli deve operare un processo interiore di superamento dell'ego.

Riportando le parole di Mary Wigman, Hanya Holm sottolinea chiaramente l'importanza di tale trasformazione e cosa comporta:

Guai al danzatore che perde la pazienza! [...] Non troverà mai la via verso l'essenza, le risorse e il motivo più profondo della danza. Rimarrà l'Ego-Danzatore egocentrico il cui linguaggio è masturbazione. Non potrà mai diventare un corpo di espressione di tutte quelle cose che, oltre il suo stesso ego, arricchiscono, abbracciano e muovono le altre persone.³⁹

³⁷ Ivi.

³⁸ *The Scope of Contemporary Dance by Hanya Holm*, p. 5. Il documento contiene 8 fogli dattiloscritti numerati, intitolati *The Scope of Contemporary Dance by Hanya Holm* e conservati nel *folder Radio Scripts, 1934-1956*, collocazione: HHP (S) * MGZMD 136, 595, JRDD, NYPL-PA. Oltre al titolo, il dattiloscritto reca la dicitura: «Presented over WEVD. Wednesday, May 2nd, 1934». Si tratta di un discorso di Hanya Holm alla radio.

³⁹ *I remember Mary Wigman*, pp. 8-9. Il documento contiene 13 fogli dattiloscritti numerati, intitolati *I remember Mary Wigman* e conservati nel *folder Book Proposal, 1948*, collocazione: HHP (S) * MGZMD 136, 591, JRDD, NYPL-PA. Poiché il titolo del dattiloscritto è menzionato in un altro foglio dattiloscritto contenuto nello stesso *folder* e intitolato *Suggestion for a book on the dance*, si tratta di uno degli scritti che doveva essere incluso nel libro ideato e mai terminato dalla coreografa tedesca sulla sua attività professionale. Il dattiloscritto non reca la data. I bibliotecari della New York Public Library datano questo dattiloscritto 1948 senza tuttavia giustificare tale indicazione. Da un confronto del contenuto del documento con alcuni scritti editi della Holm degli anni Trenta, è presumibile che il dattiloscritto sia stato redatto fra il 1931 e gli anni Quaranta.

Chi resti legato all'io trasmette attraverso la danza la psicologia individuale e il proprio carattere personale, approdando in tal modo ad un linguaggio artistico che risulta semplice manifestazione narcisistica di sé. Sotto questa prospettiva, il gesto non dovrebbe costituire un atto autograticante e autoreferenziale, ma dovrebbe comunicare «quelle cose che [...] arricchiscono, abbracciano e muovono le altre persone»⁴⁰. Hanya Holm chiarisce quali siano le 'cose' da esprimere attraverso il movimento in grado di unire gli uomini: «il credo» di Mary Wigman «è che l'artista deve assorbire gli elementi primordiali della vita durante il processo di creazione, deve perdere sé stesso in qualcosa che è più grande di sé»⁴¹. E precisa che con il termine 'universo' la sua insegnante intende «l'immediata, indivisibile essenza di vita»⁴². Per lei, il danzatore, entrando in contatto con tale essenza, «è ricompensato dal dono singolare della sua partecipazione nell'onnicomprendente, in accadimenti universali»⁴³. Compito, dunque, della danza è scoprire e manifestare quanto risiede profondamente in ogni uomo e non in uno in particolare, che sia comune alle persone e all'intero creato. Il fine ultimo pare, dunque, quello di un linguaggio motorio che conduca a una «perdita di sé» e a «qualcosa di più grande». La perdita di sé è vista qui come unione con quanto la Wigman chiama «indivisibile». Rinunciando all'ego, si raggiungerebbe una dimensione di partecipazione con «l'onnicomprendente», o, in altri termini, ci si unirebbe al filo rosso che abbraccia e collega ogni cosa.

La gabbia dell'io e il processo di trascendenza

Gli scritti di Hanya Holm compresi fra gli anni Trenta e Quaranta rivelano alcune problematiche di attuazione pratica. A tal proposito è significativo un passo del 1932 in cui la Holm, parlando della differenza fra danza tedesca e americana, muove delle critiche presumibilmente alla sua maestra, accusata di non essere in grado di superare l'ego. Evidenziando la centralità nell'arte wigmaniana della dimensione interiore quale fattore scatenante il linguaggio motorio («la danza tedesca è principalmente soggettiva»⁴⁴), Hanya Holm ne evidenzia alcuni rischi: «c'è il pericolo intrinseco della perdita della forma, dell'oscurità e il conseguente danno della mera espressione di sé»⁴⁵. La Holm sottolinea, così, una difficoltà nella concreta messa in atto del pensiero teorico della Wigman. In alcuni momenti la Wigman pare intuire la via verso la trascendenza; per esempio, quando spiega che, girando sul proprio asse, «gradualmente uno perde sé

⁴⁰ Ivi, p. 9.

⁴¹ Ivi, p. 1.

⁴² Ivi.

⁴³ Ivi.

⁴⁴ *A Most Personal Credo*, cit., p. 21.

⁴⁵ Ivi, p. 22.

stesso»⁴⁶. Tuttavia, ciò che Hanya Holm denuncia della sua insegnante è una manifestazione a volte troppo accesa della parte emotiva in cui l'assenza consistente di consapevolezza rischia di trasmettere, attraverso il gesto, emozioni, immagini, pulsioni, sentimenti fortemente soggettivi oscurando l'assoluto e fallendo il raggiungimento di una chiarezza espressiva. Nelle parole della Holm, sembra che nella Wigman lo spettro dell'*ego*, almeno nella prassi coreografica, sia in agguato.

In particolare, Hanya Holm osserva: «questo approccio soggettivo ed emozionale colora più sottilmente l'uso tipico dello spazio del danzatore tedesco. [...] L'uso dello spazio come un elemento emotivo»⁴⁷. E aggiunge: «Mary Wigman illustra perfettamente il sentimento intimo per lo spazio»⁴⁸.

La questione ritorna in un altro scritto del 1932, in cui, riferendosi al metodo educativo della sua insegnante e sottolineando l'importanza fondamentale della dimensione spaziale⁴⁹, Hanya Holm puntualizza che «il danzatore non può solo proiettare i suoi gesti nello spazio, ma anche l'emozione può irradiare in spazi lontani, oltre l'attuale raggio fisico»⁵⁰.

Pare, dunque, che la trascendenza dell'*ego* sia un'aspirazione teorica della Wigman che nella pratica non trova sempre attuazione, ma solo in alcuni momenti, poiché nel rapporto fra il danzatore e l'ambiente circostante interviene a volte l'aspetto emotivo e psicologico. O, quanto meno, questo è il parere, peraltro condivisibile, di Hanya Holm.

In *I remember Mary Wigman*, la Holm spiega che ad essere sperimentata per prima nella prassi della Wigman è «l'espressione inconscia della forza creativa del danzatore con il suo istintivo andare a tastoni a prescindere dalla forma o dal contenuto»⁵¹, e che poi Mary Wigman, «mentre forgia e modella la sua esperienza interiore, prova a purificare ciò che è più personale rendendolo impersonale e valido per chiunque»⁵². Poiché il suo approccio si basa inizialmente sulla liberazione di pulsioni inconscie, tali pulsioni prenderebbero a volte il sopravvento e quindi porterebbero con sé tratti troppo emozionali o tipici del carattere della persona che danza. In

⁴⁶ M. Wigman, *The Language of Dance*, Middletown (CT), Wesleyan University Press, 1966, p. 39.

⁴⁷ *German Dance and The American Spirit*, cit., c. 6r.

⁴⁸ Ivi, c. 7r.

⁴⁹ Hanya Holm spiega: «Consideriamo lo spazio in alcune delle sue molte relazioni con il danzatore: nelle possibilità emotive tanto quanto in quelle puramente fisiche». *An Educational Approach to the Dance of Mary Wigman by Hanya Holm*, p. 12. Il documento contiene 17 fogli dattiloscritti numerati, intitolati *An Educational Approach to the Dance of Mary Wigman by Hanya Holm* e conservati nel folder *Articles and notes on Mary Wigman by Hanya Holm, 1932-1966*, collocazione: HHP (S) * MGZMD 136, 590, JRDD, NYPL-PA. Il dattiloscritto reca la data gennaio 1932 e costituisce il testo di una conferenza della Holm presso la New School of Social Research.

⁵⁰ Ivi.

⁵¹ *I remember Mary Wigman*, cit., p. 9.

⁵² Ivi, pp. 3-4.

altri termini, se inizialmente il *performer* s'immerge in zone inconscie dell'essere umano per scoprire lo slancio espressivo individuale, lo sforzo poi sarebbe quello di smorzare ciò che è più strettamente personale. Il vissuto andrebbe depurato dalle componenti più soggettive e psicologiche. Ma da quanto sostenuto dalla Holm, nella Wigman ciò non sempre accade. Invece di costituire una tappa della fase di trascendenza, il disvelamento delle zone oscure dell'essere umano, con i suoi demoni e il piacere della libera espressione della personalità, corre il rischio, secondo Hanya Holm, di diventare un momento al quale si resta ancorati. Il pericolo è di trasmettere al corpo scoppi irrazionali, frenesia emotiva, agitazione interiore dovuti a spinte eccessivamente passionali.

Negli scritti di Hanya Holm che vanno dal 1934 in poi, non compare più il nome della sua insegnante e il termine 'emozione' sparisce. Ciò coincide con una sempre maggiore chiarezza nel definire il concetto di trascendenza. Si legga un passo da *Notes on the Demonstration which may be used in stories about it* (1936-1939):

Il movimento di danza è proiettato attraverso lo spazio, nello spazio e con lo spazio. Non si ferma con il danzatore. Non si ferma con il pubblico. Va oltre. Va tanto lontano quanto l'intensità del danzatore lo invia. [...] Le dimensioni del movimento si espandono in piani, viaggiano attraverso livelli di spazio ed è questa estensione che ti tocca col suo passaggio. Tale contatto ha un significato universale, non personale⁵³.

Il passo sottolinea il tentativo di superamento della soggettività attraverso l'area circostante, che non è più intesa quale luogo in cui esprimere i sentimenti, ma come porta attraverso cui raggiungere l'universale.

Quando nel 1941 Hanya Holm pubblica *The Attainment of Conscious, Controlled Movement*, parlando dello spazio quale elemento fondante il linguaggio motorio, a differenza che nello scritto del 1932, ancora influenzato dal pensiero della Wigman, la coreografa tedesca non si riferisce più all'intervento dell'emozione, poiché spiega soltanto: «il secondo problema è l'uso dello spazio. Questo comporta direzione, dimensioni e livelli, che diventano strumenti privilegiati ed essenziali»⁵⁴.

⁵³ *Notes on the demonstration which may be used in stories about it*, c. 1r. 1 carta dattiloscritta non numerata scritta solo sul *recto*, intitolata *Notes on the demonstration which may be used in stories about it* e conservata nel *folder Announcements*, collocazione: HHP (S) * MGZMD 136, 413 A, JRDD, NYPL-PA. Il dattiloscritto non reca la data, ma presumibilmente risale al periodo dei *demonstration programs*, tra il 1936 e il 1939. Probabilmente è stato scritto da Hanya Holm. La scelta di usare la terza persona, come se qualcun altro descrivesse il suo lavoro, è motivata dal fatto che verosimilmente queste carte venivano date alla stampa, ai critici o al pubblico per spiegare il pensiero della coreografa riguardo alle dimostrazioni improvvisate. I *demonstration programs* erano serate nelle quali Hanya Holm mostrava al pubblico il processo creativo, a partire dagli esercizi improvvisati.

⁵⁴ H. Holm, *The Attainment of Conscious, Controlled Movement*, in Frederick Rand Rogers (edited by), *Dance: a Basic Education Technique a Functional Approach to the Use of Rhythmics &*

Negli Stati Uniti Hanya Holm pare realizzare meglio sul piano pratico la concezione teorica sin qui discussa. Ella elimina gli interventi emotivamente troppo intensi nella creazione e nell'esecuzione di una danza e trova un sistema più efficace per trascendere la psicologia individuale. Sul processo concepito a tal fine, di natura prettamente fisica, torneremo più avanti. Per ora, limitiamoci ad osservare che esso intende indurre nel *performer* uno stato interiore pacato, sereno ed equilibrato, in cui gli impulsi emotivi più esasperati, agitati, violenti si dissolvono. Solo così si perverrebbe ad un superamento della sfera psicologica, ci si calerebbe in uno stadio più antico, per così dire 'pre-psicologico', in cui l'io è ancora in contatto con il cosmo e a cui si approda con pazienza e forza di volontà, dandosi il tempo di attraversare quanto accade e di star dentro le cose senza fretta⁵⁵. Per lei, tecnica del corpo e disvelamento dell'interiorità più profonda (pre-psicologica) devono essere da subito uniti insieme⁵⁶. Vediamo, a questo punto, come la teoria si applichi nella pratica, cominciando da un'osservazione della Holm:

Il passo nell'evoluzione che ha segnato la comparsa dell'essere umano è stato ciò che ne ha determinato la posizione eretta e la trasformazione in un animale verticale. Quando la figura umana sta diritta, c'è una centralizzazione sull'asse verticale, seguendo la direzione dell'asse che va dalla testa ai piedi. Però, è impossibile mantenere tale posizione senza un'energia che controbilanci la spinta della gravità. Senza l'energia che tiene il corpo insieme in un'estensione verticale, si può cadere.⁵⁷

L'attenzione della Holm si rivolge, anzitutto, alla verticalità dell'uomo, considerandola il segno che lo ha distinto dagli animali. Qui e in molti scritti, la coreografa esprime la necessità di fondare il linguaggio della danza su principi motori naturali, insistendo sul profondo collegamento che il danzatore deve stabilire fra corpo, spazio ed energia, nel senso che il gesto dovrebbe travalicare i confini corporei, espandersi, proiettandosi «attraverso lo spazio, nello spazio e con lo spazio»⁵⁸. Si tratta, dunque, di penetrarlo e di fondervisi, come provano alcune osservazioni; per esempio, quella in cui Hanya Holm, parlando del salto, osserva che il danzatore deve avvertire l'aria e diventare egli stesso aria⁵⁹. Allora, il luogo in cui è posto il *performer* è inteso anche come mezzo per trascendere sé stesso.

Dance as Prime Methods of Body Development & Control, and Transformation of Moral & Social Behavior, New York, Dance Horizons, 1980, pp. 298-303; citazione p. 301. Ristampa integrale della prima edizione (New York, Macmillian Company, 1941).

⁵⁵ Hanya: *Portrait of a Pioneer*, cit.

⁵⁶ Cfr. H. Holm, *The Attainment of Conscious, Controlled Movement*, cit., p. 299.

⁵⁷ Cfr. *ivi*.

⁵⁸ *Notes on the demonstration which may be used in stories about it*, cit., c. 1r.

⁵⁹ Cfr. Hanya: *Portrait of a pioneer*, cit.

A partire, dunque, dal suo interesse per l'asse verticale, per le leggi naturali e per la forte relazione con lo spazio, condivisa con Laban, la coreografa tedesca individua il fulcro dei movimenti nel continuo sbilanciamento del danzatore rispetto all'asse centrale del corpo (salvo poi, ovviamente, recuperare l'equilibrio per ri-perderlo subito dopo e così di seguito). Dai frammenti video contenuti in *Hanya, Portrait of a Pioneer*⁶⁰, si nota come le rotazioni circolari, i salti e gli spostamenti comportino lo sbilanciamento e il riassetamento relativi all'asse verticale proiettando i movimenti nello spazio secondo direzioni, volumi e traiettorie diversi quali slanciarsi verso l'alto, cadere a destra, a sinistra o indietro, dando vita a curve e linee. In questo gioco verso l'esterno, ad essere avvertita è, dunque, l'energia che usa la forza di gravità per una continua modifica della collocazione del peso del corpo.

La reiterata 'fuoriuscita' dall'asse permette, secondo la Holm, il superamento dell'io e lo stato di trascendenza. Detto altrimenti, il processo sarebbe un modo per superare i confini del proprio corpo, consentendo all'io del danzatore di scavalcare sé stesso per fondersi con 'altro'.

Se, dunque, l'espressione *modern dance* è usata da Hanya Holm per chiamare il proprio lavoro, ed è impiegata dai critici (John Martin *in primis*) per definire anzitutto l'arte di coreografe come Martha Graham, ma anche, più in generale, la tipologia di danza di Hanya Holm o di Mary Wigman, possiamo affermare che con una stessa locuzione si identificano due correnti almeno parzialmente diverse e di grande rilievo: da un lato, il binario di cui Martha Graham è l'esponente principale pensa alla danza come ad un'arte che consente lo scavo nella psicologia individuale e la manifestazione sincera dell'io, dall'altro lato, la corrente che inizia con la Holm ambisce al superamento del soggetto per raggiungere l'universale. Curiosamente, tuttavia, entrambe le artiste ritengono di arrivare agli archetipi, ma se per la Graham li possiamo trovare *dentro* l'io, che quindi va sondato o, meglio ancora, psicoanalizzato, per la Holm, questi sono avvicinabili solo nel momento in cui si mettano da parte l'ego, la psicologia, l'individuo.

Un caso particolare: la circolarità e la perdita di sé

Hanya Holm sperimenta il movimento rotatorio sia nell'insegnamento che in alcune coreografie. Fin dagli anni Trenta e Quaranta tale elemento viene praticato ed approfondito da lei e dai suoi danzatori, divenendo un *Leitmotiv* del suo vocabolario gestuale. Per esempio, un allievo racconta di sessioni di lavoro in cui «l'azione di girare poteva essere studiata per un'intera lezione [...] e così si sperimentava il cuore della sensazione del *turning*»⁶¹.

⁶⁰ Ivi.

⁶¹ Hanya Holm: *A pioneer in American Dance*, cit., p. 56.

Il movimento circolare veniva ripetuto a lungo suscitando in tal modo nel danzatore uno stato alterato delle facoltà sensoriali. Sospesa la volontà, egli si sarebbe talmente connesso con la forza centrifuga e centripeta da 'diventare un tutt'uno' con l'energia rotante. Questa tipologia di lavoro lo avrebbe stimolato a percepire il momento in cui il corpo stanco e in una sorta di *trance* per la ripetizione continua del gesto, si sarebbe svuotato dell'*ego* e, abbandonando ogni resistenza fisica e mentale, avrebbe fatto scaturire spontaneamente la qualità del *motion*. Ma non solo.

Per comprendere meglio lo sviluppo e il significato della rotazione in Hanya Holm prendiamo in esame *Two Dances*, un lavoro creato nel 1978, che, seppur tardo, mostra le concezioni di molto precedenti da cui la Holm prende spunto per elaborare l'elemento della circolarità. Da una ripresa video⁶² della coreografia in questione è possibile descrivere quanto accade.

In principio una danzatrice è sola in scena, posizionata a terra. Mentre si alza, con le braccia delinea forme curvilinee ed inizia a ruotare su se stessa nel silenzio. Dopo qualche istante inizia una musica, la danzatrice esce e ne entra un'altra, che comincia a roteare su se stessa. Mentre compie questo movimento, si unisce a lei una seconda e insieme girano; poi una esce e l'altra rimane sola sempre ruotando. Poco dopo ne entra un'altra e via così. Le danzatrici sono cinque ed escono ed entrano eseguendo giri su se stesse. A questa tipologia di movimento aggiungono momenti in cui compiono camminate circolari seguendo nello spazio traiettorie diverse, intersecandosi, avvicinandosi e allontanandosi. Quando qualcuna gira su se stessa, altre camminano circolarmente variando il loro numero in scena e componendo quindi assolo, duetti, terzetti. Ai giri e alle rotazioni le danzatrici aggiungono movimenti con le braccia che salgono e scendono. Le danzatrici sono vestite con ampie gonne che enfatizzano i movimenti circolari. Ad un certo punto si ritrovano insieme in scena e, componendo un cerchio, corrono intorno per poi disperdersi e cadere a terra. Si rialzano formando un quadrato con una di loro al centro e, lentamente, camminano in diagonale spostando il peso da un piede all'altro, dando l'idea di dondolare. Riprendono quindi la danza circolare e la concludono con corse che delincono cerchi, entrando e uscendo fino a scomparire.

Il tema del cerchio elaborato da Hanya Holm nell'evento spettacolare emerge a partire dalle influenze ricevute da Mary Wigman, che a sua volta trae da Rudolf Laban. I due artisti sperimentano nel loro linguaggio forme rotatorie, le quali conducono ai concetti di estasi, di perdita di sé e di

⁶² Hanya Holm Dance Ensemble concert [videorecording] / [presented by] the Colorado College Summer Program in the Arts; [performance] directed by Hanya Holm, Oliver Kostock and Nancy Hauser, collocazione: *MGZIC 9-4924, JRDD, NYPL-PA, dvd, 20 min. L'evento è stato registrato nell'agosto del 1978 presso l'Armstrong Theater al Colorado College (Colorado Springs, Colorado) e fa parte del 38th Annual Hanya Holm Dance Concert. Abbiamo visionato il video presso il Jerome Robbins Dance Division della New York Public Library Performing Art.

trance, punti fondamentali delle loro teorie e della danza primonovecentesca in stato di incoscienza di Madeleine G. Per comprendere, dunque, l'uso e il significato della rotazione da parte di Hanya Holm e il concetto di estasi, che deriva dalla pratica di girare, è necessario spiegare in che modo li intendano i due artisti tedeschi.

Ma partiamo dal fenomeno di Madeleine G. Agli inizi del Novecento in Germania scoppia il fenomeno di questa *Traumtänzerin*, che sotto ipnosi rivela capacità espressive sorprendenti attraverso il movimento del corpo suscitando «l'attenzione di medici e specialisti, poi la curiosità del pubblico e dei giornalisti e la passione di artisti, letterati e uomini di teatro»⁶³. Come chiarisce Cristina Grazioli, a destare tanto interesse è la manifestazione di «capacità di espressione artistica»⁶⁴ che «giacevano sopite al di sotto della coscienza in stato di veglia, per liberarsi nel momento in cui veniva sprofondata nel sonno e la sua parte conscia veniva messa a tacere»⁶⁵. La studiosa considera in tale sonnambulismo attivo la mancanza di intervento della logica discorsiva presente da svegli e spiega che «la sonnambula traduce in movimento gli stati d'animo suggeriti dalla musica in modo immediato senza l'oppressione di quei fattori che in stato di veglia agiscono in senso inibitorio, come l'autocritica o il timore»⁶⁶. Inoltre, «non sono presenti gli aggiustamenti delle pose [...], sicché l'accordo tra impulsi intellettivi ed emozionali fa apparire il movimento necessario, spontaneo e libero»⁶⁷.

A cadere, dunque, sono le limitazioni imposte dall'educazione e da regole sociali che inibiscono la libertà di espressione. La manifestazione di una sfera profonda, normalmente taciuta nella vita quotidiana, è trovata attraverso la perdita di coscienza in cui i movimenti liberi del corpo, svincolati da tensioni che ne diminuiscono le capacità motorie ed espressive, risultano emanazione diretta degli strati più sotterranei dell'essere suscitati dalla musica.

