

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

8/2024



ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

8/2024



ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA

Direttrice | Editor-in-Chief **Flavia Gherardi** (Università di Napoli Federico II)

Comitato scientifico | Scientific Committee **Paolo Amalfitano** (Associazione Sigismondo Malatesta) **Silvia Carandini** (Sapienza Università di Roma) **Franco D'Intino** (Sapienza Università di Roma) **Enrico Fenzi** (Università di Genova) **Francesco Fiorentino** (Università di Bari "Aldo Moro") **Antonio Gargano** (Università di Napoli Federico II) **Adriana Guarnieri** (Università Ca' Foscari Venezia) **André Guyaux** (Université Paris Paris IV - Sorbonne) **Loretta Innocenti** (Università Ca' Foscari Venezia) **Andreina Lavagetto** (Università Ca' Foscari Venezia) **Stephen Orgel** (Stanford University) **Thomas Pavel** (University of Chicago) **Francisco Rico Manrique** (Universitat Autònoma de Barcelona) **Paolo Tortonese** (Université Paris III - Sorbonne Nouvelle) **Claudio Vicentini** (Università di Napoli "L'Orientale") **Sergio Zatti** (Università di Pisa)

Comitato di redazione | Editorial Board **Federico Bellini** (Università Cattolica del Sacro Cuore) **Marco Caratozzolo** (Università di Bergamo) **Annamaria Corea** (Sapienza Università di Roma) **Angela Di Benedetto** (Università di Foggia) **Carmen Gallo** (Sapienza Università di Roma) **Iacopo Leoni** (Università di Pisa) **Lorenzo Marmo** (Università Roma Tre) **Aldo Roma** (Università Roma Tre) **Gennaro Schiano** (Università di Napoli Federico II) **Savina Stevanato** (Università Roma Tre) **Valentina Sturli** (Università "G. d'Annunzio" Chieti - Pescara)

Segreteria di redazione | Editorial Secretary **Valentina Sturli** (Università "G. d'Annunzio" Chieti - Pescara)

Direzione e redazione **Associazione Sigismondo Malatesta** | Rocca Malatestiana, via Rocca Malatestiana 4 - 47822 Santarcangelo di Romagna (RN), Italy | tel. +39 0541 620832
sigma@sigismondomalatesta.it
<http://www.serena.unina.it/index.php/sigma>

Direttore responsabile **Flavia Gherardi**

Fotocomposizione **Aldo Roma**

Editore  **FedOAPress** Federico II Open Access Press
SigMa è realizzata con Open Journal System

© 2024  Associazione Sigismondo Malatesta | <https://www.sigismondomalatesta.it/>
e-ISSN 2611-3309
DOI 10.6093/sigma.v0i8

 Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Tutti i contributi pubblicati nella *Sezione monografica* e nella sezioni *Varia* e *Scenari* sono sottoposti al processo di *double-blind peer review*. L'elenco dei valutatori esterni alla redazione è pubblicato online sul sito Internet della rivista all'indirizzo <http://www.serena.unina.it/index.php/sigma/revisori>.

SOMMARIO

SEZIONE MONOGRAFICA

Simultaneità e polifonia. Le voci del coro nel dramma contemporaneo e nelle arti

a cura di Silvia Carandini • Andrea Peghinelli

- 7 **Coralità e polifonia sulla scena contemporanea. Una introduzione alla rifunzionalizzazione del coro**
Andrea Peghinelli
- 21 ***The Trojan Women*. La ricerca della spettacolarità originaria nella regia di Andrei Serban (1974)**
Monica Cristini
- 37 **Declinazioni della coralità nell'opera di Samuel Beckett**
Grazia D'Arienzo
- 52 **Riflessioni e rifrazioni corali sulla scena britannica contemporanea**
Maria Elena Capitani
- 70 **"Die Fortinbrasmaschine". Per un Amleto plurale**
Salvatore Margiotta
- 86 **Lo specchio infranto. Le voci della massa nel teatro di Elias Canetti**
Claudia Cerulo
- 105 **Coro/Solo: una ricognizione storico-critica dal Novecento all'oggi**
Silvia Mei
- 124 **Jacques Lecoq e il coro: dalla scena alla pedagogia**
Noemi Massari
- 147 **Quando nel coro danza anche un robot. Dall'intelligenza coreografica alla creatività artificiale, uno studio su *Living Archive: An AI Performance Experiment* di Wayne McGregor**
Letizia Gioia Monda
- 160 **"Invenzione d'echi, invenzione di futuro". Il coro tra regia e pedagogia in Orazio Costa**
Laura Piazza

- 177 **Il coro dell'opera barocca sulla scena contemporanea: problemi formali e soluzioni registiche**
Aldo Roma
- 210 **Attraversare il deserto. Estetiche del nomadismo nella letteratura contemporanea**
Gloria Scarfone
- 231 ***Feux* di Marguerite Yourcenar, per coro e voce sola**
Serena Codena
- 249 **Noi è una voce. Ipotesi sul coro nella poesia italiana del Novecento**
Giuseppe Andrea Liberti
- 270 **Langages, polyphonies et individuation chez Artaud. 1931-1933**
Benoît Monginot – Lorenza Valsania

VARIA

a cura di Angela Di Benedetto • Iacopo Leoni • Savina Stevanato

- 293 **Note sull'argomentazione etimologica da Heidegger a Cacciari**
Stefano Brugnolo – Francesco Rovai
- 322 **Preludi (neo)romantici. Ricordare l'infanzia nei racconti di Katherine Mansfield**
Paolo Bugliani
- 342 ***The Sidney Psalter* e la traduzione dei Salmi nella cultura inglese**
Carmen Gallo
- 359 **Une trilogie critique de la mondialisation par Jean-Marie Gustave Le Clézio**
Matthieu Rémy
- 377 **La poesia vernacolare di Muḏaffar al-Nawwāb: l'innovazione modernista attraverso la poetica della lingua madre**
Fatima Sai
- 405 ***Le cœur absolu* de Philippe Sollers, entre Dante et Debord**
Ada Tosatti
- 423 **Rivedere i classici: la musa africana di Phillis Wheatley**
Sabrina Vellucci

INTERVISTE

a cura di Valentina Sturli • Aldo Roma

445 **Il mito della Commedia dell'arte e la finzione del teatro**

Intervista a Gian Marco Pellecchia

Nicolò Palazzetti

301 **Entrevista a Luis Alberto de Cuenca**

Sara Pezzini

DALLA BIBLIOTECA MALATESTA

a cura di Flavia Gherardi • Marco Caratozzolo

480 **La casa dei Buendía: dalla “primitiva construcción” alla “crisis de senilidad” (1998)**

Antonio Gargano

512 **Arbat e dintorni (con scala per l'inferno). Spazi storici e spazi satanici nel *Maestro e Margherita* (1998)**

Fausto Malcovati

DISCUSSIONI

Una conversazione infinita. Perché ritradurre i classici

a cura di Antonio Bibbò e Francesca Lorandini

Modena, Mucchi editore, 2023

a cura di Carmen Gallo • Gennaro Schiano

523 **Staffette imprevedibili di testimoni e alchimisti: ritradurre i classici**

Franco Nasi

530 **Contro il concetto di ‘testo definitivo’: la ritraduzione come proficua vertigine**

Ornella Tajani

537 **Per non finire. Riflessioni a margine di una conversazione in corso sullo statuto delle ritraduzioni**

Antonio Bibbò – Francesca Lorandini

SCENARI

a cura di Annamaria Corea • Lorenzo Marmo • Aldo Roma

546 **Il soggetto di Nino Bolla *Eleonora Duse. La grande tragica***

Tracce di Eleonora Duse fra fiction, documento, storia e imago

Paola Bertolone



SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE, TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO
e-ISSN 2611-3309

8/2024

SEZIONE MONOGRAFICA

Simultaneità e polifonia

Le voci del coro nel dramma contemporaneo e nelle arti

Simultaneity and polyphony. Choir voices in contemporary drama and the arts

a cura di | edited by Silvia Carandini • Andrea Peghinelli

ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA



Coralità e polifonia sulla scena contemporanea

Una introduzione alla rifunzionalizzazione del coro

Chorality and Polyphony on the Contemporary Stage

An Introduction to the Re-functionalization of the Chorus

Andrea Peghinelli

Sapienza Università di Roma, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Il ritorno del coro nella messa in scena e nella drammaturgia contemporanea è un fenomeno che inevitabilmente si distacca dal modello classico della tragedia greca in cui si limitava a commentare i fatti e indicava una conclusione ponendo l'enfasi su un messaggio morale, etico o politico. Se è ancora portatore della voce autorevole dell'autore, spesso non è più composto da tante voci che parlano all'unisono ma da una serie di individui che partecipano alla creazione di un discorso. Al coro della tragedia classica è quindi succeduto sul palco della modernità un uso corale di gruppo, di comunità che mantiene una grande somiglianza con le figure illeggibili della postmodernità. | The return of the chorus in contemporary staging and dramaturgy is a phenomenon that inevitably departs from the classical model of Greek tragedy, where the chorus was limited to commenting on events and drawing conclusions, emphasizing a moral, ethical, or political message. While it may still carry the authoritative voice of the author, it is often no longer composed of many voices speaking in unison but rather a collection of individuals jointly contributing to the creation of a discourse. Thus, the classical tragedy's chorus has been succeeded on the modern stage by a communal, group-based choral use, which bears a strong resemblance to the unreadable figures of postmodernity.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

coro, coralità, polifonia, comunità | chorus, chorality, polyphony, community

1 Introduzione

Si potrebbe sostenere che nel mondo contemporaneo occidentale non esista più il coro per come lo intendevano i greci dell'età classica¹. E se prendiamo per buona questa affermazione, allora nella nostra società verrebbe a mancare una componente che era essenziale per il funzionamento dell'organizzazione sociale di quell'epoca. Essere senza coro (*ἀχόρευτος*), difatti, non soltanto equivaleva sostanzialmente a dire di essere escluso dal consesso pubblico ma anche essere triste, lugubre (Rocci, ed. 2014: 310) proprio perché sarebbe mancata l'interazione sociale prevista sia dai riti religiosi sia dalla condivisione dei piaceri estetici legati alla danza, ai canti e alla recitazione che coesistevano nel coro. Sebbene si possa distinguere tra diverse funzioni che il coro soddisfaceva nelle differenti società, tutte rientravano in una cultura condivisa che faceva della ritualità collettiva, in cui la danza e i canti corali avevano un ruolo fondamentale, un collante sociale che definiva una comunità e le sue istituzioni (Billings, Budelmann, Macintosh, eds. 2014: 1-3). Il rinnovato interesse per le forme corali sulla scena contemporanea parte indubbiamente da questi presupposti direttamente legati alla pratica antica ma anche da una re-immaginazione nel presente del potenziale rituale sociale da esperire collettivamente, da un desiderio, forse nostalgico, di riscoprire una componente di organicità misterica ormai perduta. L'unica diretta discendenza parrebbe riscontrabile nei moderni musical, in cui tuttavia la copresenza di momenti corali con canti e danza non ha più la stessa valenza. Tra i generi del teatro popolare, difatti, il teatro musicale è sicuramente quello in cui si riscontrano i più intensi contrasti tra una spettacolarizzazione frivola, artificiosa ed eccessivamente sentimentale o tra l'esplorazione di emozioni estreme e idee grandiose (Sierz 2021: 12).

Ciononostante, l'interesse di esplorare il retaggio di una tradizione corale consiste nel rintracciare nella contemporaneità gli elementi che, anche separatamente, possano testimoniare la sopravvivenza. "Choruses, ancient and modern, have a striking tendency to focus conceptions of political, artistic, and social existence," come scrivono Billings, Budelmann, Macintosh, "and thus serve as media for exploring similarity as well as difference, and for tracing continuity and rupture alike" (eds. 2014: 2). In particolare, nelle forme corali sembra persistente una qualità proteica che consente loro di muoversi tra passato e futuro senza perdere contatto con il presente.

Questa mia breve riflessione non potrà essere certo esaustiva della questione, né potrà prendere in esame i numerosi casi di rielaborazione e teorizzazione. Basti pensare alla presenza del coro nel pensiero idealista, che ne teorizzò il ruolo indipendentemente dalla *Poetica* di Aristotele. Si può qui citare August Wilhelm Schlegel che definì il coro come uno “spettatore idealizzato”, o Nietzsche che ne *La nascita della tragedia* usa il coro come base per costruire la sua teoria sulla distanza tra antichi e moderni. La connessione che individua tra tragedia e potere della musica nell’esperienza corale dionisiaca è per lui momento privilegiato in cui l’individualità dell’eroe tragico è subordinata alla collettività del coro. Semplicemente si vogliono qui mettere in luce alcuni punti di contatto e di riflessione. Vediamo allora quali possono essere le tracce del modello classico che risuonano ancora in un dialogo tra ricezione e tradizione.

2 Tra *mimesis* e *diegesis*

Nella concettualizzazione della tragedia Aristotele lasciò in una posizione quasi silente il coro, relegato a un ruolo pressoché insignificante, perché privilegiava le linee di costruzione della trama e la sua intelligibilità, e la configurazione del personaggio. L’indicazione che comunque diede nella *Poetica* è che “il coro si deve supporlo uno degli attori, essere parte del tutto e partecipare all’azione” (ed. 2012: 69). Bisognerebbe considerare quindi il coro come entità singolare che agisce come unità polifonica nel confronto con il protagonista. Dal punto di vista storico, ci troviamo qui di fronte a due elementi riuniti al momento della creazione del dramma: quello della *mimesis* e quello della *diegesis*, tuttavia mai del tutto conciliati e con esiti sempre meno accettabili man mano che aumentava il desiderio di realismo nel teatro. Si evidenzia così una doppia funzione del coro che allo stesso tempo è dentro e fuori dal dramma. È soltanto a partire dalla seconda metà del Novecento, e con maggiore frequenza nell’ultimo decennio, che la drammaturgia ha reintrodotto figure di narratori – a volte anche situate in contrapposizione o in competizione con gli attori e i personaggi da loro interpretati – per cui si azzera la differenza tra il narrare e l’interpretare, tra il racconto e l’azione scenica. Patrice Pavis ne individua un esempio importante nella figura del narr-attore: “This is also a way of questioning the opposition, taken too long for granted, between the *logos* of the narrator, supposed to identify and explain, and a *mimesis* supposedly able to show something without passing any comment on it” (2016: 147)².

In effetti, bisogna tenere conto del fatto che la tragedia classica consisteva anzitutto in una esperienza teatrale, che era vissuta in primo luogo attraverso le sensazioni trasmesse alle menti e ai corpi degli spettatori. I testi delle opere non erano fatti per essere letti, ma solo per essere sottoposti a valutazione per le competizioni e per essere memorizzati dagli attori. Non erano l'oggetto da riporre nell'archivio e su cui esercitare l'esegesi testuale, ma erano la base dell'evento teatrale che consisteva, dunque, nell'esperienza dei fenomeni sensoriali e affettivi che si consumavano all'interno di quella struttura. Aristotele, pur non soffermandosi nella *Poetica* sul peculiare ruolo del coro nella distinzione tra epica e tragedia, come sottolinea Hans-Thies Lehmann, è ben consapevole del potere sulla sfera degli affetti della componente corale propria della tragedia. In questo è superiore all'epica perché produce un piacere preciso derivante dall'effetto dell'arte, della musica e dello spettacolo (2016: 21-22). Il coro classico, inoltre, può essere compreso come spettatore dell'azione della tragedia, colui che esperisce le emozioni e gli affetti per conto del pubblico e a cui è demandata l'espressione della paura e della pietà secondo un tipo di esperienza mimetica. Il coro interrompe il continuum dello svolgersi dell'azione e mina l'effetto di realtà o verosimiglianza della trama e porta così sul palco la questione della ricezione e del commento dell'azione scenica.

