

Lo spettatore santo

Saggi per
Anna Barsotti

A cura di
Eva Marinai e Carlo Titomanlio

vai alla scheda del libro su www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

© Copyright 2018

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni

Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675368-7

Indice

<i>Dialogo di un assistente e di un conferenziere (a mo' di introduzione)</i>	9
Mariacristina Bertacca <i>“Narrami, o Musa, dell’eroe multiforme”.</i> <i>Tà-Kài-Tà Moscato per Eduardo</i>	15
Silvia Bottiroli <i>La lezione immediata</i>	25
Alessandro Cei <i>Attore seduto. La sedia come luogo della sperimentazione scenica</i> <i>nel Kohlhaas di Marco Baliani</i>	31
Gilda Deianira Ciao <i>I sogni o-sceni dei panda. Il teatro di Astorri-Tintinelli</i> <i>tra carne e musica concreta</i>	41
Micle Contorno <i>Picasso secondo Fo: il genio scanzonato</i>	55
Francesca Luppichini <i>Il momento del quia: Felicità turbate di Mario Luzi</i>	65
Eva Marinai <i>Il teatro delle voci. Franca Valeri trasformista</i>	79
Giulia Palladini <i>Il disagio della performance</i>	91

Chiara Schepis <i>Sguardi sull'attore. Biografie e registrazioni artigianali</i>	97
Carlo Titomanlio <i>Il critico ferito.</i> <i>La recensione al tempo del teatro post-drammatico</i>	107
Angelo Vassalli <i>Beckett (non) ripete. Bagatelle pseudo-sentimentali in margine</i> <i>a un corpus implicito</i>	119
Igor Vazzaz <i>Di dialogo, monologo, grido e... originale pazienza.</i> <i>Figure maschili e famiglie, tra teatro e platea</i>	131
Bibliografia	143
I Dodici	153

Dialogo di un astante e di un conferenziere (a mo' di introduzione)

Non è facile scrivere un'introduzione che riunisca e armonizzi voci differenti in una sintesi chiara e godibile. Al volume che qui si presenta, quale omaggio ad Anna Barsotti, occorreva appunto una premessa che raggruppasse i dodici contributi che lo compongono. Dodici, uno per ciascuno dei soggetti coinvolti nel progetto: non studiosi canonici, ovvero colleghi coetanei ed emeriti professori, bensì studenti, allievi, collaboratori, dottorandi, operatori teatrali che hanno fatto un percorso insieme ad Anna, chi breve chi lungo, chi con esiti peculiari ed eccentrici, chi in forma per così dire "apostolare".

Impresa non semplice, come stanno a dimostrare le prime insoddisfacenti idee e le molte pagine cestinate. Tuttavia, capita che una circostanza fortuita giunga in soccorso degli assetati di invenzione. Nel nostro caso è arrivata durante un piovoso pomeriggio di marzo. Un convegno come tanti, una stanza come tante. Eppure, non è forse vero che il bisogno acuisce i sensi? Ascoltando la conversazione che qui riportiamo, dopo averla ricostruita attraverso uno sforzo di memoria (ci sarà perdonato se con la farina del nostro sacco abbiamo rattoppato qualche battuta smarrita), ci è stato subito chiaro che poteva assolvere alla funzione di introduzione meglio di quanto avremmo potuto fare noi.

Una sala conferenze piena. Lungo brusio. Rumore di sedie trascinate. Aria molto respirata. Conversazioni che si sovrappongono. Lentamente si arriva a un silenzio pressoché perfetto, rotto dalla frase intempestiva di uno dei presenti rivolta al vicino di posto in prima fila.

L'ASTANTE (*sottovoce, eppure udibile*). Sono venuto apposta per sentirla parlare di G. Spero che non mi deluda.

IL CONFERENZIERE (*d'acchito*). E se invece la deludessi?

L'ASTANTE (*volgendosi di scatto verso il podio del conferenziere; imbarazzato*). Mi dispiace, ha sentito?

IL CONFERENZIERE. Ho sentito, sì. E perciò le chiedo: se la deludessi?

L'ASTANTE. Non so, non credo che...

IL CONFERENZIERE. Forse lei pensa che sia facile, che venga tutto naturale... Ma non è affatto facile. È scomodo, è impegnativo. Ed è logorante chiedersi se la direzione è quella giusta, se è utile ciò che stai dicendo, se è onesto, se interesserà a qualcuno o se invece scivolerà via come gocce su un vetro...

L'ASTANTE (*sulla difensiva*). Non penso che sia facile, ma credo che dopo molti anni...

IL CONFERENZIERE. Molti anni, appunto! E succedono tante cose negli anni: forse troppe. L'entusiasmo degli inizi si affievolisce, restando a volte sepolto dalla polvere, la pelle morta della politica accademica... Lei non sa – non è il solo, non è un rimprovero – nessuno di voi sa cosa significhi davvero essere un professore...

L'ASTANTE. È vero, non lo so. Ma non credo che questo sia il punto e comunque non era mia intenzione disturbarla...

IL CONFERENZIERE. Nessun disturbo, non tema. O meglio, è un disturbo che avevo già messo in conto prima di entrare in questa sala, prima ancora di ascoltare involontariamente le sue parole. La sua preoccupazione è anche la mia.

L'ASTANTE. Forse non si tratta proprio della stessa preoccupazione, in realtà. Fino a due minuti fa ero convinto che lei si divertisse a starsene là dietro il leggio! Che si sentisse orgogliosa di sé... più che un mestiere, il suo, è un'arte, un'arte della parola: lei espone le sue opinioni, le sue teorie di fronte a un pubblico ammirato. Non è così?