La questione della perdita di coscienza, dell'oblio di sé e dell'abbandono a stati 'altri' sta al centro del pensiero teorico di Laban. Isabelle Launay spiega che per lui la danza emerge nel momento in cui «il danzatore perde la coscienza della sua apparenza esteriore»⁶⁸, diventando egli stesso, per

⁶³ C. Grazioli, *La marionetta kleistiana nel primo Novecento tedesco: le incarnazioni di un mito*, in U. Artioli, F. Trebbi (a cura di), *Gesto e Parola. Aspetti del teatro europeo fra Ottocento e Novecento*, Padova, Esedra, 1996, pp. 63-99, citazione p. 71.

⁶⁴ Ivi.

⁶⁵ Ivi, pp. 71-72.

⁶⁶ Ivi, p. 72.

⁶⁷ Ivi, pp. 72-73.

⁶⁸ I. Launay, *À la recherche d'une danse moderne: Rudolf Laban, Mary Wigman*, Paris, Chiron, 1996, p. 92.

esempio, salto o cerchio: «La danza non esisterebbe dunque che a partire da questa perdita di coscienza e da questo dimenticarsi di sé»⁶⁹.

La studiosa francese precisa che per il teorico boemo si deve eliminare ogni movimento determinato «dall'immagine e dalle abitudini dominanti del corpo»⁷⁰. Si tratta di «ricercare uno stato della corporeità [...] prossimo allo stato di sogno»⁷¹, che «Laban preferisce chiamare stato di estasi: 'nella danza dell'uomo si nasconde uno stato di spirito estatico'»⁷². Isabelle Launay spiega che nella prospettiva labaniana il danzatore deve ricusare l'intenzionalità e la volontà perché «troppo dipendenti da necessità esteriori»⁷³. L'artista è tenuto quindi a saper *sentire*, e la Launay chiarisce cosa intenda Laban per *sentire*:

Il saper sentire primordiale è la comprensione profonda dei fattori biologici della vita. Lui [il danzatore] sarà iniziato alla circolazione misteriosa della vita, alla circolazione del sangue, alla mobilità delle sue articolazioni e della sua muscolatura profonda, del suo sistema di gravità, ma anche dell'aria e dell'acqua.⁷⁴

Se in Madeleine G. la perdita di sé avveniva attraverso agenti esterni quali l'ipnosi e la musica, per Laban sono le forme semplici del movimento, il salto o il cerchio, a condurlo in altre zone dell'essere umano, abbandonandosi completamente ad esse, avvertendo fattori dinamici e leggi universali che presiedono il movimento. Ma anche attraverso la relazione con lo spazio in cui il corpo è immerso e con il quale interagisce, si avrebbe, secondo Laban, la sensazione di trasformarsi in altro: in salto o in cerchio. Secondo lui, infatti, è il movimento di danza–o, meglio, un certo movimento di danza–a indurre uno stato d'estasi:

Il movimento di danza conduce al di là della solita sopravvalutazione delle cose che ci circondano. Come un movimento ruotando veloce fa sparire nel vortice gli oggetti attorno a sé e il danzatore sembra solo al mondo nella sua lotta interiore, come su un'isola, così la danza, come il pensare e il sentire, apporta la coscienza di sé. Il fisico del danzatore sparisce, insieme a ciò che lo circonda⁷⁵.

Non solo. Per Laban, nella piena coincidenza di forma e spirito raggiunta, si avrà un'esperienza di tipo mistico in cui, perdendosi momentaneamente, si arriva ad una comprensione altra delle cose. Isabelle Launay puntualizza

⁶⁹ Ivi.

⁷⁰ Ivi.

⁷¹ Ivi.

⁷² Ivi.

⁷³ Ivi.

⁷⁴ Ivi, p. 91.

⁷⁵ R. Laban, *A Life For Dance. Reminiscences*, New York, McDonald & Evans, 1975, pp. 177-178.

che «il danzatore si astrae dal mondo [...], si assorbe nella natura del movimento [...], si trova preso in un abbandono totale della dinamica del suo movimento»⁷⁶. In questo modo, l'io scompare e in tale sparire e divenire altro, «il danzatore accetta [...] di posizionarsi nella situazione del non sapere»⁷⁷. Una situazione simile al sogno, in cui spazio e tempo si confondono e in cui le immagini delle cose si uniscono e si mescolano.

La perdita di sé apre all'immaginario, spirito e corpo diventano un tutt'uno. La Launay precisa che Laban «si oppone [...] ad un certo discorso psicologico [...] per il quale un dato sentimento provoca un preciso effetto sul corpo. [...] La danza non è l'espressione di un sentimento [...], non si riduce all'emozione»⁷⁸. Laban, insomma, tramite la danza non intende scavare nella psicologia individuale, ma abbandonarla e superarla per raggiungere il contatto con l'universale. La Launay spiega che lui privilegia certe forme quali il cerchio, poiché, per loro tramite, si raggiunge l'unità con il cosmo.

Mary Wigman, allieva di Laban, approfondisce lo studio del movimento circolare. Nel momento in cui avvia una sua ricerca coreografica e apre una scuola a Dresda, sperimenta e propone alle sue studentesse la rotazione attorno al proprio asse con una serie molteplice di varianti⁷⁹. Anche per la Wigman la rotazione conduce ad un'esperienza estatica. In un passo di *The Language of Dance*, si chiarisce cosa avviene:

Fissi nello stesso punto e girando nella monotonia del movimento rotatorio, [...] i giri sembrano staccarsi dal corpo e il mondo attorno inizia a girare. Non girare se stessi, ma essere ruotati, essere il centro, essere l'epicentro sereno nel vortice della rotazione⁸⁰.

Nella ripetizione del gesto rotatorio si attiverebbe l'abbandono di sé in senso labaniano. Tale condizione porterebbe ad uno stato estatico in cui il corpo perderebbe consistenza e scaturirebbe la sensazione di essere stati presi, rapiti improvvisamente da altro. Mary Wigman non parla infatti di girare, ma di essere girati. La danzatrice approderebbe a una condizione di pace e serenità in cui avvertirebbe un'ulteriore percezione: la stasi. In altri termini, nel massimo della forza motrice e dello sforzo fisico lo spirito si rivelerebbe offrendo effetti inattesi. Nel descrivere cosa la Wigman provi durante le rotazioni, la studiosa francese riporta le impressioni di levitazione, sospensione, leggerezza, che sono vissute come «una sorpresa,

⁷⁶ I. Launay, *À la recherche d'une danse moderne*, cit., pp. 112-113.

⁷⁷ Ivi, p. 92.

⁷⁸ Ivi, p. 98.

⁷⁹ Come spiega Isabelle Launay, «rotazioni dei piedi al suolo, *relevés*, il busto verso l'alto, indietro e in basso, le braccia libere o fissate, su uno o due piedi, verso l'esterno, ecc.». Ivi, p. 192.

⁸⁰ M. Wigman, *The Language of Dance*, cit., p. 39.

una forma di regalo inatteso del *motion* che, dominato e voluto, non offrirebbe niente»⁸¹.

La perdita della soggettività attraverso un percorso in cui si è presi, è un elemento di natura estatica che ritorna nella Wigman durante le rotazioni ed è un fattore che coincide anche con la danza dei dervisci. Essa consiste infatti in un rituale in cui i monaci girano su sé stessi, in senso antiorario. Durante le rotazioni, le braccia sono aperte, con il palmo della mano destra rivolto verso il cielo e quello della mano sinistra verso la terra a simboleggiare il *mevlevî* (il danzatore) in estasi. Nella parte finale della cerimonia la musica e il ritmo si intensificano fino all'ultimo istante, quando poi rimane solo il silenzio che accompagna il fruscio degli abiti bianchi aperti a forma di cerchi perfetti⁸². Sul significato simbolico di questa danza Alberto Ambrosio precisa: «il derviscio danzante crea un movimento circolare che rappresenta questo continuo viaggio di ritorno verso l'Unità divina»⁸³. Tale rituale mirerebbe dunque ad affermare l'Unicità divina e l'Unità con Dio. Inoltre, la forma del cerchio e del punto fisso attorno a cui si gira simboleggerebbe l'esistenza⁸⁴. I diversi elementi della coreografia *Two Parts* della Holm, di cui abbiamo parlato all'inizio—quali la rotazione su se stessi, la ripetizione dello stesso gesto, il movimento delle ampie gonne bianche—rimandano al rituale estatico appena descritto. Non sappiamo se la coreografa tedesca conoscesse la danza sufi, ma è presumibile che negli Stati Uniti Hanya Holm abbia visto, quanto meno, *Mevlevî Dervisch* (1929), coreografia di Ted Shawn ispirata ai monaci rotanti.

Tanto Mary Wigman quanto Hanya Holm sembrano condividere alcune convinzioni e alcune prassi fin qui proposte. Fra queste, l'idea (di tutti i mistici) che il raggiungimento della condizione estatica, che comporta la perdita di sé e l'unione all'Uno sia il più alto gradino concesso all'uomo. Per arrivare a questo stadio, è possibile seguire una via che va dal movimento del corpo alla sfera 'spirituale', via che presenta punti in comune significativi con la danza dei dervisci: l'estasi sarebbe infatti acquisibile mediante la ripetizione ossessiva di movimenti elementari come quello di girare su se stessi. Attraverso l'elemento motorio della rotazione, che ricorda dunque un evento rituale, si attua un processo in cui il danzatore scende nelle profondità del suo essere e lì perde l'io e si confonde con lo spazio e con gli altri esseri.

⁸¹ I. Launay, *À la recherche d'une danse moderne*, cit., p. 199.

⁸² Cfr. A. F. Ambrosio, *Dervisci. Storia, antropologia, mistica*, Roma, Carocci, 2011, pp. 142-144.

⁸³ Ivi, p. 147.

⁸⁴ «Ankaravî afferma con la consueta profondità: 'L'esistenza è circolare, nel senso che si può formulare l'ipotesi secondo la quale l'essenza dell'Unicità è come un punto dal quale, prima della creazione del mondo e dell'uomo, deriva una linea, principio del cerchio'. Dio è identificabile, geometricamente parlando, in un punto da cui emana tutta la creazione». Ivi, p. 148.

Ribadiamo la questione in riferimento specificamente alla Holm. Il concentrarsi sulla rotazione in cui si verificano alterazioni della normale percezione, risponderebbe al desiderio di approfondire un certo pensiero che nell'esperienza estatica vede il modo più efficace di connettere corpo e spirito a una dimensione metafisica. Quanto descritto sinora ricorda l'estasi labaniana. Rispetto a Laban, però, Hanya Holm compie uno scarto. Secondo una dichiarazione di Glen Tetley, cioè di uno dei suoi più noti allievi insieme ad Alwin Nikolais,

Hanya all'improvviso tramutava il movimento sorprendente da fisico a metafisico.

Il movimento diventava metafora. Hanya stava spargendo i semi della creatività. Lo spazio si apriva verso fuori. Le porte cominciavano ad aprirsi verso l'interno.⁸⁵

Connettendosi alla dinamica cinetica della macchina anatomica (pensiamo alle rotazioni attorno ad un asse) e seguendo l'impulso senza l'intervento della volontà, il danzatore avvertirebbe sé come un tutt'uno con l'area in cui è immerso. Così, «dal fisico» si approderebbe «al metafisico» e, in tal modo, «il movimento diventa metafora». Con quest'ultima espressione s'intende un processo di superamento dell'ego, che, oltre a far emergere le Idee, è volto all'attivazione di una particolare facoltà umana quale l'immaginazione. Esaminando gli scritti della Holm, la coreografa tedesca pare, infatti, assegnare una certa rilevanza a tale facoltà, che sarebbe accesa dalla condizione di trascendenza, a sua volta innescata da particolari azioni motorie. L'immaginazione favorirebbe poi la creazione di ulteriori forme corporee. Si tratta di idee che distanziano la Holm da Laban.

Immaginazione e organico come fattori di trascendenza

Da taluni scritti della coreografa tedesca e dalle testimonianze di alcuni allievi emerge chiaramente l'importanza assegnata all'immaginazione quale fattore scatenante il processo creativo. Spiegando cosa l'arte debba manifestare, la coreografa tedesca sostiene che essa «non è mai una copia diretta di eventi naturali; è sempre qualcosa di più che una rappresentazione letteraria»⁸⁶. E insiste su un punto in particolare:

⁸⁵ *Hanya Holm: A pioneer in American Dance*, cit., p. 49.

⁸⁶ *Dance Viewpoint [parte I]*, p. 4. Il documento contiene 7 fogli dattiloscritti numerati, inerenti alla prima parte del discorso della Holm del 23 febbraio 1935 presso la Progressive Education Association di Washington, D.C. e conservati nel *folder Speeches, 1935*, collocazione: HHP (S) * MGZMD 136, 593, JRDD, NYPL-PA. L'incipit è *The history of the modern dance*. Questo dattiloscritto fa parte di uno scritto intitolato *Dance Viewpoint in Progressive Education* conservato nello stesso *folder Speeches, 1935*, collocazione: HHP (S) * MGZMD 136, 593, JRDD, NYPL-PA. L'intero dattiloscritto si compone di tre parti, ognuna numerata, sicché la prima parte va da p. 1 a p. 7, la seconda da p. 1 a p. 6 e la terza da p. 1 a p. 5. Il primo foglio dell'intero dattiloscritto, oltre a indicare il titolo, reca il nome di Hanya

«essenzialmente, è una comunicazione di esperienza accesa dall'immaginazione e dall'impulso creativo, per mezzo del simbolo e della suggestione»⁸⁷.

Secondo tale prospettiva, l'arte non dev'essere imitazione della natura, né, tanto meno, mera rappresentazione narrativa, ma deve comunicare simboli che evocano l'Ideale. Poiché Hanya Holm considera la danza il *medium* di una dimensione metafisica, la facoltà immaginativa dell'uomo risulterebbe l'elemento di collegamento con il mondo delle Idee, ossia con gli archetipi, che si tradurrebbero in forme simboliche. Se attraverso l'immaginazione e il simbolico si manifesta l'Universale, l'immaginazione a cui fa riferimento Hanya Holm è qualcosa di simile alla Memoria platonica, secondo la quale «conoscere è reminiscenza di quelle realtà che un tempo l'anima nostra scorse quando procedeva insieme con un dio»⁸⁸. Secondo Platone, la reminiscenza porta l'uomo a conoscere le Idee nel proprio intelletto.

La concezione di Hanya Holm sull'immaginazione evoca, sotto alcuni aspetti, quella di Coleridge. Parlando dell'autore romantico inglese, Paola Degli Esposti spiega:

Attraverso un processo per alcuni versi platonico, nell'artista la facoltà immaginativa [...] dà vita a forme che imitano l'universale da cui è stata fecondata; in altri termini, intermediaria tra universale e particolare, costituisce il principio creativo che consente all'ideale di rendersi visibile nell'esperienza contingente⁸⁹.

Come per la Holm, anche per Coleridge la facoltà immaginativa sarebbe il motore indispensabile a produrre forme (nel caso di Coleridge verbali, nel caso della Holm cinetiche) che rendono l'universale.

La coreografa individua nella mente – sfera da non confondere con il razioncinio – il luogo della dimensione immaginifica, poiché parlando del processo creativo spiega: «Se riesco a lasciare andare la mente, questa si espande. Allora arrivano le immagini, e quando arrivano so che sono sulla strada giusta e le lascio scorrere»⁹⁰. Un'allieva della Holm, Margery J. Turner, conferma:

Holm, la data 23 febbraio 1935 e precisa che il testo è presentato alla Progressive Education Association, Washington, D.C. Poiché l'*incipit* della prima parte è *The history of the modern dance*, quello della seconda parte è *I would like this afternoon* e quello della terza è *I would like today to speak to you*, pur affrontando temi leggermente diversi, le tre sezioni vanno considerate come parti distinte del medesimo discorso riguardante il punto di vista della Holm sulla danza. Per questo motivo usiamo la dicitura *Dance Viewpoint [parte I]* per distinguere le parti del discorso.

⁸⁷ Ivi.

⁸⁸ Fedro, 249 c. Traduzione italiana: Platone, *Fedro*, Milano, Mondadori 1995, p. 81.

⁸⁹ P. Degli Esposti, *La scena tentatrice: Coleridge, Byron, Bailie*, Padova, Esedra, 2008, p. 112.

⁹⁰ Hanya: *Portrait of a pioneer*, cit.

Lei consentiva alle idee di incubare nella sua mente finché non avessero trovato la strada verso la superficie in forma di immagini. Appena raggiungevano la consapevolezza cosciente, lei le traduceva intuitivamente in figure e forme motorie e spaziali.⁹¹

La coreografa aggiunge un dato in più: «l'arte è l'incarnazione della visione attraverso la forma non arbitraria ma veramente organica nell'essenza»⁹². Ma cosa intende Hanya Holm quando parla di 'organico'? Possiamo supporre che faccia riferimento, di nuovo, ad alcune concezioni romantiche, quali quelle di Coleridge⁹³.

Una fonte d'ispirazione nascosta: Edward Gordon Craig

Gli studi su Craig evidenziano quanto nella formulazione delle sue teorie sul teatro egli sia stato influenzato dalla danza, in particolare da Isadora Duncan. Eppure, il fatto che alcune tesi sin qui espone presentino affinità con il suo pensiero, che elabora in anni di poco precedenti alle teorizzazioni di Mary Wigman e di Hanya Holm, spinge a un'ulteriore riflessione: la possibilità che le sue idee siano state d'ispirazione per alcuni coreografi. Di qui, una domanda: quanto il teorico inglese possa essere considerato la radice di alcune riflessioni sulla danza formulate dai danzatori, in particolare da quelli appartenenti all'*Ausdruckstanz*.

I dati documentari non attestano incontri fra Craig, la Wigman e la Holm e non ci offrono neppure prove sicure sulla conoscenza da parte delle due coreografe delle formulazioni teoriche crahiane. Anche se le due ariste tedesche possono essere venute in contatto con la visione sul teatro dell'artista inglese attraverso la lettura di *The Art of the Theatre*, testo in cui Craig espone le sue teorie, probabilmente nella versione tedesca *Die Kunst des Theaters*, e tramite le recensioni e i cataloghi delle numerose mostre crahiane nel territorio germanico, non abbiamo notizie certe che la Wigman o la Holm abbiano letto i suoi scritti. Sappiamo tuttavia che Craig soggiorna in Germania fra il 1904 e il 1906, dove si verificano quattro situazioni di rilievo: «il tentativo di entrare in contatto col teatro di regia di Otto Brahm e Max Reinhardt; l'incontro con Isadora Duncan; una intensa attività espositiva; il rapporto col conte Harry Kessler e il suo circolo di

⁹¹ Hanya Holm: *A pioneer in American Dance*, cit., p. 67.

⁹² *Dance Viewpoint [parte I]*, cit., pp. 4-5.

⁹³ Paola Degli Esposti offre precise informazioni: «nelle opere romantiche è la facoltà immaginativa a conferire coerenza al tutto, a fondere gli elementi eterogenei in una forma unitaria [...]; la forma organica si concretizza nel momento in cui le singole componenti [...] tendono allo stesso fine, determinato dall'immaginazione». P. Degli Esposti, *La scena tentatrice*, cit., p. 123. E aggiunge: «non solo il poeta ma anche l'attore [...] deve imitare lasciandosi guidare dall'immaginazione, ossia dalla facoltà che connette l'artista con l'universale. La forma organica che così si produce è specchio dell'ideale, pur sotto sembianze 'reali'». Ivi, p. 125.

Weimar»⁹⁴. Durante il soggiorno in Germania, più specificatamente fra il 22 aprile e il 4 maggio del 1905, Craig concepisce e scrive il suo primo saggio, *The Art of the Theatre*, e il 3 agosto dello stesso anno il libro viene pubblicato in tedesco con il titolo *Die Kunst des Theaters*⁹⁵. Da quel momento il volume circola in Germania e, in tal modo, le sue idee si diffondono nel paese. Nello stesso periodo il teorico inglese compie una serie di disegni incentrati sui «suoi progetti di spettacolo»⁹⁶ e tali lavori sono «esposti in moltissime mostre che toccarono un gran numero di città tedesche»⁹⁷. Mango precisa: «la prima mostra a cui Craig fu invitato si tenne a Weimar nel maggio del 1904. [...] Una seconda mostra si tenne nel dicembre dello stesso anno a Berlino [...], altre nel 1905 a Düsseldorf, Colonia, Weimar, Monaco, Vienna e Dresda»⁹⁸. Numerose furono anche le recensioni delle mostre nei maggiori giornali dell'epoca, per esempio, nel «Leipziger Tageblatt», in «Kunschronik», in «Kunst und Künstler».

Per la notorietà acquisita da Craig in ambito tedesco e la circolazione delle sue idee negli ambienti intellettuali ed artistici grazie alle mostre, ai cataloghi, alle recensioni e alla pubblicazione di *Die Kunst des Theaters*, è dunque probabile che anche la Wigman e la Holm possano essere venute a conoscenza del pensiero craighiano, o nel periodo in cui Craig è attivo in Germania—cosa che vale più per la Wigman, già ventenne, che si trova ad Hannover, mentre la Holm è ancora adolescente—o negli anni Dieci e Venti, quando entrambe si spostano nel territorio tedesco (la Wigman a Hellerau, Monaco e Dresda, la Holm solo in quest'ultima città).

A colpire particolarmente l'attenzione esaminando gli scritti di Craig, della Wigman e della Holm, sono alcune interessanti affinità, e altrettante varianti, fra le posizioni teoriche dell'artista inglese e quelle delle due artiste sin qui analizzate.

Il primo punto in comune riguarda il pensiero secondo cui il *performer* non esprime sé stesso né interpreta una parte, ma è *medium* del metafisico. A tal proposito, una definizione di Craig della *Über-Marionette* è indicativa: «è l'attore più fuoco, meno egoismo: il fuoco degli dei e dei demoni, senza il fumo e il vapore della mortalità»⁹⁹. Significativa è l'idea di un *performer* che

⁹⁴ L. Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Corazzano, Titivillus, 2015, p. 163.

⁹⁵ E. G. Craig, *Die Kunst des Theaters*, Übersetzt und eingeleitet von Maurice Magnus mit einem Vorwort von Harry Graf Kessler, Berlin-Leipzig, Hermann Seemann, 1905. Cfr. E. G. Craig, *Index to the Story of My Days*, London-New York, Cambridge University Press, 1981.

⁹⁶ L. Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, cit., p. 205. Per esempio, nella mostra a Dresda del 1905 «erano esposti i disegni per due delle regie mancate di quegli anni: la *Venezia salvata* e *l'Elektra*». Ivi, p. 206. Alla mostra di Berlino del 1904 «Craig [...] espose trenta disegni di scena che riguardavano il *Masque of Love*, *Acis and Galatea*, *The Vikings*, *Much Ado for Nothing*». Ivi, p. 205.

⁹⁷ Ivi.

⁹⁸ Ivi, pp. 205-206.

⁹⁹ E. G. Craig, *On the Art of the Theatre*, New York, Theatre Art Book, 1956, pp. IX-X.

abbia come tratto costitutivo «il fuoco degli dei e dei demoni»¹⁰⁰ e sia quindi in diretta connessione con una sfera oltre l'umano, superiore, eterna e universale. Per lui «l'attore ideale sarà l'uomo che possederà una natura ampia e una mente potente»¹⁰¹. Detto in altri termini, «colui la cui mente concepirebbe e mostrerebbe simboli perfetti di tutto ciò che la sua natura contiene»¹⁰², ossia «ogni cosa»¹⁰³. La nuova figura d'artista immaginata dal teorico inglese è quella che è in grado di avvertire il collegamento con il Tutto. Così si manifesterebbero archetipi, simboli perfetti appunto. «Ricordando quanto dipenda [...] dall'Emozione»¹⁰⁴, per Craig l'attore dovrà concedere alla sfera emotiva «minor libertà [...], sapendo quanto sia prezioso il controllo più rigoroso»¹⁰⁵. Solo in tal modo egli raggiungerà lo scopo prefissato.