È in opposizione al coro che prese forma la figura dell'eroe, dell'individuo che si materializza come personaggio e non più come referente del racconto. Così facendo, l'individuo prende coscienza della particolare realtà della sua esistenza attraverso l'isolamento e la solitudine derivante dall'essere osservato, e diviene oggetto di uno sguardo giudicante nel confronto con la collettività del coro. La singolarità della voce dell'eroe si contrappose, quindi, alla pluralità di voci del coro che, paradossalmente, rifletteva l'assenza del narratore. Nell'evoluzione della tragedia, divenne sempre più un elemento caratteristico del discorso tragico e la sua esistenza era necessaria per rendere impossibile il manifestarsi del dialogo tra due attori "without a third instance being present onstage", come sostiene Lehmann, "this scenic reality affords resistance to interiorization of any kind" (2016: 196). Il fatto che il dialogo avesse sempre un terzo elemento di percezione avrebbe impedito gli eccessi di interiorizzazione.

3 Il “personaggio coro”

Con la modernità il dramma ha eliminato la figura del coro, la cui presenza, tuttavia, riecheggia in quei personaggi – o gruppi di – che hanno funzione drammaturgica di commento. Si pensi al ruolo di amico, confidente, consigliere ma anche alla figura del fantasma o dello spettro che, attraverso moniti, minacce o avvertimenti, assimila lo stesso effetto di spettatore incapace di intervenire direttamente nell’azione. Inoltre, l’abilità divinatoria del personaggio veggente, che pur preannunciando una conoscenza non viene generalmente ascoltato, rispecchia la stessa impotenza dello spettatore che osserva incapace di intervenire ed è limitato ad osservare a distanza, come il coro, e ad accontentarsi di una vana conoscenza. La tipologia di personaggio che si rifiuta di assecondare il movimento tragico verso la catastrofe, o che comunque vi oppone una resistenza, quando compare in una tragedia priva di coro assume la denominazione di “personaggio coro”, secondo la distinzione che Northrop Frye propone nella teoria dei miti (ed. 1990: 218). La sua presenza servirebbe difatti a illustrare le funzioni essenziali del coro tragico. Sempre secondo Frye, per quanto il coro possa essere fedele all’eroe rappresenta pur sempre la società dalla quale questi è a poco a poco isolato. Non può quindi propriamente rappresentare la voce della sua coscienza e tuttavia non lo incoraggia mai a perseguire nella sua azione catastrofica (valga per tutti l’esempio di Kent nel *King Lear* di William Shakespeare). Quella che esprime è una norma sociale che serve per misurare la *hybris* dell’eroe, e dal rifiuto di assecondare e seguire l’umore presuntuoso dell’eroe scaturisce la misura del suo distanziamento e il conseguente sguardo critico. “The chorus or chorus character is, so to speak”, come sostiene Frye, “the embryonic germ of comedy in tragedy” (ed. 1990: 218).

4 Rapporto tra coro, eroe e spettatore

Dalle recenti ricerche nel campo delle neuroscienze che si sono occupate della relazione tra spettatore e interprete emerge che qualsivoglia atto di osservazione implica un dato livello di partecipazione. In chi assiste a una serie di azioni sceniche si attiva la stessa serie di neuroni di chi esegue quelle azioni, secondo il rapporto tra percezione e azione derivato dalla teoria dei cosiddetti neuroni specchio, come evidenziato da Wolfgang Prinz e Andrew N. Meltzoff nello studio da loro curato sulla mente imitativa (ed. 2002: 8-12)³. È allora l’essenza del coro antico che permette,

secondo questa prospettiva, di abbandonare la nozione di una partecipazione passiva. Lo spettatore non è più idealizzato ma diviene un'entità che partecipa attraverso le azioni che osserva, assumendo il ruolo di un "surrogate participant" (Billings, Budelmann, Macintosh, eds. 2014: 7) attraverso uno scambio evocativo di emozioni e sentimenti. Si può quindi riconsiderare la relazione tra spettatore e l'*ensemble* come hanno illustrato Bernard Dort (*La représentation émancipée*, 1988) e Jacques Rancière (*The Emancipated Spectator*, 2009). Non esisterebbe più un "real divide between spectating and participating in the action, only authority figures that make people believe they are merely passive consumers" (Billings, Budelmann, Macintosh, eds. 2014: 8). Le dinamiche che investono il rapporto tra lo spettatore e l'*ensemble*⁴ si estendono anche alle tensioni muscolari che ci portano ad accennare reazioni fisiche in determinati momenti, non soltanto a quelle emotive.

Un ulteriore contributo innovativo rispetto alla tradizionale interpretazione della passività dello spettatore viene da Robert Pfaller che ha osservato nelle arti contemporanee, e nel teatro in particolare, la tendenza a delegare un sempre maggiore lavoro di completamento dell'opera stessa. Il concetto che Pfaller chiama interpassività ha evidentemente a che fare con la ricezione e con la partecipazione alla riuscita dell'opera d'arte tramite un intermediario. L'aver attribuito il ruolo di spettatore dell'azione tragica al coro della classicità fa di Lacan, secondo Pfaller, il vero scopritore della struttura interpassiva. Il coro, in accordo con questa suggestione, sarebbe quell'entità che esperiva le emozioni – *eleos* e *phobos* secondo Aristotele – al posto del pubblico e mostrava la pietà e la paura in sua vece sollevando così gli spettatori da questo compito (Lacan 1986: 295, in Pfaller 2017: 26). Questa estetica dell'interpassività, sostenuta concettualmente dalla teoria lacaniana, si spinge fino a suggerire l'ipotesi che sia l'assenza stessa del piacere, esperito per procura, un piacere in sé: "Is there behind the regret (expressed by sending representatives) of not being able to attend the pleasant event also a certain secret enjoyment of this fact?", si chiede Pfaller, "Might delegation not only be able to transmit a remote pleasure, but even to constitute a new one? Can an absence of pleasure sometimes be identical with the pleasure of absence?" (2017: 34). Tuttavia, l'interpretazione di Lacan per cui i nostri sentimenti più intimi e le nostre convinzioni possono assumere una esistenza "esterna", che trova il suo corrispettivo esattamente nella funzione del coro nella tragedia greca, potrebbe apparire troppo speculativa e poco plausibile in mancanza di altri riscontri empirici.

È in questo senso da leggersi l'intervento di Slavoj Žižek a sostegno di questa ipotesi. Impostando un audace parallelo con la cultura contemporanea, a suo avviso il meccanismo della tragedia greca di delegare al coro è paragonabile all'uso delle risate pre-registrate (*canned laughter*) nelle commedie televisive cosiddette 'sit-com'. La risata meccanica è parte integrante del prodotto televisivo e interviene dopo ogni singola battuta, anticipando la reazione del pubblico e spesso anche sostituendola, in particolare quando la battuta è piuttosto fiacca. In questo modo, questi prodotti non soltanto contengono il meccanismo del divertimento ma anche la reazione prevista, sono programmi che ridono di sé, contengono già il commento rendendo così visibile una sovradeterminazione (Žižek 1998: edizione digitale). Con un'operazione transculturale come avviene in etnologia, quindi, Žižek ci mostra una possibile interpretazione connettendo a un contesto a noi più familiare quella che Lacan suppone fosse la funzione del coro. Come scrive Pfaller, "the Greek Chorus remains an enigma as long as canned laughter is treated as perfectly normal" (2017: 71).

5 Il "ritorno del coro": per una nuova coralità

Il ritorno del coro nella messinscena e nella drammaturgia contemporanea è un fenomeno, quindi, che inevitabilmente si distacca dal modello classico della tragedia greca in cui si limitava a commentare i fatti e indicava una conclusione ponendo l'enfasi su un messaggio morale, etico o politico. Se è ancora portatore della voce autorevole dell'autore, spesso non è più composto da tante voci che parlano all'unisono ma da una serie di individui che partecipano alla creazione di un discorso. Le parole di un individuo sono così caratterizzate da tutti i protagonisti ma anche dallo spazio che li accoglie – spesso in un allestimento composito in cui sono previste anche proiezioni video che moltiplicano le presenze, ad esempio – dalla partecipazione di una comunità di spettatori che si rispecchia nel coro e catalizza il loro desiderio di riunirsi in una comunità che si crea attraverso le rappresentazioni dei personaggi.

La tendenza è quella di andare verso una forma nuova di un coro che non ha necessità di confrontarsi con un eroe, di tendere a un teatro della coralità pura, un teatro che risulta dall'esplosione del nucleo narrativo del protagonista e ne riunisce i frammenti in diverse figure che spesso non sono lontano dall'essere anonime.

A partire dalla sentenza di morte decretata sulla tragedia dal celebre studio di George Steiner (*La morte della tragedia*, 1961), si è convenuto che anche il coro, ormai caduco, fosse stato abolito con la scomparsa della forma dalla quale proveniva. Insieme al coro, anche gli spazi che occupava in teatro si erano ritirati, non vi era più l'orchestra a fraporsi tra il palco e il pubblico della modernità. Anche la sua funzione morale era stata liquidata, abolita come il suo interprete. Tuttavia, la sentenza di morte non è bastata a decretarne la scomparsa, ma il coro ha continuato a vivere in altre forme adattandosi ai nuovi contesti in cui si è trovato e magari anche adattando il nome secondo le nuove tendenze: "Appellation disparue, surannée que le 'chœur', hâtivement placé à distance historique au profit du plus actuel adjectif 'choral' qui", come scrivono Fix e Toudoire-Surlapierre, "dans la critique littéraire désigne aujourd'hui tout discours pluriel, même si les voix qui le composent sont dissonantes, toute polyphonie, qu'elle soit romanesque, théâtrale voire filmique" (eds. 2009: 7).

6 "There's an absence of communality in Western European culture. Therefore what can chorus mean?"⁵

Il coro della classicità antica era unito e compatto, mentre sulla scena della modernità e della contemporaneità è subentrato piuttosto un uso corale di gruppi di persone i cui movimenti interni sono continui e tendono a risolversi in uno spirito comunitario o in un assemblaggio di figure, spesso indecifrabili, tipiche della postmodernità (Pavis 2016: 14). È una coralità legata a una forma frammentaria e a una messa in discussione della pretesa della forma drammatica di cogliere e raccontare il mondo. Come scrive Lehmann, "a new theatre form must reconnect with the relics and displaced figures and forms, in which the basic model of the axis chorus/individual survived" (2006: 131). La scomparsa del coro sembra dunque essere avvenuta soltanto a un livello superficiale e di sicuro il tema corale fa la sua ricomparsa sulla scena contemporanea del teatro postdrammatico. Questo sembra essere particolarmente vero in un'era contemporanea fortemente mediatica in cui il linguaggio teatrale riflette il moltiplicarsi delle voci presenti in rete, rompendo quella unità dialogica che era centrale nel teatro e su cui poggiava l'universo drammatico nel rapporto tra monologo e coro. Il narratore è così escluso, rimpiazzato

da una serie di enunciatori (il cui status è estremamente variabile nelle diverse ricorrenze) che in alcuni testi soppiantano i personaggi annullando lo scarto tra il narrare e l'agire. Valga da esempio un'ampia porzione della drammaturgia di Martin Crimp in cui, oltre a riflettersi lo stile del *media talk* così diffuso in rete, espone un discorso riportato da un coro di enunciatori che riprende una modalità antifonale.

Che il coro non sia più un naturale esito del pensiero e della pratica teatrale occidentale è testimoniato dal duro lavoro che registi, coreografi e interpreti intraprendono per rendere un gruppo di individui un insieme organico di elementi. Difatti, nella pedagogia teatrale il modello del coro è stato preso come riferimento per il lavoro con gli attori da numerosi registi nella seconda metà del Novecento, a partire dalle tecniche corali introdotte dal maestro Jacques Lecoq: "The chorus is one of the most important components of my teaching method and, for those who have taken part in one, it is the most beautiful and the most moving dramatic experience" (ed. 2000: 139). Questa modalità è altresì riscontrabile negli spettacoli di *ensemble* specializzati nel cosiddetto *physical theatre*, quali Frantic Assembly, DV8, e Complicité – in gran parte diplomati dalla scuola di Lecoq – che trovano unità di intenti dalla comune esperienza fisica ed emotiva⁶.

7 Per una comunità corale

Come ha scritto Ewa Partyga, il coro è spesso l'incarnazione dell'«altro», del «diverso», composto com'è sui palchi odierni da interpreti, o anche da rappresentanti, che portano in scena le voci di gruppi socialmente disagiati, emarginati o semplicemente dimenticati (anziani, donne straniere o sfruttate, rifugiati, vittime di oppressioni)⁷. Tuttavia, questi gruppi non possono essere considerati come custodi o rappresentanti di quella comunità cittadina e quindi la loro voce non può avere la stessa voce autorevole del coro della democrazia della *polis* (Partyga 2004, cit. in Kościelniak 2023: 560).

Vorrei allora chiudere questa breve riflessione con un esempio significativo dell'uso del coro nel mondo contemporaneo, segnato nelle sue vicende storiche da tragici accadimenti. Marta Górnicka ha recentemente diretto una trilogia ispirata da *Madre Coraggio* di Brecht, e in ogni messa in scena il soggetto iniziale preso da Brecht serviva da punto di partenza per affrontare nel particolare contesto nazionale i relativi conflitti politici,

sociali e razziali. Questi i titoli degli spettacoli: *Mother Courage Won't Remain Silent*, messo in scena a Tel Aviv nel 2014, *M(other) Courage* e *Hymn do miłości (Inno all'amore)* rappresentati rispettivamente a Braunschweig nel 2015 e a Poznań nel 2017. In particolare, nello spettacolo andato in scena a Tel Aviv aveva composto un coro di donne arabe e israeliane e la scena, al contrario delle altre rappresentazioni, diveniva qui lo spazio in cui condividere le personali esperienze di episodi di violenza che le donne condividevano con il pubblico uscendo a turno dalla collettività del coro. In questa sua interpretazione del coro,

she not only told the story of the experience of women abandoned to become spoils of war, an experience that transcends the ethnic, religious, and national boundaries, but she also made the Museum of Modern Art in Tel Aviv, a place where these boundaries were transcended (Kościelniak 2023: 562).

È in quello spazio civico della rappresentazione teatrale, dunque, che il lavoro di Górnicka aiuta a ridefinire la comunità nella sfera pubblica. Le parole dei singoli individui sono recepite da tutti allo stesso modo, sia dentro sia fuori dalla scena, nel desiderio di riunirsi in un gruppo e condividere le istanze etiche e morali che essi rappresentano. È in questo senso che la coralità può aiutare a bilanciare i rapporti di potere tra l'individuo e il gruppo per far sì che queste entità si riflettano in una comunità contraddistinta dal comune sentire di cui si ha sempre più bisogno, sia sulla scena del teatro sia su quella più ampia del mondo.

* * *

Alcuni giovani studiosi di teatro, di danza, di poesia e di romanzo sono stati sollecitati a intervenire sull'argomento. Attraverso i loro articoli raccolti in questo numero della rivista, quindi, ci si propone di stabilire un motivo nucleico per poi distinguere storicamente e sistematicamente tra le forme in cui la coralità trova articolazione nel teatro e nelle arti.

Monica Cristini ripercorre il lavoro che il regista rumeno Andrei Serban presentò nel 1974 con lo spettacolo *The Trojan Women*, evidenziando l'efficacia della scelta registica di alternare cori parlati e cantati alle voci delle protagoniste, in una polifonia linguistica che contribuiva alla rievocazione della ritualità dell'antico teatro greco. Un percorso attraverso la peculiare

coralità presente in alcuni testi di Samuel Beckett è quanto propone Grazia D'Arienzo nella sua analisi che rintraccia una partitura scenico vocale negli esempi presi in considerazione. Maria Elena Capitani, invece, ci offre una testimonianza del cospicuo impatto della tragedia greca sul palcoscenico contemporaneo del teatro britannico. In particolare, Capitani si sofferma sulla natura perturbante che il coro assume costretto com'è ad adattarsi alle innovative strategie drammatiche che drammaturghi e *theatre-makers* adottano per farne una risorsa teatrale attraverso cui riconsiderare le nozioni di sé e di comunità. Salvatore Margiotta analizza nel suo contributo lo spettacolo *Amleto + Die Fortinbrasmaschine* in cui Roberto Latini dà vita a un complesso dispositivo teatrale all'interno del quale il racconto è affidato a una sorta di personaggio raggiera. Sulla natura del soggetto e della massa si sofferma Claudia Cerulo suggerendo che Elias Canetti, nei tre drammi che prende in considerazione, rifletta la sua incapacità di immaginare una coralità drammatica nell'impossibilità di concepire una comunità libera dalle dinamiche del potere. Dell'evoluzione storica dei modi e delle forme in cui il 'solo' e il 'coro' si sono espressi nel teatro, nella danza e nella performance dal Novecento ad oggi si è occupata Silvia Mei mettendo in luce come nel superamento di quel conflitto proprio del moderno riconosciamo la cifra del teatro del XXI secolo. Noemi Massari offre una riflessione sull'importanza del coro nella pedagogia teatrale in cui traccia il percorso dell'insegnamento di Jacques Lecoq attraverso la sua esperienza artistica e pedagogica.