IL CONFERENZIERE (*con irritazione*). Ma che sta dicendo? Lei non sa che cosa significhi stare da questa parte. Quanto studio sia necessario, e quanta tensione si debba sopportare. Anche solo per

scrivere e presentarsi davanti a una platea per un'ora di esposizione, come dovrei fare oggi. Arte, mestiere... lei dice? Entrambe le cose, evidentemente. Jacques Copeau ha scritto che il mestiere senza l'arte è un meccanismo che funziona a vuoto e l'arte senza il mestiere è un'ombra inafferrabile. Lei conosce Copeau?

L'ASTANTE. Non lo conosco, ma mi piacerebbe. Sembra interessante. Sono qui per imparare: chi era? Un attore? Sa, la capisco fino a un certo punto. In fondo lei si occupa di teatro, quindi di comunicazione. Anzi il teatro è la forma di comunicazione più alta che l'essere umano sia stato in grado di inventare. Sbaglio?

IL CONFERENZIERE (*ironicamente*). Così mi provoca.

L'ASTANTE. Non volendo, mi creda...

IL CONFERENZIERE. Certo, non volendo! E lo sa che, non volendo, Georges Mounin – ma non era il suo vero nome, in realtà si chiamava Louis Julien Leboucher – disse che il teatro non comunica affatto? Non comunica perché si ha comunicazione solo quando il destinatario può farsi a sua volta emissario con lo stesso codice. E lo spettatore, seduto sulla sua scomoda poltroncina, cosa emette secondo lei? Forse un gridolino, un sussurro, uno sbadiglio... non una parola, non un'emozione manifesta, non un discorso. Tiene tutto dentro di sé. E lei? Lei è uno spettatore, per così dire. Lei, però, *emette*, non è così? Lei è un *emissario*?

L'ASTANTE. Non la seguo più, mi scusi... un emissario di chi?

IL CONFERENZIERE. Non di chi, ma di che cosa: di un'emozione, di un'opinione o di una teoria, come ha detto poc'anzi.

L'ASTANTE. In effetti è così, se ci penso. Mi è capitato di assistere a uno spettacolo una volta... non ricordo il titolo... era divertente forse, ma non riuscii a ridere perché ero andato a teatro con una tale rabbia che anche gli attori sembravano avercela con me! Come diceva quel filosofo? La qualità è negli occhi del soggetto che osserva, non nell'oggetto osservato.

IL CONFERENZIERE. Ne è proprio sicuro? E comunque a me non è permesso lasciarmi condizionare dalle emozioni. Le racconto una storia. Una volta ero in viaggio verso l'Università di Z. per partecipare a un convegno, uno dei centinaia cui ho preso par-

te. Avevo con me la cartellina con tutti i materiali, gli appunti, le immagini. Ero sulla pensilina del binario della stazione di V., sfogliando le pagine sparse; il passaggio di un treno mi fece volare via tutto. Decine di fogli inseguirono i vagoni per parecchi metri, disperdendosi lontano, ai bordi della stazione, tra i campi. Non c'erano ancora i supporti tecnologici di oggi, sto parlando di molti anni fa. Ebbene, si immagini, non avevo più niente, non avevo copie, potevo solo fare affidamento sulla mia memoria. Ma per l'ansia e la stanchezza non ricordavo più alcunché, neppure il titolo della relazione che avrei dovuto tenere. Pensai di tornare indietro, inventare una scusa, una malattia improvvisa. Ma sul treno avevo incontrato alcuni colleghi, a cui avevo dato appuntamento al convegno. Dovevo rimanere, ma non ricordavo nulla; non era un argomento che padroneggiavo, anzi era una ricerca nuova, di cui non ero del tutto sicura. Non so come riuscii a vincere la paura ed entrare in quell'aula magna. Al momento del mio intervento ascoltai il moderatore che mi presentava, leggeva righe del mio curriculum, pronunciava il titolo della mia relazione. A quel punto bevvi un sorso d'acqua dal bicchiere di carta che era sul tavolo, e incominciai a parlare. Di che cosa, si chiederà. Non ha importanza, dopotutto. Le basti sapere che improvvisai su due piedi un discorso totalmente diverso da quello che avevo preparato. E nessuno si accorse di nulla, oppure rimase impassibile, come assente. Nessuno mi fermò, nessuno mi fece un cenno. Davvero non si accorsero di nulla? Taluni sonnecchiavano, altri scarabocchiavano qualcosa per ingannare il tempo, altri ancora inseguivano geometrie nel legno, nella pietra. C'era chi mi detestava, e approfittò per deridermi; c'era chi mi temeva, ed ebbe pudore nel correggermi, molti altri si vergognarono semplicemente di intervenire.

L'ASTANTE. Perché sta raccontando questa storia?

IL CONFERENZIERE. Potrebbe succedere, no? Potrei tenere un intervento sconclusionato, senza capo né coda. Oppure noioso e ripetitivo. O ancora potrei interrompermi bruscamente e non sapere più come proseguire.

L'ASTANTE (*confuso*). Ma perché dovrebbe? Sì, voglio dire: lei sa perfettamente che cosa dire e come farlo. E vedo i fogli con la sua relazione ben ordinati sul leggio; non c'è un filo d'aria qui dentro, che possa portarglieli via. Dunque, perché dovrebbe capitare una delle cose che ha detto?

IL CONFERENZIERE (*malinconicamente*). Forse perché non ho alcuna voglia di pronunciare questo discorso, forse perché sono stanca di ripetere sempre le stesse cose, di ripetermi, non ne posso più di convegni, conferenze, incontri pubblici. E vorrei parlare d'altro, con altri. C'è un mondo di cose che non so, che non ho mai conosciuto, visitato; e il tempo passa senza che io riesca ad afferrarle.

L'ASTANTE (*con sottile polemica*). Non credo che le sia vietato parlare d'altro, ma se il suo lavoro è insegnare, tenere conferenze...

IL CONFERENZIERE. Il mio lavoro probabilmente consiste nel recitare. Re-citare. Ossia citare qualcun altro. E questo qualcun altro probabilmente non sono Io. *L'altro* è la persona che lei si aspetta, e dalla quale non vuole essere deluso. Io invece la deluderò. La deluderò moltissimo perché dirò e farò cose che non si aspetta.