Come spiega Paola Degli Esposti, è dunque colui che va «oltre l'umano, lasciandosi alle spalle ogni turbamento emotivo»¹⁰⁶ facendosi «veicolo di una verità universale, impersonale, metafisica»¹⁰⁷ ad incarnare il modello attoriale, laddove *andare oltre l'umanità* sta a significare oltrepassare l'ego, per raggiungere verità universali. Quanto detto si avvicina fortemente a quanto sostengono la Wigman e la Holm, riguardo all'unione con una dimensione metafisica per manifestare non tanto la psicologia o l'emozione, quanto Idee. Poiché come spiega Paola Degli Esposti, per Craig l'artista «deve diventare uno strumento in grado di dare forma e comunicare simboli perfetti»¹⁰⁸, per lui, «l'attore come è oggi deve sparire e fondersi con qualcos'altro»¹⁰⁹. La Degli Esposti puntualizza: «fondere non significa eliminare: piuttosto, il teorico sembra affermare che quando gli attori avranno imparato a distaccarsi dalle passioni, scompariranno per fondersi con altre creature, non che saranno eliminati»¹¹⁰. Anche per Craig, come per Hanya Holm e per Mary Wigman, è necessario un processo di trasformazione del *performer* per oltrepassare gli impulsi emotivi strettamente personali. Attraverso tale superamento, l'attore o il danzatore potranno avvertire in sé il contatto con una dimensione 'altra'. Si tratta di un processo metamorfico attraverso cui chi sta in scena dovrebbe

¹⁰⁰ Ivi, p. X.

¹⁰¹ Ivi, p. 11.

¹⁰² Ivi.

¹⁰³ Ivi.

¹⁰⁴ Ivi.

¹⁰⁵ Ivi.

¹⁰⁶ P. Degli Esposti, *La Über-Marionette e le sue ombre. L'altro attore di Edward Gordon Craig*, Bari, Edizioni di Pagina, 2018, p. 80.

¹⁰⁷ Ivi, p. 81.

¹⁰⁸ Ivi, p. 122.

¹⁰⁹ E. G. Craig, *The Artists of the Theatre of the Future*, in «The Mask», vol. 1, n. 3-4, May-June 1908, pp. 57-70; citazione p. 58.

¹¹⁰ P. Degli Esposti, *La Über-Marionette e le sue ombre. L'altro attore di Edward Gordon Craig*, cit., p. 123.

«rinascere con una nuova forma, [...] uccidere quotidianamente il vecchio io, in modo da poter rinascere al medesimo tempo come artista»¹¹¹.

Diventare artisti, nel senso di abbandonare ciò che è troppo soggettivo, per mutare sé in fattore universale e generare per questo nuove forme e linguaggi, sono elementi affini al percorso di trasformazione del danzatore della Wigman e della Holm.

Osservando Eleonora Duse, il teorico inglese scrive: «lei è amore personale, coraggio personale, speranza personale e bellezza personale»¹¹². Riferendosi dunque all'attrice, vede la manifestazione di sentimenti eccessivamente legati all'individualità e al vissuto. Ciò a cui Craig mira è, invece, uno stato di perfezione che il *performer* raggiunge soltanto attraverso la padronanza e il controllo di sé e dei propri gesti. In Irving, un attore che «non era mai agitato»¹¹³, egli riscontra tale perfezione. Paola Degli Esposti spiega:

Una volta raggiunto lo stato perfezionato, l'attore ha combinato il «fuoco degli dei e dei demoni» con la freddezza, un tratto necessario per liberarsi del «vapore della mortalità», difetto a tal punto debilitante che l'avrebbe privato della capacità di diventare artista. La freddezza di Irving non era solo il distacco dell'artista nell'affrontare il personaggio: era un'imperturbabilità.¹¹⁴

Per Craig i movimenti devono essere misurati: ogni movenza va fissata ed eseguita con estrema precisione. Anche per Hanya Holm i gesti devono essere chiari e precisi. Per lei è fondamentale allenare la macchina anatomica «percorrendo le cose con un controllo»¹¹⁵ tramite un *training* fisico il cui scopo «è di coordinare e sviluppare le funzioni del corpo [...] fino a un punto in cui esso non sarà più ostacolato nell'esprimere un'idea»¹¹⁶. La padronanza non si raggiunge mediante una vigilanza razionale, ma attraverso un lungo lavoro corporeo affinché l'uso delle leggi cinetiche universali diventi abitudine.

¹¹¹ Ivi, p. 84.

¹¹² E. G. Craig, *To Madame Eleonora Duse*, in «The Mask», vol. 1, n. 1, March 1908, pp. 12-13; citazione p. 12.

¹¹³ E. G. Craig, *Henry Irving*, London, Dent, 1930, p. 21.

¹¹⁴ P. Degli Esposti, *La Über-Marionette e le sue ombre. L'altro attore di Edward Gordon Craig*, cit., p. 79.

¹¹⁵ Hanya Holm: *A pioneer in American Dance*, cit., p. 55.

¹¹⁶ *The aim of modern dance by Hanya Holm*, p. 3. Il documento della Holm contiene 5 fogli dattiloscritti numerati intitolati *The aim of modern dance by Hanya Holm* e conservati nel *folder Articles, 1932-1959*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 589, JRDD, NYPL-PA. Nel dattiloscritto non è riportata la data. I bibliotecari della New York Public Library datano 1932-1959 il dattiloscritto senza motivare la ragione precisa per cui indicano tale datazione. L'analisi del contenuto del testo e il suo confronto con scritti di Hanya Holm editi negli anni Trenta, confermano che il dattiloscritto può effettivamente essere datato in quel periodo. Si tratta di un inedito.

Un punto divergente fra Craig, la Wigman e la Holm, riguarda invece la messa in atto del loro pensiero. Mentre la Wigman e Craig, per motivi diversi, teorizzano il concetto di trascendenza e il modo di renderla nella prassi, ma concretamente l'uno non la realizza e l'altra vi perviene solo in certi casi, Hanya Holm formula un metodo pratico per attuare quanto concepito, e, almeno in apparenza, raggiunge il risultato ambito.

Salvatore Margiotta

Piccola Compagnia della Magnolia. Tra tradizione e ricerca nel segno del contemporaneo

La geografia teatrale italiana degli ultimi anni esprime un assetto estremamente complesso, articolato, stratificato e multiforme.¹ Numerosi sono i gruppi velocemente rientrati nel cosiddetto teatro degli Anni Zero – conosciuto anche come teatro degli anni Dieci o degli Anni 2000 – così come alquanto cospicuo è il numero di formazioni repentinamente uscite da questo territorio critico-artistico, in seguito a metamorfosi in sede tecnico-operativa o ad un approccio meno estremista dal punto di vista linguistico, o di cui si sono perse le tracce perché inattive. Accanto a questo panorama frastagliato, emerge un ulteriore scenario borderline in cui operano compagnie che fanno della minorità e di una sorta di isolamento militante la condizione esistenziale-filosofica di partenza della propria esperienza artistica, gruppi che lavorano sul versante della scrittura per immagini con un impiego massiccio della tecnologia digitale, artisti che dilatano sempre più la matrice performativa della composizione scenica, formazioni che creano eventi spettacolari per un numero esiguo di spettatori o addirittura per uno spettatore solo, ensemble interessati ad esplorare un teatro di estrazione attorica supportato da una produzione drammaturgica originale e una scrittura registica d'impronta contemporanea. Tra questi uno spazio di particolare interesse è occupato dalla Piccola Compagnia della Magnolia.

Nata nel 2004 per iniziativa di un gruppo di ex studenti del DAMS di Torino, più altre personalità vicine alle dinamiche di quel corso universitario, la compagnia si distingue fin da subito per la forte volontà di caratterizzarsi come collettivo stabile di ricerca, esprimendo cioè un'unione fondata sulla cultura della *troupe*, sperimentata in Francia – presso il Théâtre de l'Épée de Bois-Cartoucherie de Vincennes con Antonio Diaz Florián –² durante gli anni della formazione da Giorgia Cerruti, attrice e regista e reggente assieme a Davide Giglio dell'incarnazione originaria del gruppo. L'intento è quello di dar luogo a un processo di formazione e creazione costanti nel quale l'attore – in qualità di elemento drammaturgico fisico-vocale – rappresenti il fulcro di un percorso di ricerca teso a coniugare i codici della scena culturalmente sedimentati e la pratica contemporanea. «Una rigorosa e appassionata indagine» capace di affrontare «con sguardo contemporaneo il proprio fare teatro, riappropriandosi dei classici o sperimentando scritture originali, inseguendo una sintesi tra ricerca formale e densità emotiva».³

L'identità artistica del gruppo è da subito caratterizzata dall'idea di lavorare sul confine tra la dimensione classica del fare teatrale e una sensibilità creativa

¹ Cfr.: P. Ruffini, *Ipercorpo*, Roma, Editoria&Spettacolo, 2005; M. Petruzzello, *Attore, performer, recitazione nel nuovo teatro italiano degli anni Zero*, «Acting Archives Review», a. IV, n. 8, novembre 2014; V. Valentini, *Nuovo teatro made in Italy (1963-2013)*, Roma, Bulzoni, 2015; *Culture teatrali – La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, a cura di S. Mei, n. 24, annuario 2015.

² Attore e regista peruviano, nel 1969 fonda a Parigi Théâtre de l'Épée de Bois compagnia che propone un modello di ricerca teatrale fortemente basato sul lavoro dell'attore.

³ Dalla scheda di presentazione della compagnia.

squisitamente contemporanea, sfruttando da un lato l'impostazione tradizionale del palco - le trame delle dinamiche espresse dalla frontalità della scena rispetto alla sala - ed elaborando dall'altro la messa a punto del proprio linguaggio a partire da un'azione di massiccia riscrittura drammaturgica o di elaborazione originale del testo, unitamente all'intenso lavoro di sala sulla componente attorica. Un approccio supportato da un gusto per il trucco eccessivo e costumi d'ispirazione astratta che si traduce nel totale rifiuto del realismo muscolare portato in scena da tante formazioni dalla vocazione 'povera' e laboratoriale:⁴

Lavorando sui codici teatrali primitivi (e forse rivoluzionari oggi?), quali l'attore che agisce nello spazio sprigionando energia fisica e sonora; capendo come farlo in modo da coniugare una densità emotiva con una ricerca estetica che sia un traghettatore potenziato del testo; testo che è un lavoro (in ascolto fedelissimo e ad un tempo necessariamente irriverente dell'autore) di elaborazione del classico, contaminazione con altri autori e in ultimo 'senso' di ciò che ci urge dire in questo o quello spettacolo. Lavoriamo su un teatro antinaturalistico ed evocativo; un teatro 'popolare', che si prodighi per arrivare allo spettatore, senza quarta parete, un teatro dove sia sempre l'emozione a veicolare il senso. Il lavoro sulla vocalità, sulla parola insistita e scolpita, e sull'espressività della maschera facciale e del gesto sono elementi fondamentali nel percorso della compagnia.⁵

L'occasione rappresentata dalla possibilità di avere una sala teatrale a completa disposizione permette di dare inizio ad un percorso di ricerca che fin dalle prime battute oscilla tra la messa a punto tecnico-espressiva del proprio linguaggio e la costruzione drammaturgica finalizzata all'allestimento nell'immediato, e non in termini di ipotesi progettuale. Formazione e produzione, lavoro in sala e messa in scena: due momenti inscindibilmente vissuti dal gruppo come un unicum fin dai primi passi.

Oltre a segnare la nascita della formazione, il 2004 è anche l'anno del debutto con due spettacoli: *Il balcone* di Jean Genet e *La casa di Bernarda Alba* di Federico Garcia Lorca, opere che ben si prestano alla cifra anti-realistica e al discorso meta-riflessivo espressi dalla poetica abbracciata.

Il balcone si impernia su una regia votata all'estrema essenzialità. Il testo viene sfrondata e ricucito sulla presenza di alcuni dei numerosi personaggi creati da Genet: il Vescovo, il Giudice, il Generale, il Capo della Polizia, Irma la Regina. All'interno di una scena praticamente vuota, gli attori - vestiti con costumi che si rifanno ai canoni del teatro tardo seicentesco - utilizzano una recitazione estremamente caricata e particolarmente plastica, rispecchiando un'impostazione "esagerata, insistita, 'barocca' e ispirandosi alle atmosfere proprie del cabaret berlinese".⁶ Tale ricercata veemenza è incarnata in misura maggiore dal registro vocale utilizzato, mentre la dimensione fisico-gestuale risulta più posata. È come se ogni personaggio impersonasse lo sdoppiamento tra "purezza e ferocia"⁷ rintracciato nel testo dalla lettura data dalla Magnolia. Ambiguità rappresentata anche dal comparto delle luci, oscillante durante

⁴ Mi riferisco in particolare a quelle esperienze teatrali in cui la dimensione drammaturgica dello spettacolo è ricavata da un percorso di stampo laboratoriale nel quale gli attori sono stimolati a produrre una serie di improvvisazioni che partono da una prima messa a punto della partitura fisica per poi generare progressivamente il dato testuale e verbale della composizione scenica. Un modello che trova nel teatro di Emma Dante un riferimento cardinale anche per i temi portati sul palco.

⁵ Dalla scheda di presentazione della compagnia.

⁶ Dalla scheda artistica de *Il balcone*.

⁷ Ivi.

tutta la durata tra tonalità chiare e scure, occasionalmente spezzate da un rosso denso ogni qualvolta le azioni sembrano rimandare a un sottotesto moralmente ambivalente, rappresentando la zona d'ombra tra realtà e immaginazione.⁸

L'altro spettacolo allestito nel 2004 è *La casa di Bernarda Alba*. La compagnia parte da una regia dello stesso testo firmata da Antonio Díaz Florián, riferimento costante e prezioso, riprendendone l'impianto interpretativo-drammaturgico.⁹ Il tema della «[...] dittatura vista nella metafora familiare come una violenza castrante ogni aspirazione alla libertà»¹⁰ viene portato in scena bandendo ogni tentazione folcloristica ed esasperandone il clima opprimente e claustrofobico. La chiave trovata da Díaz Florián

[...] ci conduce nella casa della vedova Bernarda Alba all'indomani della morte del suo secondo marito. In un impeto di autoritarismo e di fanatismo religioso, Bernarda condanna le sue cinque figlie ad un lutto perpetuo che priverà tutte, tranne (almeno nelle intenzioni) la primogenita Angustias, delle gioie del matrimonio. Una casa prigioniera, un inferno che è stato interpretato come un riferimento politico alla situazione della Spagna degli anni Trenta, ma che qui diventa uno spaccato di una arcaica civiltà rurale in cui la donna matriarca perpetua la schiavitù delle figlie, fino al disastro finale. La casa dunque come trappola, mondo dei conflitti segreti, dei rancori covati, della pazzia latente (e dichiarata nella figura della nonna), che, tuttavia, dovrà preservare la facciata esterna della rispettabilità, per un confronto senza ombre con la comunità.¹¹

Schiavitù e intrappolamento che non sono ritratti solamente dalla casa-prigione narrata da Lorca, luogo in cui si vive una «[...] realtà colma di animosità, invidie, rancori, asti, passioni soffocate e pulsioni sessuali represses»,¹² ma che sono sapientemente rappresentati dall'"amputazione fisica"¹³ che si infliggono le attrici, recitando durante tutta la durata dello spettacolo in ginocchio, come se fossero nane. Una "costrizione corporale" metafora di una "menomazione morale" che "dà visibilità alla prigione sociologica dei personaggi, una coartazione carceraria che serve a instaurare disagio".¹⁴ In scena, oltre a tre candelabri in ferro posti all'altezza del proscenio, troviamo

[...] un'austera griglia [che] divide orizzontalmente il palco, sacrificando il campo d'azione delle attrici al solo proscenio e creando, unitamente a un'illuminazione cupa e dai toni severi, un ambiente rigoroso e claustrofobico al contempo; riflesso di una condizione ancor più costringente e segregante della clausura.¹⁵

In ginocchio, «come uscite da un quadro di Velazquez ed immerse nei fantasmi di Goya [...]»,¹⁶ le attrici, oltre a lavorare su un registro particolarmente caricato, sperimentano diverse altezze tonali: da quella stridula della attrice che interpreta La Poncia a quella minacciosa e roca di Bernarda. Rispetto a *Il balcone*, viene adottato un gusto per il trucco abbondante e violento. I volti delle donne, incorniciati da un

⁸ Cfr.: Ivi.

⁹ L'allestimento originale diretto da Antonio Díaz Florián risale al 1983. Una sua riedizione fu riportata in scena nel 2003, un anno prima della ripresa operata da Magnolia.

¹⁰ M. Bianchi, *La casa di Bernarda Alba*, «Eolo», 17 aprile 2006.

¹¹ sa.ce, *Madre "padrona" metafora del potere*, «La provincia di Lecco», 15 aprile 2007.

¹² M. Siano, *La casa di Bernarda Alba*, «teatro.org». Ritrovato nell'archivio della compagnia.

¹³ G. Bellotto, *La casa di Bernarda Alba*, «Su il sipario - Teleriviera», 9 febbraio 2007.

¹⁴ Ivi.

¹⁵ M. Siano, *La casa di Bernarda Alba*, «teatro.org». Ritrovato nell'archivio della compagnia.

¹⁶ E. Siri, *La casa di Bernarda Alba*, «teatro.org», marzo 2017. Ritrovato nell'archivio della compagnia.

copricapo nero en pendant con le tuniche che le coprono, sono accesi da un bianco abbagliante su cui sono disegnate enormi sopracciglia nere.

Nonostante il riscontro positivo i primi spettacoli della Piccola Compagnia della Magnolia restano di fatto operazioni circoscritte, dal punto di vista distributivo, ad un circuito ristretto. L'occasione di valicare i confini geografici di appartenenza è rappresentata da *Quijote*, spettacolo del 2005 la cui drammaturgia è firmata dal gruppo. Il lavoro, per costruzione e destinazione, è completamente diverso dai precedenti. Si tratta infatti di un'operazione di Teatro Ragazzi, inserita in un quadro più ampio di iniziative curate dalla regione Emilia Romagna e dirette alle scuole elementari e medie. L'impiego delle risorse fisico-gestuali nell'esperienza attorica è più contenuto, mentre viene favorito un maggiore utilizzo di segni ed elementi visuali. Particolarmente interessante è l'impianto drammaturgico predisposto: Aldonza è una bambina rintanata nella sua cameretta costretta a studiare il *Don Chisciotte* di Cervantes. Man mano che si immergerà nell'esperienza della lettura, la piccola lettrice diverrà una moderna Dulcinea che avrà il potere di evocare il protagonista del romanzo. Dimensione fantastica e realtà si fondono nel segno di un incontro che sospende il tempo e lo spazio assumendo toni sentimentali alternati a sfumature ironiche. Tutto lo spettacolo è la rappresentazione dell'ingresso nella contemporaneità di Chisciotte, introdotto da Aldonza a prendere contatto con situazioni e contesti tipici del nostro tempo che vanno dall'ascoltare ad alto volume musica da discoteca al gustare un hamburger. Due pannelli «[...] dotati di fessure vengono utilizzati dagli attori come porte per entrare ed uscire dalle situazioni e dal tempo o per creare magici effetti d'ombre».¹⁷ Sulla destra del palco troviamo due cavalletti e un asse dipinti di bianco: essenziale scrivania dietro la quale siede Aldonza, intenta a stringere un grande libro bianco con una enorme Q di colore rosso che raffigura la copertina del capolavoro di Cervantes. Entrambi i personaggi sono caratterizzati come due figure clownesche tra il grottesco e l'onirico. Aldonza ha un pantalone di raso a righe verdi e nere, un gilet a pois, i capelli raccolti in un treccia e un volto pesantemente truccato di bianco, mentre Chisciotte (Davide Giglio) compare in scena con un costume rosso con le pieghe a sbuffo e i polsini merlettati. Guanti e gilet neri fanno da contrasto al makeup utilizzato per il volto: completamente incipriato di bianco, eccezion fatta per gli occhi contornati di nero e la bocca ricoperta dal rossetto rosso.

Il 2006 porta la Piccola Compagnia della Magnolia a confrontarsi con *Montserrat*, testo di Emmanuel Roblès,¹⁸ nell'ambito del festival Cithémuses organizzato dall'équipe d'EN Scène dell'École Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines. Il tema relativo alla guerra di liberazione del Venezuela condotta dal nazionalista Bolivar con la conseguente repressione spagnola viene riletto dalla compagnia dall'ottica del libero arbitrio:

Montserrat, militare spagnolo, tradisce il proprio paese per la causa venezuelana nascondendo Bolivar. Scatta il ricatto. Chi salvare? Un gruppo di civili inermi o la causa di una nazione?¹⁹

¹⁷ Dalla scheda artistica di *Quijote*.

¹⁸ Scrittore, poeta e drammaturgo di origini algerine. L'esperienza in qualità di corrispondente di guerra ha influenzato buona parte della sua produzione ispirata alle lotte politiche e sociali appartenenti a diversi momenti storici.

¹⁹ Dalla scheda artistica di *Montserrat*.

La regia di Giorgia Cerruti è ancora una volta improntata sull'estrema essenzialità, ambientando lo spettacolo

[...] in un non-luogo percorso da fredde geometrie: le scenografie, di legno scuro e greve, appaiono come punti di approdo e di confine cui gli attori tendono nel loro movimento scenico. I costumi, barocchi ed eccessivi, sono un segno basilare dello spettacolo che, unitamente al trucco sostenuto, restituiscono quell'impressione di devianza dal verosimile che è segno distintivo dello spettacolo.²⁰

Gli attori calibrano la recitazione – sia da un punto di vista fisico, sia vocale – su un registro ancora una volta acceso e particolarmente caricato, cercando un equilibrio tra esagerazione grottesca e solennità tragica.