Di come la funzione del coro, quale dispositivo di comunicazione della performance, possa essere riattivata grazie all'inclusione di un agente robotico, che esso sia un sistema meccanico o uno strumento digitale guidato dall'Intelligenza Artificiale (IA), si è occupata Letizia Gioia Monda, in particolare con l'analisi del progetto del coreografo inglese Wayne McGregor *Living Archive: An AI Performance Experiment*. L'importanza del coro nel lavoro di Orazio Costa, invece, viene presa in esame da Laura Piazza che ci mostra come il coro preservi la dimensione partecipata del rito con la sua capacità di rinnovare il contatto tra locutore e uditorio, di fare della scena una visione pulsante, sempre rinnovata. Aldo Roma nel suo contributo presenta una indagine sul ruolo del coro e della coralità sul piano scenico, musicale e della costruzione drammaturgica nell'opera cosiddetta 'delle origini' e si sofferma sull'analisi dell'*Orfeo* (1607) di Claudio Monteverdi per mostrare come, mancando una trasmissione diretta delle tradizioni e delle consuetudini rappresentative, differenti regie contemporanee si confrontino con queste criticità.

Gloria Scarfone si interroga su cosa sia la coralità narrativa partendo dal problema narratologico della voce per poi confrontarsi con modelli opposti di romanzo corale. Nel suo contributo Serena Codena esplora l'elemento corale per come si manifesta in *Feux* di Marguerite Yourcenar attraverso i racconti e gli appunti di un diario sentimentale che hanno come protagoniste le eroine dei miti greci. In questo caso, la frammentarietà si risolve nel tentativo di ricostruire un'unità dialogica attraverso l'universale e di recuperare la funzione del coro nel teatro greco antico. Della funzione del coro nella poesia italiana novecentesca si è occupato Giuseppe Liberti attraverso il confronto tra diversi procedimenti corali da cui emergono voci collettive che commentano le situazioni raccontate nei testi a prevalenza narrativa, suggerendone spesso chiavi di lettura morali, oppure offrendo un punto di vista divergente che rimanda a un senso della Storia altrimenti latente. Infine, Benoît Monginot e Lorenza Valsania, nel loro articolo scritto a quattro mani, offrono una verifica dell'importanza del coro e della polifonia nelle ricerche teatrali che Antonin Artaud condusse all'inizio degli anni Trenta del Novecento.

NOTE

- 1 Per coro si intende qui quello della tragedia, che nella modernità è divenuto simbolo della funzione corale che anche altri tipi di coro assolvevano.
- 2 Secondo la tradizione della tragedia classica greca si ascoltano le parole pronunciate dal coro come se il suo verdetto avesse una relazione privilegiata con la verità (Fortier 2016: 47).
- 3 Per uno studio specifico delle proprietà funzionali dei 'neuroni specchio' si veda il contributo di Giacomo Rizzolatti, Luciano Fadiga, Leonardo Fogassi, e Vittorio Gallese "From mirror neurons to imitation: Facts and speculations" contenuto in Meltzoff, Prinz, eds. 2002: 247-66.
- 4 Il termine '*ensemble*' si riferisce più propriamente all'intero cast, mentre 'coro' descrive coloro che in un dato momento possono ricoprire organicamente questo ruolo.
- 5 In *Cruel and Tender* (Young Vic, 2004), un suo adattamento contemporaneo delle *Trachinie* di Sofocle, Martin Crimp sostituì il coro con tre donne che erano parte della corte della regina poiché non rintracciava nel presente un equivalente di quella collettività. La citazione è relativa a un suo intervento a un incontro pubblico all'Archive of Performances of Greek and Roman Drama (APGRD) presso l'università di Oxford ed è riportata in Billings, Budelmann, Macintosh, eds. 2014: 373.

- 6 A questo proposito si veda il contributo di Noemi Massari in questo fascicolo.
- 7 Una particolare eccezione è rintracciabile nello spettacolo *100% London* (Rimini Protokoll, Hackney Empire 2012) in cui un ‘community chorus’ composto da cento attori e attrici amatoriali era chiamato a rappresentare le percentuali demografiche di Londra (secondo criteri di età, etnia, stato anagrafico, censo, e così via) in un affascinante confronto tra individualità e coralità.

BIBLIOGRAFIA

- Aristotele (ed. 2012), *Poetica*, trad. it. e note Diego Lanza, prefazione G. Paduano, Milano, BUR.
- Billings, Joshua; Budelmann, Felix; Macintosh, Fiona, eds. (2014), *Choruses, Ancient and Modern*, Oxford, Oxford University Press.
- Fix, Florence; Toudoire-Surlapierre, Frédérique, eds. (2009), *Le Chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon.
- Fortier, Mark (2016), *Theory Theatre*, London, Routledge.
- Frye, Northrop (ed. 1990), *Anatomy of Criticism*, London, Penguin.
- Kościelniak, Marcin (2023), “Marta Górnicka”, *The Routledge Companion to Contemporary European Theatre*, eds. R. Remshardt, A. Mancewicz, London, Routledge: 559-65.
- Lecoq, Jacques (ed. 2000), *The Moving Body*, trad. eng. a cura di D. Bradby, London, Routledge.
- Lehmann, Hans-Thies (2016), *Tragedy and Dramatic Theatre*, trad. eng. a cura di E. Butler, London, Routledge.
- Lehmann, Hans-Thies (2006), *Postdramatic Theatre*, trad. eng. a cura di K. Jürs-Munby, London, Routledge.
- Meltzoff, Andrew N.; Prinz, Wolfgang, eds. (2002), *The Imitative Mind: Development, Evolution, and Brain Bases*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Partyga, Ewa (2004), *Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej* [Il coro drammatico in cerca di un’identità teatrale], Kraków, Księgarnia Akademicka.
- Pavis, Patrice (2016), *The Routledge Dictionary of Contemporary Theatre and Performance*, London, Routledge.

Pfaller, Robert (2017), *Interpassivity – The Aesthetics of Delegated Enjoyment*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

Rocchi, Lorenzo (ed. 2014), *Vocabolario Greco-Italiano*, Roma, Società editrice Dante Alighieri.

Sierz, Aleks (2021), *Good Nights Out. A History of Popular British Theatre Since the Second World War*, London, Methuen Drama.

Žižek, Slavoj (1998), “The Interpassive Subject”, transcription of the lecture delivered at *Centre Georges Pampidou*, Traverses, [17/11/2024] <https://zizek.uk/1998/01/01/the-interpassive-subject/>.

Andrea Peghinelli insegna Letteratura inglese alla Sapienza Università di Roma. Le sue pubblicazioni e i suoi interessi di ricerca si concentrano sul teatro e sulla drammaturgia britannica, della prima età moderna, del teatro romantico e della contemporaneità, di cui ha anche tradotto numerosi testi. Le recenti ricerche si concentrano sul teatro shakespeariano e le sue appropriazioni contemporanee, su aspetti teorico critici del teatro britannico. | Andrea Peghinelli teaches English Literature at Sapienza University of Rome. He has been working on British theatre and has published articles and books on early modern drama and Shakespeare, nineteenth century and contemporary British theatre of which he has also translated several plays that have been produced. His present research projects are focused on Shakespearean and early modern appropriations in contemporary British drama, critical and theoretical approaches in British contemporary theatre.





The Trojan Women

La ricerca della spettacolarità originaria nella regia di Andrei Serban (1974)*

The Trojan Women. The quest for original theatricality in the direction of Andrei Serban (1974)

Monica Cristini

Università di Verona, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

L'articolo presenta lo spettacolo *The Trojan Women*, diretto dal regista rumeno Andrei Serban e prodotto a La MaMa di New York nel 1974. Attraverso la consultazione di materiali d'archivio e grazie ai colloqui tenuti con gli artisti, è stato possibile ricostruire il percorso di ricerca e il lavoro sulla voce, sul suono e sulle lingue arcaiche che hanno coinvolto la musicista Elizabeth Swados e gli attori della Great Jones Repertory Company nella creazione dello spettacolo. Questo approfondimento ripercorre il lavoro collettivo della compagnia e ricostruisce la messa in scena dell'opera evidenziando l'efficacia della scelta registica di alternare cori parlati e cantati alle voci delle protagoniste. La decisione di usare i testi in greco antico e latino, con l'adozione di vocaboli appartenenti ad altre lingue arcaiche (Maya, Nahuatl), insieme alla distribuzione dell'azione in tutto lo spazio del teatro e tra il pubblico, ha contribuito alla rievocazione della ritualità dell'antico teatro greco, resa possibile anche dalla partecipazione attiva del pubblico, spettatore ma al contempo testimone della tragedia, che forma un vero coro in movimento nel corso di tutto lo spettacolo. | The article presents the performance *The Trojan Women*, directed by Andrei Serban and produced at La MaMa in New York in 1974. Through the consultation of archival materials and thanks to the interviews held with the artists, it was possible to reconstruct the path of the artistic research that led to the staging and the work on voice, sound and the archaic languages shared by the musician Elizabeth Swados with the actors of the Great Jones Repertory Company. It was in fact the collective creation that gave rise to the spoken, sung and moving choruses that make up the opera and on which this in-depth study focuses. This essay traces the company's collective work and reconstructs the staging of the play, highlighting the effectiveness of the directorial choice of alternating spoken and sung choruses with the voices of the protagonists. The choice to use texts in ancient Greek and Latin, with the adoption of words belonging to other archaic languages (Maya, Nahuatl), together with the distribution of the action throughout the theater space and among the audience, contributed to the evocation of the rituality of the ancient Greek theater, made possible also by the active participation of the audience, spectators but at the same time witnesses of the tragedy, who form a real moving chorus throughout the performance.

* Il presente articolo nasce dalle ricerche sostenute nell'ambito del progetto *The underground history of the Avant-garde. Cultural exchanges in theatre festivals – Estella*, finanziato dal programma NextGenerationEU – MSCA. CUP B37G22000840006.

PAROLE CHIAVE | **KEYWORDS**

The Trojan Women, creazione collettiva, coro, coro in movimento, tragedia greca | *The Trojan Women*, collective creation, chorus, moving chorus, Greek tragedy

Nel 1961 Ellen Stewart fonda a New York il Café La MaMa, dove dal 1962 produce le opere proposte dai nuovi autori del teatro Off-Off Broadway, un movimento che partecipa alla sperimentazione dell'avanguardia statunitense chiamata in Italia Nuovo Teatro (De Marinis 1995). Già nella prima metà del decennio il piccolo Café dell'East Village ospita coloro che saranno i protagonisti del teatro newyorkese anche negli anni successivi: il regista Tom O'Horgan, l'Open Theatre guidato da Joseph Chaikin, i drammaturghi Rochelle Owens, Paul Foster, Tom Eyen e molti altri. Ellen Stewart dedica ogni risorsa personale al sostegno delle artiste e degli artisti, producendo gli spettacoli e dando loro la possibilità di mettersi alla prova come scrittori, attori o registi. Si tratta in realtà di una poetica, e una pratica, che La MaMa condivide con le altre sedi del teatro sperimentale (tra tutte, le più importanti sono il Caffè Cino, la Judson Memorial Church e la St. Marks' Church in The Bowery) e che alimenta il movimento Off-Off Broadway. Ciò che invece contraddistingue Ellen Stewart è il costante impegno a far conoscere il teatro *underground* di New York all'estero: fin dal 1965 organizza tournée in Europa per le compagnie formatesi in quegli anni, avviando uno scambio costante con gli artisti e i maestri europei, grazie soprattutto all'ospitalità dei festival teatrali che offrono un proficuo spazio d'incontro. Nel 1966 in una di queste occasioni, al Festival Internazionale del Teatro Studentesco di Zagabria, Stewart ha la possibilità di assistere all'opera elisabettiana *Arden of Faversham*, diretta dal giovane Andrei Serban, e ne resta tanto colpita da invitarlo a La MaMa. Nel primo periodo di permanenza a New York il regista rumeno dirige le nuove produzioni di *Arden of Faversham* e di *Ubu Roi* (anch'essa precedentemente messa in scena in Europa) alle quali assiste Peter Brook, che lo invita nel 1970 ad entrare a far parte del neonato gruppo del Centre International for Theatre Research – CIRT (Rosenthal 2017; Cristini 2023).

Rientrato a New York dal viaggio in Iran con Brook¹, nel 1972 a La MaMa Serban dà il via a una ricerca dedicata alla tragedia greca che, dopo la produzione di *Medea* (1972, una riduzione dai testi di Euripide e Seneca) ed *Electra* (1973, basata sui drammi di Sofocle ed Euripide), nel 1974 sfocia nella messa in scena di *The Trojan Women*, considerata da Serban la sua prima opera lirica². Con lui collaborano la musicista Elizabeth Swados,

al tempo studentessa al Bennington College, e gli attori della neonata Great Jones Repertory Company, la compagnia stabile del Café La MaMa fondata da Ellen Stewart dopo lo scioglimento della MaMa Repertory Troupe³.

Ad accomunare Serban e Swados è l'esperienza di ricerca con Peter Brook e il gruppo dell'International Center for Theatre Research: il primo, come si è visto, aveva seguito il regista inglese nel viaggio in Iran conclusosi al Festival di Shiraz nel 1971, Swados aveva invece condiviso con il gruppo la ricerca sul suono nel viaggio affrontato in Africa nel 1972 (Heilpern 1973).

Al rientro dall'Iran Andrei Serban, incoraggiato da Brook stesso, decide di proseguire a New York la ricerca sul "linguaggio universale" iniziata con il maestro e, sempre dietro suo consiglio, sceglie l'antica drammaturgia greca come punto di partenza per la sperimentazione⁴. Ellen Stewart finanzia il lavoro dell'intero gruppo: per la prima volta a La MaMa gli attori hanno a disposizione uno spazio e i fondi per dedicarsi a un lungo periodo di sperimentazione, per la quale sia Serban che Swados fanno riferimento alle rispettive esperienze con il gruppo del CIRT (Rosenthal 2017). La ricerca sul suono e sulle lingue antiche, affrontata in un rigoroso programma quotidiano di training, conduce alla produzione di *Medea* nel 1972 e al debutto di *Elektra* al Festival D'Automne di Parigi nel 1973.

Proseguendo l'indagine di Peter Brook, Serban e Swados fanno riferimento agli schemi delle lingue arcaiche per superare i limiti espressivi della comunicazione basata sui soli significati intellettuali del discorso⁵. Gli attori della Great Jones Repertory Company sperimentano allora le diverse modalità di produzione dei suoni, lavorando su quelli più comuni della vita quotidiana e imparando a usare la voce come uno strumento musicale per indagarne le possibilità espressive. Affrontano esercizi sul ritmo, sulla coordinazione del movimento, sui modi di salmodiare, di cantare e danzare, acquisendo anche i rudimenti del Kathakali e di altre danze orientali. Si esercitano a creare ogni tipo di sonorità con la propria voce (grida e versi gutturali compresi) imparando a governare il respiro, in una ricerca affrontata in solitudine o in gruppo attraverso la ripetizione di parole o suoni trasmessi da un membro all'altro. Priscilla Smith⁶, l'attrice protagonista di *Medea* ed *Elektra*, e in seguito interprete di Andromaca in *The Trojan Women*, acquisisce una tale padronanza della voce da riuscire a esprimere l'ira nel suono pronunciando la parola ispirando e ottenendo così una straordinaria efficacia espressiva e un altrettanto notevole impatto sullo spettatore. Nel corso della sperimentazione si rende conto di poter allenare la voce per coprire diversi livelli di emissione del suono e ottenere un'ampia estensione, in modo da riuscire

a raggiungere anche gli spettatori più lontani in un teatro all'aperto (Cartwright 1976). In un'intervista a Gray Wallis, l'attrice racconta del lungo lavoro individuale sui risonatori (stomaco, torace, dorso, testa), sull'emissione del suono a essi corrispondente, sulla respirazione e l'esercizio con le lingue antiche: "If we start from nothing, practical experience can give an answer, so trying to confront the languages of Greek and Latin, which have very strong and solid vowels, consonant and patterns of sound and are very difficult to pronounce, necessitated a special training in the actor" (Gray Wallis 1972).