L'ASTANTE (*sorpreso e incuriosito*). Mi faccia un esempio.

IL CONFERENZIERE (*abbassando il microfono e spostando il leggio*). L'esempio ce l'ha di fronte.

L'ASTANTE. Sta dicendo che vorrebbe mostrare un'altra parte di sé? Che la persona che tutti conoscono non è quella in cui lei si riconosce? Eppure credo che capiti a tutti, di avere una vita pubblica e una privata, non necessariamente coincidenti.

IL CONFERENZIERE (*avvicinandosi all'astante, mentre la sala va vuotandosi, tra mormorii e commenti infastiditi*). Non sto dicendo questo. Non si tratta di conciliare una vita pubblica con una privata e nemmeno di mostrare in pubblico un piccolo difetto, un vezzo rivelatore, quello che solo mio marito la mattina sul cuscino riesce a intuire. Parlo di una mutazione più profonda e radicale, che ha qualcosa a che fare con la verità. Parlo del desiderio di essere capiti e apprezzati non per ciò che si dice ma per ciò che si è. Non per la qualità della propria scrittura, ma

per ciò che essa racconta di chi scrive; non per le proprie teorie, ma per la propria esperienza, per come la si vive.

L'ASTANTE. Sta parlando di teatro o di vita?

IL CONFERENZIERE (*dopo un attimo di esitazione, ritornando verso il podio*). Lei sta ancora pensando alla differenza tra teatro e vita? Mi pare che non ci intendiamo. Vorrei tanto farle capire che la persona che ha scritto la relazione sul teatro che è venuto ad ascoltare oggi è la stessa persona che è qui davanti a lei, ma allo stesso tempo non lo è, perché è già un'altra.

L'ASTANTE (*rispettosamente, ma con voce risoluta*). Mi faccia intendere, per favore. Bisogna pure arrivare a una conclusione.

IL CONFERENZIERE. Ci stiamo avvicinando, infatti. Non sempre è appagante giungere a destinazione.

L'ASTANTE. Dice che potendo tornare indietro non ripeterebbe la strada che ha fatto?

IL CONFERENZIERE. Può darsi che ripeterei ogni cosa, che rifarei la medesima strada, ma avendo cura di osservarne i bordi, di prendere una deviazione di tanto in tanto, e di imparare meglio l'alfabeto dei gesti. Come un attore bendato e muto che sperimenta le proprie potenzialità per acuire i propri sensi e vedere oltre, parlare senza parole.

L'ASTANTE. Come chi è costretto al silenzio.

IL CONFERENZIERE. Proprio così.

L'ASTANTE. Quando non vi sarà più alcuno in grado di ascoltare e di comprendere, serviranno almeno persone che sappiano osservare le andature, i movimenti delle mani, gli scatti del volto, e da questi ricavare l'immagine dell'anima... Ciò che forse l'uomo ha sempre saputo fare, salvo poi dimenticarlo una volta acquisita la parola. Ma che fine farebbe il teatro? Quale spettatore ne potrebbe godere?

IL CONFERENZIERE (*senza esitare*). Uno spettatore santo!

Nella stanza ormai deserta si odono i primi accordi di una canzone piena di futuro. L'astante e il conferenziere si allontanano, accennando un passo di danza.

Eva e Carlo

“Narrami, o Musa, dell’eroe multiforme”. *Tà-Kài-Tà* Moscato per Eduardo¹

Mariacristina Bertacca

Tel qu’en Lui-même enfin l’éternité le change,
Le Poète suscite avec un glaive nu
Son siècle épouventé de n’avoir pas connu
Que la mort triomphait dans cette voix étrange!

Eux, comme un vil sursaut d’hydre oyant jadis l’ange
Donner un sens plus pur aux mots de la tribu
Proclamèrent très haut le sortilège bu
Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange.
[...]².

¹ Il presente contributo nasce da una rielaborazione di articoli e saggi critici che ho scritto tra il 2005 e il 2013, intorno al lavoro e agli spettacoli di Enzo Moscato, con particolare riferimento alla recensione, per la *webzine* «Persinsala Teatro», di *Tà-Kài-Tà*, visto a Buti presso il Teatro “Francesco di Bartolo” il 14 aprile 2013. *Tà-Kài-Tà. Eduardo per Eduardo* di Enzo Moscato, regia Enzo Moscato, con (in ordine alfabetico) Isa Danieli ed Enzo Moscato, scene Tata Barbalato, costumi Giuliana Colzi, luci Donamos, sarto Luciano Briante, fonica Gianki Moscato, organizzazione Claudio Affinito, produzione Fondazione Campania dei Festival – Napoli Teatro Festival Italia, Compagnia Teatrale Enzo Moscato.

² «Tal ch’in Lui stesso infine l’eternità lo muta, / Il Poeta staffila con una spada nuda / Il secolo atterrito di non aver udita / La morte trionfare in voce sconosciuta! / Idra che ascoltò l’angelo con un vile sussulto / Mentre dava alle voci del volgo un senso puro / Essi lo proclamarono sortilegio bevuto / Nel gorgo senza onore di qualche frotto cupo. [...]», S. Mallarmé, *Le tombeau d’Edgar Poe*, in Id., *Poesie e prose*, introduzione e note di V. Ramacciotti, trad. it. a cura di A. Guerrini e V. Ramacciotti, Garzanti, Milano 2005², pp. 118-119. Ho inserito in esergo la poesia di Mallarmé, in quanto lo stesso Enzo Moscato lo cita quasi ad apertura dello spettacolo: «Per Mallarmé, il poeta è colui che “rende pure, trasparenti, adamantine, le parole, / Quotidiane ed abusate, d’ a tribù”. / Io aggiungo, che il poeta è pure chillo ca se fà morto da vivo e vivente nella morte, / scomparendo ed apparendo, a una e a n’ata, ‘a morte e ‘a vita, con un gioco di / prestigio, d’inversione», E. Moscato, Copione dello spettacolo *Tà-Kài-Tà*, gentilmente concessomi dalla Compagnia, che qui ringrazio.