Questa prima fase di ricerca della compagnia troverà un approdo più compiuto in *Molière o Il Malato Immaginario*. Lo spettacolo, allestito nel 2007, segna una nuova collaborazione con il Théâtre de l'Épée de Bois-Cartoucherie de Vincennes, dopo la ripresa de *La casa di Bernarda Alba*. Il nuovo lavoro è infatti una coproduzione con l'atelier francese, basata sull'impianto registico approntato in precedenza da Antonio Diaz Florián e la direzione d'attore di Giorgia Cerruti.²¹ All'interno del progetto realizzato dal fondatore de l'Atelier de l'Épée de Bois il testo de *Il Malato Immaginario* viene rielaborato intrecciando la vicenda dell'ipocondriaco Argante con quella dello stesso Molière "malato vero mascherato da sano che morì in scena interpretando proprio questo personaggio":²²

Argan si spoglia della maschera della Commedia dell'Arte – in cui il vecchio avaro e ipocondriaco affronta l'universo ridicolo dei medici – e si avvicina a Jean Baptiste Poquelin detto Molière, direttore di troupe e attore che recita gli ultimi istanti della sua vita incarnando questo personaggio. La scena associa indissolubilmente Argan e Molière di fronte all'evoluzione della malattia ed al suo epilogo che culmina – come narra la biografia dell'autore – nella quarta rappresentazione del *Malato Immaginario*.²³

La natura meta-teatrale del lavoro emerge da ogni segno e elemento con cui è composto lo spettacolo fin dal suo inizio: «Una sedia vuota, dei colpi di tosse e il tintinnio di una campanella che ne scandisce il ritmo».²⁴ Una fila di posticce luci della ribalta – che si accende progressivamente – anticipa l'ingresso in scena di Argante (Davide Giglio). In un gioco di molteplici rimandi, questi tiene stretto sotto il braccio il manoscritto dell'opera, come in preda ad un lapsus dice di chiamarsi Jean-Baptiste (vero nome del drammaturgo e attore francese), si finge morto mettendo bene in vista una macchia di sangue di cui è intriso il suo costume bianco.²⁵ L'azione scenica ispirata al testo e il piano del 'reale' costruito dalla chiave registica, anche se rispondenti alle logiche di sovrapposizione e coincidenza, sono messi in relazione su livelli ben distinguibili tra loro. Tale separazione è affidata ai due diversi registri utilizzati dagli

²⁰ Ivi.

²¹ Lo spettacolo firmato da Antonio Diaz Florián è andato in scena a Parigi per la prima volta nel 1995. Una sua ripresa, prima di quella operata dalla Magnolia nel 2007, risale al 2001.

²² O. Guerrieri, *Se il "Malato Immaginario" è lo stesso Molière*, «La Stampa», 13 gennaio 2014. L'impianto a specchio ripreso dalla compagnia gioca su una forzatura meta-teatrale, poiché in realtà il drammaturgo francese morì dopo aver preso parte all'ultima replica del suo lavoro.

²³ Dalla scheda artistica di *Molière o Il Malato Immaginario*.

²⁴ M. Mancuso, *Molière o Il Malato Immaginario*, «Il giornale di Sicilia», 14 dicembre 2009.

²⁵ Cfr.: O. Guerrieri, *Se il "Malato Immaginario" è lo stesso Molière*, «La Stampa», 13 gennaio 2014.

attori, vestiti con costumi «[...] di un delicato color avorio, impreziositi da pizzi, morbide volute, generosi corsetti, scarpette vezzose»²⁶ e con i volti pesantemente truccati che ricordano quelli visti in *La casa di Bernarda Alba*. Le parti direttamente mutate dal testo di Molière sono affrontate dagli interpreti con toni e movenze manierate e leziose “come certe figurine dei vecchi carillon”²⁷. Una “recitazione volutamente forzata e innaturale, che si affida soprattutto alla verve comica”²⁸ in cui la partitura gestuale – affidata soprattutto a mani e mimica – è estremamente enfatica ed affettata. Tale registro viene contrappuntato da un secondo più moderato sul quale vengono accordati i momenti elaborati ex-novo, incentrati sul personaggio di Molière fuori parte. Durante questi innesti, la recitazione perde la vis ironica e farsesca e recupera quella tendenza alla solennità tragica con venature grottesche già vista nei precedenti lavori. Anche i gesti risultano più misurati ed equilibrati.

Come negli altri spettacoli anche qui c'è quasi totale assenza di musica, eccezion fatta per il secondo movimento del concerto per oboe *Il cimento dell'armonia e dell'inventore* (op. 8, n. 9) di Antonio Vivaldi, che torna come un refrain.

Lo spettacolo si chiude con Molière-Argante esanime al centro della scena, mentre fanno il loro ingresso gli altri personaggi mascherati che, stringendo tra le mani le stelline scintillanti comunemente usate a Capodanno, annunciano ad Argante i festeggiamenti per il carnevale. Ad un certo punto, non notando alcuna reazione da parte dell'uomo, uno dei personaggi (Giorgia Cerruti) si avvicina e allarmato urla di chiamare un medico per Molière ordinando di chiudere il sipario.

Molière o Il Malato Immaginario rappresenta per la compagnia finalmente l'occasione per girare e farsi conoscere in maniera più continua, ottenendo anche un ottimo successo commerciale, oltre che riscuotere ancor più diffusamente gli apprezzamenti da parte degli addetti ai lavori.

Nonostante i riconoscimenti il periodo che va dal 2007 al 2009 non è un momento facile per la Magnolia: alcuni degli storici compagni di viaggio e attori-fondatori dell'equipe abbandonano il progetto, che – per cause di forza maggiore – comincia a trasformarsi e diventare una creatura artistica sempre più incentrata sulla coppia Cerruti-Giglio. Parallelamente, l'attenzione dal punto di vista teatrale si orienta su una nuova fase di ricerca imperniata sulla riscrittura di alcuni testi shakespeariani che inaugura un vero e proprio ciclo. Dal 2009 al 2012 la formazione lavorerà infatti alla creazione della 'Trilogia dell'individuo' composta da tre diversi studi basati su *Amleto*, *Otello* e *Tito Andronico*.

Hamm-Let/Studio sulla voracità debutta nel 2009 dopo due anni spesi tra ricerca e problematiche interne. La decisione di concentrarsi sull'opera risponde a motivazioni innanzitutto tecniche, legate al percorso artistico-recitativo della compagnia:

c'era l'urgenza di misurarsi con il verso shakespeariano, cercando di capire come “dirlo” in scena rispettandone la metrica e la musicalità e attraversando la lingua inglese per poi tornare al nostro italiano. Una ricerca tesa a veicolare la plasticità, l'intelligibilità e la potenza evocativa dei versi del drammaturgo con una modalità che potesse gettare un ponte tra l'antico e la nostra contemporaneità così inquieta e poetica.²⁹

²⁶ A. M., “Malato immaginario” antinaturalistico Argan è Poquelin, «La Sicilia», 14 dicembre 2009.

²⁷ Ivi.

²⁸ M. Mancuso, *Molière o Il Malato Immaginario*, «Il giornale di Sicilia», 14 dicembre 2009.

²⁹ Dalla scheda artistica di *Hamm-Let/Studio sulla Voracità*.

Tale direzione impone un lavoro sul testo completamente diverso dall'esperienza precedente. Un'esperienza che si nutre delle dinamiche di traduzione letteraria e riscrittura creativa e contaminazione testuale, spostando la dimensione della creazione drammaturgica dalla operazione di adattamento scenico-registico alla produzione ex-novo realizzata attraverso i mezzi linguistici della scena, tra i quali il cardine è l'elemento attorico.

Il tema affrontato dalla Magnolia, la chiave interpretativa con cui affronta la relazione col testo di Shakespeare, è quello dell'amore o più precisamente il rapporto tra

L'uomo Hamlet e il sentimento dell'Amore quando oscilla tra le pulsazioni dell'innamoramento e il vizio della possessione. *Hamm-Let/Studio sulla Voracità* diventa così uno spettacolo sull'Amore quando l'Amore è cortese, spietato, vorace, quando è agli inizi e sembra per tutta la vita ma poi un tradimento arriva a negarne l'esistenza, quando l'Amore diventa sfrenata ed incestuosa lussuria, quando si ride d'amore e ci si sente immortali, quando Amleto è il frutto della Donna e dalla donna è divorato, quando non si dovrebbe mai parlare d'amore perché le parole tradiscono e l'intelletto cristallizza il nostro umano sentire in maniera ineluttabile.³⁰

L'amore vissuto in termini sentimentali, passionali, perversi, egoistici:

Un amore-voracità che fa rima con potere quando una moglie uccide il marito per giacere con il di lui fratello; un amore-voracità in grado di essere, per due giovani, elemento epifanico della vita, ma al tempo stesso causa di atroci ed estreme sofferenze; un amore-voracità anche in grado di corrompersi nell'odio più feroce, ancor più paradossale se la mutazione è riferita al rapporto figlio-madre.³¹

L'andamento del racconto risulta sincopato sotto forma di allusione al testo shakespeariano di riferimento affrontato nei termini di una variazione su tema, dilatata in un rapporto continuo di sottrazione col modello di partenza.³²

Cannibalismo e bulimia sono le coordinate che conducono l'operazione di riscrittura tanto sul piano simbolico-rappresentativo, quanto su quello strutturale:

In scena vediamo soltanto tre personaggi: Amleto, sua madre e Ofelia [...] in un dramma dominato dalla radice «Hamm», che pur alludendo a Hamlet richiama il cibo e, per analogia, il divorante legame che unisce Amleto alle due donne.³³

Oltre a rappresentare il sottotesto su cui si impernia l'intera operazione, la 'voracità' è anche il processo attraverso il quale l'*Amleto* viene divorato dagli altri testi utilizzati dalla compagnia per nutrire il proprio disegno teatrale.

Il lavoro sulla composizione drammaturgica, si basa da un lato su cospicui momenti di improvvisazione con gli attori, e si fonda dall'altro su un'opera di contaminazione con altre riscritture ispirate all'*Amleto* come *Hamlestmachine* di Heiner Müller, *Amleto ovvero le conseguenze della pietà filiale* di Jules Laforgue, *La morte di Amleto* di Carlo Pasi e *Mal-d'-Hamlé* di Enzo Moscato. Da questa combinazione scaturisce la struttura triangolare delle relazioni tra Amleto, Getrude, Ofelia.

³⁰ Ivi.

³¹ R. Canavesi, *Hamm-Let/Studio sulla Voracità*, «teatro.it». Ritrovato nell'archivio della compagnia.

³² «Difatti lo spettatore non assiste all'«Amleto», ma a una vicenda più volte variata dalle riscritture di Heiner Müller, Enzo Moscato e, in cima a tutti, Jules Laforgue. In scena vediamo soltanto tre personaggi: Amleto, sua madre e Ofelia» (O. Guerrieri, *È Amleto o Edipo?*, «La Stampa», 13 giugno 2009).

³³ Ivi.

Partendo dall'inesauribile capolavoro di Shakespeare e attraversando il linguaggio cruento di Müller, *Hamm-Let/Studio sulla Voracità* racconta di Amleto-Gertrude-Ofelia, tre nature che per amore si annullano a vicenda eliminando il proprio doppio, quella parte malagevole di sé che ha contagiato l'altro e che ora si ritorce sui protagonisti come una macchina infernale che divora i rapporti tra una madre ed un figlio e tra due amanti.³⁴

Il racconto teatrale procede per quadri emblematici che “[...] si susseguono fra barocco e kabuki, in una cifra stilistica fortemente orientata verso la tradizione orientale”.³⁵ All'interno di uno spazio scenico sostanzialmente vuoto, diviso orizzontalmente da una sorta di fondale-sipario composto da un gran numero di strisce bianche che cadono in verticale, i tre protagonisti “truccati come geishe e con abiti da aikido”,³⁶ danno luogo ad una composizione “antinaturalistica e straniante” generata da “un delirio verbale e gestuale, quasi in tono postespressionista”.³⁷ Numerosi sono i momenti in cui soluzioni minimali dal punto di vista tecnico-creativo generano episodi dotati di carica e ricchezza espressive esponenziali. Tra questi va sicuramente ricordato l'incontro di Amleto (Davide Giglio) con lo spettro di suo padre. Il personaggio è al centro della scena, piegato in avanti su una sedia bianca trasformata in un inginocchiatoio. Sulle note di *Requiem (The Fifth)* di Trans-Siberian Orchestra dall'alto cala una lampada che squarcia la penombra. Il dialogo con lo spettro – raffigurato dal lume – viene ‘negato’ riducendo la scena dell'incontro a un dialogo in cui l'interlocutore di Amleto è il silenzio stesso, ad indicare che la presenza soprannaturale è nella testa – o più spiritualmente nelle pieghe della stessa coscienza – del giovane principe, inascoltabile per gli altri.

Altro momento estremamente efficace e riuscito è quello dell'annegamento di Ofelia (Federica Carra), scena non mostrata nel testo shakespeariano e raccontata da Gertrude (a. IV, sc. VII). Un numero sterminato di bottiglie d'acqua minerale rotola sul palcoscenico, superando il fondale-sipario a strisce verticali, mentre la musica solenne di Craig Armstrong si diffonde in sala.³⁸ Illuminata da una tenue luce blu cobalto, Ofelia dà il la al suo delirio disperato: “è così buia la notte/davvero/ancora/sempre con amore/per sempre vostra, Ofelia”. Le battute del monologo sono progressivamente e sempre più bruscamente interrotte dall'azione compiuta dall'attrice: bere violenti sorsi d'acqua contrappuntando le parole con singulti e affanni. Le quantità diventano sempre più copiose al punto da inzuppare letteralmente l'intero palco. Fradicia la performer beve, singhiozza, smozzica battute che risultano praticamente incomprensibili, perché mutilate dall'affanno prodotto dalle quantità d'acqua che si versa sempre più compulsivamente in pieno volto, fino a crollare a terra come soffocata.

In linea con questa impostazione autodistruttiva, Amleto non muore avvelenato dopo aver sconfitto Laerte in duello. Il protagonista porrà infatti fine alla sua vita facendo seppuku. Inginocchiato all'altezza del proscenio, seguendo il ritmo di una ritualità

³⁴ Dalla scheda artistica di *Hamm-Let/Studio sulla Voracità*.

³⁵ B. Bianchini, *Hamm-let: l'uomo da mangiare*, «Krapp's last post», 18 giugno 2009.

³⁶ D. Pasero, *Hamm-Let/Studio sulla Voracità*, «teatro.it».

<http://www.teatro.it/interviste/teatro/hamm-let-studio-sulla-voracita>

Consultato il 13 aprile 2018.

³⁷ G. Bellotto, *Hamm-Let/Studio sulla Voracità*, «Su il sipario – Teleriviera», 13 marzo 2009.

³⁸ Si tratta del tema bazluhrmanniano *Final scenes (from Romeo and Juliet and Moulin Rouge)*, arrangiato con archi e voce, incluso nell'antologia *Film Works 1995-2005*.

precisa, Amleto – che edipicamente «sulla soglia della morte dichiara ‘ti amo mamma’, seguito da un ‘ti odio mamma’» –³⁹ si taglia la gola. Sulle note di *Almeno tu nell’universo* cantata da Mia Martini fa il suo ingresso in scena Gertrude (Giorgia Cerruti), “madre/amante straziata dalla morte del figlio che ne celebra la fine fagocitando dolci sopra il suo corpo”.⁴⁰ Su questa immagine, all’interno della quale «[...] si spegne la bulimica disperazione di Gertrude, vorace al punto da inghiottire metaforicamente anche le vite altrui»⁴¹ termina lo spettacolo.

Il 2011 è l’anno del secondo capitolo della ‘trilogia dell’individuo’: *Otello/Studio sulla corruzione dell’angelo*:

Cosa avviene quando un individuo viene spinto sul ciglio dell’abisso da una passione corrotta? È possibile ancora tornare indietro? E quella passione distruttrice di cui parla Shakespeare può potenzialmente travolgerci tutti o si insinua soltanto negli animi fragili, dove trova abissi da popolare?⁴²

Nel tentativo di dar risposta a queste domande, l’impianto narrativo risponde a logiche di riscrittura che riducono il testo shakespeariano ad un nucleo drammaturgico estremamente essenziale. La chiave interpretativa messa a punto dalla compagnia parte da alcune battute pronunciate dal protagonista in un dialogo condotto da Jago: «gli uomini dovrebbero essere sempre quello che sembrano» (a. III, sc. 3). Nell’ottica della Magnolia Otello è ciò che sembra:

debole in amore: sente la forza dell’Eros ma non sa niente dell’amore come dono, come passione attiva, lo confonde con il benessere che prova nel sentirsi amato. E poi è un guerriero nel mondo, i nemici li incontra “in battaglia” – fuori da sé: di un nemico interno non ha idea; che nello stesso uomo si dia battaglia, neanche se l’immagina.⁴³

Non è dunque Jago a macchiarsi di tradimento, ma lo stesso Moro – abbandonandosi deliberatamente al suo alfiere, pendendo dalle sue labbra – sia nei confronti di Desdemona, sia rispetto a sé. Come in *Hamm-Let/Studio sulla voracità* anche questo spettacolo si basa su un triangolo di personaggi (Otello, Desdemona, Jago), struttura mutuata dall’architettura relazionale Adamo-Eva-Satana ispirata al *Paradiso perduto* di John Milton. Il lavoro della compagnia non demarca una netta separazione tra angeli (anche quando caduti) e demoni, ma si propone di conferire ad ogni personaggio sfumature sfaccettate al fine di dipingere ritratti sempre in bilico tra elevazione e dannazione.

Lo spettacolo ha inizio nel foyer, fuori dalla sala. Desdemona (Anna Montalenti) e Otello (Davide Gilio) accolgono il pubblico con una danza nervosa e carnale. I due personaggi hanno i volti truccati di bianco ed acconciature caratterizzate da lunghi dreadlock. Sono vestiti con costumi di pelle nera, guarniti da borchie e cerniere lampo, che rendono i due attori iconicamente accostabili all’immagine live di Jonathan Davis, cantante e leader della band nu-metal KoRn. La coreografia eseguita dalla coppia è marcatamente sensuale, giocata su una fisicità che rimanda ad una relazione in cui tenerezza o dolcezza sono bandite all’insegna di un erotismo selvaggio e viscerale.

³⁹ O. Guerrieri, *È Amleto o Edipo?*, «La Stampa», 13 giugno 2009.

⁴⁰ D. Pasero, *Hamm-Let/Studio sulla Voracità*, «teatro.it», cit.

⁴¹ B. Bianchini, *Hamm-let: l’uomo da mangiare*, «Krapp’s last post», 18 giugno 2009.

⁴² Dalla scheda artistica di *Otello/Studio sulla corruzione dell’angelo*.

⁴³ Ivi.

Questa natura rovente della relazione tra i due personaggi è il leitmotiv di numerosi situazioni dello spettacolo. Dalla danza iniziale che si sviluppa ed evolve sul palco come un accoppiamento animale, ai momenti che immediatamente precedono l'uccisione di Ofelia (a. V, sc. 2). La donna è sola dondolante su un'altalena. All'improvviso compare da dietro Otello che la spinge sempre più in avanti. Ogni spinta crea un sussulto in Desdemona che interrompe le sue battute con mugugni e gemiti rotti dalle contrazioni fisiche.

In scena campeggia un'enorme struttura di legno e ferro che sembra un ragno o una sorta di artiglio che imprigiona i protagonisti. In cima siede Jago, personaggio interpretato da Giorgia Cerruti. I rimandi meta-teatrali di questa scelta sono evidenti. L'alfiere che nel testo shakespeariano manipola il Moro è qui interpretato dalla stessa regista dello spettacolo che 'dirige' le trame, determina direzioni, si trasforma all'occorrenza in ciò che gli serve essere (Brabanzio, Bianca, Cassio, Emilia, Roderigo),⁴⁴ come Satana che assume le sembianze di un serpente per corrompere Eva:

Due attori in scena: gli "indivisibili" Otello e Desdemona e sopra di loro - isolato su una macchina scenografica incombente in legno e ferro - ecco provenire Jago/demiurgo/regista/sadico bambino/ragno predatore/agente del male. Un'atmosfera cupa e quasi medievale incontra il mondo di Shakespeare⁴⁵

Rispetto ai lavori precedenti qui il corpo è messo molto di più in gioco: non solo per la presenza degli inserti di danza, ma perché c'è un rapporto più dinamico tra fisicità performativa e elementi della scena e spazio. Tutto ciò che si vede sul palco viene infatti utilizzato dagli attori. La mastodontica scenografia su cui si staglia Jago viene scalata da Desdemona fino in cima nella scena in cui la donna confida all'alfiere le proprie incertezze generate dal mutato comportamento del Moro nei suoi confronti (a. IV, sc. 2).

Altro momento estremamente fisico è quello relativo alla violenza con cui Otello si scaglia sul fazzoletto: primo regalo donato a Desdemona, ritrovato in possesso di Cassio. Il registro utilizzato è rabbioso, fuori controllo. L'agitazione e la collera spezzano le battute e la loro concatenazione logico-discorsiva, trasformandosi in un delirio allusivo: «con lei?/su lei?/a letto con lei?/schifo/fazzoletto/confessione/fazzoletto/schifo/demonio». Otello getta a terra il fazzoletto. Lo calpesta, lo scalcia, lo schiaccia con risentimento mentre le note del tango di *Salle d'espérance* di Henry Torgue e Serge Houppin s'insinuano in sala.

La 'Trilogia dell'individuo' si conclude nel 2012 con *Titus/Studio sulle radici*. L'ultimo capitolo ispirato alla drammaturgia shakespeariana si fonda su dinamiche compositive diverse da quelle che hanno alimentato i due segmenti precedenti:

Dopo aver appena sfiorato *Amleto* e poi lottato con l'arduo *Otello*, Magnolia prova a spingere lo sguardo verso un nuovo Shakespeare, carico di potenza immaginifica e straziato nel cogliere il senso dei legami di sangue, la lotta permanente dell'Uomo tra vendetta e perdono, il dilemma della definizione di civiltà versus barbarie in seno ad una Società

⁴⁴ Ad esempio la scena in cui Jago entra in possesso del fazzoletto caduto a Desdemona e raccolto da Bianca è resa come una burattinata: il personaggio dell'alfiere dialoga infatti con un pupazzo con sembianze femminili che muove con la sua mano destra e a cui dà voce in maniera grottesca.

⁴⁵ Dalla scheda artistica di *Otello/Studio sulla corruzione dell'angelo*.

democratica, ma dove la Natura con le sue leggi primordiali ha la meglio perché viene prima e viene da dentro all'Uomo. Studiare le Radici.⁴⁶

Lo spettacolo è costruito sulla base di una riscrittura incentrata sul lungo lavoro di improvvisazione e costruzione laboratoriale sostenuto da Giorgia Cerruti con Davide Giglio, unico attore in scena:

in uno spazio scenico nudo e scarno, [Giglio è il] protagonista solitario di un percorso fra rancori e rimpianti, odio e amore, morte e istinto alla vita, che inevitabilmente la vendetta porta con sé, fra ragioni di stato e ragioni di famiglia; iperbolico viaggio di un uomo, sfinito dalla vita stessa, dalle proprie scelte, dai propri errori.⁴⁷

Partendo dal capolavoro di Shakespeare, la compagnia immagina

un viaggio fisico e mentale nell'esistenza di Titus: padre, soldato, corpo di Stato, un cortocircuito di sensazioni che riaffiorano alla memoria e non danno tregua. *Titus* diventa tragedia di Vendetta per vendicare le Radici offese.⁴⁸

Impostazione e lettura interpretativa dirigono il lavoro di composizione e scavo attorico verso la costruzione di un personaggio complesso che incarna "un fantasma, una proiezione della mente, una nostalgia, un rimorso".⁴⁹ Nell'ottica della Magnolia Titus si trasforma da protagonista del dramma elisabettiano ad un vero e proprio dispositivo teatrale, nonché macchina narrativa meta-riflessiva. Il protagonista

inscena la propria vita instancabilmente, teme i fantasmi da sé stesso evocati, commemora e onora senza sosta i morti come un'espiazione o un dovere, pesca nel lago della memoria tessere di un mosaico di facce care e amate.⁵⁰

Lo spettacolo inizia con una enigmatica figura con una maschera:

Fronte alta, sopracciglia arcuate, occhi espressivi e intelligenti, naso largo e sensuale, faccia mobile pronta ai cambi di espressione⁵¹

Il personaggio mascherato raggiunge lentamente il proscenio dove c'è una piantina che innaffia pazientemente, respirando con affanno. Poco dopo scompare nel buio. In diffusione si sente la voce di un bambino impegnato ad eseguire un conto alla rovescia. I riflettori irradiano gradualmente la scena costituita da

pochi metri quadri, segnati sul pavimento da una croce ai cui estremi sono posti la piantina e il piccolo annaffiatoio, prossimi alla platea; all'estremo opposto, verso il fondo della scena, una poltrona. Alla sinistra del pubblico un telefono [...], mentre alla destra un attaccapanni

⁴⁶ Dalla scheda artistica di *Titus/Studio sulle radici*.