Nel caso di *The Trojan Women* gli attori esplorano il significato profondo del mito greco attraverso un lavoro che non si concentra tanto sul sentimento quanto sulla sorgente che lo genera, per scoprire come esso possa comunicare a livello emozionale anche dopo molti secoli, nella società moderna di fine Novecento. Indagano inoltre, avvalendosi dell'improvvisazione, concetti chiave come la prigionia, il viaggio, la caduta di una società e la perdita; lavorano in piccoli gruppi sulle diverse situazioni presentate nella tragedia, seguendo le suggestioni e le forti immagini metaforiche date dal regista, per poi condividere tra loro i risultati. Come le altre tragedie prodotte, *The Trojan Women* è un'opera creata collettivamente, oltre a Serban e Swados collaborano infatti alla sua definizione gli attori con le loro sperimentazioni, affrontate di pari passo al training che precede la messa in scena.

Mentre Serban elabora il montaggio di alcuni estratti dei drammi di Euripide e di Seneca in greco antico e latino, il gruppo indaga con Elizabeth Swados le possibilità comunicative di quelle lingue sconosciute, con l'obiettivo di trovare e approfondire ciò che sta dietro i suoni che le compongono, pronunciandoli in modo da farne emergere la purezza e il significato profondo⁷ (Johnson 2021). Il regista e gli attori concretizzano nella sperimentazione le teorie di Antonin Artaud⁸, nel tentativo di trovare un linguaggio che prescinda dalla semantica della parola nel suo uso quotidiano e trasmetta invece con efficacia il forte messaggio portato dalla tragedia. Serban è infatti convinto che i suoni del greco antico posseggano una particolare energia che sia possibile sbloccare, recuperare e portare in scena, e paragona il suono delle lingue arcaiche a quello di un mantra indiano che possiede il potere di far suscitare le più forti emozioni (Bartow 2002).

The sounds of ancient Greek contain the potential for a special energy to be rediscovered after two thousand years, to be unlocked and acted out. Now we can look at the tragedy in a new way – as if the whole life

of the character were contained in one sound, in the way that sound is produced, where it comes from in the body. In Greek theater, we do not deal with super-obsessed, neurotic, twentieth-century characters. We deal with forces, with strong colors, with sharp energies. The sound emerges as an expression of force, with the same strength and focus as an animal impulse (Serban, Blumenthal 1977: 68).

L'evoluzione della ricerca si evidenzia nelle tre opere prodotte: la prima, *Medea*, presenta una messa in scena molto statica in cui il movimento è quasi del tutto assente ed è incentrata essenzialmente sul suono del greco antico del testo di Euripide e sul latino della versione di Seneca. *Electra* vede invece una maggiore presenza di movimenti, seppur formali e ripetitivi, segnando il passaggio tra un lavoro basato esclusivamente sul suono in *Medea* e la coralità di *The Trojan Women*, nella quale il movimento del corpo e il suono hanno il medesimo valore e lo stesso spazio (Serban 2021).

1 La forza espressiva dei cori in *The Trojan Women*

Nella riscrittura di Andrei Serban la tragedia è ricostruita attraverso le vicende delle tre protagoniste Cassandra, Andromaca ed Elena, presentate prima consecutivamente e poi attraverso una o più scene simultanee nell'ampio spazio condiviso con il pubblico e sui ballatoi, su carri e piattaforme. A La MaMa l'azione di *The Trojan Women* è distribuita in zone diverse dell'edificio a partire dalla processione iniziale nel foyer che vede i soldati spingere le prigioniere, e con loro il pubblico, all'interno del teatro.

Il lavoro all'opera, che può essere considerata il risultato conclusivo delle sperimentazioni del gruppo newyorkese, inizia nel corso di un viaggio in Brasile, al Festival di San Paolo, dove una prima parte della ricerca artistica è condivisa con alcuni attori brasiliani. Lo spettacolo viene però rifiutato dall'organizzazione perché in greco antico e non comprensibile al pubblico brasiliano. Serban e gli attori della Great Jones riprendono così la sperimentazione al rientro a New York, fortemente influenzati dall'esperienza del viaggio a San Paolo che, nel pieno della dittatura militare che governa il paese, è animata dall'energia e dal caos delle manifestazioni politiche. L'atmosfera vissuta dal gruppo nella città si riflette nell'ambiente dell'opera definito dalle percussioni, dalle grida e dal fumo delle torce che accolgono il pubblico a La MaMa nel 1974 (Johnson 2021)⁹.

La produzione debutta il 12 settembre del 1974 al Sarah Lawrence College di New York, dove lo spazio permette l'allestimento itinerante pensato da Andrei Serban, e nell'ottobre dello stesso anno lo spettacolo è messo in scena anche a La MaMa in occasione dell'inaugurazione dell'edificio The Annex (situato in East 4th Street, accanto a quello che ospita il teatro già in uso) i cui spazi interni, e nello specifico la scenografia per l'opera, sono progettati dall'artista giapponese Jun Maeda¹⁰. La performance è qui distribuita in tutta la sala, per l'occasione dotata di numerose piattaforme praticabili e mobili, e sui ballatoi situati lungo i lati.

Nel corso della sperimentazione che precede l'allestimento scenico l'indagine sonora intrapresa da Elizabeth Swados per *The Trojan Women* va oltre il greco antico e trova riscontro anche nelle lingue Navajo, Swahili, Nahuatl e in quelle azteche conosciute nei suoi viaggi e grazie all'incontro con altri artisti. Ne emerge così una nuova lingua, composta anche di musica, versi, urla, ritmi e gesti, che contribuisce a creare l'atmosfera misterica e rituale che nella messa in scena dell'opera unisce performer e spettatori. Le grida, i sussurri e il canto degli attori si amalgamano e armonizzano alla musica creata con percussioni e strumenti a fiato e si alternano ai canti rituali dell'Africa, dei Balcani e dell'Est Europa. Per quest'opera, che si discosta dalle precedenti per la forte presenza di canti e musica, Swados coniuga le influenze provenienti dalle diverse culture e inventa un nuovo vocabolario sonoro. Compone inoltre un tipo diverso di melodia per ognuna delle tre protagoniste della tragedia e crea strutture differenti per le varie situazioni drammatiche: Andromaca canta un lamento lento e struggente, la musica per Elena è forte e percussiva, mentre il canto di Cassandra è arricchito da ampi intervalli; un ritmo più serrato caratterizza invece il coro dei soldati. Infine, l'uso della parola come strumento puramente fonico porta alla riduzione del testo in partitura sonora, "l'impatto della tragedia si affida essenzialmente all'intonazione e al ritmo impresso dagli attori all'impasto linguistico" (Dini 1978: 72).

Elizabeth Swados elabora le immagini suggerite da Serban cercando il modo di rendere visibile il suono e restituire così attraverso musica e canto le visioni del regista. Egli considera infatti il suono un elemento visivo oltre che uditivo, una sorta di "energia in movimento"; spiega che "the tone of the speaking or the singing voice is an expression of an inner posture. The tone of voice betrays something about a person deeply related to essential emotions" (Serban in Bartow 2002: 295). Nel suo tentativo di riportare il teatro alla sua valenza originaria, di ritornare a quello che

considera l'antico senso del fare teatro ovvero di raggiungere la catarsi (Serban 2021), il regista si concentra sul rito e sui simboli, partendo dall'idea che i testi tragici siano costituiti essenzialmente da immagini metaforiche (da lui considerate essenziali veicoli di comunicazione), e strutturando la messa in scena in quadri.

I see the sound as an image. I see what is enclosed in it – a column of air trying to break open. In the effort to produce the cry I attempt to replace heaviness with spontaneous vitality. The cry becomes either an expression of freedom and awakening or a sign of imprisonment; it all depends on how the sound is controlled and directed from inside.

[...]

The word is written to be experienced at the moment it is spoken, in an immediate relationship with the sound, with an infinite possibility to create moods and situations as music does. It exists on its own. It comes from somewhere – and it goes away. We sense its vibration. We hold onto it. We can try to make it vibrate inside us (Serban 1976: 25-26).

L'antica tragedia greca ha per Serban il suo punto di forza nell'essere incentrata su relazioni essenziali e su problemi umani profondamente sentiti, nel portare l'attenzione sull'origine dell'esistenza e sulle questioni fondamentali che riguardano l'identità dell'uomo, poiché racconta il dramma di una comunità e non del singolo individuo (Critchely 2020).

Greek tragedy, Greek poetry, is potentially the best material ever written for the theatre. Although Shakespeare's poetry is the richest and most complex in the English language, I think that Greek tragedy universally has an archetypal quality that even a Shakespearian play doesn't have. The strength is that those Greek poets of the theatre were dealing with deeply felt essential relationships and human problems. They were, more than anybody after them, closer to, and more concerned about, the origin of our existence and the basic questions of man's identity (Serban in Bartow 2002: 290).

Nell'allestimento di *The Trojan Women* Serban e Swados recuperano ed enfatizzano la dimensione corale della tragedia antica, attribuendo un particolare rilievo alle voci delle donne di Troia, che si espongono in nome della loro intera civiltà in un coro in cui si evidenzia il loro ruolo sociale. Il regista aderisce alla tendenza a recuperare la dimensione corale diffusa nel teatro post-drammatico (Lehmann 2006): il coro, parlato e cantato, costituisce infatti nell'opera l'elemento drammaturgico dominante.

L'azione, che si svolge in tutto lo spazio del teatro, su ballatoi e piattaforme, ma soprattutto fra il pubblico, è così portata avanti attraverso la narrazione dei gruppi in alternanza alle voci delle protagoniste: il coro delle troiane, che partecipa alle vicende che coinvolgono le donne e ne sostiene la causa; quello dei soldati, loro antagonisti e carcerieri; infine, il coro costituito dai bambini che accompagnano il corpo esanime di Astianatte, il figlio di Andromaca erede al trono di Troia ucciso dai soldati vincitori. Serban mette dunque in risalto la straordinaria proprietà espressiva del coro, che nella tragedia greca dà spazio alla dimensione collettiva e si fa portavoce della comunità (Di Benedetto, Medda 1997).

Il pubblico è guidato nell'ampio spazio, privo di distinzione tra sala e scena, attraverso una processione nella quale i soldati conducono le troiane in prigionia e assiste al primo quadro in cui Cassandra danza con due torce in mano mentre le altre donne vengono trattenute dai soldati. Il suo canto, che annuncia la profezia della propria morte, si alterna a quello delle troiane, a sua volta contrapposto a quello dei soldati, in uno scambio in cui il ritmo marcato dato alla parola restituisce una forte risonanza emotiva.

Il secondo quadro vede protagonista Andromaca che esterna, salmodiando un lungo lamento, il suo dolore per il figlio Astianatte, ultimo erede di Troia condannato a morte dagli ateniesi. Il terzo quadro è dedicato invece alla punizione di Elena, imprigionata su un carro portato in mezzo alla scena tra il pubblico; schernita e aggredita dai soldati e dalle donne per essere stata causa della guerra, viene infine stuprata e crocifissa. L'azione giunge qui al culmine della violenza e della concitazione: i cori si avvicinano e ancora una volta si sovrappongono alle grida e ai singoli lamenti; il silenzio segna infine la condanna.

Si interrompe a questo punto quanto narrato da Euripide e la seconda parte dell'opera è invece frutto della drammaturgia originale di Andrei Serban. Da questo momento in avanti gli spettatori, prima coinvolti nell'azione nello spazio condiviso con gli attori, siedono lungo i lati dell'ampia sala e assumono la funzione di testimoni passivi. Il tono stesso della rappresentazione cambia, e dalla concitazione e frenesia delle scene precedenti si passa alla triste accettazione del destino di Troia da parte di tutta la sua comunità; a introdurre questa seconda parte è il canto lirico di un coro di bambini ai quali si unisce quello delle donne – ispirato a una ninna nanna africana imparata da Elizabeth Swados nel corso del viaggio con Peter Brook – nella celebrazione del rito funebre per il piccolo Astianatte.

L'ultima scena vede infine le troiane tentare di ribellarsi nuovamente agli oppressori e, una volta respinte, prepararsi alla futura vita di schiave esiliate con un canto prima sommesso e di sofferenza ma che si apre poi in un inno che celebra l'immortalità della civiltà di Troia, di cui le donne continueranno a essere testimoni.

Nell'opera prevalgono musica e canto: la potenza delle voci degli attori e le scelte tonali di Elizabeth Swados agiscono con forza sullo spettatore e sulla sua emotività rendendolo partecipe della tragedia. I cori, anche quando parlati, sono caratterizzati da ritmi scanditi e accompagnati dalle percussioni; emozioni e sensazioni sono espresse in modo efficace attraverso l'accentuazione delle sillabe o di determinati toni e ritmi delle lingue antiche. Infatti, anche se alla musica pertiene sicuramente un ruolo fondamentale nel sostenere l'azione scenica, è il trattamento della lingua (e del testo inteso come tessuto sonoro) che coinvolge emotivamente il pubblico il quale, trovandosi al centro dell'azione, si sente parte attiva del rito comunitario, identificandosi e traslando nella propria situazione sociale le vicende rappresentate.

Nella regia di Serban i cori di *The Trojan Women* partecipano all'azione in quanto protagonisti diventandone parte integrante e portando in superficie, grazie all'energia del suono e della parola, le profonde risonanze della vicenda tragica (De Benedetto, Medda 1997). Parola, musica, gesto e danza sono uniti in un teatro che si fa cerimonia e che, toccando direttamente la sensibilità degli spettatori, concretizza la visione artaudiana di un teatro della crudeltà (Menta 1997).

2 Il pubblico si fa coro in movimento

Si è già visto come l'azione sia costruita sulle interazioni delle tre protagoniste, Cassandra, Elena e Andromaca, con i cori costituiti da undici o più attori (quello dei soldati, quello delle donne di Troia e quello dei bambini). Tra questi, il più numeroso, che partecipa silenzioso con i suoi spostamenti nel cuore dello spazio scenico, è formato invece dal pubblico e guidato dagli attori su una scena nella quale gli scambi vocali e canori sono accompagnati dal movimento dei gruppi e dalle danze.

In *The Trojan Women* trova compimento la ricerca spaziale e di una nuova relazione con il pubblico iniziata con *Medea*¹¹. Gli spettatori sono infatti invitati a muoversi con gli attori partecipando all'azione nello spazio della performance e assumendo implicitamente ora il ruolo

del soldato, ora del cittadino di Troia reso prigioniero. Cambia così il compito degli spettatori, che diventano “attori” attenti all’evolversi e al dislocarsi dell’azione, consci della loro partecipazione. Se infatti, come riflette Hans-Thies Lehmann, in molte altre performance degli anni Sessanta e Settanta lo spettatore coinvolto vive in una sfera indefinita, né pubblica né privata (Lehmann 2006), nelle *Troiane* di Andrei Serban, grazie anche al suo farsi coro in movimento il pubblico entra completamente a far parte della rappresentazione, consapevole di essere con la sua fisicità parte costitutiva della stessa.

Gli episodi che presentano la storia delle tre protagoniste Cassandra, Elena e Andromaca sono messi in scena in parti diverse della sala, ai lati o in mezzo al pubblico – come nel caso di Elena, portata al centro della scena su un carro – il quale segue attivamente l’azione spostandosi all’invito dei soldati e rendendosi testimone dei fatti rappresentati, in una completa immersione nello spazio e nel tempo dell’opera. Ruolo che permane anche nella seconda e conclusiva parte della performance, in cui gli spettatori vengono fatti sedere ai lati della sala, al cui centro una nuova processione dà inizio ai funerali di Astianatte.