La lezione immediata¹

Silvia Bottioli

Un niente che non dimenticherò mai

Questa volta scrisse solo una parola, più grande delle precedenti, su quello che calcolai era il centro esatto della città: IMPARATE. Poi l'aereo sembrò esitare, perdere quota, disporsi a capottare sulla terrazza di un edificio, come se il pilota avesse spento il motore [...]. Ma tutto questo durò solo un momento, quanto bastò alla notte e al vento per cancellare i caratteri dell'ultima parola. Poi l'aereo scomparve. [...] Era successo qualcosa ma in realtà non era successo niente. [...] Ti è piaciuto?, mi disse Norberto. Mi strinsi nelle spalle. So soltanto che non me ne dimenticherò mai, dissi².

Forse il nostro lavoro di artisti e curatori è predisporre momenti come questo, in cui qualcuno, dal cortile della sua prigione, con il naso al cielo, possa assistere a un fenomeno che non può comprendere fino in fondo e che in un attimo, neanche il tempo di raccontarlo, è già svanito, e che però resterà inciso al crocevia tra memoria e desiderio. E il nostro lavoro di spettatori, quando decidiamo di esercitarlo, è tenere gli occhi aperti e lo sguardo alto, non perché sia possibile prepararsi alla sorpresa o all'esperienza estetica, ma per essere pronti all'incontro con la complessità, all'a-

¹ I primi due paragrafi di questo contributo riprendono un testo apparso con il titolo *Nel chiaro del bosco* nel volume, a cura di R. Gandolfi, *Quanto dista il teatro? Un'indagine sociopoetica tra spettatori e non spettatori a Parma*, Titivillus, Corziano (PI) 2018.

² R. Bolaño, *Stella distante*, trad. it. a cura di A. Morino, Sellerio, Palermo 2009, pp. 51-52.

Attore seduto. La sedia come luogo della sperimentazione scenica nel *Kohlhaas* di Marco Baliani

Alessandro Cei

Tutti i teatri della città erano stati distrutti, ma lì, in quella mansarda, un attore seduto su una sedia che quasi toccava le nostre ginocchia iniziò pacatamente a dire: “Fu nel '18 che un giovane studente [...]”. Fummo rapiti da un teatro vivente. [...] Eravamo ascoltatori bambini attenti al racconto di una favola della buona notte ma anche adulti perfettamente consapevoli di tutto quello che stava accadendo. [...] Erano frammenti di impressioni che si animavano soltanto quando servivano e subito dopo svanivano, quindi non perdemmo mai di vista il fatto di essere tutti stipati in una stanza a seguire una storia¹.

Sulla copertina della *Storia del teatro* firmata da Edwin Wilson e Alvin Goldfarb, uno dei manuali che può essere oggetto d'interrogazione durante le sessioni d'esame universitarie, campeggia l'immagine di una sedia vuota su un palco deserto². Quando ho visto per la prima volta questa copertina non ho potuto fare a meno di pensare a Marco Baliani, al suo *Kohlhaas* e a tutti gli altri protagonisti del teatro di narrazione che, anche se in modo differente, si sono serviti di questo oggetto.

Oggi onnipresente, a casa come a lavoro, e, con le sue varianti ed evoluzioni, in ufficio come a scuola, la sedia ha però una storia

¹ P. Brook, *Lo spazio vuoto*, trad. it. a cura di I. Imperiali, Bulzoni, Roma 1998, p. 81.

² Mi riferisco all'edizione italiana, curata da S. Pietrini per McGraw-Hill, Milano 2010.

I sogni o-sceni dei panda. Il teatro di Astorri-Tintinelli tra carne e musica concreta¹

Gilda Deianira Ciao

Incontro Astorri-Tintinelli sabato 10 marzo 2018 al Teatro della Caduta di Torino, prima della replica di *Folliar*, l'ultima creazione del duo milanese, che come molti dei loro spettacoli ha debuttato al Teatro della Contraddizione. Fondato e diretto dal regista Marco Maria Linzi più di 25 anni fa, lo spazio meneghino – nel cuore di Porta Romana, a due passi dalla Università Bocconi e dalla Scuola Paolo Grassi – persegue una linea di indipendenza in antitesi alle logiche dei circuiti maggiori.

Non è un caso se il duo Astorri-Tintinelli, nonostante abbia 16 anni di storia, si esibisce ancora oggi in palcoscenici minoritari, meno accessibili al grande pubblico ma frequentati da cittadini appassionati, addetti ai lavori, giovani allievi di scuole di teatro e artisti. La loro scelta è una libera rivendicazione di posizionamento nel panorama attuale, e una organica conseguenza del percorso da cui entrambi discendono e che ha dato origine al loro lavoro in duo.

Come si autodescrivono nella homepage del sito della Compagnia,

*Siamo quelli che si sono sottratti a tenere il
passo.*

¹ Il titolo del presente saggio nasce dalle osservazioni di D. Vincenti, nella sua recensione a *Folliar* consultabile online all'indirizzo <http://www.milanoinscena.it/spettacolo/follar-teatro-della-contraddizione/> (ultimo accesso: 22 giugno 2018): «Non c'è in giro un teatro simile a quello di Astorri/Tintinelli, pare fuori dal tempo per quanto ormai è distante da qualsiasi malizia (artistica e di mercato), da dinamiche di potere e meccanismi economici. Un teatro da proteggere. Come i panda».