⁴⁷ G. Baffi, *Crudelissimo Shakespeare con "Titus Andronicus"*, «la Repubblica», 9 marzo 2012.

⁴⁸ Dalla scheda artistica di *Titus/Studio sulle radici*.

⁴⁹ O. Guerrieri, *Tito Andronico, Shakespeare e l'insalata*, «La Stampa», 24 dicembre 2011.

⁵⁰ Dalla scheda artistica di *Titus/Studio sulle radici*.

⁵¹ A. Villa, *Titus/Studio sulle radici*, «dramma.it».

http://www.dramma.it/index.php?option=com_content&view=article&id=6508:titus-studio-sulle-radici&catid=39&Itemid=14

Consultato il 19 aprile 2018.

di metallo, a struttura ramificata, su cui altri simboli della tragedia trovano posto: scarpe rosse, vesti di donna.⁵²

Titus fa il suo ingresso sul palco. Indossa una sorta di soprabito militare d'ispirazione napoleonica. Ha il volto completamente ricoperto dal cerone e un posticcio naso clownesco. Con un registro concitato, seguendo un ritmo incalzante, comincia il suo racconto a tinte noir che non sembra portare "in dote l'intrepido generale rientrato in Roma per esser eletto imperatore, quanto un grottesco clown impegnato" a ritrarre "dinamiche famigliari e progetti di vendetta".⁵³ Titus rievoca la tragedia ideata da Shakespeare recitando tutti i personaggi e imbastendo il suo personale e doloroso teatro con gli strumenti essenziali della scena: "basta un abito da stringere fra le braccia per evocare Lavinia",⁵⁴ così come è sufficiente sistemare due ortaggi in un tegame per 'cucinare' Demetrio e Chirone da dare in pasto alla loro madre, o schiacciare un pomodoro per uccidere Tamora o bastonare un abito femminile per sacrificare sua figlia. La presenza di Saturnino viene richiamata disegnando con un gessetto un pene sulla superficie del palco.⁵⁵

Numerosi sono i richiami alla natura meta-riflessiva di questa operazione. Titus spesso interrompe la sua rappresentazione come smarrendosi: «non mi ricordo più come va avanti», dirà ad un certo punto. In un'altra occasione sospende la personale rievocazione, sostenuta con un costante registro concitato e spedito, e fa ricorso ad un libro. Dopo avergli dato un'occhiata riprende il filo narrativo e riattacca con drammaticità: «Bastiano è stato ucciso».

Il ricorso al telefono presente in scena è un altro leitmotiv dello spettacolo. Durante più di una circostanza il personaggio afferra la cornetta e recita: «Willie?», senza riuscire a reperire l'interlocutore reale, oppure «Posso parlare con Willie? Quando lo posso trovare?» restando confinato in una sospensione beckettiana. Tentativi che restano elusi fino alle battute finali in cui, dopo aver rialzato nuovamente la cornetta, Titus recita: «Casa Shakespeare? Vorrei parlare con Willie. Sei tu? Finalmente. Io andrei. Ho fatto tutto, fino all'ultimo. E allora come si dice in questi casi? Arrivederci». Da questo escamotage drammaturgico è evidente come le 'radici' a cui fa riferimento il titolo siano quelle che tengono legati i padri e i figli, quelle cioè che stabiliscono vincoli di sangue tra creature e creatore. In tal senso il finale è assolutamente emblematico, oltre ad essere tra i più commoventi dell'opera teatrale di Magnolia. Dopo aver messo giù il telefono Titus si porta verso il proscenio e si inginocchia. Prende un bigliettino ritrovato all'altezza della piantina e legge: «Al mio bellissimo papà. Buon Natale. Ti voglio bene, papà». Progressivamente cala il buio sul palco, mentre riascoltiamo nuovamente la voce infantile dell'inizio intonare ancora il countdown.

Oltre a indicare l'anno della realizzazione dell'ultima parte della 'Trilogia dell'individuo', il 2012 rappresenta il momento di una nuova coproduzione con il Théâtre de l'Épée de Bois-Cartoucherie de Vincennes. La Magnolia riprende infatti

⁵² R. Francabandera, *Titus: l'approdo alto e faticoso della Piccola Compagnia della Magnolia*, «Krapp's last post», 6 marzo 2012.

⁵³ R. Canavesi, *Titus/Studio sulle radici*, «teatro.it». Ritrovato nell'archivio della compagnia.

⁵⁴ O. Guerrieri, *Tito Andronico, Shakespeare e l'insalata*, «La Stampa», 24 dicembre 2011.

⁵⁵ Anche Tamora viene richiamata allo stesso modo mediante il disegno di un triangolo.

L'architetto e l'imperatore d'Assiria di Fernando Arrabal sulla base della regia firmata da Antonio Díaz Florián.⁵⁶

Scritto nel 1966 il testo, ambientato in un'isola, racconta la storia dell'imperatore d'Assiria, unico superstite di una tragedia aerea. Sull'isola il personaggio incontrerà l'unico abitante: l'Architetto, che non sa parlare, nè scrivere.

I due personaggi sono complici, amici e nemici.

Insieme sembra cerchino di ricostruire la civiltà, o meglio la civilizzazione; in realtà insieme affrontano il cammino doloroso del riconoscimento del sé, delle proprie angosce, dei propri incubi. Tra cui quello ricorrente della madre traditrice, una madre puttana incantatrice, una madre uccisa a martellate.

Assisteremo ad un processo. Si gioca al potere, al padrone e allo schiavo. Un gioco in cui la giustizia non è mai tale, dove la giustizia non è mai giusta.⁵⁷

Ognuno recita il proprio personaggio passando dal padrone allo schiavo, dalla donna all'uomo, dal maestro all'allievo, dal figlio alla madre. Una carrellata di situazioni grottesche atto a celebrare la messa in scacco dell'identità.

L'allestimento è all'insegna della consueta essenzialità, qui tornata radicale rispetto ai tre spettacoli ispirati a Shakespeare. Il palco è completamente vuoto, avvolto dalla penombra e da fonti luminose sempre molto tenui, mentre la progressione drammaturgica è affidata ai tre attori in scena, con i volti così pesantemente truccati da sembrare maschere. Giorgia Cerruti veste i panni di un non ben precisato personaggio che ha la funzione di accompagnare protagonisti e spettatori attraverso i cunicoli del labirinto narrativo, Luca Busnengo interpreta l'Imperatore, mentre Fabrycja Gariglio dà la voce all'Architetto. Questi è incarnato da una particolare marionetta "dal corpo a forma di scopa"⁵⁸ dotata all'estremità di una matassa di paglia a forma circolare che ne compone il volto. Riverbero di coscienza e mente dell'Imperatore, l'Architetto ne rappresenta il doppio "che lotta e gioca con se stesso".⁵⁹

Oltre ad essere un omaggio diretto ad Arrabal, presente durante Maldipalco 2012, rassegna torinese a lui dedicata e nella quale debutta *L'architetto e l'imperatore d'Assiria*, lo spettacolo viene ripreso dalla compagnia qualche tempo dopo per 'aprire' lo spazio operativo di Carmagnola alla comunità locale.

Durante il 2013, mentre l'ultimo spettacolo conclude le sue repliche, la Magnolia comincia una serie di attività legate all'organizzazione e alla produzione di eventi teatrali e performativi e, parallelamente, struttura in appuntamenti sempre più mirati l'opera di ricerca e formazione. La compagnia si trasferisce ad Avigliana nel cui teatro comunale troverà una nuova casa per comporre e produrre i propri spettacoli, dando vita ad un progetto di residenza permanente denominato Teatro Abitato - assieme a O.P.S. Officina Per la Scena e Gran Teatro -, e organizzare stagioni e rassegne teatrali. Passa un anno e la formazione, ormai condotta dalla coppia Cerruti-Giglio, dopo una serie di lavori incentrati sull'intimità e sulla costruzione con pochi attori, decide di

⁵⁶ Lo spettacolo è stato originariamente allestito da Antonio Díaz Florián nel 2007. Come per *La casa di Bernarda Alba*, Magnolia ne riprende l'impianto registico.

⁵⁷ S. Limone, *Arrabal e Piccola Compagnia della Magnolia attraverso un secolo d'avanguardia*, «Krapp's Last Post», 7 dicembre 2012.

<http://www.klpteatro.it/arrabal-e-piccola-compagnia-della-magnolia-attraverso-un-secolo-davanguardia>
Consultato il 20 aprile 2018.

⁵⁸ T. Longo, *Dal 9 all'1 un grande omaggio ad Arrabal*, «La Stampa», 23 novembre 2012.

⁵⁹ Ivi.

dedicarsi ad un spettacolo più articolato tanto sul versante del numero dei performer da impiegare, quanto sul fronte della struttura progettuale.⁶⁰ L'attenzione si concentra sulla saga degli Atridi con la ferma volontà di andare «[...] ad indagare la socialità di quell'individuo [portato in scena con la trilogia su Shakespeare], a partire proprio dal nucleo di origine, la famiglia»:⁶¹

Con questo nuovo lavoro abbiamo voluto illuminare la trama dei rapporti familiari nell'attimo esatto in cui degenerano, collassano, trasformando la forza proficua dell'amore in passione incontrollata. *Atridi* si interroga sul limite che separa Eros dai legami di sangue. Ci pare che i fatti accaduti agli Atridi possano rivelare il dramma di tutti, con una temperatura vitale che allerta la coscienza personale e collettiva.⁶²

L'idea di partenza è rendere la saga «[...] non come un racconto infinitamente lontano nel tempo e distante da noi, bensì come un esempio archetipico della situazione di devastazione dei nuclei familiari ai nostri giorni».⁶³ L'amore, i tabù, l'assenza di colui che si ama: questi i temi che la compagnia decide di affrontare puntando alla rappresentazione della loro degenerazione "nelle forme estreme dell'eros e dell'odio più sfrenato e profondo":⁶⁴

Un universo di terrore, delirio, sangue e morte, l'universo macabro e inquietante dei rapporti familiari sventrati dal dolore, laddove l'amore si converte nel più torbido degli odi. La potenza della tragedia classica usata come strumento per parlare di situazioni e sentimenti eterni ed universali, insiti nella natura stessa dell'uomo.⁶⁵

Alla base di tutto c'è ovviamente la rielaborazione del mito individuato in alcuni nuclei narrativi fondamentali: "il sacrificio di Ifigenia, l'omicidio di Agamennone per mano di Clitemnestra, l'odio custodito da Elettra, il desiderio di vendetta di Oreste".⁶⁶

⁶⁰ Francesca Roma sintetizza in maniera puntuale le diverse tappe di cui è composto il progetto nel suo complesso: «Ci sarà parallelamente una raccolta di interviste, materiali fotografici e video chiamati *Ritratti di famiglia*. Durante le varie tappe del viaggio, vi saranno alcuni *Sguardi maestri*, momenti in cui interrogarsi sull'arte grazie all'incontro tra la Piccola Compagnia della Magnolia e maestri dell'arte contemporanea, a cavallo tra teatro, arte visiva e cinema. Obiettivo: connettere tra loro le persone e gli artisti, e dall'incontro raccogliere il senso impellente del fare teatro oggi. Dal 2016, le testimonianze raccolte diverranno un prezioso materiale di indagine sull'individuo/famiglia, sfoceranno in un film-documentario dal titolo *Atridi - Ritratti di famiglie* e saranno una rete viva di relazioni raccontate al pubblico dei teatri che accoglieranno *Atridi/Metamorfofi del Rito*» (F. Roma, *Atridi/Metamorfofi del rito*, «Teatrionline», 21 novembre 2014).

<https://www.teatrionline.com/2014/11/atridi-metamorfofi-del-rito/>

Consultato il 28 aprile 2018.

⁶¹ G. Bertuccio, *Al Gobetti la famiglia secondo la Magnolia*, «whipart», 20 novembre 2014.

<http://lnx.whipart.it/html/modules.php?name=News&file=print&sid=10074>

Consultato il 22 aprile 2018.

⁶² Dalla scheda artistica di *Atridi/Metamorfofi del Rito*.

⁶³ G. De Antonellis, *Atridi/Metamorfofi del Rito*, «Scena Illustrata sul Web», 1 ottobre 2013.

<http://www.scenailustrata.com/public/spip.php?article1491>

Consultato il 22 aprile 2018.

⁶⁴ G. Zeno, *Atridi: apoteosi di un cannibalismo amoroso secondo la Magnolia*, «Krapp's last post», 30 settembre 2013.

⁶⁵ S. Fasanella, *Atridi/Metamorfofi del Rito: viaggio nella bellezza del dolore*, «Radiophonica», 1 giugno 2014.

<http://www.radiophonica.com/recensione/atridi-metamorfofi-del-rito-viaggio-nella-bellezza-del-dolore-pdt14>

Consultato il 23 aprile 2018.

⁶⁶ Dalla scheda artistica di *Atridi/Metamorfofi del Rito*.

Quest'operazione di astrazione del mito classico, riproposto in un'ottica più relazionale e metafisica e meno storico-filologica, più attenta alle dinamiche della corruzione degli affetti e meno alle dinamiche tragiche,⁶⁷ si fonda sulla contaminazione testuale con diverse fonti letterarie, scandagliando

[...] la produzione moderna e contemporanea che ha rivisitato il mito antico, da Alfieri ai giorni nostri, soffermandosi in particolare sulle riscritture della Yourcenar, della Maraini, di Hugo von Hofmannsthal (da cui la stupenda versione operistica di Richard Strauss), il Sartre de *Le mosche* e, soprattutto, l'*Elettra* teatrale di Giuseppe Manfredi.⁶⁸

L'indagine sui legami di sangue tra i personaggi viene condotta realizzando una sorta di sinfonia tragica in tre movimenti: "tre diverse rappresentazioni per la corruzione dell'amore" da quella di Agamennone verso Ifigenia, dalla vendetta di Clitemnestra nei confronti del suo coniuge, fino ad arrivare a quella di Oreste ed Elettra consumata ai danni di Egisto e Clitemnestra.⁶⁹

La Magnolia propone una chiave di lettura del mito classico degli Atridi incentrata tutta sull'indagine delle relazioni e dei legami di sangue esistenti tra i personaggi, eludendo in questo modo l'intera ed intricata trama fatta di battaglie e schieramenti di eserciti, di eroi guerrieri contrapposti – che negli autori classici greci ha un ruolo essenziale – per focalizzare tutto il lavoro sullo studio dei folli e malati legami che intrecciano tra loro gli Atridi, condannandoli ad una vera e propria devastante ed eterna dannazione.⁷⁰

La riscrittura fa partire il dramma dall'uccisione del cervo sacro da parte di Agamennone, gesto con il quale il re di Micene lancia di fatto la sua sfida agli dèi, anziché cominciare dallo scontro tra Atreo e Tieste o risalire alle colpe di Tantalò. È l'atto criminale con cui il personaggio condanna la sua intera famiglia alla distruzione. *Atridi/Metamorfosi del Rito* comincia con un buio iniziale rotto dalle parole di una coreuta (Ksenija Martonovic) che riassume la vicenda mentre accende due candelabri posti all'altezza del proscenio. La luce rivela la presenza di Agamennone (Davide Giglio) seduto su un scranno. È vestito di bianco, stesso colore del trucco di cui è ricoperto il volto. Alle sue spalle si trova immobile Ifigenia, il cui volto è nascosto sotto una particolare maschera composta da tanti piccoli elementi di metallo a forma circolare. Agamennone si alza e si reca verso il proscenio. Il percorso viene compiuto eseguendo una coreografia nella quale ad ogni colpo battuto sulla superficie del palco, con il bastone stretto saldamente in pugno, corrisponde ad un passo portato in avanti con slancio e vigoria:

Si muoverà – in abito e movenze da derviscio sufi – sul limitare della scena per compiere il sacrificio di Ifigenia, posto in essere quasi con amore, come un tentativo di far addormentare un infante

Giunto all'altezza dei candelabri si inginocchia di botto. Poco dopo viene raggiunto da Ifigenia con la quale comincerà un gioco dai toni infantili che diverranno progressivamente minacciosi. Agamennone stringe sua figlia come per collarla

⁶⁷ Cfr.: R. Canavesi, *Atridi/Metamorfosi del Rito*, «teatro.it». Ritrovato nell'archivio della compagnia.

⁶⁸ G. De Antonellis, *Atridi/Metamorfosi del Rito*, «Scena Illustrata sul Web», 1 ottobre 2013, cit.

⁶⁹ R. Canavesi, *Atridi/Metamorfosi del Rito*, «teatro.it», cit.

⁷⁰ G. Zeno, *Atridi: apoteosi di un cannibalismo amoroso secondo la Magnolia*, «Krapp's last post», 30 settembre 2013.

recitando una sorta di filastrocca: «naso nasino/occhi di bambino/frontera spietata/notte stellata/la tua bocca prenderò/e un bacio ti darò». Il registro diventerà sempre più sinistro, incalzante e disperato: è il sacrificio della ignara figlia, rappresentato con il graduale spegnimento di tutte le candele fino al buio. Un intermezzo musicale

dai toni forti e angosciosi, durante il quale Agamennone si esibisce in un ballo dalle movenze altrettanto tese, separa il sacrificio di Ifigenia dall'assassinio di Agamennone per mano della moglie Clitemnestra, che grida la sua disperazione alla morte della sua famiglia.⁷¹

Evidenti sono le influenze delle discipline artistiche orientali tanto negli abiti che evocano quelli dei samurai, quanto negli intermezzi di danza kabuki, "che porta sulla scena un teatro non verbale che emoziona con il gesto".⁷²

Successivamente – dieci anni dopo come precisato dalla narratrice – troviamo Elettra (Camilla Sandri) al centro della scena. Concentrata e in silenzio, disegna su un enorme foglio di carta bianco il volto stilizzato di un uomo: si tratta del ritratto di Agamennone. Una volta realizzata l'opera Elettra si avventa violentemente su di essa. Strappa il ritratto rompendolo in tanti pezzi. Pezzi che in maniera compulsiva e ossessiva tenterà di "divorare e inghiottire con avido e inesauribile desiderio" nel "disperato tentativo di possedere e assimilare, rievocare e portare in vita l'amato".⁷³

Dopo il ricongiungimento con Oreste (Matteo Rocchi) e il racconto delle notti insonni affrontate da Clitemnestra (Giorgia Coco) ed Egisto (Davide Giglio vestito di nero) ha luogo l'ultimo segmento del nuovo lavoro di Magnolia:

L'ultima parte della rappresentazione mostra Egisto e Clitemnestra, ormai disfatti dal rimpianto e rassegnati a morire per mano di Oreste ed Elettra, che dopo aver ascoltato i loro ultimi pensieri, li pugnalano. I due muoiono senza scomporsi, quasi la morte li avesse liberati dal loro fardello.⁷⁴

Il quadro è realizzato in maniera scarna ed efficace: Clitemnestra ed Egisto siedono al centro del palco circondati dal buio. Indossano due vestaglie da camera: celeste lei, rosa lui. Alle loro spalle Oreste ed Elettra li pugnalano con un colpo secco alla schiena, senza che il gesto venga mostrato al pubblico.

Nonostante l'ottima accoglienza e le diverse piazze coperte dalle repliche l'esperienza sostenuta con *Atridi/Metamorfofi del Rito* non risulta esaltante per il duo Cerruti-Giglio. Lo spettacolo riporta gli artisti a toccare nuovamente un nervo scoperto della loro esperienza come compagnia, quello relativo alla difficoltà di lavorare con continuità con altri compagni di viaggio riuscendo a nutrire quotidianamente un progetto teatrale in tutte le sue fasi processuali. Pur raggiungendo ottimi risultati qualitativi,

⁷¹ M. Ferraresi, *Atridi/Metamorfofi del Rito*, «medium.com».

https://medium.com/@radio_110/recensione-della-rappresentazione-teatrale-atridi-metamorfofi-del-rito-81ac093f9f9a

Consultato il 23 aprile 2018.

⁷² E. Gatto, *A teatro i drammi familiari, dagli Atridi ai giorni nostri*, «daomag.it», 20 novembre 2014.

<https://daomag.it/notizia/58373/a-teatro-i-drammi-familiari-dagli-atridi-ai-nostri-giorni-2.html>

Consultato il 23 aprile 2018.

⁷³ G. Zeno, *Atridi: apoteosi di un cannibalismo amoroso secondo la Magnolia*, «Krapp's last post», 30 settembre 2013.

⁷⁴ M. Ferraresi, *Atridi/Metamorfofi del Rito*, «medium.com», cit.

Atridi/Metamorfosi del Rito è sostanzialmente un lavoro di riscrittura e regia provato e montato con gli attori coinvolti. Un episodio creativo che non è riuscito a spingere più in là, rendendola più corale, l'esperienza di lavoro di costruzione con gli attori portata in scena con la 'Trilogia dell'individuo'.

Durante lo stesso 2014 emergono le premesse per misurarsi con un nuova produzione da sostenere in maniera diametralmente opposta al lavoro compiuto precedentemente. La voglia è quella di recuperare l'orizzonte essenziale alla base delle operazioni su Shakespeare e di compiere una ricerca dai tratti ancor più minimali, tracciando un itinerario compositivo in aperta contrapposizione con la natura più articolata da cui era partito il processo di creazione sulla saga degli Atridi. Tale esigenza si traduce innanzitutto nella volontà di lavorare senza alcun coinvolgimento esterno così da preservare l'identità artistica e la dimensione autoriale a tutto tondo della Magnolia fin dalle primissime battute. Come nel caso della 'Trilogia dell'individuo' l'obiettivo è dar luogo ad una ricerca organica tra scrittura drammaturgica, elemento attorico e composizione registica.