Realizzando un teatro corale di attori e pubblico, e veicolando la comunicazione con i suoni di una lingua sconosciuta rivolta interamente all’emozione e ai sensi, il regista ottiene un’immersione totale dello spettatore, sciogliendo così alcuni dei nodi focali delle ricerche affrontate nell’ambito dell’avanguardia degli anni Sessanta e Settanta. Simili tentativi di coinvolgimento del pubblico erano stati proposti dal Performance Group nell’allestimento di *Dionysus in 69* e dal Living Theatre con *Antigone* e *Paradise Now*, nei quali però i gruppi si erano talvolta scontrati con le complicazioni date dalla partecipazione istintiva degli spettatori. Schechner stesso aveva infatti rilevato che invitare il pubblico a prendere parte spontaneamente all’azione senza fornirgli indicazioni, o porgli limiti, avrebbe potuto causare interferenze negative sull’azione scenica e sullo spettacolo (Zeitlin 2007; Aronson 2000).

Serban sceglie invece di lasciare che in alcune parti dell’opera l’azione sia ispirata proprio dagli spettatori. Il pubblico, guidato dagli attori, è condotto in sala con una processione in un rituale a cui partecipa attivamente come membro della comunità e non si limita a seguire ciò che accade.

The score is a function of the space and how the actors feel at a certain moment. There are some places in *The Trojan Women*, for example, where the movement is completely dependent upon the audience response. They become the world through which the actor moves. There are times

when the audience accepts to become part of the Trojan city, when they accept the invasion (Serban, Blumenthal 1977: 77).

Nel tentativo di ricreare l'evento al contempo estetico, religioso e civico sperimentato in passato dai greci, il regista ottiene un'intima connessione emotiva.

Riferendosi alla performance, lo storico Massimo Dini commenta che "Una volta tanto il messaggio delle società passate riecheggia nella sua magica forza espressiva senza essere fuorviato, e magari stravolto, da interpretazioni attente quasi esclusivamente al (presunto) contenuto ideologico della drammaturgia" (Dini 1978: 74). Ed Menta, biografo di Serban, rivede invece negli attori della Great Jones l'attore-sciamano di Antonin Artaud: "Their almost ascetic sense of discipline and rigorous physical and vocal technique seemed to recall Artaud's demand for the actor to return to his original function as shaman in a spiritual ceremony" (Menta 1997: 31).

Lo stesso Serban ritiene che l'opera possenga una particolare forza che agisce tanto sugli attori quanto sugli spettatori e che nasce proprio dal "momento condiviso", efficacia testimoniata anche da Priscilla Smith, che parla della straordinaria relazione con il pubblico che si instaura in occasione della performance.

At a certain point during the last tour, we started doing curtain calls for the first time. I began to wonder whether a curtain call was not so much the audience acknowledging the performers as the performers acknowledging the assistance of the audience. If I really looked at a person and smiled, they would stop clapping. It was almost as if they became aware of the fact that a circle had existed, that they had assisted, that a movement of energy had been there between them and me (Cartwright 1976: 82).

Anche Richard Schechner nell'adattamento delle *Baccanti* di Euripide in *Dionysus in 69* aveva introdotto gli spettatori nello stesso spazio degli attori, creando un *environmental theatre* in cui artisti e pubblico interagivano attraverso il contatto verbale e fisico. Inoltre, aveva distribuito più scene simultanee in diversi punti dello spazio, in modo che ogni spettatore fruisse un'esperienza diversa dello spettacolo, che nelle intenzioni del regista diventava un vero evento sociale (Schechner 1973; 1968).

Considerato un punto di svolta anche da chi si rifiutò di apprezzarlo, *Dionysus in 69* aprì la strada a numerosi tratti divenuti distintivi della sperimentazione teatrale dell'epoca: partecipazione del pubblico,

progettazione e utilizzo ‘ambientale’ dello spazio scenico, decostruzione del testo letterario, struttura drammaturgica aperta, nudità dei performer, rotazione dei ruoli (Deriu 2022: 8).

Nella sua produzione, anche Serban riesce a creare una forte connessione e intimità tra gli attori e il pubblico senza mai violare i confini impliciti tra loro esistenti; Arnold Aronson riflette infatti sul successo del suo tentativo, “in modern times, to recreate the sense of connection with a powerful aesthetic, religious, and civic event that the Greeks might have experienced” (Aronson 2000: 106).

Nella rappresentazione di *The Trojan Women*, in cui l’intera azione ha luogo tra il pubblico, gli spettatori comprendono così il loro ruolo e di conseguenza rispondono agli stimoli della scena, nel concretizzarsi di quella comunità di attori e spettatori auspicata dai gruppi dell’avanguardia nella ricerca di una nuova forma di comunicazione fisica e sensoriale ispirata dalle teorie di Antonin Artaud (Artaud 1968). Ma è la coralità, data dalle azioni che vedono muoversi in sincronia attori e pubblico o dai canti o dal recitato ritmato delle donne di Troia e dei soldati che si alternano alle voci singole delle protagoniste, che ricrea l’atmosfera rituale e quasi sacra del dramma antico e riunisce tutti i partecipanti in un unico evento, tanto estetico quanto celebrativo.

NOTE

- 1 Con il gruppo del CIRT Serban aveva affrontato la ricerca sfociata nella produzione di *Orghast*, per la quale era stato aiuto regista. L’opera, scritta da Ted Hughes, era stata messa in scena al Festival di Shiraz tra le rovine di Persepoli (Brook 2001; Menta 1997; Heilpern 1973).
- 2 *The Trojan Women* è infatti un’opera prevalentemente cantata, anche se in una forma canora e in uno stile recitativo che si discostano nettamente da quelli del teatro d’opera contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta Andrei Serban dirige per i maggiori teatri americani ed europei numerose opere liriche.
- 3 La MaMa Repertory Troupe è una delle due compagnie create dalla Stewart nel 1965 in occasione del primo tour europeo e divenuta in seguito la compagnia stabile del teatro newyorchese diretta dal regista Tom O’Horgan. Il gruppo si scioglie qualche tempo dopo il debutto di *Hair* (messo in scena a Broadway dal 1968), diretto da Tom O’Horgan, il quale da quel momento prosegue la sua collaborazione con La MaMa ma in modo non più continuativo; alcuni

membri della sua compagnia confluiscono allora nella Great Jones Repertory Company, fondata da Stewart e Serban e il cui nome proviene da Great Jones Street, la via su cui è ubicato l'edificio acquistato da Ellen Stewart e destinato a sala prove, sede del nuovo gruppo.

- 4 È nota la ricerca che Peter Brook ha affrontato con il gruppo del CIRT tra 1970 e 1973. Il regista inglese si era dedicato allo studio dei suoni e di un uso del linguaggio che fosse basato sulla sonorità delle parole e non sul significato del discorso; per questo aveva allargato l'indagine alle lingue antiche e a quelle delle popolazioni iraniane, africane e dei popoli nativi degli Stati Uniti, per mezzo anche dello scambio artistico e culturale favorito dalla messa in scena di brevi improvvisazioni da parte del gruppo parigino e delle forme spettacolari tipiche dei popoli visitati, al fine di trovare nuovi tipi d'interazione con i diversi pubblici (Brook 2001; Heilpern 1973; Ruffini 2020).
- 5 Peter Brook aveva guidato i suoi attori nell'uso dei canti africani e dei linguaggi antichi, come l'Avesti persiano, associati alle cerimonie religiose, esplorandone i suoni, i toni e i ritmi nel tentativo di trovare una forma di espressione pre-logica e universale (Innes 1996).
- 6 Priscilla Smith aveva collaborato in precedenza con La MaMa in alcune produzioni dirette da Nancy Fales e Wilford Leach, e con il The Performance Group nel *Dionysus in 69* e in *Makbeth*.
- 7 In realtà il testo principale di riferimento è quello di Euripide e al dramma di Seneca è lasciato minor spazio, il gruppo lavora dunque più sulla lingua greca che sul latino.
- 8 Diffuse negli Stati Uniti grazie alla pubblicazione di *Le Théâtre et son double* (1938) nella traduzione in lingua inglese curata da Mary Caroline Richards (Grove Press, 1958).
- 9 La ricostruzione dello spettacolo poggia, oltre che sulla bibliografia citata, sulle conversazioni tenute da chi scrive con Andrei Serban e gli attori che vi hanno preso parte, sulla visione delle riprese video dell'epoca e sulla partecipazione come spettatrice allo stesso spettacolo riproposto nel 2019 a La MaMa e diretto da Onni Johnson (attrice nella produzione degli anni Settanta) nel contesto di *The Trojan Women Project* (2015-2019, Cristini 2021).
- 10 Jun Maeda, precedentemente membro della compagnia Tokyo Kid Brothers della MaMa Tokyo, sarà autore di altre scene delle successive produzioni di Andrei Serban a La MaMa, *The Good Woman of Zetzuan*, di Bertolt Brecht (1975) ed *As You Like It* (1977).
- 11 Anche per questo primo spettacolo il pubblico era invitato in sala attraverso una breve processione, guidato a lume di candela dalla balia. Era però in seguito fatto accomodare lungo i lati della scena, una piattaforma rettangolare sulla quale si distribuiva l'azione a La MaMa, o in uno spazio ricavato sullo stesso piano del pubblico in altre sedi.

FONTI ARCHIVISTICHE

- “Festival D’Automne a Paris, Great Jones Repertory Tour (Paris 1973)” [Materiali a stampa], New York, La MaMa Archives/Ellen Stewart Private Collection.
- “Fragments of a Trilogy: *The Trojan Women* and *Electra* (1975-1976)” [Programmi di sala], New York, La MaMa Archives/Ellen Stewart Private Collection.
- “Heilpern, John (1973), *I.C.T.R. in Africa. A Cronicle. December 1, 1972 – March 10, 1973*, CIRT” [Report del Progetto dattiloscritto], New York, BAM Hamm Archives – Brooklyn Academy of Music.
- “The Trojan Women” [Rassegna stampa], New York, La MaMa Archives/Ellen Stewart Private Collection.

BIBLIOGRAFIA

- Aronson, Arnold (2000), *American avant-garde theatre: a history*, London-New York, Routledge.
- Artaud, Antonin (1968), *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi.
- Barnes, Clive (1974), “Seban’s Trilogy Is an Event”, *The New York Times*, October 20.
- Bartow, Arthur (2002), *The Director’s Voice. Twenty-one Interviews*, New York, Theatre Communication Group.
- Brook, Peter (2001), *I fili del tempo. Memorie di una vita*, Milano, Feltrinelli.
- Cartwright, Diane (1976), “Priscilla Smith of The Great Jones Repertory Project”, *The Drama Review*, 20/3: 75-82.
- Cristini, Monica (2023), *La MaMa Experimental Theatre: A Lasting Bridge Between Cultures. The Dialogue with European Theater in the Years 1961-1975*, London-New York, Routledge.
- (2021), “The Trojan Women Project. Building a bridge between cultures through a universal language”, *Antropologia e Teatro*, 13: 64-86.
- Critchely, Simon (2020), *Tragedy, The Greeks, and Us*, New York, Penguin.
- De Marinis, Marco (1995), *Il Nuovo Teatro (1947-1970)*, Milano, Bompiani.
- Deriu, Fabrizio (2022), “*Dionysus in 69*” da Euripide per Richard Schechner e il Performance Group, Pisa, ETS.

- Di Benedetto, Vincenzo; Medda, Enrico (1997), *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi.
- Dini, Massimo (1978), *Teatro d'avanguardia americano*, Firenze, Vallecchi.
- Gray Wallis, Naomi (1972), "A Shattering Experience", *Monday Morning*, July 7.
- Innes, Christopher (1996), *Avant Garde Theatre 1892-1992*, London-New York, Routledge.
- Johnson, Onni (2021), *Intervista rilasciata a Monica Cristini*, 4 gennaio.
- Lehmann, Hans-Thies (2006), *Postdramatic Theatre*, New York-London, Routledge.
- Menta, Ed (1997), *The Magic World Behind the Curtain. Andrei Serban in the American Theatre*, New York, Peter Lang.
- Narti, Anna Maria (1973), "Le Travail D'Andréi Serban. Medea. Elektra", *Festival D'Automne à Paris*, Paris, Gallimard, 4: 10-54.
- Rosenthal, Cindy (2017), *Ellen Stewart Presents. Fifty Years of La MaMa Experimental Theatre*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Ruffini, Rosaria (2020), *Le Afriche di Peter Brook*, Padova, Linea Edizioni.
- Schechner, Richard (1968), "Six axioms for Environmental Theatre", *The Drama Review*, 12/3: 41-64.
- (1973), *Environmental Theatre*, New York, Hawthorn Books.
- Serban, Andrei (2021), *Intervista rilasciata a Monica Cristini*, 13 gennaio.
- (1976), "The Life in a Sound", *The Drama Review*, 20/4: 25-26.
- Serban, Andrei; Blumenthal, Eileen (1977), "Andrei Serban", *Theater*, 8/2-3: 66-77.
- Zeitlin, Froma I. (2007), "Dionysus in 69", *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, eds. E. Hall, F. Macintosh, A. Wrigley, New York, Oxford University Press: 49-75.

Ricercatrice presso l'Università di Verona, Principal Investigator del progetto *The underground history of the Avant-garde. Cultural exchanges in theatre festivals – Estella*, finanziato da NextGenerationEU – PNRR – MSCA. Dal 2019 al 2022 è stata Marie Skłodowska Curie Fellow con il progetto *MariBet, La MaMa Experimental Theatre: a lasting bridge between cultures*, presso il Dipartimento di Culture e Civiltà, Università di Verona e The Martin E. Segal Theater Center, Graduate Center – CUNY. I suoi studi più recenti sono dedicati alle teorie e pratiche di Edward Gordon Craig (*Nell'attesa di un terzo dialogo. Le scuole di Gordon Craig per la riforma del Teatro*, Roma, Lithos, 2022), al teatro Off-Off Broadway e all'avanguardia teatrale (*La MaMa Experimental Theatre: a lasting bridge between cultures. The dialogue with the European theater in the years 1961-1975*,

London-New York, Routledge, 2023). | Researcher at University of Verona, Principal Investigator in the project *The underground history of the Avant-garde. Cultural exchanges in theatre festivals – Estella*, funded by NextGenerationEU – PNRR – MSCA. From 2019 to 2022 she was Marie Skłodowska Curie Fellow with the project *MariBet, La MaMa Experimental Theatre: a lasting bridge between cultures*, at the Department of Cultures and Civilizations, University of Verona, and The Martin E. Segal Theater Center, Graduate Center – CUNY. Her recent studies are focused on Edward Gordon Craig's theories and practices (*Nell'attesa di un terzo dialogo. Le scuole di Gordon Craig per la riforma del Teatro*, Roma, Lithos 2022), and on the Off-Off Broadway Theatre and the theatrical avant-garde (*La MaMa Experimental Theatre: a lasting bridge between cultures. The dialogue with the European theater in the years 1961-1975*, London-New York, Routledge, 2023).



Declinazioni della coralità nell'opera di Samuel Beckett

Declinations of chorality in the work of Samuel Beckett

Grazia D'Arienzo

Università di Salerno, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Il saggio ricomponе le oscillazioni attraverso cui la coralità – intesa secondo l'accezione mutuata da Jean-Pierre Sarrazac – si esercita nell'opera di Samuel Beckett, segnatamente in *Play* (*Com-media*), *Come and Go* (*Va e vieni*) e *Quad*. In *Play* le voci di W1, W2 e M procedono per assoli alternati eccetto che per i *chorus*, nei quali la polifonia diretta dallo spotlight acquista il proprio carattere di simultaneità. Flo, Vi e Ru in *Come and Go* intessono la propria partitura scenico-vocale nella ritualità di un trio disseminato, destinato a frangersi e a ricomporsi. Dalle traiettorie combinatorie di *Quad* emerge, infine, una coralità muta espressa da formule coreografiche che si accompagnano a sonorità musicali percussive. | The essay reconstructs the oscillations through which chorality – understood according to the meaning borrowed from Jean-Pierre Sarrazac – is exercised in Samuel Beckett's work, notably in *Play*, *Come and Go*, and *Quad*. In *Play* the voices of W1, W2 and M proceed by alternating solos except for the choruses, in which the spotlight-directed polyphony acquires its own character of simultaneity. Flo, Vi and Ru in *Come and Go* weave their scenic-vocal score in the rituality of a disseminated trio, destined to break up and recompose. Finally, from the combinatory trajectories of *Quad* emerges a mute chorality expressed by choreographic formulas that are accompanied by percussive musical sounds.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Samuel Beckett, coralità, teatro, drammaturgia, teledrammi | Samuel Beckett, chorality, theatre, drama, teleplay

La finalità del presente saggio è quella di rintracciare, all'interno dei play di Samuel Beckett, gli elementi riconducibili al paradigma formale della coralità, secondo l'accezione che Jean-Pierre Sarrazac assegna a tale termine in *Poétique du drame moderne* (2012). Utilizzando il lemma 'play' non ci riferiamo soltanto alla produzione segnatamente teatrale dell'autore irlandese, ma anche al più ampio spettro dei suoi testi extra-letterari¹, compresi quelli concepiti per il medium televisivo, i *teleplay* (in italiano resi come 'teledrammi').