Picasso secondo Fo: il genio scanzonato

Micle Contorno

*Picasso Desnudo*¹ si inserisce nelle undici *Lezioni d'arte* di Dario Fo, un genere di spettacoli propriamente “saggistico”, paradigma di un particolare tipo di monologhi, il cui schema specifico viene definito a partire da un primo intervento, la *Lezione sul Tintoretto*² tenuta alla Pinacoteca di Brera il 25 aprile 1999, in cui prendono luogo le caratteristiche potenziali delle lezioni-spettacolo canoniche seguenti.

Le *Lezioni d'arte*³ segnano il massimo grado di unione tra arte figurativa e teatro, e rappresentano l'acme della ricchissima produzione figurativa e teatrale di Fo⁴, da cui vengono fuori la po-

¹ Lo spettacolo è andato in scena al Teatro dal Verme di Milano, il 17 e il 19 settembre 2012, ed è visibile in streaming all'indirizzo <http://www.raistoria.rai.it/articoli/larte-secondo-dario-fo-picasso-desnudo/29688/default.aspx> (ultimo accesso: 23 giugno 2018). La lezione-spettacolo era stata presentata in anteprima l'1 settembre 2012, a Forlì, al Teatro Fabbri.

² La registrazione di tale lezione, della durata di 30 minuti, è conservata in VHS presso l'Archivio fisico C.T.F.R.; il testo, tradotto in inglese, è confluito nella pubblicazione di R. Jenkins, *Dario Fo e Franca Rame: Artful Laughter*, Aperture, New York 2001, pp. 132-133.

³ Per approfondimenti sulle *Lezioni d'arte* su Tintoretto, Leonardo, Caravaggio e Mantegna, rimando al mio libro *Le lezioni d'arte di Dario Fo. Controcultura tra documento e fantasia*, Tagete Edizioni, Pontedera (PI) 2010, e al mio saggio *Le Lezioni d'Arte di Dario Fo e la dialettica iconico-performativa*, in A. Barsotti ed E. Marinai (a cura di), *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte. Bozzetti, figure, scene pittoriche e teatrali*, Titivillus, Corazzano (PI) 2011. Dario Fo ha tenuto altre lezioni su Correggio, Raffaello, Michelangelo, Giotto e Wiligelmo.

⁴ Un nutrito numero di opere è parte dell'esposizione *Pupazzi con rabbia e sentimento*, allestita per la prima volta a Cesenatico nel 1998, e poi ripresa più volte in Italia e all'estero. Dal 17 aprile al 26 giugno 2010, la mostra, con il titolo *Pupazzi con rabbia e sentimento. La vita e l'arte di Dario Fo e Franca Rame*, e ampliata nel *corpus* dei materiali, ha trovato luogo in tre diverse sedi a Pontedera (il Centro per

Il momento del *quia: Felicità turbate* di Mario Luzi

Francesca Luppichini

L'occasione: *il Pontormo o la leggenda del Pontormo?*

Nel 1995 Luzi pubblica *Felicità turbate*¹, composto in occasione del quinto centenario della nascita di Jacopo Carucci, detto il Pontormo (Empoli, 1494 – Firenze, 1556-'57). Il regista teatrale Federico Tiezzi e l'attore Sandro Lombardi propongono al poeta di scrivere il testo dopo aver ricevuto, nell'autunno del 1994, l'incarico di allestire una commemorazione teatrale per il pittore². La «figura dell'inquieto e sgomento protagonista del manierismo fiorentino» cattura Luzi che, dopo pochi incontri e in capo a qualche mese, termina il copione³. Il lavoro in un primo momento doveva limitarsi a un monologo⁴. Le fonti a cui Luzi si rivolge per ricostruire il profilo biografico e artistico di Pontormo sono le *Vite* di Giorgio Vasari e un Diario redatto dal Carucci fra il 1554 e il 1556, mentre stava affrescando il registro inferiore del Coro della Basilica di San Lorenzo a Firenze⁵. Per Luzi «*Il Libro mio* è più che altro un minuzioso negativo»⁶, dove il pittore appare come

¹ Cfr. M. Luzi, *Felicità turbate*, Garzanti, Milano 1995.

² Cfr. Id., *Prefazione*, in Id., *Felicità turbate*, cit., p. 7. *Felicità turbate* viene messo in scena dalla Compagnia teatrale I Magazzini, in collaborazione con il Teatro Comunale di Firenze, il 6 giugno 1995.

³ S. Lombardi, *Gli anni felici. Realtà e memoria nel lavoro dell'attore*, Garzanti, Milano 2004, p. 262.

⁴ Cfr. Id., *Biografie teatrali*, in M. Luzi, *Felicità turbate*, cit., p. 79.

⁵ Cfr. J. da Pontormo, *Diario "fatto nel tempo che dipingeva il coro di San Lorenzo" (1554-1556)*, a cura di E. Cecchi, Le Monnier, Firenze 1956 e Pontormo, *Il libro mio*, a cura di S.S. Nigro, Costa & Nolan, Genova 1984.

⁶ M. Luzi, *Prefazione*, cit., p. 7.

Il teatro delle voci. Franca Valeri trasformista¹

Eva Marinai

Un bel mattino Saint-Loup mi disse d'aver scritto a mia nonna per darle mie notizie e per suggerirle l'idea, poiché oramai funzionava il servizio telefonico tra Doncières e Parigi, di chiacchierare con me. In breve, proprio quel giorno essa avrebbe dovuto farmi chiamare al telefono, ed egli mi consigliò di trovarmi verso le quattro meno un quarto alla Posta. [...] Come tutti noi ora, io non trovavo ancor abbastanza rapido per me, pur nei suoi repentini cambiamenti, quello straordinario incantesimo in grazia del quale pochi istanti bastano perché appaia presso di noi, invisibile ma presente, l'essere a cui vogliamo parlare, e che, magari standosene al suo tavolino, nella città dove abita (che in questo caso era Parigi), sotto un cielo così diverso dal nostro, in un clima che può anche essere diversissimo, in mezzo a circostanze e preoccupazioni che noi ignoriamo e di cui quell'essere ci metterà al corrente, si trova d'un colpo trasferito a centinaia di leghe di distanza (lui e tutto l'ambiente, cui egli resta legato), lì, presso il nostro orecchio, nel momento in cui il nostro capriccio lo ha ordinato. E noi diventiamo simili a quel personaggio della favola cui una fata, sulla semplice formulazione del desiderio, fa comparire in una luce soprannaturale la nonna o la fidanzata, che stanno sfogliando un libro, piangendo, o cogliendo fiori, vicinissime allo spettatore, e tuttavia lontanissime, nel luogo stesso dove realmente si trovano. Ci basta, per far compiere questo miracolo, avvicinare le nostre labbra alla membrana