L'attenzione della compagnia comincia ad orbitare intorno alla figura di Zelda Sayre, scrittrice e moglie di Francis Scott Fitzgerald, autore de *Il grande Gatsby*:

Autrice nel 1932 del meraviglioso romanzo autobiografico "Lasciami l'ultimo valzer". Morì all'età di quarantotto anni in circostanze oscure nell'incendio dell'ospedale psichiatrico in cui era ricoverata a causa della sua instabilità mentale dovuta ad una grave forma di schizofrenia. Una donna dagli atteggiamenti anticonvenzionali e spregiudicati considerata una proto-femminista. Zelda e Fitzgerald, uniti da una straziante e struggente storia d'amore, sono stati un'icona della nuova Età del jazz in America e successivamente sono diventati negli anni '20 un modello per l'Europa, attraversata dalla coppia durante i lunghi ed estenuanti ricoveri di Zelda.⁷⁵

Autrice del romanzo autobiografico *Lasciami l'ultimo valzer* Zelda è una sorta di alterego di suo marito,

sua stessa speculare immagine al femminile. Scrittrice sapiente e intensa mortificata dalla ingombrante presenza del compagno e dalla sua inarrestabile malattia, o forse dagli indissolubili legami tra l'una e l'altra. Proto-femminista secondo molti, ma anche schiacciata dalla dicotomia tra immagini e rinnovati ruoli sociali del femminile, apparentemente accettati perché di successo da una società ipocrita, ed un substrato psicologico ed affettivo inadeguato e frutto di una storia familiare contrastata. Una coscienza di sé dunque forse ineluttabilmente "schizofrenica", su cui le tensioni di una relazione contrastata non potevano che agire da moltiplicatore.⁷⁶

L'interesse per la vita e la poetica di Zelda Sayre diventa totalizzante: da punto di partenza ben presto il personaggio diventa elemento centrale nel lavoro di sala condotto dalla Magnolia. Comincia progressivamente ad insinuarsi l'idea che lo spettacolo possa formalizzarsi in monologo con la sola presenza della Cerruti in scena e con Giglio alla co-regia: un assetto del tutto nuovo rispetto al passato. Parallelamente, le prime fasi di ricerca infondono nel duo l'ispirazione a misurarsi con un progetto più articolato, una nuova trilogia teatrale battezzata con il titolo "Bio_Grafie", dedicata "a

⁷⁵ Dalla scheda artistica di Zelda. *Vita e morte di Zelda Fitzgerald*.

⁷⁶ M. D. Pesce, *Zelda. Vita e morte di Zelda Fitzgerald*, «dramma.it», 4 maggio 2014.

http://www.dramma.it/index.php?option=com_contact&view=contact&id=2&Itemid=95

Consultato il 30 marzo 2018.

storie di vita e a personalità straordinarie del Novecento".⁷⁷ Scandagliare poeticamente la vita di figure emblematiche per la Magnolia significa anche lavorare alla drammaturgia in maniera completamente inedita. Non si tratta più di riscrivere i classici in un'ottica contemporanea sulla base delle risorse attoriche, ma di trovare nuovi approdi drammaturgici organici alla propria visione artistica. È su questi presupposti che andrà componendosi il nuovo ciclo di spettacoli formato da *Zelda. Vita e morte di Zelda Fitzgerald* (2014), *1983 Butterfly* (2016) e *Adagio Nureyev. Ritratto d'artista* (2017). Non è l'esposizione biografica ad interessare la compagnia, bensì

l'indagine attraverso un personaggio, percepito interiormente, nel profondo, come traccia di specchio/ideale di vita (ciò che Genet definirebbe lo specchiarsi in ciò che si vorrebbe essere ma non si riesce), come medium di contatto con l'altro.⁷⁸

La vita di un artista, la sua 'temperatura', messa in relazione sulla scena con la visione e la condizione nutrite e vissute da altri artisti, all'insegna di una ricerca della tensione pura nel rapporto con la propria opera. Questa l'idea alla base di 'Bio_Grafie', questa la scintilla che ispira la costruzione di *Zelda. Vita e morte di Zelda Fitzgerald*.

Saggi, carteggi, documenti di ogni tipo, contributi esterni, interviste rappresentano il calderone nel quale la Magnolia rimesta per fornire alla Cerruti una solida base drammaturgica su cui innestare le improvvisazioni attoriche che vanno a comporre il testo dello spettacolo. La cornice narrativa viene delineata in maniera chiara:

Sull'ultimo giaciglio dell'artista, sola e convalescente per congestione d'idee in un letto di un oscuro ospedale psichiatrico della provincia americana, si ripropongono le parole di una Zelda già in attesa della morte otto anni dopo il compagno.⁷⁹

Il racconto «[...] dà spazio ai chiaroscuri della coppia, in bilico tra l'esaltazione dei ruggenti anni Venti in Europa e gli abissi di insicurezze e fragilità, pronti a riemergere e trascinare nel fondo».⁸⁰ I piani temporali s'intrecciano, i flashback si sovrappongono, le diverse prospettive – sospese tra lo sforzo per il recupero di una lucidità sempre in bilico e la definitiva deriva psichica – compongono l'articolato mosaico di una identità particolarmente complessa.

In scena Giorgia Cerruti, vestita con una vestaglia rosa, si trova sdraiata in un letto coperto da lenzuola bianche. Guardando negli occhi il pubblico comincia il suo racconto affermando perentoriamente che ci troviamo nella camera dell'ospedale psichiatrico Highland Hospital di Asheville in cui è ricoverata per schizofrenia, ricordandoci con precisione la data: 10 marzo 1948. Giorno che simbolicamente segna l'inizio del racconto teatrale, ma che al tempo stesso rappresenta la data della morte della donna.

Senza mai alzarsi dal letto – unico elemento scenografico –

⁷⁷ Dalla scheda artistica di *Adagio Nureyev. Ritratto d'artista*.

⁷⁸ E. Nigro, *Zelda: una donna tra rose e fuoco. La buona prova di Giorgia Cerruti*, «Rumor(s)cena», 23 settembre 2014.

⁷⁹ Dalla scheda artistica di *Zelda. Vita e morte di Zelda Fitzgerald*.

⁸⁰ G. Muroni, *L'ultimo valzer di Zelda Fitzgerald: danza macabra secondo la Piccola Magnolia*, «PAC», 22 agosto 2014.

Al pari della Winnie beckettiana, Zelda sopravvive in un atollo di detriti di vita, tenacemente spolverati per inseguire l'ombra di un'ipotetica felicità: entrambe metafora di un mondo che le ha partorite e che ora le inghiotte.⁸¹

Il letto d'ospedale è metariflessivamente il teatro della sua rievocazione. Al susseguirsi di date precise corrispondono ricordi corrosi dalla malattia: da quello di una sorella più avvenente al pensiero per un padre moralista, dal richiamo alle lezioni di danza a quello per un amore ingombrante:

A otto anni dalla perdita di Francis, il delirio sembra avere la meglio su di lei e il soliloquio inscenato scorre tra l'amore e la nostalgia, il risentimento e il livore, tratteggiando i confini di una danza macabra ininterrotta.⁸²

A supporto degli episodi che formano il suo racconto Zelda sfilava da sotto le lenzuola una serie di oggetti che emblematicamente si legano alle parole. «Con l'ultimo rigurgito di vita, otto anni dopo la morte del marito, compaiono sulla scena i simboli di un'esistenza estratti dal lenzuolo bianco come da un ventre, partoriti»:⁸³ un beautycase, una rivista d'epoca, un giornale, l'anello pegno d'amore di Francis, uno specchietto che le serve per aggiustarsi i capelli, le scarpette da ballo.

Il registro utilizzato varia costantemente dal drammatico al brillante, rendendo alla perfezione in maniera fluida i passaggi tra amore e risentimento, nostalgia e livore, ben rappresentando la sospensione tra fragilità psichica e inquietudine spirituale del personaggio:

Mentre il collegamento con la realtà si fa sempre più esile, la poetessa diventa querula e sragiona, l'immaginazione la trasforma nella Blanche di *Un tram chiamato desiderio*.
[...]
Nel travaglio della creazione poetica la voce si arrochisce congestionata da idee che il linguaggio fatica ad esprimere, invecchia prematuramente logorata dal continuo sforzo verso la perfezione: Zelda è una rosa, così si è sempre vista.⁸⁴

La condizione statica in cui la Cerruti sceglie di calare il suo personaggio non le impedisce di sostenere costantemente la recitazione con una gestualità particolarmente espressiva, esclusivamente incentrata sull'uso delle mani con cui Zelda si sfiora i capelli, giocherella con gli orli della vestaglia, disfa e risistema le lenzuola.

La dimensione meta-teatrale dell'operazione viene esaltata dal cortocircuito ingenerato dal finale: Zelda recita – tenendo tra le mani una ciocca di capelli di Francis – “una profetica poesia sul suo destino di morte”⁸⁵ conclusa la quale si abbandona tenendo gli occhi chiusi. Con i riflettori ancora accessi si diffonde in sala la registrazione di un testo recitato dalla stessa attrice che con un tono neutro racconta dell'incendio che il 10 marzo 1948 distrusse l'ospedale in cui la donna era ricoverata. Si evince dal brano che Zelda avrebbe potuto fuggire dalla stanza, ma rimase invece ad attendere che le fiamme la raggiungessero. Le luci si spengono gradualmente sulle note di *Run* di Ludovico Einaudi.

⁸¹ A. Cipolla, *Zelda. Vita e morte di Zelda Fitzgerald*, «la Repubblica», 17 giugno 2014.

⁸² G. Muroi, *L'ultimo valzer di Zelda Fitzgerald: danza macabra secondo la Piccola Magnolia*, «PAC», 22 agosto 2014.

⁸³ G. Bellotto, *Il fuoco di ribelli, santi e pazzi*, «Parlando di ultima luna», 5 settembre 2014.

⁸⁴ Ivi.

⁸⁵ Ivi.

Il 2016 è l'anno di *1983 Butterfly*. Il lavoro nasce da una fase di ricerca laboratoriale in cui Cerruti e Giglio s'interrogano sul ribaltamento dei generi maschile-femminile e provano possibili soluzioni espressive sul piano drammaturgico.⁸⁶ Narrativamente l'interesse si catalizza sull'incredibile storia di Bernard Boursicot e Shi Pei Pu, che ha ispirato nel 1993 anche *M Butterfly* di David Cronenberg :

Siamo nella Pechino degli anni Sessanta, Bernard, giovane diplomatico francese, viene inviato a collaborare con l'ambasciata cinese. Durante una rappresentazione di *Butterfly* di Puccini, il diplomatico incontra Shi Pei Pu, un attore lirico molto noto, con il quale stringe sin da subito un forte legame di amicizia.⁸⁷

Dopo mesi di incontri e confessioni, Shi racconterà a Bernard di essere «[...] nata come terzogenita femmina, è costretta a vivere nei panni di un maschio per sollevare la propria famiglia dall'onta di non aver avuto eredi virili». ⁸⁸ In realtà è una menzogna: Shi è davvero un uomo, un informatore dei servizi segreti. Bernard lo scoprirà soltanto nel 1983, circa vent'anni dopo il primo incontro, quando entrambi verranno arrestati in Francia con l'accusa di spionaggio:

Nel 1986 vengono condannati entrambi a sei anni di reclusione con un processo che ha fatto storia; durante l'interrogatorio Boursicot racconta: "Le sue mani erano molto fini, il suo volto, la sua voce potevano essere quelli di una donna". Il sesso? Io non ero molto esperto, anzi ero vergine e a me sembrava tutto normale". La pena viene in seguito ridotta a un anno per Shi Pei Pu, che riceve la grazia dal Presidente Mitterand.⁸⁹

Nonostante il tema *Magnolia* non è minimamente attratta dalle "insane e perverse curiosità"⁹⁰ che emersero dal dibattimento processuale. A destare interesse è la storia d'amore, vissuta - tra incontri clandestini e distanze geografiche durante quasi vent'anni - con passione reale e sentimento sincero:

Gli occhi di entrambi non si soffermano sui dettagli dell'aspetto ma lasciano parlare solo i cuori, che dialogano contro la volontà dei personaggi. Saranno solo il pregiudizio, la politica e le barriere della mente a separarli, a rendere impuro e inopportuno un sentimento vero, fino a definirlo imprudente e disdicevole da dover essere distrutto.⁹¹

Il secondo capitolo del progetto 'Bio_Grafie' comincia al buio. Una voce un po' nasale recita: «vogliate ricevere questo lavoro/come omaggio a un'amicizia molto rispettosa/ ho esitato a dedicarvelo perché l'argomento non è del tutto appropriato/ma ho esitato affinché la opera non fosse mai di bassa lega/spero di esservi riuscito/è il diario di un tempo della mia vita al quale non ho cambiato nulla, nemmeno le date/penso che quando si arrangiano le cose le si guasti sempre molto/benché il ruolo più ampio sia quello di Shi Pei Pu/la mia Butterfly/i tre personaggi principali sono io stesso/la Cina/e l'impressione che questo paese ha suscitato in me/vogliate ricevere questo lavoro col sorriso indulgente/senza cercarvi alcun significato

⁸⁶ «Della Butterfly di Puccini non si aspetti molto chi si reca a vedere lo spettacolo *1983 Butterfly* messo in scena da La Piccola Compagnia della Magnolia» (A. Matassa, *1983 Butterfly - Festival delle colline torinesi*, «Persinsala», 17 giugno 2016).

⁸⁷ Ivi.

⁸⁸ Ivi.

⁸⁹ Dalla scheda artistica di *1983 Butterfly*.

⁹⁰ R. Canavesi, *Butterfly, anatomia di un amore*, «Sistema Teatro Torino», 17 giugno 2016.

⁹¹ Ivi.

morale/negativo/buono/con grande rispetto il vostro affezionato Bernard Boursicot». ⁹² È un prologo portato in scena da Giorgia Cerruti – regista e drammaturga dell’operazione – la cui natura meta-teatrale viene ulteriormente amplificata dal fatto di vederla interpretare il principale ruolo maschile.

Successivamente, la penombra generata da due candelabri accesi rivela uno schermo rettangolare posto verticalmente sul fondo del palco: strumento con il quale verrà scandito durante tutto lo spettacolo il tempo cronologico del racconto. Sulla musica di *Pina*, tema di Thom Hanreich inserito nell’omonimo film di Wim Wenders, comincia una proiezione di foto che ritraggono attori intenti a truccarsi, in varie epoche storiche, prima di andare in scena. Assistiamo, terminata la riproduzione, a un momento di teatro nel teatro in cui due figure – un uomo e una donna dalle voci che distinguiamo – coperte da mantelli danno vita ad una rappresentazione in versione concentrata della *Madama Butterfly* di Puccini che si scioglie nelle riconoscibili note dell’opera.

Sullo schermo viene proiettato l’anno 1964, mentre ascoltiamo uno stralcio di un’intervista fatta al vero Boursicot. ⁹³ Un attimo dopo, seduti davanti a un tavolino rosso, ritroviamo Boursicot – la Cerruti in giacca e cravatta con barba posticcia – e Shi Pei Pu a cui dà corpo e voce Davide Giglio. L’attore ha il volto coperto da una maschera neutra che cela i lineamenti del viso e dalla quale spuntano solo occhi, naso e bocca da alcuni piccoli fori. Il suo registro restituisce la fragilità del suo personaggio, tutto costruito su aspirazioni e vibrati vocali: ⁹⁴

Gli attori, Giorgia Cerruti (Bernard Boursicot) e Davide Giglio (Shi Pei Pu), creano sul palco un magistrale incrocio chiastico di ruoli, affidando in modo invertito il personaggio della donna a un uomo e quello dell’uomo a una donna, e – attraverso il sovvertimento del concetto di identità di genere – riuscendo a produrre caos e disorientamento nello spettatore, che sperimenta, a sua volta, la confusione e lo sgomento provati da Bernard. ⁹⁵

Quello a cui assistiamo è il primo dei numerosi incontri via via più segreti e intimi che racconteranno “la nascita della passione, la comparsa di un figlio, i giochi di potere tra amore e politica, il rientro in Francia ed il ritorno in Cina per arrivare agli ultimi anni

⁹² «Sono un uomo che ha amato una donna creata da un uomo», affermerà Boursicot. Agli occhi della compagnia la figura di Shi Pei Pu rappresenta quindi una personalità creativa così come allo stesso modo l’intera sconvolgente storia ha il sapore di una drammaturgia ben congegnata. In tal senso, questo secondo capitolo di ‘Bio_Grafie’ è perfettamente organico alla natura del progetto inaugurato con lo scandaglio teatrale della vita di Zelda Fitzgerald e che terminerà col ritratto di Rudolf Nureyev.

⁹³ Come per *Zelda* anche in questo caso la Magnolia si documenta attingendo alle fonti dirette. Oltre a carteggi e testimonianze processuali, la compagnia incontra diverse volte l’anziano diplomatico protagonista, registrando interviste utili per il lavoro drammaturgico.

⁹⁴ «Ma bellissima anche la scena del ballo durante la quale Shi Pei Pu si spoglia del suo travestimento da uomo (quale è) per trasformarsi come una farfalla nella donna (quale non è) che ha immaginato o forse creduto di essere, quella donna amata come in un sogno lungo vent’anni da Bernard Boursicot» (M. D. Pesce, *1983 Butterfly*, «dramma.it»),

http://www.dramma.it/index.php?option=com_content&view=article&id=20232:butterfly-1983&catid=39&Itemid=14

Consultato il 22 aprile 2018).

Shi Pei Pu recita: «Ma io sono una donna/se volete cercherò di rendervi felice», mentre balla con movenze sincopate al ritmo dell’elettronica del brano *Milton* di Phondupe. La trasformazione agli occhi di Boursicot si compie appena l’attore indosserà una seconda maschera, quella di un unicorno, fino a quel momento, sospesa a mezz’aria sul palco.

⁹⁵ E. Matassa, *1983 Butterfly – Festival delle colline torinesi*, «Persinsala» 17 giugno 2016.

francesi con l'arresto" per proseguire fino al processo.⁹⁶ Siamo nel 1986 come indicato dall'immagine proiettata dell'anno. Cerruti e Giglio siedono dietro un lungo tavolo rosso. Indossano folte parrucche con boccoli bianchi e i volti sono illuminati dal basso da potenti fonti luminose che ne deformano le fattezze. L'udienza viene resa attraverso toni grotteschi da grand-guignol: la questione politica viene subito messa da parte per concentrarsi su dettagli sessuali e morbose curiosità sulla vita di coppia dei protagonisti, la cui vicenda umana e personale viene triturrata, fatta a pezzi e data in pasto all'opinione pubblica utilizzando un registro recitativo grottesco e caricaturale, condito da grasse risate e sputi. La proiezione di un lungo brano testuale che ricostruisce la testimonianza di Boursicot sui quasi tre anni trascorsi in carcere prima che iniziasse il processo introduce la citazione audio di un dialogo tra Jeremy Irons e John Lone, protagonisti del film di Cronenberg: «Ancora mi vuoi/anche così in giacca e cravatta/Io sono la tua Butterfly/sotto gli abiti al di là di tutto».

Boursicot e Shi Pei Pu siedono in silenzio, l'uno di fronte all'altro, rispettivamente alla destra e alla sinistra della scena. Gradualmente si liberano di parrucche, barbe, elementi posticci. Via quelle "catene che maschere sociali e comportamenti indotti dal profondo impongono ai nostri desideri e alle nostre azioni".⁹⁷ Giglio, con la sua voce e la postura naturale, racconta della notizia della morte di Shi Pei Pu, avvenuta nel 2009, e comunicata a Bernard. Sul palcoscenico i due attori recitano, con un registro naturale, dando vita al confronto – mai avvenuto nella realtà – tra i due personaggi di questa sbalorditiva vicenda. «Eccoci qua/l'hai fatta grossa eh?» fa notare Boursicot all'altro che gli risponde «Ma sono ancora qui». Si tolgono gli abiti, tenendo su solo la biancheria intima, mentre parte il tema *Polonaise* di Shigeru Umebayashi, tratto dal film *2046* di Wang Kar Wai. Le luci calano di intensità. I due raggiungono il centro del palco e cominciano a lottare in un corpo a corpo violento, intenso, autentico:

Ecco così che tutto precipita e si trasfigura nel segno del teatro, quasi che quella storia non fosse un sogno o una colpevole illusione ma bensì [sic!] una costruzione drammaturgica in cui la verità si mescola alla finzione, o meglio nasce dentro quella stessa finzione, in un paradosso che si ripete nel come sé di ogni rappresentazione.⁹⁸

Mentre *1983 Butterfly* si afferma come una delle opere più compiute della compagnia, comincia la fase di ricerca sulla figura di Rudolf Nureyev, altro artista, altra 'personalità straordinaria del novecento'. Il lavoro di scavo poetico ispirato alla vita del danzatore chiude la trilogia denominata 'Bio_Grafie'. Tema di quest'ultimo segmento del progetto è: «il mestiere dell'arte come presupposto di una realizzazione spirituale, ricerca di un'unità».⁹⁹ Frutto di un lungo e minuzioso lavoro di ricognizione su diari, documenti biografici, interviste e corrispondenze, la drammaturgia imbastita dalla Cerruti prova ad attraversare

in maniera poetica l'esistenza del grande danzatore russo per aprire una fessura sull'arte nel senso più ampio, sulla vocazione dell'artista, sulle questioni di tecnica e sentimento, sulla solitudine e la precarietà che il lavoro di palco comporta, sul senso di sublime che l'arte

⁹⁶ R. Canavesi, *Butterfly, anatomia di un amore*, «Sistema Teatro Torino», 17 giugno 2016.

⁹⁷ M. D. Pesce, *1983 Butterfly*, «dramma.it», cit.

⁹⁸ Ivi.

⁹⁹ Dalla scheda artistica di *Adagio Nureyev. Ritratto di artista*.

dona alle persone nel quotidiano, sulle forze sconosciute che guidano gli artisti, sulla necessità politica di difendere il poetico.¹⁰⁰

Spettacolo che debutta nel luglio del 2017, *Adagio Nureyev. Ritratto d'artista* comincia con la presenza in scena di un personaggio vestito di nero (Giglio). Indossa una giacca di pelle, ha il torace nudo ed è illuminato da una intensa luce verde. Sembra frastornato dal loop di voci e musiche che sinistramente si ripetono e sfumano le une nelle altre senza apparentemente comunicare ed evocare nulla di particolarmente precisato. Mano mano il quadro si fa più nitido: si tratta di estrapolazioni da interviste fatte a Nureyev montate con stralci di interventi dal taglio critico sulla sua esperienza artistica unite ad alcune considerazioni umane. A seconda dei brani e dei passaggi l'attore incarna sul suo volto reazioni emotive e stati d'animo diversi: commozione, malinconia, eccitazione, dolcezza, paura. Sul fondo, alla sinistra di un palco spoglio, troviamo seduta davanti ad una consolle e un microfono Giorgia Cerruti. Rievoca attraverso la parola uno spazio invisibile agli occhi dello spettatore: «uno spazio piuttosto austero/eppure grandioso/un tappeto/al bordo del tappeto uno specchio/un tavolo/apparecchi/un abatjour/il tappeto sembra essere in attesa di una festa/in un angoletto, nascosto, trucchi inaciditi/spumante appena stappato/mezze punte sdrucite/diademi dorati/bottoni/saltati». La regista sarà presente sul palco durante tutta la durata dello spettacolo. Dalla consolle darà vita ad altri interventi al microfono, terrà d'occhio il copione, consegnerà al protagonista materiali e oggetti utili alla sua recitazione, farà partire le diverse musiche raccolte per l'allestimento, giocherà con i volumi coprendo le battute di Giglio o accompagnandole creando sottofondi, controllerà le luci. Quella della Cerruti è una presenza scenica al limite tra la regia tecnica e l'azione performativa.¹⁰¹

Nella primissima parte una serie di flashback vengono raccontati da Giglio-Nureyev – all'interno di un rettangolo disegnato sulla superficie del palco da una striscia a led – come epifanie estemporanee e violente, portate in scena con un registro vocale urlato e disperato e una fisicità che gioca su spasimi e contrazioni muscolari, seguendo i beat elettronici che lo accompagnano. Il 'ritratto d'artista' dipinto ci presenta una personalità sempre in bilico tra il rigore e la disciplina per la tecnica e le inquietudini personali ed esistenziali. A questo affresco appartengono il ricordo del dolore per gli sforzi alla sbarra, la nostalgia per la madre, il sentimento conflittuale nel rapporto con la propria patria, la sacralità del lavoro, il senso di solitudine nonostante le frequentazioni mondane, la paura della morte.