Prima di procedere all'individuazione delle manifestazioni di coralità in Beckett e alla presentazione di quel coefficiente che definiremo 'residuato corale' beckettiano, sarà opportuno tracciare alcune coordinate semantiche e storico-critiche utili per l'analisi². Occorre considerare, innanzitutto, l'etimologia del vocabolo 'coro', ravvisata dal musicologo Donald Jay Grout nella radice greca *ghar-*, presupponente un valore locativo (Grout 1954-1968: 1486-98)³. La nozione di 'coro' trova, quindi, la propria matrice originaria nell'interconnessione a una entità spaziale, a un'area definita, a una sezione di mondo circoscritta, isolata e connotata di densità specifica, all'interno della quale si dispone una teoria di corpi; corpi destinati a 'muoversi danzando' (*ὀρχέομαι*), creando tra loro determinate relazioni prossemiche e assumendo, attraverso partiture mimico-gestuali, determinate figurazioni formali. Agli albori della civiltà teatrale occidentale e con il consolidarsi del modello tragico di area attica, *χορός* delimita un preciso gruppo di performer che si esprime quale unitario sovra-personaggio in rappresentanza di una comunità – sia essa umana o divina – e in dialogo o in alternanza con la singolarità individuale costituita dall'attore⁴. La schiera corporativa intona, all'unisono o scissa, più raramente, in semi-cori antifonali⁵, brani in metri lirici e dall'organizzazione strofica che formano parte integrante dell'opera drammatica scritta. Ritmica testuale, evoluzioni corporee e canore, espressione musicale si fondono e convergono in una esecuzione scenica congiunta, esito di una cultura che attribuisce qualità assembleare e unificante all'arte del teatro.

Secondo Peter Szondi è proprio l'espunzione del coro – congiuntamente a quella di prologo ed epilogo – a caratterizzare il dramma moderno, ovvero quella "forma classica" (Szondi 2000: 15) di letteratura teatrale che si presenta intersoggettiva, dialogica e orientata in maniera esclusiva al presente⁶. Tale forma, definitasi nel Rinascimento e codificatasi sotto l'egida del classicismo francese, ne perpetua l'orientamento neo-aristotelico nei secoli successivi, continuando a disciplinare rigidamente la scrittura e la composizione di testi teatrali. Ancora nel secondo Ottocento essa rappresenta il modello ideale offerto dai manuali di drammaturgia, come quello che Gustav Freytag pubblica nel 1863 (Freytag 1863)⁷. Eppure, il dramma dell'età moderna riesce ad eludere la normazione omologante e ad inglobare l'antico modulo collettivo, già presente, tra l'altro, nella forma di un "coro di donne Cirtensi" nella tragedia regolare prototipica del Cinquecento italiano, la *Sofonisba* di Gian Giorgio Trissino (1524). Nel Seicento, di fatto, il dispositivo corporativo si riscontra tanto

nel *Samson Agonistes* di John Milton – dotato di un “Chorus of Danites” – quanto nelle opere religiose di colui che è unanimemente considerato campione d'aderenza ai precetti classicistici, Jean Racine (facciamo riferimento al “choeur des jeunes filles israélites” dell'*Esther* e al “choeur des jeunes filles de la tribù de Lévi” dell'*Athalie*).

Sarà poi la temperie pre-romantica e romantica a riportare *in auge* la “solennité cérémonielle” (Mégevand 2003: 113) propria del fenomeno sui palcoscenici europei, innanzitutto tedeschi. La riflessione emersa tra Sette e Ottocento intorno alla dimensione del tragico rende, ad esempio, il dispositivo corale oggetto di pratica e di teorizzazione per autori quali Friedrich Schiller, che fa precedere *La sposa di Messina o I fratelli nemici* – recante l'eloquente specificazione di “Tragedia con cori” – da un breve saggio intitolato *Sull'uso del coro nella tragedia* (Schiller, ed. Mayer 1969: 901-08).

Il costruito aggregante non scompare nemmeno nella drammaturgia appartenente a quello che Jean-Pierre Sarrazac definisce “très long XXe siècle” (2012: 386), avviatosi, nella concezione dello studioso, sul principio del decennio Ottanta dell'Ottocento⁸. Le proprietà peculiari del coro antico, tuttavia, si riscontrano soltanto in una esigua casistica di testi, quelli in cui è “une véritable communauté” a farsi latrice “d'une idéologie, d'un combat politique ou d'une religion” (Sarrazac 2012: 3760-68). Ciò avviene, ad esempio, in *Die Maßnahme* (1930) di Bertolt Brecht, in cui il coro si presenta come diretta emanazione del Partito Comunista; in *Le Livre de Christophe Colomb* (1933) di Paul Claudel, in cui compare un assembramento di fedeli; in *L'Homme aux sandales de caoutchouc* (1970) di Kateb Yacine, che presenta un intero popolo in lotta per la propria emancipazione; in *Rwanda 94* (1999) del collettivo Groupov, dove una schiera plurale si presta alla drammatizzazione del genocidio dei Tutsi. Tali opere condividono con la tragedia attica la visione del coro quale elemento sì molteplice, ma foriero di una “multiplicité unitaire”. Afferma ancora Sarrazac:

Le régime d'expression du chœur antique – ou, encore, du chœur dans *La Décision*, *Le Livre de Christophe Colomb*, *L'Homme aux sandales de caoutchouc*, *Rwanda 94* – est bien particulier: il correspond soit à l'unisson, soit à la délégation (à la seule voix du coryphée), et cela sous l'emprise d'une chorégraphie visant à créer un seul corps collectif (Sarrazac 2012: 3776)⁹.

Mentre nei testi elencati il gruppo agisce in maniera coesa come un ‘noi’ o come un ‘io’ collettivo, nella drammaturgia del cosmo scenico-letterario contemporaneo la compattezza comunitaria risulta essere assente.

Aujourd'hui, nous n'avons plus de la communauté qu'une nostalgie torturante et du chœur qu'un lointain avatar: la choralité. Entendons un chœur dispersé, disséminé et, surtout, discordant. Une polyphonie rompue: "une multiplicité de voix et de consciences indépendantes et non confondues" (Sarrazac 2012: 3781)¹⁰.

Per illustrare l'ordine all'interno del quale risiedono i singoli membri di questo dispositivo – che potremmo definire 'coralitario' o 'coralizzato', non essendo più corale – Sarrazac riprende una nozione precedentemente argomentata, il "passage au neutre" del personaggio. Posto che il personaggio teatrale, a partire dalla fine del XIX secolo, assottiglia sempre più la propria dimensione volumetrica, abbandonando gradualmente la propria natura tridimensionale, esso conserva tale spersonalizzazione a maggior ragione quando viene inserito in un organismo plurale. Nell'ambito della coralità, assume in particolare i tratti di una "formation de compromis entre le personnage individuel et le choreute". Il complesso coralitario consta di figure maggiormente definite e singolarizzate rispetto al mero partecipante "à un chœur de marins ou de citoyens d'Athènes ou de Thèbes", ma, al tempo stesso, esse si dimostrano più fantasmatiche di un personaggio, anche non primario, appartenente al teatro romantico o borghese (Sarrazac 2012: 3785). La creatura ideata in regime di coralità si esibisce dunque sulla scena come entità liminare, soglia tra due condizioni antitetiche che le sono – entrambe – aliene: quella dell'assoluta fusione nel tutto tipica del coro antico e quella dell'individualità unica, puntuale, irripetibile del teatro maggioritario sette-ottocentesco.

Traslando questo discorso ai singoli personaggi immaginati da Beckett per il palcoscenico è evidente come essi dichiarino la propria estraneità alla soggettività psicologica, e reclamino, di conseguenza, l'appartenenza al fenomeno della transizione neutralizzante – Adorno li definisce, del resto, mere "*personae* [...] ridotte a vuoti corpi di risonanza" (Adorno, ed. Givone 2012: 105). Quando appaiono in conformazione aggregata, le figure beckettiane finiscono per aderire con una certa esattezza di contorni alla formula coralitaria stabilita da Sarrazac. Ciò si verifica, in particolare, nella seconda parte della sua produzione teatrale, quando alle "pseudo-coppie"¹¹ di *En attendant Godot* e di *Fin de partie* e ai semi-monologhi di *Happy Days* e di *Krapp's Last Tape* si sostituisce una nuova estetica, quella degli *short play*. In due di tali pièce miniaturizzate – *Play* e *Come and Go* – e nel teledramma *Quad*, sembrano scorgersi nuovi assetti della coralità, definita dalla presenza di trii e quartetti i cui membri

mostrano caratteri di indefinitezza-nel-definito propri dei personaggi trapassati allo stato neutro.

E invero la coralizzazione in Beckett si declina secondo una pronuncia del tutto peculiare. Essa vibra non solo attraverso le corde della “polifonia smembrata” individuata da Sarrazac, ma esibisce tratti assimilabili a quelli strutturali del coro: per un verso, la componente coreografica, esplicitata nelle didascalie dei testi tramite accuratissime istruzioni di movimento; per l'altro verso, il principio ritmico-musicale, che rende in particolare i *dramaticules* “something that looks suspiciously like a performance poem” (Brater 1987: 3)¹². I due caratteri non si presentano sempre congiunti nei lavori citati, ma persistono come lontana eco del dispositivo antico, determinando un ‘residuo corale’ interno al fenomeno globale della coralità beckettiana.

Pensiamo a *Play (Commedia)*¹³, definito da James Knowlson “a chorus for three voices, orchestrated like a musical score” (Knowlson 2014: 620)¹⁴. Un *ensemble* composto da due donne e un uomo giace in tre urne funerarie contigue; all'inizio le voci procedono in maniera simultanea – e affastellata, avendo il discorso di ciascuno contenuto autonomo – in una sezione denominata ‘chorus’. La stessa sezione si ripresenta identica verso la fine, poco prima del *da capo*, seconda replica che Beckett prevede per il dramma. I personaggi parlano congiuntamente (l'avverbio usato nelle didascalie è “together”) in altri due brevi frangenti, mentre poi, per il resto della performance, pronunciano le battute secondo un avvicinarsi fulmineo e solo nel momento in cui il faro teatrale illumina il singolo volto¹⁵. Analizzando la struttura del *play*, si rileva come questo sia progettato nei modi di una composizione lirico-musicale in tre strofe, introdotte e concluse da un ritornello corale, unisono ma non monodico (le tre porzioni di discorso, sono, infatti, indipendenti); una composizione che, nelle intenzioni dell'autore, va ripetuta due volte, in maniera identica o con variazioni suggerite nelle note in calce al testo. A guidare la presa di parola è lo *spotlight*, agente come una sorta di corifeo di natura macchinica. Le stesse battute recitate dai personaggi, definite dalla brevità e dall'alternanza, assumono una modalità esecutiva antifonale, tesa ad emulare l'andamento liturgico del *recto tono* (tale indicazione non è esplicitata nel *playtext*, ma viene proposta da Beckett in fase di allestimento)¹⁶. Nei segmenti dei *chorus* in cui le voci si congiungono per un tempo maggiore, la dizione dei periodi è contraddistinta da precisi intervalli, segnalati dall'autore alla fine del testo: all'attacco di W1 che recita “Yes strange”, corrispondono, nella stessa collocazione

temporale, quella di W2 (“Yes perhaps”) e quella di M (“Yes peace”); il “darkness best” della prima è pronunciato in contemporanea ad altri due frammenti di battuta di W2 e M (rispettivamente “a shade gone” e “a one assumed”) e lo stesso accade, con lievi variazioni, per tutta la sezione.

CHORUS

W1	Yes strange	darkness best	and the darker	the worse
W2	Yes perhaps	a shade gone	I suppose	some might say
M	Yes peace	one assumed	all out	all the pain
W1	till all dark	then all well	for the time	but it will come
W2	poor thing	a shade gone	just a shade	in the head
M	all as if	never been	it will come	[Hiccup.] pardon
W1	the time will come	the thing is there	you'll see it	
W2	[Laugh - - - - -]	just a shade	in the head	
M	no sense in this	oh I know	none the less	
W1	get off me	keep off me	all dark	all still
W2	I doubt it	not really	I'm all right	still all right
M	one assumed	peace I mean	not merely	all over
W1	all over	wiped out —		
W2	do my best	all I can —		
M	but as if	never been —		(Beckett 1984: 159)

Per ciò che concerne la definizione dei personaggi, in *Play* questi sono indicati con l’iniziale del ruolo loro assegnato: W1 (woman 1), prima donna, W2 (woman 2), seconda donna, e M (man), uomo. Non sono pensati, dunque, come vere e proprie soggettività singolari, ma come *funzioni* narrative all’interno del fortunato schema drammatico del trio adulterino, qui parodiato e trasferito in una dimensione pseudo-inferica. W1, W2 e M appaiono in scena come canopi dalla copertura antropomorfa, volti pensati per divenire tutt’uno con i propri recipienti (e in effetti tali vennero restituiti nella produzione del National Theatre diretta da George Devine

e supervisionata da Beckett, nella quale i visi degli attori furono cosparsi di una materia dall'aspetto argilloso). "They are all in the same dinghy at last and should be as little differentiated as possible. Three grey disks... Voices grey and abstract as the faces, grey as cinders" (Beckett, Schneider, ed. Harmon 1998: 145)¹⁷ – così l'autore li descrive in una lettera al suo fidato Alan Schneider, regista della prima messa in scena in lingua inglese¹⁸. Lo stato d'esistenza dei tre si situa nell'interferenza fra una sagoma individuale, fondata sulla distinzione di genere sessuale e di ruolo all'interno del triangolo amoroso (il marito, la moglie, l'amante), e una apparenza livellante ("as little differentiated as possible").

Quanto al residuo corale di *Play*, esso chiaramente non si esprime nel dato coreografico, essendo l'immobilità attributo decisivo dei corpi scenici; è invece il principio ritmico-musicale a dominare l'opera, attraverso una rigorosa articolazione di anafore e allitterazioni, e attraverso la frequenza sincopata del parlato. Se un movimento esiste, è quello visivo affidato agli scatti di accensione-spegnimento del faro e alle variazioni di intensità luministica.

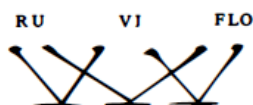
Di impianto differente è la prima, brevissima pièce alla quale Beckett affida il neologismo di "dramaticule", *Come and Go*¹⁹. Già dal titolo si evince l'importanza che il movimento assume per lo sviluppo dell'opera, incentrata su un tema coreografico specifico: un lento andirivieni che determina un effetto di sospensione ipnotica. In scena si stagliano, stavolta a figura intera, tre presenze femminili dall'aspetto spettrale, rinviati iconograficamente alle Parche o alle streghe del *Macbeth* (una delle battute di apertura riecheggia un verso della tragedia shakespeariana)²⁰. L'equilibrio prossemico iniziale, con Vi, Ru e Flo sedute fianco a fianco su una panca dalla consistenza immateriale, si frange quando una di esse si allontana temporaneamente, e tale uscita viene contrappuntata dall'avvicinarsi delle attrici restanti. Una delle donne rivela all'altra un segreto riguardante l'assente, e la confidenza provoca una reazione di sorpresa e turbamento. A questo punto, colei che aveva abbandonato il palco si ricongiunge al terzetto, mentre un'altra conquista la posizione eretta e si distacca dal gruppo. Lo schema si ripete per altre due volte – secondo una modulazione temporale basata su equilibrio e regolarità – e si chiude con una posa finale a intreccio delle braccia²¹.