¹ Il seguente contributo rivede in parte il testo *Franca Valeri: io e le altre. Visioni metanarrative, intermediali e protocamp di un'antidiva anni Cinquanta*, in L. Cardone, G. Maina, S. Rimini, C. Tognolotti (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/ nel cinema italiano*, in «Arabeschi», sezione *Smarginature*, luglio-dicembre 2017, 10, pp. 435-438.

Il disagio della performance¹

Giulia Palladini

Partirò da un'immagine, probabilmente fin troppo nota, impigliata nel nostro immaginario di spettatori anche se non siamo stati direttamente spettatori in quella circostanza. Si tratta di un'immagine che mi mette a disagio, che mi disturba allo stesso modo in quanto alla poetica e alla politica che esprime, o, più precisamente, in cui essa è inscritta. È un'immagine che mi pare esemplare per confrontare alcune questioni che, in realtà, la trascendono: le riflessioni che propongo di seguito, infatti, eccedono una critica all'immagine in sé. Vogliono risuonare piuttosto nel campo esteso di una riflessione sulle condizioni di produzione, riproduzione e consumo in cui il lavoro performativo esiste nella biopolitica contemporanea.

È l'immagine di Marina Abramović seduta su una sedia di legno, di fronte a un tavolino e a un'altra sedia, occupata da uno dei tanti visitatori del MoMA di NY, nell'ambito della mostra *The Artist is Present* del 2010. Su quella sedia l'artista – posando come opera centrale della sua stessa retrospettiva – è rimasta seduta per 793 ore e 30 minuti, offrendo il semplice atto della propria presenza all'incontro con il «presente» di ciascun visitatore. Un incontro, questo, certificato come merce da uno scambio avvenuto in anticipo, garantito dall'acquisto di un biglietto d'ingresso al museo, da una lunghissima attesa in fila per sedere di fronte all'artista, testimoniato dalla presenza di altri visitatori seduti in cerchio at-

¹ Il seguente contributo rivede in minima parte l'articolo *Il disagio della performance. Per una tecnica poetica del lavoro vivo*, già pubblicato sulla rivista online «OperaViva Magazine», il 25 aprile 2017, e consultabile all'indirizzo <https://operavivamagazine.org/il-disagio-della-performance> (ultimo accesso: 25 giugno 2018).

Sguardi sull'attore.

Biografie e registrazioni artigianali

Chiara Schepis

«Mi si perdoni il ricorso a una vicenda personale»¹, così comincia *Teorie sull'attore*, il saggio “ad uso didattico” di Eva Marinai, allieva di Anna Barsotti e tra i curatori di questo volume, che ci racconta la reazione del pubblico di giovanissimi studenti liceali ai quali presentava un progetto su Dario Fo.

Dopo le presentazioni di rito il mio discorso iniziava più o meno così: «Sapete chi è Dario Fo? Ne avete mai sentito parlare?». Al silenzio della platea seguiva il mio assunto lapidario: «Dario Fo è un attore». Sguardi straniti ed espressioni interrogative. Qualcuno, più audace, azzardava: «E che film ha fatto?». Dopo qualche spiegazione i ragazzi cominciarono a capire: si parla di teatro. Qualcosa che a loro suona come il telefono a rotelle. Un oggetto di antiquariato².

L'attore, come il teatro, è un “oggetto di antiquariato” perché – anche quello contemporaneo – risulta scollato dalla contemporaneità; Meldolesi a tal proposito mise a punto «uno schema ternario moltiplicabile»³ relativo ai tempi dell'attore (il tempo brevissimo degli spettacoli, il tempo dei modi di produzione, il tempo lungo delle abilità – avvenimento, congiuntura e lunga durata) attraverso il quale si rese conto che, al di fuori della sua microsocietà, l'attore

¹ E. Marinai, *Teorie sull'attore. Percorsi critici per capire le fonti*, Felici Editore, Ghezzano (PI) 2010, p. 9.

² *Ibidem*.

³ C. Meldolesi, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, in Id., *Pensare l'attore*, a cura di L. Mariani, M. Schino, F. Taviani, Bulzoni, Roma 2013, p. 66 [I pubblicazione in «Inchiesta», XIV (gennaio-giugno 1984), 63-64, pp. 102-111].

Il critico ferito. La recensione al tempo del teatro post-drammatico¹

Carlo Titomanlio

Dialogo a distanza con un critico solitario

Nel 1971, intervenendo in apertura del convegno dal titolo *Situazione e funzione della critica teatrale*, Roberto De Monticelli sottopose agli uditori una testimonianza che aveva come nodo centrale la *solitudine* del critico². L'animata discussione che seguì, in cui molti provarono a ridurre o a riassumere le osservazioni di De Monticelli all'espressione di uno stato d'animo soggettivo, di fatto non sminuì la capacità lucida e profetica delle sue parole. Ne riassumo brevemente i punti, per riflettere su quanto sia cambiata (o meglio: non cambiata) la situazione attuale.