Quello costruito dalla Magnolia e incarnato da Giglio è un personaggio scopertamente ed irresistibilmente ambiguo, rappresentato come una figura in cui convivono due personalità distinte: quella di Rudolf, poeta della danza, che vede nell'arte la ricerca di una realizzazione spirituale, compiuta misteriosamente e attraverso il raggiungimento di uno stato di grazia, e quella di Rudy, vanesio, frenetico, alter ego capace di abbandonarsi "alla passione più sfrenata, disinibita, provocatoria".¹⁰² Il primo si manifesta indossando dei jeans, a torso nudo, mentre il secondo porta una maschera neutra che cela i lineamenti dell'attore. Ha un copricapo dorato e scarpine dello stesso

¹⁰⁰ Ivi.

¹⁰¹ Quando sulle note waltdisneyane de *L'aquilone* cantata da Oreste Lionello Nureyev ricorderà sua madre, utilizzando un accento toccante e commosso, la Cerruti indosserà una maschera di carta dalla superficie bidimensionale ispirata ai tratti della matrioska.

¹⁰² Dalla scheda artistica di *Adagio Nureyev. Ritratto di artista*.

colore. È il riflesso emancipato e spregiudicato dell'altro, come bene sta indicare il nome 'Rudy' scritto sul proprio addome dallo stesso performer con un rossetto come se fosse visualizzato specularmente in uno specchio ('γβυЯ').

«Si è svolta l'opera» recita Rudolf, alla fine, in riferimento al proprio funerale. Si porta al centro del palco e invita la Cerruti a danzare sulle note della *Sinfonia n. 5 in do minore* di Gustav Mahler. Si lascia andare ad una serie di considerazioni che confessano una febbrile e disperata voglia di aggrapparsi ad un indefinito avvenire. Con una nuance recitativa tra l'elegiaco e il compassionevole dice: «vorrei del tempo/non ho ancora esaurito ciò che mi tiene vivo/dobbiamo ricordarci di ordinare nuove parrucche per la ripresa/e la stagione, apriremo con una *Bayadère*».

Lo spettacolo termina con Nureyev che si porta alla consolle e abbassa le luci mentre pronuncia le ultime battute: «non trattengo più nulla».

Il 2018 rappresenta per la Magnolia un anno completamente dedicato alla creazione di due nuovi progetti. Il primo è *Macbeth/Müller*, nuovo tentativo di lavoro più corale ispirato al testo mai tradotto in italiano di Heiner Müller *Macbeth After Shakespeare*, mentre il secondo vedrà nuovamente in scena i soli Giorgia Cerruti e Davide Giglio alle prese con *Mater Dei*, un testo di Massimo Sgorbani, che debutterà nel 2019.

Giorgia Cerruti, Davide Giglio

La ricerca come spostamento dello sguardo.

Intervista a cura di Salvatore Margiotta

Raccontatemi della vostra formazione.

Giorgia Cerruti [da qui in poi G. C.]: Sapevo di voler fare teatro da quando ero adolescente. Una volta compiuti 16 anni mi sono recata a Villeneuve-lès-Avignon dove ho frequentato La Chartreuse. Lì mi sono formata con Linda Wise ed Enrique Pardo.¹ È stata una formazione a 360 gradi durante la quale ho avuto modo di entrare in contatto con la dimensione visuale e coreografica del teatro, la direzione registica, la recitazione più squisitamente impernata sulla vocalità non realistica, una vocalità diretta a penetrare anche le sfere del grottesco, dell'irreale.

Dopo questo percorso piuttosto lungo, ho avuto la fortuna di lavorare per un periodo più breve con Judith Malina a Torino. Grazie a lei ho iniziato a capire che non mi affascinava l'idea di sostenere provini, audizioni, ma desideravo coltivare una visione del teatro da nutrire quotidianamente attraverso un lavoro di gruppo. Desiderio che, dopo il liceo, cominciai praticamente a realizzare entrando in contatto con il Théâtre du Soleil e Ariane Mnouchkine e il Théâtre de l'Épée de Bois alla Cartoucherie de Vincennes. Qui ho conosciuto quello che è stato il mio maestro non solo dal punto di vista artistico: Antonio Diaz Florián. Sono stata 'accolta', ho cominciato a fare parte della troupe, della sua famiglia. Ad una formazione su campo, legata alla vita e alle dinamiche del palco, si è aggiunta l'esperienza del lavoro organizzativo, anche di quello pratico sostenuto tanto in ufficio, quanto nella ristrutturazione di parte della sala.

Tornata a Torino mi iscrissi al DAMS – dove mi sono laureata in Storia del Teatro – cominciando così ad affrontare la questione teatro anche da un altro versante: quello più teorico.

Intorno al 2001, insieme agli impegni universitari, iniziai a condurre un corso di teatro nel liceo dove avevo studiato in passato. Lì ho conosciuto Davide [Giglio], impegnato con un altro corso pomeridiano. In breve tempo diventammo amici scoprendo un'intesa molto forte dal punto di vista creativo, avendo in comune visione, desideri, ambizioni. Cominciammo così a frequentarci, condividendo fasi di lavoro dal carattere laboratoriale, e parallelamente iniziammo anche a studiare insieme aspetti e questioni che più ci interessavano dal punto di vista operativo. Decidemmo quindi di intraprendere un percorso formativo molto intenso durante il quale frequentammo un seminario con Eugenio Allegri sulla

¹ Linda Wise ed Enrique Pardo sono entrambi attori e registi, direttori del Panthéâtre di Parigi, centro di ricerca e formazione teatrale in cui convivono le teorie di James Hillman, lo studio sulla vocalità influenzato dall'esperienza diretta con Roy Hart e la dottrina filosofica di Xavier Papais.

Commedia dell'Arte, una serie di workshop con Philippe Hottier del Théâtre du Soleil, Gabriele Vacis, Danio Manfredini, Roberto Latini, Declan Donnellan.

Durante questo lasso di tempo riuscimmo anche a prendere parte ad un laboratorio gratuito di un anno, patrocinato dal Dams di Torino: un'occasione che ci ha permesso di partecipare per tre giorni a settimana ad un lavoro sull'*Alceste* condotto da Michele Di Mauro, un grandissimo attore, forse il migliore che abbiamo in Italia.²

Vuoi aggiungere qualcosa Davide?

Davide Giglio [da qui in poi D. G.]: La formazione di Giorgia è per buona parte anche la mia, quindi non mi resta che confermare quanto ha raccontato. Posso, però, provare ad integrare ricordando un laboratorio teorico tenuto da Claudio Morganti, che trovai davvero illuminante, e sottolineare ulteriormente l'importanza di aver incontrato Antonio Diaz Florián.

Va detto che la questione relativa alla nostra formazione è un discorso sempre in divenire. Oltre ad occuparci artisticamente di Magnolia, siamo anche organizzatori, avendo la possibilità di gestire un teatro comunale in tutti i suoi aspetti. Tra questi c'è l'organizzazione dei 'cantieri', cioè di seminari condotti da maestri della scena contemporanea. A breve, dopo aver vinto il bando SIAE S'Illumina, ospiteremo Thomas Ostermeir, Jean-Jacques Lemêtre, Oskaras Korsunovas e Enrique Pardo per alcuni workshop. Queste rappresentano per noi – dal punto di vista della partecipazione concreta – iniziative importanti anche sul piano artistico perché sono occasioni per confrontarci con altre pratiche.

Quando avete sostenuto il laboratorio con Di Mauro che anno era?

G. C.: Il 2004. Anno fondamentale per le nostre vite perché è l'anno in cui all'interno di quel laboratorio con Di Mauro ci siamo imbattuti in altri compagni con i quali abbiamo riscontrato immediatamente un enorme feeling. Con loro, qualche tempo dopo, decidemmo di formare una compagnia che è nata il 5 marzo di quell'anno, almeno è questa la data in cui scegliemmo il nome: 'magnolia', perché nella tradizione ermetica è un fiore che si rigenera sempre senza mai passare dallo stadio di morte.

All'inizio eravamo in otto. Qualche giorno dopo si verificò già la prima defezione: uno dei componenti, un'ora prima di recarci dal notaio per la costituzione legale, ci telefonò dicendoci 'ragazzi è troppo per me, non ce la

² Attore, autore, regista, doppiatore e insegnante. Michele Di Mauro si forma presso il Teatro Stabile di Torino per poi diventare socio del Gruppo della Rocca. Negli anni ha collaborato con Teatro Settimo e Teatro di Dioniso e registi come Missiroli, Guicciardini, Castri, Solari, Bianco/Liberti e Binasco.

faccio'. Quindi ci ritrovammo in sette. Un mese dopo l'appuntamento il numero dei componenti era sceso a cinque. In poco tempo restammo in quattro ad occuparci di tutto, fino a rimanere fissi, come membri fondatori, io e Davide con innesti di compagni di lavoro che variano da produzione a produzione, tornano, rivanno via. Sono più o meno otto anni che però almeno cinque compagni 'attraversano' Magnolia grosso modo stabilmente, in maniera ricorrente. Pur avendo un equilibrio non proprio solidissimo cerchiamo sempre di preservare l'identità di gruppo, lo spirito della troupe.

Avete cominciato nei primi anni Duemila, un momento particolare nella storia del teatro italiano, momento in cui alla proliferazione di gruppi corrisponde l'inizio di una fase di crisi produttiva e organizzativa. Cosa ha significato per voi iniziare allora?

G. C.: Ti sembrerà paradossale, ma trovo che il panorama attuale del teatro italiano siamo molto più complicato dal punto di vista produttivo e distributivo rispetto ad una decina di anni fa. All'epoca in fondo fummo molto fortunati: uno dei docenti con cui avevo studiato al DAMS ci informò della possibilità di entrare in possesso di un teatro nel canavese. In cambio dello spazio il Comune chiedeva di organizzare rassegne, festival. Quindi per un caso abbastanza eccezionale la nostra compagnia ha avuto fin da subito, praticamente dalla sua fondazione, il privilegio di disporre di un teatro tutto per sé. Se trasferiamo questo episodio ai giorni nostri, immaginando una giovane formazione alla ricerca di uno spazio dove costruire e realizzare i propri spettacoli, sembra pura fantascienza.

Non tutti i gruppi hanno la possibilità di usare fin da subito il palcoscenico, un mixer audio, un mixer luci. Questo ha significato tantissimo perché immediatamente – stando lì da mattina a sera – abbiamo potuto dedicarci completamente al lavoro di costruzione degli allestimenti calandoci nelle situazioni e nei problemi reali.

Parallelamente, dovendoci occupare anche della composizione di un cartellone, entrammo in contatto con gli enti classici che in Piemonte permettono di organizzare queste rassegne: fondazione CRT, compagnia di San Paolo, tutti quegli enti che in un certo qual modo sostengono la programmazione. Altro aspetto – quello organizzativo – che ci ha fatto maturare tanto, perché ci ha consentito di guardare alla scena e alla sue pratiche in maniera meno ingenua: eravamo di fronte ad un sistema e ad un mercato delle opere teatrali.

Fin dalla nostra nascita quindi ci siamo fortunatamente ritrovati catapultati ad affrontare tanto le questioni artistiche, quanto le problematiche organizzative. Ci occupavamo tutti di tutto.

La cultura del gruppo in termini di identità artistica è infatti uno dei vostri tratti distintivi.

G. C.: Teniamo molto a coltivare un'idea di teatro legata all'artigianalità che cresce quotidianamente. Come precisato in precedenza, ho sempre creduto nel teatro come un gruppo di lavoro permanente. Creare 'in' compagnia significa condividere un linguaggio, portare in scena quei corpi, quelle voci. Condividere un progetto che non si esaurisce nel momento in cui si chiude il sipario su questo o quello spettacolo.

Altro aspetto fondante della vostra pratica è quello di lavorare su drammaturgie dall'impianto molto solido. Nei primi dieci anni di vita vi siete concentrati esclusivamente su riscritture, mentre da qualche tempo vi state dedicando a composizione inedite, a stesure originali.

G. C.: Fino al 2015 la compagnia si è sempre interessata alla rielaborazione dei classici. In alcune occasioni la rielaborazione ha operato sui testi in maniera radicale: ad esempio in *Hamm-let* abbiamo contaminato la nostra rilettura con le opere di Moscato, Pasi, Laforgue. Altrove, come in *Otello*, la rielaborazione è maggiormente incentrata su un disegno registico. A seconda delle tensioni che attraversano la compagnia in un determinato periodo le riscritture drammaturgiche possono toccare molteplici livelli, da quello più legato alla rielaborazione testuale a quello più orientato alla creazione ex-novo prodotta durante il lavoro di sala o incentrata sulla scrittura scenica.

In generale l'intervento operato è sempre abbastanza pesante.

Come scegliete un testo?

G. C.: In linea di massima il lavoro su una determinata opera parte da un innamoramento pregresso, da lontano. Ad esempio il *Macbeth* che allestiremo l'anno prossimo risale ai primi incontri avuti con quel testo nel 2004.

Partiamo sempre dalla stessa questione: come pensare un classico con sguardo contemporaneo? Il problema non sono i classici. I classici sono trasversali, sono ben 'oltre'. Sono postmoderni. La questione al limite è: come pescarli? È lo sguardo con cui li vai a cercare, e la visione di cui li doti, che deve essere contemporanea e non temporanea. Tanto teatro che vediamo è temporaneo. Sembra cioè portare in sé una data di scadenza. Come lo yogurt.

'Contemporaneo', 'riscrittura', 'rielaborazione' sono termini che giocano su un terreno pericolosamente sdrucchiolo.

Come avviene concretamente il lavoro di riscrittura, rielaborazione?

G. C.: Innanzitutto, la scelta di concentrarci su un determinato testo non è casuale, e nemmeno strategica. Non decidiamo di lavorare a quella precisa drammaturgia perché magari abbiamo avuto la percezione che il teatro si

stia muovendo verso questo o quell'autore, né perché ce lo imponiamo. Tante volte si sentono compagnie o registi dire 'Era giunto il momento di affrontare Pirandello o Shakespeare'. Come spiegavo precedentemente noi ci rivolgiamo a testi che hanno lasciato tracce nel nostro percorso tanto artistico, quanto intellettuale. Queste opere si sedimentano da qualche parte nella nostra coscienza per poi ad un certo punto reclamare attenzione. Il lavoro sulla trilogia shakespeariana, ad esempio, ha coinciso con una serie di eventi vissuti in ambito familiare e personale che avevano prodotto una sorta di magma a livello emotivo difficile da diluire esclusivamente sul piano privato. In quel momento in maniera spontanea questo coacervo emozionale è andato catalizzandosi nell'*Amleto*.

Il motivo del triangolo edipico, il tema della voracità sono emersi perché alla base c'era un certo tipo di attitudine. Si è venuta a comporre una prospettiva con la quale abbiamo attraversato il testo tagliandolo e ricomponendolo esclusivamente nell'economia della nostra lettura.

Parallelamente c'è stata una fase di studio molto intensa ed approfondita dettata dall'analisi degli autori che avevano realizzato rielaborazioni testuali, non esclusivamente o specificamente teatrali, dell'*Amleto*.

D. G.: In qualche caso nel copione finale abbiamo inserito una sola parola o due sole righe di una delle riscritture analizzate. È stato un lavoro di architettura impegnativo.

Passiamo al progetto 'Bio_grafie', che va a comporre una nuova trilogia, dopo quella shakespeariana, e di fatto è il primo esperimento di scrittura originale.

G. C.: È un progetto che nasce dalla necessità tecnica di fare teatro, comporre lo spettacolo, a partire dall'attore. Le drammaturgie di questa nuova trilogia sono state montate, fissate come testo, ma sono il risultato di un intenso lavoro in sala, sul palco. Ogni episodio è nato da esigenze e intuizioni diverse.

Prima di addentrarci in ciò che vi interessava sperimentare in qualità di attori-autori, immagino ci fossero anche temi o motivi che vi premeva trattare.

G. C.: Eravamo interessati innanzitutto a confrontarci con un processo di trattamento poetico di alcuni vissuti, di biografie che ci consentissero di parlare d'altro: la condizione dell'artista, l'amore, la dimensione privata dell'individuo. Tutto è cominciato con il primo lavoro ispirato alla vita di Zelda Sayre ed è proseguito con gli altri due capitoli. Quando abbiamo iniziato a costruire *Zelda* sapevamo che sarebbe stato il primo episodio di una trilogia, ma i temi e i protagonisti delle parti successive sono emersi progressivamente, alla fine di ogni produzione.

D. G.: Sapevamo che avremo composto un trittico di biografie, ma non sapevamo chi, come, quando, cosa. Di sicuro avevamo ben chiaro il minimo comune denominatore su cui impennare l'intero progetto: raccontare

personaggi che hanno tentato di sublimare la propria esistenza in maniera talmente febbrile da bruciarsi.

Temi – raccontavate – scelti o sviluppati a partire dalla necessità di approfondire questioni tecnico-linguistiche all'interno della vostra ricerca attorica. Possiamo fare qualche esempio?

G. C.: Esempio molto recente è *1983 Butterfly*. Alla base di questo lavoro c'era un'esigenza tecnica: quella di lavorare sull'inversione dei ruoli maschile-femminile, sperimentando vocalità diverse e cercando di approfondire alcuni aspetti legati allo scavo emotivo.

D. G.: Come dicevamo non ci interessa cominciare progetti rispondenti a scelte cerebrali o strategiche. *1983 Butterfly* è nato anche da una considerazione: nel corso di più di dieci anni di vita di Magnolia io e Giorgia non avevamo mai lavorato insieme da soli. Quindi è intervenuta prima questa volontà di esplorare una condizione paradossalmente nuova per noi, cioè quella di ritrovarci insieme sul palco, e poi è spuntata l'esigenza di sperimentare un'inversione di ruoli che ha trovato il giusto catalizzatore intorno a questa incredibile vicenda di cui sono protagonisti Boursicot e Shi Pei Pu.

G. C.: Ci siamo imbattuti in questa storia, ci siamo innamorati dei personaggi e, una volta compreso che narrativamente era quella la direzione da intraprendere, abbiamo lavorato ad una vera biografia, ad una riscrittura di scena che a differenza degli altri lavori che compongono questa trilogia ci ha visti impegnati in un'opera di scavo biografico con il vero protagonista della storia: Bernard Boursicot. L'abbiamo incontrato più volte e intervistato. È stata un'esperienza molto particolare.

'Bio_Grafia' diversa da Zelda, ma anche da Adagio Nureyev credo.

G. C.: In entrambi i casi avevamo dei punti di partenza da cui iniziare la ricerca drammaturgica. Materiali, interviste, documenti. Certo, nel caso di Boursicot avevamo anche la possibilità di rivolgerci direttamente al personaggio protagonista di *1983 Butterfly*.

Per *Nureyev* invece siamo partiti dal nulla assoluto: alcuni stralci presi da quotidiani, dichiarazioni sparse, parti biografiche poco approfondite. Ma credo che nell'economia del progetto il confronto con materiali di partenza poco dettagliati abbia nutrito il lavoro che volevamo sviluppare nella giusta prospettiva. Nel senso che per questa 'Bio_Grafia' volevamo affrontare una riflessione sull'arte e il 'mestiere' dell'artista, senza perdere di vista il rapporto che intercorre tra il prezzo da pagare per vivere questa condizione e i suoi meravigliosi risvolti. In fondo possiamo dire che la figura di Rudolf Nureyev ci è servita un po' da pretesto per sviluppare questo discorso. Non è un caso, infatti, che si tratti dello spettacolo che dal punto di vista testuale e drammaturgico abbia la più ampia parte scritta. Questo a testimonianza del fatto forse che ci interessava far filtrare un tema in maniera precisa.

D. G.: *Nureyev*, all'interno del ciclo '*Bio_Grafie*', è lo spettacolo con la drammaturgia più dettagliatamente fissata dal punto di vista testuale. Come ricordava Giorgia mentre per *Zelda* e *1983 Butterfly* siamo partiti da dati storici concreti, nel caso dell'ultimo capitolo avevamo la necessità strutturale di ancorare le suggestioni che stavamo rincorrendo a dettagli, date, nomi, situazioni. Abbiamo di fatto ricostruito il quadro storico individuale e generale in cui è calato lo spettacolo, rendendo inevitabilmente più corposo dal punto di vista materiale il lavoro di stesura.

Torniamo al discorso in cui l'attore è il fulcro dell'operazione drammaturgica tanto di riscrittura quanto di scrittura ex-novo. In che termini lo è?

G. C.: Essendo di fatto Magnolia una compagnia che esprime una visione della scena innanzitutto attorica, fin dall'inizio abbiamo sempre cercato di apportare un contributo creativo sul piano performativo all'impianto dello spettacolo. Abbiamo cioè sempre fatto ricorso a una componente di improvvisazione. Il discorso è andato via via radicalizzandosi negli ultimi anni a partire da *Titus*.

Analizzando il vostro percorso mi è sembrato però di capire che già nelle fasi di costruzione di Hamm-let c'è stato un lavoro di improvvisazione con gli attori.

G. C.: Sì, appena terminato il processo di ricerca e riscrittura. Però, si trattava di un processo che stimolava all'improvvisazione guidato, tarato sul testo-base precedentemente elaborato e organicamente rispettoso delle visioni che avevo cominciato ad elaborare sul versante registico.

Puoi fare qualche esempio?

G. C.: Ad esempio mentre si lavorava alla riscrittura avevo già avuto questa intuizione: l'immagine di Ofelia che annega in un mare di duecento bottiglie. Durante il lavoro in scena con Federica [Carra] le chiesi di improvvisare su delle suggestioni musicali che avevo portato. Sulla base del testo che lei aveva cominciato a fissare abbiamo sviluppato la scena che si vede nello spettacolo. Era mio obiettivo far 'uscire' quel quadro in una maniera efficace e convincente, perché magari se semplicemente montato e provato si sarebbe corso il rischio che quell'annegamento giungesse ad un risultato grottesco o caricaturale.

Diverso è il caso di *Titus*: lì il testo è stato maieuticamente generato dal lavoro in sala con Davide.

È corretto affermare che esiste un primo livello del lavoro sulle riscritture, e più in generale drammaturgico – fase di ricerca, analisi, proposte – che coinvolge Davide o anche gli altri attori in maniera trasversale, e una seconda fase in cui l'autorialità dell'operazione viene attribuita a Giorgia?

G. C.: Sì, ma è una cosa che viviamo come molto organica visto che oltre ad essere un'attrice sono anche la regista di Magnolia, ad eccezione di alcuni spettacoli. Dal punto di vista strettamente drammaturgico la mia funzione è di dipanare l'articolata matassa che si viene a creare a partire dal lavoro di riscrittura e dalle prime prove in teatro. Metto ordine, sul piano cronologico, narrativo. Provo a dare una consequenzialità cercando di formalizzare il meccanismo del racconto che sottende certe scelte di combinazione e ricomposizione. Diciamo che in linea generale, schematicamente parlando, ho consapevolezza della prospettiva drammaturgica dei nostri spettacoli prima di metterli in cantiere. Su questa base so che elimineremo in automatico una serie di cose e ne esalteremo altre. Anche per *l'Otello* fu così. Lì c'era l'assunzione del modello narrativo e strutturale congegnato da Milton in *Paradise Lost* e il motivo della colpa da noi eletto a tema cardinale a dettare le coordinate di scomposizione e rielaborazione del testo di Shakespeare.