Gli spostamenti e le alterazioni prossemiche si organizzano formalmente con una dinamica di tipo coreutico: il ciclo viene aperto e chiuso da una formazione ternaria, che alla fine si ricompone in maniera non identica, ma speculare. Tale ciclo si fonda sull'esecuzione continua di uno

NOTES

Successive positions

1		FLO	VI	RU
2	{	FLO		RU
			FLO	RU
3		VI	FLO	RU
4	{	VI		RU
		VI	RU	
5		VI	RU	FLO
6	{	VI		FLO
			VI	FLO
7		RU	VI	FLO

Hands

(Beckett 1984: 196)

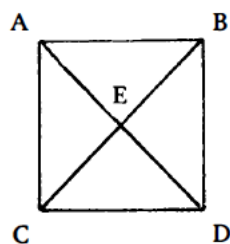
stesso modulo gestico-coreografico: all'*attitude* iniziale delle tre in posizione assisa, testa e busto eretti e "mani unite sulle ginocchia"²², segue il dislocamento del soggetto centrale, attraverso una camminata in adagio che procede in direzione laterale; un intervallo di immobilità determinato da una pausa nel testo precede quindi un *glissé* compiuto col bacino dalla prima attrice, allo scopo di colmare lo spazio vuoto creatosi sulla seduta; la testa di questa ruota per bisbigliare la confidenza all'orecchio dell'altra, poi i volti si osservano reciprocamente e la seconda posiziona un dito davanti alla bocca per intimare il silenzio. Infine, con la camminata di ritorno della figura distaccatasi dal gruppo, il trio si ri-assembla e la sequenza si avvia nuovamente.

Di particolare interesse risulta la puntualizzazione della qualità del movimento da parte di Beckett. Le uscite e le entrate devono possedere una certa cadenza fluttuante ("improvvisi e leggere, senza rumore di passi" si legge nelle didascalie)²³; la figura intessuta dagli arti superiori di Vi, Ru e Flo appare descritta in maniera particolareggiata alla fine del testo:

[After a moment they join hands as follows: VI's right hand with RU's right hand. VI's left hand with FLO's left hand, FLO's right hand with RU's left hand, VI's arms being above RU's left arm and FLO's right arm. The three pairs of clasped hands rest on the three laps. Silence.] (Beckett 1984: 195)²⁴.

Differenziate dall'indicazione del nome proprio e dalla tonalità cromatica dei cappotti, le tre donne ricadono a pieno nella categoria dell'indeterminato-nel-determinato che il personaggio coralizzato presenta. A uniformarle sono la somiglianza richiesta ai corpi scenici, l'età ugualmente indiscernibile e i "cappelli scuri a tese abbastanza larghe" da consentire che i volti restino "in ombra"²⁵.

Ultimo esempio di coralità – stavolta muta – si riscontra in *Quad*²⁶, l'atto senza parole' televisivo che Beckett scrive e dirige negli anni Ottanta del Novecento, recuperando un precedente progetto abbandonato concepito come una partitura per mimi²⁷. Il *teleplay* è diviso in due parti – una prima a colori e una seconda in bianco e nero – e ha per protagonisti 4 silenziosi *performer*, indicati nel testo con le lettere A, B, C e D. Avanzando sincronicamente all'interno di un'orchestra quadrangolare, essi ne percorrono limiti e diagonali aggirando, però, con una breve deviazione, il punto centrale. La sequenza geometrica viene compiuta da un primo interprete e poi replicata via via dagli altri secondo il procedimento del canone musicale; a variare è l'orientamento iniziale del triangolo che ognuno disegna a partire dal proprio vertice di ingresso. Ogni attore si vede associato a un tipo specifico di strumento idiofono o membranofono – tamburo, gong, triangolo, *wood-block* – destinato a intervenire dall'ingresso in scena del singolo fino alla sua uscita. Nel primo tempo del *teleplay*, mentre le figure progressivamente compaiono e scompaiono, i suoni battenti si sommano e si sottraggono al reticolo musicale generato dalle combinazioni delle presenze corporee e dal fruscio dei passi. Nella seconda sezione monocromatica l'incedere del gruppo è invece rallentato, e accompagnato esclusivamente dal debole ticchettio di un metronomo. La dettagliata esposizione delle serie permutative eseguite nello spazio e il diagramma apposto da Beckett allo *script* rivelano la natura intrinsecamente coreografica di questo lavoro, nel quale i corpi umani sono resi agenti e intermediari fonico-ritmici.



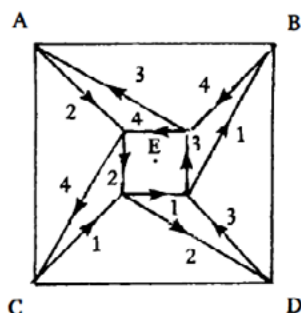
Course 1: AC, CB, BA, AD, DB, BC, CD, DA

Course 2: BA, AD, DB, BC, CD, DA, AC, CB

Course 3: CD, DA, AC, CB, BA, AD, DB, BC

Course 4: DB, BC, CD, DA, AC, CB, BA, AD

(Beckett 1984: 291)



(Beckett 1984: 293)

Tale trasformazione assottiglia in maniera ulteriore i contorni dei personaggi, che vengono sottoposti all'ennesimo processo di neutralizzazione, mostrandosi – secondo la pregnante formula di Annamaria Cascetta – “né identici, né del tutto diversi, ma analoghi” (Cascetta 2000: 199). Benché distinti dal colore dell'abito e apportatori di vibrazioni musicali specifiche, i soggetti del quartetto presentano diversi tratti omogeneizzanti: Beckett li vuole “as alike in build as possible” (“quanto più simili possibile nella corporatura”), e dotati della stessa postura ricurva; essi sono costretti, uno dopo l'altro, a reiterare la medesima traiettoria; indossano, infine, la stessa tipologia di tunica con cappuccio, che impedisce di discernere sia i volti, sia le singole caratteristiche fisiche.

Se tutte e tre le opere analizzate sono riconducibili alla categoria del coralaro, *Quad* sembra quella più incline a conservare un'aura corale,

pur nell'assenza del dato verbale. Tale aura si proietta all'esterno dello schermo non solo attraverso l'elemento performativo di stampo tersicoreo, ma anche tramite la dinamica tutta rituale che le sequenze percussive e le azioni reiterate, procedendo insieme, innescano.

NOTE

- 1 Con il termine 'extra-letterari' intendiamo i testi pensati da Beckett per la scena, per la televisione, per la radio e per il cinema, e che trascendono quindi i limiti della pagina scritta. Escludiamo romanzi, racconti, poesie e *short proses*.
- 2 Hanno riflettuto sulla presenza di una dimensione corale in Beckett, seppure muovendo da una prospettiva diversa dalla nostra: Cousineau 2013 e Süsser 2002.
- 3 Scrive il linguista Pierre Chantraine: "Il est difficile de préciser si l'on doit passer de la notion de groupe de danseurs à celle d'emplacem¹ent préparé pour la danse, ou inversement. Pour ce second schéma, on notera que le sens local est d'une part ancien, et d'autre part confirmé dialectalement; en outre, les plus anciens composés semblent s'appliquer à une notion spatiale [...]" (Chantraine 1999: 1269-1270). Comparando già in testi antichi nell'accezione di 'area preparata per la danza', è dunque molto probabile che solo successivamente χορός sia passato ad indicare il gruppo di danzatori.
- 4 Quando il coro dialoga con l'attore, è di norma il solo corifeo a prendere la parola.
- 5 È il caso, ad esempio, dell'esodo della tragedia eschilea *I Sette a Tebe*. Cfr. a tal proposito Di Benedetto, Medda 1997: 243-245.
- 6 Per 'dramma moderno' Szondi intende "il dramma come nacque nell'Inghilterra elisabettiana, ma soprattutto nella Francia del secolo decimosettimo, e come continuò a vivere nel classicismo tedesco" (Szondi 2000: 6).
- 7 Precisa Szondi: "[...] il dramma sorto nel Rinascimento, coincidente alla perfezione col concetto tradizionale di dramma, si identifica con ciò che insegnavano i manuali di tecnica drammatica [...] e che rappresentava all'inizio per i critici [...] la pietra di paragone nella valutazione della drammaturgia moderna. [...] Intorno al 1860 [...] quella forma di dramma rappresentava non solo la norma soggettiva dei teorici, ma anche la situazione oggettiva della drammaturgia" (2000: 14).
- 8 Scrive Sarrazac: "Mon hypothèse est que les bases de ce que j'appelle pour ma part 'drame moderne' – entendons: drame de la modernité – ont bien été posées dans ces années 1880, moment de rupture dans l'histoire du drame" (2012: 367).

- 9 “Il regime espressivo del coro antico – o del coro de *La linea di condotta*, *Le Livre de Christophe Colomb*, *L'Homme aux sandales de caoutchouc*, *Rwanda* 94 – è molto particolare: esso corrisponde sia all'unisono sia alla delega (alla sola voce del corifeo), e ciò sotto l'influenza di una coreografia volta a creare un unico corpo collettivo” (traduzione nostra).
- 10 “Oggi, della comunità non conserviamo che una angosciante nostalgia e del coro un lontano avatar: la coralità. Ascoltiamo un coro disperso, sparso e, soprattutto, discordante. Una polifonia smembrata: ‘una molteplicità di voci e di coscienze indipendenti e non confuse’” (traduzione nostra). Sarrazac cita qui Bakhtine (1970: 10).
- 11 La coppia composta da due personaggi complementari è presente in gran parte dell'opera di Beckett, sia teatrale (Pozzo e Lucky, Vladimiro ed Estragone, Hamm e Clov, Winnie e Willie, ...) che narrativa (Murphy e Celia, Mercier e Camier, ...). Il termine ‘pseudocouple’ viene usato dal narratore protagonista del romanzo beckettiano *L'innommable* (1953) per definire Mercier e Camier. Sul concetto, cfr. Ackerley, Gontarski 2004.
- 12 Precisa Brater: “To speak of Beckett's late style in the theater is to come to grips with the need for a new kind of critical vocabulary. Drama, narrative, and poetry, the conventional categories a literary tradition has imposed on chapter and verse, seem in this instance tangential and inconvenient. Genre is under stress. The theater event is reduced to a piece of monologue and the play is on the verge of becoming something else, something that looks suspiciously like a performance poem” (1987: 3).
- 13 Redatta in inglese, l'opera viene pubblicata per la prima volta in lingua tedesca (“Spiel”, *Theater Heute*, 1963). Nel '64, viene edita nella versione originale per tipi di Faber and Faber e tradotta poi in francese dall'autore per la rivista *Les Lettres Nouvelles*, con il titolo *Comédie*.
- 14 Sarà utile ricordare che l'opera viene concepita dopo il lavoro su due radio-drammi per la BBC in cui Beckett aveva avuto modo di sperimentare l'avviuppamento dei vocaboli alla musica. I due testi, *Words and Music* e *Cascando* accompagnarono la prima edizione inglese di *Play* (Beckett 1964).
- 15 A proposito della soluzione illuminotecnica, scrive Beckett nelle note al testo: “The source of light is single [...]./ When exceptionally three spots are required to light the three faces simultaneously, they should be as a single spot branched into three./ Apart from these moments a single mobile spot should be used, swivelling at maximum speed from one face to another as required./ The method consisting in assigning to each face a separate fixed spot is unsatisfactory in that it is less expressive of a unique inquisitor than the single mobile spot” (1984: 158).
- 16 Così testimonia Michael Lonsdale, attore della versione francese diretta da Jean-Marie Serreau con l'assistenza di Beckett. Un adattamento cinematografico di *Play* che ci sembra si avvicini alla dizione prospettata da Beckett

- sebbene elimini quasi del tutto i momenti corali parlati – è quello diretto da Anthony Minghella per il progetto *Beckett on Film* (2001), con Alan Rickman (Man), Kristin Scott Thomas (W 1) e Juliet Stevenson (W 2).
- 17 “Alla fine sono tutti nella stessa barca e devono essere il meno differenziati possibile. Tre dischi grigi... Voci grigie e astratte come i volti, grigi come la cenere” (traduzione nostra).
- 18 Il primo allestimento assoluto del dramma viene approntato in Germania da Deryk Mendel, all'Ulmer Theater di Ulm-Donau (1964), mentre il debutto in lingua inglese avviene nel gennaio del 1964 al Cherry Lane Theatre di New York, con la regia di Alan Schneider. Nell'aprile del '64 si avviano quindi le repliche all'Old Vic Theatre di Londra (produzione National Theatre, regia di George Devine), e a giugno l'opera va in scena al Pavillon de Marsan di Parigi (regia di Jean-Marie Serreau). L'allestimento diretto da Beckett – sebbene formalmente firmato da Walter Asmus – risale invece all'ottobre del 1978, quando *Spiel* viene presentato allo Schiller-Theater Werkstatt di Berlino insieme a *Kommen und Gehen* (*Come and Go*).
- 19 Composto in inglese nel 1965, il testo viene pubblicato prima nella sua versione francese per Les Éditions de Minuit (*Va-et-vient*, 1966). La prima messa in scena risale al gennaio del 1966, quando Deryk Mendel la dirige in tedesco (*Kommen und Gehen*) allo Schiller Theater di Berlino.
- 20 “When shall we three meet again [...]?” (*Macbeth*, atto I, scena 1) diventa “When did we three last meet?”.
- 21 I Taccuini di regia redatti da Beckett per la messa in scena del 1978 allo Schiller-Theater Werkstatt rivelano che l'autore aveva pensato ad una continuazione del ciclo di movimenti, in modo da consentire alle attrici di riconquistare le identiche posizioni di apertura. L'idea venne abbandonata perché “matematicamente desiderabile [ma] logicamente impossibile” (Beckett 1999: 229).
- 22 L'indicazione si legge nelle didascalie.
- 23 Nei *Taccuini di regia* per lo Schiller, Beckett scrive che le scarpe delle attrici devono essere «genre ballerine» (Beckett 1999: 233).
- 24 Nel testo italiano: “Dopo un momento si prendono per le mani come segue: la destra di Vi con la destra di Ru sulle ginocchia di Ru, la sinistra di Vi con la sinistra di Flo sulle ginocchia di Flo, la destra di Flo con la sinistra di Ru sulle ginocchia di Vi, le braccia di Vi passando sopra il braccio sinistro di Ru e il braccio destro di Flo” (Beckett 1994: 411).
- 25 Alla voce ‘costumes’, Beckett scrive: “Full-length coats, buttoned high, dull violet (Ru), dull red (Vi), dull yellow (Flo). Drab nondescript hats with enough brim to shade faces. Apart from colour differentiation three figures as alike as possible” (1984: 196).
- 26 Il lavoro viene registrato e trasmesso dalla tedesca Süddeutscher Rundfunk nel 1981 con il titolo *Quadrat I+II*, e nel 1982 dalla BBC come *Quad*. La prima pubblicazione del testo risale al 1984 (London, Faber and Faber) e riporta il sottotitolo “piece for four players, light and percussion”.

- 27 Gontarski insiste sulla filiazione di *Quad* dalla bozza di J.M. *Mime*, scritto nel 1963 per l'attore Jack MacGowran. Lo studioso così sintetizza il lavoro: "Beckett outlined a maze of possible correct paths and errors for two players, either a son and father or a son and mother, to describe all the permutations of possible paths along a square bisected at first from corners to corners" (Gontarski 1985: 159).