Chi esercita l'attività del critico teatrale, osservava De Monticelli, si trova a vivere una triplice condizione di isolamento, «tre solitudini complementari, cioè strettamente connesse una con l'altra»³. La prima e la più vistosa è quella vissuta in relazione ai rapporti professionali, ovvero al suo ambiente di lavoro, e più generalmente rispetto alla struttura dell'informazione. Una solitudine che si misura con lo scarto tra il suo «impegno critico», che si vuole dotato di competenza, stile e rigore, «e il servizio cronistico,

¹ Il presente contributo rivede e aggiorna il testo di un intervento presentato nel settembre del 2012 durante le giornate di studio *Le arti performative e le nuove generazioni di studiosi* (II ed.), Centro Teatro Ateneo "Sapienza", Università di Roma.

² Cfr. R. De Monticelli, *La figura del critico dal dopoguerra ad oggi: condizioni di lavoro*, in D. De Adamich e G. Ranieri (a cura di), *Il mestiere del critico*, Atti del Convegno dal titolo *Situazione e funzione della critica teatrale* (Venezia, 28-30 settembre 1969), Bulzoni, Roma 1971, pp. 13-24.

³ *Ivi*, p. 15.

Beckett (non) ripete.
Bagatelle pseudo-sentimentali
in margine a un *corpus* implicito

Angelo Vassalli

Vivere e inventare. Ci ho provato. Ci devo aver provato. Inventare. Non è la parola giusta. Neanche vivere. Non importa. Ci ho provato. Mentre dentro di me andava su e giù la grande belva della serietà, infuriando, ruggendo, dilaniandomi. L'ho fatto. [...] Vivere. Ne parlo senza sapere cosa voglio dire. Ci ho provato senza sapere cosa provavo a fare. Forse, dopo tutto, ho vissuto, senza saperlo. Mi chiedo perché stia parlando di tutto questo. Ah sì, è per svagarmi. Vivere e far vivere. Non val più la pena di fare il processo alle parole. Non sono più vuote di ciò che veicolano. Dopo lo scacco, la consolazione, il riposo, ricomincio a voler vivere, a far vivere, a essere altri, in me, in altri. Com'è falso tutto questo¹.

A dispetto di quanto la perentorietà di un incipit quale «Nascere fu la sua morte»² possa esprimere e simboleggiare, lungi dal

¹ S. Beckett, *Malone muore*, in Id., *Trilogia: Molloy, Malone muore, L'innominabile*, trad. it. e cura di A. Tagliaferri, Einaudi, Torino 1996, pp. 212-213.

² Sono numerosi i luoghi testuali in cui Beckett identifica la vita con la morte, la morte con la vita: solo per citare un parallelo narrativo, basti ricordare l'affermazione «Io nasco alla morte» presente in *Malone muore*. Se si è scelto, nello specifico, il brano tratto dal *dramaticule Un pezzo di monologo*, è perché in questo caso la posizione incipitaria dell'associazione vita-morte, inizio-fine ne intensifica l'immagine

Di dialogo, monologo, grido e...
originale pazienza.
Figure maschili e famiglie, tra teatro e platea

Igor Vazzaz

Familles, je vous hais!
Foyers clos;
portes refermées;
possessions jalouses du bonheur¹.

1897. Neppure trentenne, André Gide mette in scena, anzi in pagina, la narrazione del vecchio Menalca al discepolo Nathaël, un'apertura panica nei confronti della vita, della natura, del mondo, incluso il celebre attacco alle famiglie, di cui stigmatizza la chiusura stagna e la custodia ossessionata d'una supposta felicità. Dichiarazione manifestamente ostile, ancor più vigorosa per un dettaglio ambiguo: quel baluginio di vago *bonheur*, l'intravista o anche solo immaginata possibilità d'una reale dimensione serena. Frasi sull'orlo del XIX secolo, che risuonano inesorabili per qualsivoglia prospettiva familistica dell'arte novecentesca occidentale.

Non era, Gide, il primo a scagliarsi contro tale elemento della nostra realtà socio-culturale, né sarebbe stato l'ultimo. Struttura portante d'una millenaria storia evolutiva secondo principi d'efficacia e petizioni morali di varia natura², la famiglia è tuttora, in Italia ancor più che altrove, obbligato terreno di scontro culturale, nella prospettiva d'un raffronto con nuovi modelli sociali, per evoluzione dei costumi o fenomeni migratori.

In Italia ancor più che altrove: lo storico ritardo del nostro Pae-

¹ A. Gide, *Les nourritures terrestres*, Gallimard, Paris 1935, p. 50.

² Cfr. A. Burguière (a cura di), *Storia universale della famiglia*, ed. it. a cura di A. Leone, 2 voll., Mondadori, Milano 1987-1988.

I Dodici

EVA MARINAI ha studiato e insegnato per molti anni soprattutto a Pisa (ma anche a Torino), ed è altamente probabile che continuerà questa attività. Ha curato progetti e convegni internazionali; tra i suoi interessi scientifici il teatro classico e la scena contemporanea, il comico, i miti. Ama ballare con la figlia la domenica mattina e d'estate ascoltare le cime che sbattono contro gli alberi di alluminio delle barche ormeggiate.

CARLO TITOMANLIO ha studiato e insegnato per alcuni anni, e non esclude di smettere prima o poi. In ambito accademico si è occupato di storia della scenografia, drammaturgia del Novecento e intersezioni tra arte e teatro; al di fuori dell'Università si interessa di corse dei cavalli, moda femminile, cucina orientale, enigmistica, prodotti per la pulizia e whisky scozzesi. Ha sempre vissuto a Livorno, città che lascerebbe solo per trasferirsi sulle rive di un lago.

MARIACRISTINA BERTACCA, inguaribile amante dell'arte, in teatro si è occupata di tutto: dallo studio accademico alla critica, dall'ufficio stampa alla promozione, dall'amministrazione alla tecnica audio-luci. Dopo una Laurea e un Dottorato in Storia dello spettacolo, giunge "alla ribalta" come organizzatrice di rassegne, festival e spettacoli. Nella speranza di diventare mecenate di se stessa, è approdata al settore finanziario per realizzare il suo sogno: gestire un locale in cui ospitare arte, musica e teatro.