Prima avete fatto riferimento a Titus e al diverso apporto richiesto in termini di scrittura attorica. Come siete giunti alla decisione di misurarvi con una costruzione in cui l'improvvisazione andasse radicalizzandosi? Cosa è scattato?

D. G.: Non è stata una decisione. È stata piuttosto una conseguenza molto organica al lavoro che stavamo sostenendo in una certa fase del nostro percorso. Durante la fase di composizione di *Titus* – l'ultima tappa della 'Trilogia dell'individuo' – dopo aver trascorso molto tempo sul testo shakespeariano, attingendo, riscrivendo, rimodulando, mi è stato chiesto di studiare dei nodi tematici e di concentrarmi su alcuni passaggi. Una volta in sala con Giorgia sono stato stimolato ad improvvisare sulla base del lavoro drammaturgico e autoriale sostenuto fuori dalla scena. Si trattava di una serie di improvvisazioni tanto verbali, quanto fisiche. Una nostra amica e collega, Fabrycja Gariglio, annotava, fissava questi momenti.

G. C.: Io poi portavo a casa tutto, setacciavo, rielaboravo, ricomponevo. Quando si lavora così, quando costruisci teatro in questo modo il 90% del materiale è da buttare. Fa parte del gioco.

D. G.: Da questo lavoro di improvvisazione di fatto è stato prodotto il copione dello spettacolo, che rappresenta sostanzialmente un testo ex-novo.

Quindi, nonostante sia abbastanza presente da tempo nella vostra prassi, è a partire da Titus che l'elemento dell'improvvisazione attorica comincia ad essere centrale nella composizione drammaturgica?

D. G.: Da allora l'improvvisazione da possibilità con la quale, dal punto di vista scenico, si è cercato di rendere più organiche delle situazioni o più fluido il passaggio tra momenti diversi è diventata una vera e propria modalità di elaborazione drammaturgica.

Zelda, 1983 Butterfly, ad esempio, sono spettacoli in cui le drammaturgie sono il risultato del lavoro svolto in sala con gli attori. Si annota tutto, lo si rielabora, si screma e poi si riparte da quella stesura.

G. C.: Stesura che non è blindata, che non può dirsi mai definitivamente chiusa. Durante la costruzione i testi si provano sulla scena per sondarne le effettive possibilità performative ed espressive. Un attore scopre quotidianamente parole più efficaci dal punto di vista spettacolare e recitativo. Così come i gesti: alcuni 'riposano' in una zona del suo corpo meglio che in un'altra. Certo poi si arriva al debutto con una formalizzazione solida, ma tra una replica e un'altra si verifica comunque una sorta di fenomeno di assestamento delle battute.

Immagino sia stato un cambiamento che abbia inciso anche sul modo di pensare la regia rispetto ai primi spettacoli.

G. C.: Sì, ma fino ad un certo punto. Come regista so perfettamente cosa non voglio o in quale direzione non andare con un lavoro. Questo da sempre fin dai primi spettacoli nei quali la componente attorica giocava su dinamiche sicuramente più bloccate rispetto ad oggi.

All'inizio di un nuovo processo di costruzione nutro tutta una serie di immagini, suggestioni che non comunico mai agli attori, perché ho bisogno che loro mi sorprendano. Nonostante i ruoli interni rispondano a funzioni precise, come regista – pur conferendo una direzione forte al lavoro in sala – ho necessità di approdare insieme agli attori ad una situazione scenicamente efficace o drammaturgicamente espressiva. Ovviamente, si tratta di un tipo di esperienza creativa che ha fisiologicamente bisogno di tempo per maturare e far sbocciare qualcosa di valido dal punto di vista teatrale. Esistono compagnie che chiudono spettacoli in quindici giorni, ma dal mio punto di vista è un tempo assolutamente irrisorio con cui programmare un lavoro di riscrittura o scrittura originale.

Dal punto di vista autoriale il disegno drammaturgico detta le coordinate del lavoro con gli attori che a sua volta influenza le scelte registiche. Su queste incide il fatto di essere in scena con gli altri? La tua è chiaramente una posizione particolare dal punto di vista autoriale.

G. C.: In Magnolia ricopro il ruolo di regista ma sono innanzitutto un'attrice. Questo fa sì che io viva questa duplice funzione dividendomi tra dimensione creativa e direzione rigorosa. Da performer quando lavoro con gli altri, pur partendo da un'idea drammaturgica o da una immagine scaturite dalla dimensione registica, lavoro esattamente come loro alla costruzione di un'opera in cui provo ad infondere immaginazione, visione artistica, offrendo il mio contributo da attrice-autrice. Parallelamente, però, rappresento – all'interno del processo creativo con gli altri – anche una sorta di garante dell'operazione teatrale che per nostra precisa visione deve risultare rigorosa, formalizzata scrupolosamente.

D. G.: È fondamentale sottolineare quest'ultimo aspetto perché quello legato alla direzione dell'attore credo sia il tratto distintivo del percorso della nostra compagnia. Il nostro è sicuramente un teatro che può essere definito di ricerca. Una ricerca che si articola e si snoda intorno a un progetto scenico che di volta in volta si dà come prodotto da una precisa visione del teatro. All'interno di questa visione però è l'attore il dato di partenza di ogni operazione. Mi preme precisare questa questione perché credo rappresenti la specificità della nostra esperienza rispetto a tutto quel teatro definito 'sperimentale', di 'ricerca' in cui la direzione d'attore è una componente molto trascurata in favore di una cura estrema per l'allestimento scenografico e gli elementi visivi.

Quindi possiamo inserire Piccola Compagnia della Magnolia tra le compagnie di ricerca dell'ultimo decennio in Italia?

G. C.: 'Ricerca' è un termine che può significare tutto e può significare niente. Ciò che conta è esprimere un'attitudine verso l'occupazione poetica del suolo palco. C'è chi tenta di farlo usando i diversi strumenti linguistici che la scena offre. Noi proviamo a farlo con l'attore. In quest'ottica allora mi sento di poter affermare che siamo una compagnia che propone un teatro di ricerca.

Se proprio dovessi darne una definizione direi che il teatro di ricerca è un'esperienza in grado di spostare lo sguardo tanto dell'artista, quanto del pubblico. Spesso invece si dà come qualcosa di sclerotizzato, museale anche quando linguisticamente appare come ultramoderno.

Vorrei ancora chiedere a Giorgia: come riesci tecnicamente a dirigerti nei momenti in cui è previsto che tu sia sul palco?

G. C.: Tecnicamente la questione si risolve contornandosi di assistenti alla regia che, oltre a conoscere a fondo il progetto drammaturgico e ciò che registicamente sto ricercando e immaginando in maniera estremamente approfondita e dettagliata, sono anche perfettamente calati nel linguaggio della compagnia e sulla stessa lunghezza d'onda dal punto di vista poetico. Sul versante più squisitamente pratico cerco sempre di ritagliarmi momenti in cui possa essere da sola in scena, o fare in modo di ritrovarmi in situazioni non troppo dialogiche, come spesso accade ad esempio in *Hamlet* o in *Otello*. *Zelda* rappresenta una situazione diversa perché è un monologo. E comunque si tratta di uno spettacolo con la co-regia di Davide.

E in 1983 Butterfly? Lì siete quasi sempre presenti insieme in scena.

D. G.: Lì forse c'è stata un'alchimia per certi versi inedita, al di là dei ruoli che solitamente ricopriamo in compagnia e che sono stati formalmente mantenuti nel montaggio finale dello spettacolo. Durante la sua preparazione e costruzione c'è stata una particolare predisposizione

dell'uno verso l'altra che ci ha portati a nutrire quel progetto con una sensibilità particolare grazie alla quale entrambi abbiamo espresso un'autorialità totale e una cifra relazionale molto più sfumata.

Magari più avanti cercheremo di capire tecnicamente con quali strumenti linguistici la regia è in grado di comporre la drammaturgia. Ora resterei sulla qualità della relazione che tu Giorgia provi ad instaurare con gli attori durante il lavoro in sala. Ti va di parlarne?

G. C.: Durante le prove, la mia funzione è innanzitutto quella di sovrintendere un processo nel quale l'unico dato da privilegiare è il contributo attorico. È un modo di dirigere le dinamiche e di infondere ispirazione non assimilabile a una pratica demiurgica. Registicamente provo a dettare in qualche modo delle indicazioni sul piano espressivo-drammaturgico che non rimandano a nulla sul piano logico-narrativo. Nella costruzione di alcuni spettacoli ci sono state scene – successivamente formalizzate in maniera più pensata – tratte da fasi di lavoro in cui un attore aveva smarrito il filo dell'improvvisazione. In questi casi provo a ricondurre il performer all'immaginario momentaneamente perduto stimolandolo ad utilizzare degli oggetti o accordando dei vocalismi con cui è chiamato ad entrare in dialogo per recuperare una certa temperatura, un determinato clima. Sono tutti escamotage per creare una messa in situazione astratta, senza un riferimento narrativo reale, all'interno di una sorta di delirio condotto.

C'è dal punto di vista registico o drammaturgico uno spettacolo affrontato in maniera diversa rispetto ai vostri standard di gestazione?

G. C.: *Atridi*. È stato uno spettacolo faticoso perché realizzato senza l'apporto di nessuno dei nostri compagni di viaggio storici. Tutti gli attori impiegati, ad eccezione di Davide, non avevano infatti mai lavorato con Magnolia. È stato un esperimento per me, dal punto di vista di un regista che crea abitualmente con un materiale attorico familiare, particolarmente pesante.

Lo spettacolo si è chiuso con una sua qualità, una sua dignità, giungendo anche a un buon risultato dal punto di vista squisitamente teatrale, ma sul versante specificamente creativo non è stata – per me – un'esperienza esaltante. Come regista il mio godimento è riuscire a 'cavare' teatro da chi mi sta di fronte.

*Non è un caso infatti che lo spettacolo successivo a quello ispirato alla saga degli Atridi sia proprio *Zelda* che inaugura il progetto 'Bio_Grafie' e nel quale c'è solo Giorgia in scena.*

D. G.: *Atridi* è stato uno spartiacque. La trilogia delle 'Bio_Grafie' è nata come reazione, risposta a quello spettacolo, la cui costruzione è stata davvero faticosa: organizzare il piano prove era una costante scommessa,

perché gli attori coinvolti non sempre erano presenti, spesso sorgevano imprevisti dell'ultima ora... uno era occupato su Milano, un'altra in Serbia... dal punto di vista umano è stata sicuramente un'esperienza esaltante, ma sul piano della ricerca, del tempo ad essa dedicato, non è stata proprio entusiasmante. Nell'ottica delle energie nervose e creative da investire in un progetto molto articolato e tutto sommato nuovo per Magnolia, il lavoro – quello attorico intendo – ne è uscito ridimensionato. Ad ogni modo *Atridi* rappresenta comunque una tappa significativa della nostra storia perché ci ha permesso di affrontare una questione della quale oggi siamo molto consapevoli: abbiamo bisogno di lavorare con compagni con cui è necessario instaurare una relazione totale.

G. C.: Dopo *Atridi*, dopo un anno e mezzo tra preparazione, prove e repliche, sono insorta: 'Non faccio più regie. Faccio l'attrice, lavoro su un monologo, mi metto in un letto. Stop'.

Battute a parte, personalmente, alla fine di quella esperienza avevo l'esigenza di tornare a dinamiche più intime e a un processo di costruzione regolato da tempi e predisposizioni a noi congeniali e familiari. Da questo approccio è nata anche l'esigenza tecnica, in qualità d'attrice, di confrontarmi con dei limiti: lavorare partendo da un spazio estremamente circoscritto, utilizzare il corpo non nella sua totalità cercando di non perdere nulla però sul piano della ricchezza espressiva, concentrarsi sulla vocalità non solo nella caratterizzazione della parte, fissando i registri da impiegare, intonazioni, inflessioni, ma tentando di costruire un excursus drammatico-narrativo del personaggio.

Quelli firmati da Magnolia sono allestimenti sempre molto scarni: scenografie ridotte all'osso, segni essenziali che rivelano scelte precise. Non c'è mai la sensazione del 'vorrei ma non posso'.

G. C.: È una precisa volontà estetica. Come dicevi tu in linea di massima i nostri lavori sono leggeri, snelli dal punto di visto scenico ad eccezione di *Otello*.

D. G.: In *Otello* avevamo questa struttura scenica di cinque metri composta da ferro e legno. Una sorta di ragno enorme che cominciò ad incombere su noi attori fin dalle prime battute.

G. C.: Avevo questa visione fin dalla fase preliminare del lavoro sul testo. Quello di *Otello* è uno dei rari casi nella nostra teatrografia in cui è stato necessario realizzare le componenti dell'allestimento ancor prima di entrare in sala per affrontare il processo di costruzione con gli attori. Provammo quindi a sfruttare fin da subito in chiave drammaturgica la presenza di quel particolare elemento spettacolare.

D. G.: Ricordo che tentammo immediatamente di integrarlo: o come praticabile – infatti Desdemona ad un certo punto la utilizzava come una scala per raggiungere Jago che era seduto in cima – o assorbendone la presenza nel *mood* recitativo.

L'essenzialità nella messa in scena, dettata dal dispositivo registico, è un tratto comune con altre realtà teatrali italiane. Spesso però a un teatro d'ascendenza povera corrisponde, sul piano della dimensione attorica, anche una caratterizzazione della parte asciutta e scarna, puntando frequentemente sulla componente fisico-gestuale. Nel vostro caso invece è evidente una tendenza a spettacolarizzare visivamente la parte utilizzando trucchi, parrucche, maschere.

G. C.: Il teatro è per noi il luogo di un rituale. Un luogo del finto, ma non del falso. Uno spazio in cui in qualità di artisti affrontiamo la nostra personale sfida: cercare in un processo di costruzione formale la densità emotiva dell'esperienza creativa. Ogni spettacolo rappresenta il tentativo di rispondere alla domanda che ci poniamo fin dall'inizio del nostro percorso: 'è possibile ritrovare la verità all'interno del finto?' Ciascuna produzione incarna una risposta diversa a seconda dei contesti e dei periodi in cui ci troviamo o ci siamo trovati ad operare.

D. G.: Una risposta che tentiamo di offrire a partire da un certo tipo di percorso attorico che da anni abbiamo abbracciato. Un cammino che parte da lontano. Penso di poter affermare con sicurezza che i primi spettacoli non avevano l'equilibrio che da un certo punto in poi si può rintracciare nella nostra teatrografia. All'inizio dietro l'uso di parrucche, trucchi, elementi posticci c'era più che altro una scelta estetica. Acquisendo maggiore padronanza del mezzo teatro siamo riusciti ad affrontare un lavoro di scavo interiore progressivamente più approfondito e articolato.

G. C.: Forse quello che si è verificato da un certo punto in poi è stato il superamento della predisposizione naturale ai cliché connessi all'uso di elementi posticci: indossi una parrucca o un naso finto e il tuo corpo inconsciamente si lascia andare alle pose, ad atteggiamenti solo esteriori. La nostra esigenza espressiva è invece frequentare zone interiori partendo da questi elementi di gioco che segnano apparentemente un divario tra il piano dell'estetica e del visivo e quello emotivo. Da attori si tratta di compiere un salto vertiginoso tra ciò che rappresenta l'involucro e il processo che s'innesca e opera internamente.

Oggi ci sembra tutto più a fuoco, ma come sottolineava Davide è una consapevolezza che è andata alimentandosi gradualmente.

Zelda rappresenta un episodio particolare nel vostro itinerario perché oltre a varare una nuova trilogia, inaugura un percorso di creazione drammaturgica del tutto nuovo legato alle scritture originali. Quali sono gli strumenti che utilizzate come stimolo, leva per dare il la, ispirare l'attore che, come abbiamo visto, a partire da Titus diventa il cardine della composizione?

G. C.: La musica è un elemento molto presente nel lavoro di sala, nonostante poi ne resti una traccia minima nella fase di montaggio di uno spettacolo. È una chiave per entrare in alcune zone emotive. Per un attore è

uno strumento utile per innescare una prima relazione con le immagini e le suggestioni che hanno cominciato a sedimentarsi in me in qualità di regista. Attraverso le selezioni dei brani che opero e diffondo in sala offro agli attori i primi schizzi del disegno drammaturgico, senza avere bisogno di comunicargli nulla in maniera didascalica. Si instaura così un dialogo tutto giocato sulla 'temperatura' delle situazioni in cui voglio che i performer si calino o dalle quali mi attendo che partano per fornirmi elementi narrativi, legati alla vita dei personaggi, da inserire nell'architettura che sto iniziando ad elaborare.

Le musiche che il pubblico ha modo di ascoltare non sono mai aggiunte a freddo. Provengono dal lavoro con gli attori, non da riflessioni, valutazioni fatte a tavolino. Restano in fase di formalizzazione perché drammaturgicamente organiche e perché nel tempo sono magari diventate esse stesse segno.

D. G.: In alcuni casi inseriamo anche musiche che provengono da altri progetti di ricerca. Ad esempio *Polonaise* di Shigeru Umebayashi, utilizzata nel finale di *1983 Butterfly*, è un tema di cui ci siamo innamorati ai tempi del lavoro su *Otello*.

La presenza o meno di oggetti in scena, che fanno parte o no di una partitura performativa, risponde a logiche di questo tipo?

G. C.: Durante le prove inserisco degli oggetti nel flusso delle azioni che gli attori stanno cominciando a mettere a punto durante il lavoro di improvvisazione. Analogamente all'utilizzo delle musiche, quando si giunge al debutto, una volta terminato il percorso di ricerca e costruzione, sono tanti gli elementi che spariscono, nonostante siano stati una forte fonte di ispirazione.

Puoi farmi qualche esempio di situazioni drammaturgiche a cui in fase di montaggio è stato negato l'appoggio di oggetti o materiali che avevano scatenata l'azione attorica?

G. C.: Posso raccontare del processo che ha portato alla morte di Egisto in *Atridi*. Durante la fase di preparazione il personaggio moriva affogando in un cumulo di terra. Chili e chili sotto i quali Davide veniva quasi seppellito sul palco. Ad un certo punto ci chiedemmo come questa azione poteva essere ridotta pur conservandone il segno. Optammo così per l'idea di sporcare il personaggio evitandone la sepoltura in scena. Facevamo colare dall'alto un filo di fango che macchiava Egisto da capo a piedi in maniera evidente, ma non eccessivamente invasiva. Parallelamente un attore entrava con una zappa. Una volta portatosi alle spalle di Egisto colpiva la superficie del palco. A questo punto Egisto cadeva a terra al suono di questo colpo secco.

Una sintesi di estrema efficacia tanto sul piano spettacolare, quanto su quello drammaturgico.

Immagino ci saranno altri momenti rispondenti a questo processo di sintesi drammaturgica che si traduce in un segno più essenziale. Potresti citarne altri?

G. C.: In *Zelda*. Nella biografia del personaggio la passione per la danza è un elemento ricorrente. Dal punto di vista narrativo ci sembrò immediatamente evidente che si trattava di un motivo sul quale bisognava puntare e da affrontare scenicamente. Una volta chiarita la cornice – *Zelda* nel letto dell'ospedale psichiatrico che la ospita – in fase di costruzione ci siamo chiesti innumerevoli volte 'La facciamo uscire da questo letto? Scende o non scende? La facciamo danzare?' Abbiamo deciso di non rompere questa magia legata a un personaggio che racconta la sua vita, rievocando spazi e tempi distanti, restando in un letto per tutta la durata dello spettacolo. Ci siamo concentrati lungamente su questo nodo tematico in presenza dell'oggetto-scarpetta direttamente sul palco. Alla fine abbiamo tenuto il segno delle diverse ipotesi esperite: quando *Zelda* si sofferma sul ricordo delle lezioni, sposta le lenzuola mostrando delle scarpine da ballerina che le calzano i piedi.

Ci sono altri elementi che utilizzate fin dall'inizio nella creazione attorica?

D. G.: Sì, fin dall'inizio siamo abituati a pensare all'utilizzo di un certo tipo di abbigliamento. Io ho la necessità, quando cominciamo a lavorare ad un nuovo progetto, di capire che tipo di aria si respirerà, così da avere delle prime suggestioni alla base delle scelte che opererò nel comporre una prima ipotesi di costume. Anche questo è un aspetto fondamentale dell'esperienza attorica in *Magnolia* perché si comincia a provare da subito con quella proposta, passibile ovviamente di trasformazioni, aggiunte, sottrazioni. In qualità di attore trovo fondamentale lavorare così in quanto ho la possibilità di sentire immediatamente sulla pelle l'appartenenza a quel mondo altro che per diversi mesi tenteremo di evocare.

È la ricerca interiore di un contatto con il personaggio, con la sua dimensione emotiva, il suo vissuto immaginario, o rappresenta anche un modo per portarne tracce sul proprio corpo, caratterizzare la parte sul piano fisico-gestuale?

D. G.: Sì, su entrambi i fronti. Da un lato rappresenta un primo strumento con il quale cominciare ad affrontare il lavoro di scavo emotivo a cui abbiamo più volte accennato, dall'altro ha una ricaduta tecnica che va ad incidere sulla fisicità che incarna il personaggio. Da questo punto di vista a me piace giocare tantissimo con le calzature. Mi interrogo sempre sull'opportunità di utilizzare o meno le scarpe oppure quale modello. È una scelta che va ad avere una ricaduta sull'andatura, su come si appoggia il piede sul palco e quindi sul fatto che un determinato personaggio camminerà in scena in un certo modo e suggerirà una presenza di un certo tipo.

Anche per il trucco vale lo stesso discorso?

D. G.: Assolutamente, sì. In *Atridi* c'è stato addirittura un momento in cui sperimentavamo una proposta diversa durante ogni giorno di prova.

In chiusura raccontatemi del progetto Teatro Abitato.

G. C.: È un progetto di residenza permanente condiviso assieme a O.P.S. Officina Per la Scena e Gran Teatro, nato a partire dal 2013, da quando cioè il Comune di Avigliana ci ha concesso in gestione il suo teatro. È un progetto che giungerà a termine nel giugno 2018, dopo cinque anni, dopo aver organizzato stagioni e rassegne teatrali. Lo abbiamo denominato 'abitato' perché era nostra precisa volontà quella di far vivere lo spazio 360 giorni l'anno. Durante tutto questo periodo è stata la nostra casa, il luogo in cui abbiamo costruito, prodotto e realizzato i nostri spettacoli, ma anche un luogo completamente aperto a chiunque volesse 'abitarlo' appunto, portando le proprie opere, condividendo metodologie e pratiche formative o più semplicemente assistendo agli spettacoli o partecipando ai diversi workshop. Abbiamo organizzato corsi, stagioni, seminari ed è stata un'esperienza magnifica.

Ora però abbiamo l'esigenza di mettere da parte gli aspetti organizzativi – che in realtà affrontiamo da tanti anni, ancor prima di giungere ad Avigliana – e prendere uno spazio a Torino, autofinanziandoci, in cui occuparci solo di creare i nostri lavori e curarne la distribuzione.