SILVIA BOTTIROLI, curatrice e ricercatrice, ha studiato a Torino, Pisa e Parigi, e ha lavorato: a Cesena con la Societas Raffaello Sanzio dal 2008 al 2010; a Santarcangelo, dove ha diretto il Festival Internazionale del Teatro in Piazza dal 2012 al 2016; a Bruxelles e Ghent, dove ha curato il programma “The May Events” nel 2018. Insegna all’Università Bocconi di Milano e tiene lezioni regolarmente in diversi contesti internazionali. Direttrice artistica di DAS Theatre ad Amsterdam dal 2018, viaggia spesso per incontrare artisti e curatori, con i quali ama conversare nel corso di lunghe passeggiate in città sconosciute. Quando è a casa passa molto tempo a giocare con suo figlio Milo, legge e scrive.

ALESSANDRO CEI, classe 1982, musicista, cantautore, educatore. Supplente nella scuola dell’infanzia e primaria, si occupa di canzone d’autore, musica, tradizione orale e teatro. Ha studiato e studia il teatro canzone di Gaber e Luporini e il teatro di narrazione. Sta per addottorarsi in Storia del teatro. Ha pubblicato due dischi e due dvd con i Vincanto (musica popolare) e un disco con i Nichel (canzone d’autore). Collabora da anni con attori e narratori occupandosi delle musiche di scena. Ha pubblicato alcune recensioni per «Lo sguardo di Arlecchino». Crede in Bob Dylan e nella fatica.

GILDA DEIANIRA CIAO, nata a Salerno, è affetta dall’età di 5 anni da monomania. Dopo il Diploma alla Scuola Normale Superiore di Pisa, un Dottorato in Storia delle arti visive e dello spettacolo, svariati tirocini e tentativi di togliersi di scena, cede. Tra il 2015 e il 2018 è membro fondatore di collettivo snaporaz, con cui crea cinque opere del progetto Heartbreak Hotel. Deve a Silvestro, Patti Smith, Louise Bourgeois e a qualche altro la propria salvezza. Nella migliore delle ipotesi morirà povera indossando Chanel, dopo aver sedotto e abbandonato la direzione del Metropolitan.

MICLE CONTORNO, palermitana nel sangue, toscana di adozione. Ufficio stampa e comunicazione del Teatro Era della Fondazione Teatro della Toscana. Ha studiato a Pisa, dove ha conseguito la Laurea magistrale con una tesi interdisciplinare tra Storia dell'arte contemporanea e Storia del teatro e dello spettacolo. Nel corso dei suoi studi ha analizzato criticamente il percorso artistico di Dario Fo e, in particolare, la dialettica tra arte figurativa e teatrale. È mamma di due simpatici bambini nati a Pontedera, che vivono a San Miniato.

FRANCESCA LUPPICHINI sogna da sempre di andare a vivere a Parigi con i suoi tre uomini (un marito e due figli) per insegnare Letteratura Teatrale e Italiano. Perché ciò si realizzi, ha conseguito il Dottorato di ricerca in Studi italianistici presso l'Università di Pisa e oggi si occupa di Teatro, Letteratura Italiana Contemporanea e Didattica, per quanto riguarda la didattica della scrittura sia nell'Università, sia nella scuola secondaria. Insegna Lettere al Liceo Scientifico "U. Dini" di Pisa. «L'espoir fleurit / au ciel de Paris».

GIULIA PALLADINI è Senior Lecturer presso il Dipartimento di Drama, Theatre and Performance dell'Università di Roehampton a Londra. Ha svolto il suo Dottorato presso l'Università di Pisa, lavorato come Visiting Scholar presso la New York University e come assegnista di ricerca della Fondazione Alexander von Humboldt in Germania. Ha insegnato in numerose istituzioni a livello internazionale, tra cui la Universidad Nacional de Colombia e la Kunsthochschule Berlin-Weißensee, e collaborato come teorica a svariati progetti artistici. Nel 2017 ha editato, con Marco Pustianaz, *Lexicon for an Affective Archive* (Intellect/LADA, Bristol) e pubblicato la monografia *The Scene of Foreplay: Theater, Labor and Leisure in 1960s New York* (Northwestern University Press, Evanston).

CHIARA SCHEPIS, nata a Messina nel 1988, è Dottore di ricerca in Storia delle arti e dello spettacolo (Università degli Studi di Firenze-Pisa-Siena). A Pisa ha portato avanti con la Prof.ssa Barsotti ricerche sul teatro e l'attore contemporaneo. Con la Prof.ssa Mariani cura la gestione dell'Archivio Privato Claudio Meldolesi (DAMS di Bologna). Critico teatrale per la rivista online «drammaturgia.it».

ANGELO VASSALLI, nei quasi tre anni trascorsi a Pisa, se si considerano – per ovvie ragioni – piazza S. Paolo all'Orto, prima, e via Trento, poi, come i poli gravitazionali del suo cammino, ha tagliato la città da sud (via Fiorentina, per un calcolo approssimativo di 10^6 passi annui), da nord-ovest (via A. Pesenti, 7^7 passi annui) e da nord (via delle Medaglie d'Oro, 9^6 passi annui). Se, in realtà e nonostante tutto, il centro di attrazione ha continuato a essere Piazza della Stazione (per una media di passi annui compresa nell'intervallo tra 10^6 e 6^8), un frammento di cuore è rimasto in via E. Betti snc.

IGOR VAZZAZ, viareggino d'origine friulana, rockstar egonauta e maestro di vita, si occupa di teatro, sport, musica, enogastronomia, non necessariamente in quest'ordine. Scrive, canta, suona, insegna, tiene concerti come spettacoli, disimpara e, di quando in quando, pubblica libri o dischi, non necessariamente in quest'ordine. Il suo cane era pazzo.

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di settembre 2018