BIBLIOGRAFIA

- Ackerley, Chris J.; Gontarski, Stanley E., *The Grove Companion to Samuel Beckett. A Reader's Guide to His Work, Life, and Thought*, New York, Grove Press, 2004.
- Adorno, Theodor W., "Tentativo di capire il Finale di partita", *Note per la letteratura*, ed. S. Givone, Torino, Einaudi, 2012: 94-131.
- Bakhtine, Mikhaïl (1970), *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Editions du Seuil.
- Beckett, Samuel (1964), *Play and Two Short Pieces for Radio*, London, Faber and Faber.
- (1984), *The Collected Shorter Plays*, New York, Grove Press.
- (1994), *Teatro completo. Drammi. Sceneggiature. Radiodrammi. Pièces télévisive*, ed. P. Bertinetti, Torino, Einaudi-Gallimard.
- (1999), "The Shorter Plays (Play, Footfalls, Come and Go, What Where, That Time, Eh Joe, Not I), with revised texts for Footfalls, Come and Go and What Where", *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, ed. S. E. Gontarski, London-New York, Faber and Faber-Grove Press, vol. 4.
- Beckett, Samuel; Schneider, Alan (1998), *No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*, ed. M. Harmon, Cambridge, Harvard University Press.
- Brater, Enoch (1987), *Beyond Minimalism. Beckett's Late Style in the Theater*, New York, Oxford University Press.
- Cascetta, Annamaria (2000), *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Firenze, Le Lettere.
- Chantraine, Pierre (1999), "χρῶς", *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1269-70.
- Cousineau, Thomas (2013), "Beckett contra Aristotle: A Choral Reading of Waiting for Godot", *Dialogue with Godot: Waiting and Other Thoughts*, ed. R. Ghosh, Lanham, Lexington Books, 51-64.

- Di Benedetto, Vincenzo; Medda, Enrico (1997), *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi.
- Freytag, Gustav (1863), *Die Technik des Dramas*, Leipzig, Hirzel.
- Gontarski, Stanley E. (1985), *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*, Bloomington, University of Indiana Press.
- Grout, Donald J. (1956), "Coro", *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, vol. 3: 1486-98.
- Knowlson, James (2014), *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury [ebook edition].
- Mégevand, Martin (2003), "L'éternel retour du cœur", *Littérature*, 131: 105-22.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2012), *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Editions du Seuil [edizione Kindle].
- Schiller, Friedrich (1969), "Sull'uso del coro nella tragedia", *Teatro*, ed. H. Mayer, Torino, Einaudi, 901-08.
- Süssekind, Maria Flora (2002), "Beckett e o Coro", *Folhetim*, 12: 105-21.
- Szondi, Peter (2000), *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, ed. C. Cases, Torino, Einaudi.

Grazia D'Arienzo è ricercatrice in Discipline dello Spettacolo presso l'Università degli Studi di Salerno. È stata visiting researcher all'Universidad de Zaragoza. Ha pubblicato *Renato Carpentieri. L'attore, il regista, il dramaturg* (Napoli, Liguori, 2018) e *Rimediazioni. L'eredità beckettiana nel teatro digitale (1995-2009)* (Torino, Accademia University Press, 2024), già finalista al Premio "Opera Critica" 2021. Ha curato il volume *Hypokritès Teatro Studio fra scena, performance e territorio* (Grottaminarda, Delta 3, 2020). Fa parte del Comitato redazionale della rivista *Rifrazioni/Sinestesieonline*. I suoi interessi di ricerca vertono sul teatro di Samuel Beckett, sulle tangenze fra dispositivo scenico e tecnologia, e sulla storia di attori e attrici tra XIX e XX secolo. | Grazia D'Arienzo is a researcher in Performing Arts at the University of Salerno. She has been a visiting researcher at the Universidad de Zaragoza. She is the author of *Renato Carpentieri. L'attore, il regista, il dramaturg* (Napoli, Liguori, 2018) and *Rimediazioni. L'eredità beckettiana nel teatro digitale (1995-2009)* (Torino, Accademia University Press, 2024), a finalist for the "Opera Critica" Prize in 2021. She edited the volume *Hypokritès Teatro Studio fra scena, performance e territorio* (Grottaminarda, Delta 3, 2020). She is a member of the editorial board of the journal *Rifrazioni/Sinestesieonline*. Her research interests focus on Samuel Beckett's theater, the tangencies between stage and technology, and the history of actors and actresses between the 19th and 20th centuries.



Riflessioni e rifrazioni corali sulla scena britannica contemporanea*

Choral reflections and refractions on the contemporary British stage

Maria Elena Capitani

Università di Parma, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Il cospicuo numero di adattamenti britannici di drammi antichi testimonia il sostanziale impatto della tragedia greca sul palcoscenico contemporaneo. Probabilmente l'elemento più distintivo della tragedia greca, il coro – il cui esprimersi all'unisono e la cui omogeneità contrastano diametralmente con l'individualismo promosso dalla società occidentale contemporanea – è frequentemente considerato un tratto perturbante, che costringe drammaturghi e *theatre-makers* ad adattare la propria mentalità e ad adottare nuove strategie drammatiche e teatrali per trattare questo *device* innegabilmente sfidante. Il presente articolo esamina la ripresa e il ruolo del coro in una selezione di appropriazioni di tragedie greche riscritte da quattro drammaturghi britannici contemporanei – Martin Crimp, Liz Lochhead, David Greig e Gary Owen – e messe in scena in Inghilterra, Scozia e Galles (nonché, in un caso, in Germania) tra il 2000 e il 2016. Questo contributo dimostra come il coro, nonostante ponga una questione spinosa, possa divenire, in una luce maggiormente positiva, “an extraordinary and thrilling theatrical resource” (Goldhill 2007: 79) attraverso cui riconsiderare le nostre nozioni di Sé e comunità. | The considerable amount of British adaptations of ancient plays gives a sense of the substantial impact of Greek tragedy on the contemporary stage. Probably the most distinctive feature of Greek tragedy, the chorus – whose unison and homogeneity starkly contrast with the individualism promoted by today's Western societies – is frequently considered a disturbing feature, which compels playwrights and theatre-makers to adapt their mindset and to adopt new dramatic and theatrical strategies to deal with an undeniably challenging device. This article examines the rendition and the role of the chorus in a selection of appropriations of Greek tragedies re-written by four contemporary British dramatists – Martin Crimp, Liz Lochhead, David Greig, and Gary Owen – and staged in England, Scotland, and Wales (as well as in Germany, in one case) between 2000 and 2016. This contribution shows how the chorus, despite posing a thorny problem, in a more positive light can become “an extraordinary and thrilling theatrical resource” (Goldhill 2007: 79) to re-negotiate our notions of self and community.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

tragedia greca, coro, teatro britannico contemporaneo | Greek tragedy, chorus, contemporary British theatre

* This research has financially been supported by the Programme “FIL-Quota Incentivante” of the University of Parma and co-sponsored by Fondazione Cariparma.

La scomparsa della tragedia – annunciata da George Steiner nel suo eminente studio di matrice formalistica del 1961, dall'altisonante e funereo titolo *The Death of Tragedy*, e riconfermata dallo stesso critico in tempi più recenti (Steiner 2008: 44) – negli ultimi decenni sembra essere stata (ampiamente) smentita dagli innumerevoli casi di adattamenti, rifacimenti, reinterpretazioni e traduzioni (più o meno fedeli) di tragedie classiche, in particolare greche, e dalla conseguente pubblicazione di un congruo numero di studi sulla vitalità della riappropriazione tragica sulla scena novecentesca e contemporanea internazionale. Nell'Introduzione al volume *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium* (2004), co-curato con Fiona Macintosh e Amanda Wrigley, Edith Hall – figura di spicco nel campo dei Reception Studies – celebra con toni entusiastici la straordinaria presenza ellenica su scala globale, riconducendo la nascita di questo fenomeno ai radicali cambiamenti politici e culturali che hanno contraddistinto la fine degli anni Sessanta. Come osserva la classicista britannica,

More Greek tragedy has been performed in the last thirty years than at any point in history since Greco-Roman antiquity. Translated, adapted, staged, sung, danced, parodied, filmed, *enacted*, Greek tragedy has proved magnetic to writers and directors searching for new ways in which to pose questions to contemporary society and to push back the boundaries of theatre. The mythical, dysfunctional, conflicted world portrayed in the archetypal plays of Aeschylus, Sophocles, and Euripides has become one of the most important cultural and aesthetic prisms through which the real, dysfunctional, conflicted world of the late twentieth- and early twenty-first centuries has refracted its own image (Hall 2004: 2; corsivo originale).

Le parole di Hall testimoniano la dimensione polimorfa e transmediale che la tragedia assume nella contemporaneità, nonché la capacità di questo archetipo classico di superare, grazie alla propria malleabilità e permeabilità, la prova del tempo, riflettendo e rifrangendo il nostro travagliato presente. La più nobile forma drammatica, che – secondo Steiner – ha trovato un suolo fertile per il proprio sviluppo soltanto in determinati contesti come l'Atene del V secolo a.C. e l'Europa del Cinquecento e Seicento (Felski 2008: 4), riscrivendo le sue stesse convenzioni ed ampliando i propri perimetri, attecchisce e (ri)trova linfa vitale

in terreni più insoliti ed apparentemente ostili, giungendo ad una straordinaria (ri) fioritura. Come conferma Sarah Annes Brown nell'Introduzione al volume collettaneo evocativamente intitolato *Tragedy in Transition* (2007), la resilienza della tragedia deriva da vari fattori, tra cui la sua estrema adattabilità, che ha permesso a questo modello classico di valicare confini temporali, geografici e culturali:

The persistence of tragedy may in part be ascribed to its capacity to be adapted and transformed across periods and cultures, indeed to be enriched by such displacement. This robustness perhaps signals a particular bond between the workings of tragedy and the dynamic of transition. Tragedy seems to have been most potent at moments of cultural or political upheaval, reflecting and anticipating change (Brown 2007: 1).

Lontana dalla rigidità e dall'assolutezza care a Steiner, la tragedia esiste e resiste, quindi, grazie ad una fluida dinamica di costante revisione e superamento dei propri confini, dimostrando – al contempo – una maggiore rigogliosità nei momenti di crisi culturale e socio-politica, nonché una sorta di intuitività, di abilità premonitrice rispetto a cambiamenti non ancora palesatisi, ma già in essere al di sotto di una superficie increspata. A onor del vero, l'adattabilità non è un tratto esclusivo della sola tragedia, ma intrinseco al *medium* teatrale in senso più ampio. Il teatro è da sempre caratterizzato da una coazione a ripetere e a ripetersi (con le debite variazioni), per dirla con Margherita Laera “an obsessive compulsion to reiterate and re-enact, again and again, the vestiges of its past” (Laera 2014: 1). Non è soltanto un mero istinto di sopravvivenza a spingere il teatro alla (auto)reiterazione, ma un dialogo osmotico con la realtà al di fuori di esso, che – in una fertile e trasformativa dinamica bilaterale – contribuisce a condurlo al cambiamento e, simultaneamente, viene da esso modificata: “Theatre [...] does not reshape its coordinates simply to remain alive or to remain itself through time, but also to change the world around it. Theatre [...] never stops adapting its features to the world and the world to its features” (1).

Il presente articolo si concentra sulla riappropriazione di uno degli elementi più distintivi, complessi e pregni di significato della tragedia greca, ovvero il coro, da parte di alcuni affermati drammaturghi britannici contemporanei, quali l'inglese Martin Crimp, gli scozzesi Liz Lochhead e David Greig e il gallese Gary Owen, selezionati in questa sede non solo sulla base delle loro capacità drammaturgiche, ma anche della diversa provenienza geo-culturale, che contribuisce a fornire un quadro

più rappresentativo della sfaccettata identità e realtà britannica di inizio millennio. I quattro autori qui considerati hanno adottato differenti strategie e soluzioni per trasporre, in modo più o meno esplicito, l'elemento corale (o le tracce di esso), (re)integrandolo efficacemente nella loro produzione. Probabilmente in virtù della propria unicità e del radicamento nel proprio contesto di origine, il coro viene tuttora considerato l'elemento più ostico da adattare, da cui può potenzialmente dipendere la riuscita o meno di una (ri)attualizzazione di una tragedia. Nello studio *How to Stage Greek Tragedy Today*, Simon Goldhill osserva, infatti, che “[t]he most distinctive feature of Greek tragedy is also the most vexing for any modern company: the chorus. [...] More modern performances fail because of the chorus than for any other reason: if the chorus isn’t right, the play cannot work” (Goldhill 2007: 45). Nel teatro antico, il coro – costituito da un numero di attori in maschera (coreuti) che oscillava tra dodici (ai tempi di Eschilo) e quindici (innovazione di Sofocle) – rappresentava un ‘personaggio collettivo’ presente sulla scena, che pronunciava le battute all’unisono e danzava, guidato da un leader, detto corifeo. Come rendere, quindi, questa entità collettiva e, al contempo, plurima sul palcoscenico britannico dei giorni nostri ed accomodarla, per così dire, nella società contemporanea?

Il drammaturgo, adattatore e traduttore inglese Martin Crimp (1956-), che durante la propria prolifica ed eclettica carriera ha dato vita ad una stratificata drammaturgia transtestuale (cfr. Capitani 2011), si è espresso più volte sulle difficoltà che ha incontrato nel trasporre il coro greco. Il suo primo adattamento tragico, intitolato *Cruel and Tender*, debutta presso lo Young Vic di Londra nel maggio 2004, per la regia del regista svizzero Luc Bondy. In occasione della produzione di questa mordace reinterpretazione delle *Trachinie* di Sofocle alla luce della cosiddetta ‘War on Terror’, in cui convergono conflitti pubblici e privati, antichi e contemporanei, il *Guardian* pubblica un articolo firmato da Crimp, in cui l’autore si riferisce al coro e ad altri elementi intrisi di tragicità classica definendoli “all this intractable Greek stuff”, per poi aggiungere che “[e]very writer writes/re-writes the Greeks in his or her own image, and to satisfy an artistic need” (Crimp 2004b: 35). Il drammaturgo, inizialmente ostile nei confronti del coro, rivendica così un’autonomia ed un certo grado di creatività autoriale nel rielaborare le convenzioni del teatro antico. In *Cruel and Tender*, infatti, il coro di fanciulle di Trachis trova un corrispondente nelle tre ‘ancelle’ che si occupano della protagonista Amelia – la Deianira del terzo millennio, rimasta sola in una “temporary

home close to an international airport” (Crimp 2004a: p. non numerata), mentre il marito, il Generale, è impegnato in un conflitto in Africa. Più precisamente, il coro crimpiano è costituito da una governante, una fisioterapista e un’estetista, le quali, tuttavia, non si esprimono all’unisono o attraverso una corifea, bensì intervengono individualmente. Altro espediente introdotto da Crimp risiede nell’inserimento di un paio di brani della cantante americana Billie Holiday laddove, nella fonte sofo-clea, è presente il coro (oppure un’allusione ad esso).

Qualche anno più avanti, durante una tavola rotonda tenutasi presso la Queen Mary University of London nel 2010, nell’ambito del convegno intitolato *Theatre Translation as Collaboration: Re-Routing Text Through Performance*, Crimp ritorna a riflettere sulla questione del coro, attraverso affermazioni in apparenza contraddittorie. Se, da un lato, il drammaturgo inglese sostiene di non essere particolarmente interessato a trattare questo elemento e alla sua ripresa nel teatro contemporaneo, dall’altro afferma che trasmettere e adattare il coro ha per lui costituito una sfida da cogliere: “We don’t really do choruses, or it is not really something that I do or am particularly interested in. So it was something that I obviously had to – I wanted to deal with it, because it is a kind of challenge. I wanted to deal with it in some way or other” (cit. in Laera 2011: 222). Crimp, inoltre, ha aggiunto che il coro fatica a prosperare sul palcoscenico del Ventunesimo secolo a causa dello sfrenato individualismo che caratterizza la vacua società tardo-capitalistica in cui i suoi drammi si situano e gli spettatori vivono una quotidianità alienante: “I do think there is an issue about choruses. And I think it is to do with the society we live in, because I think we live in a society of individual units. And I think that we find it harder to accept the chorus” (224). Le parole di Crimp possono, dunque, fungere da stimolante punto di partenza per riflettere sull’odierna (in)accettabilità del coro, nella sua incarnazione originale, percepito come elemento distintamente classico e suggestivo, ma altrettanto capace di generare risposte emotive ambivalenti, se non apertamente avverse, in un contesto sociale che rifugge la coralità. A tal proposito, Laera suggerisce che il coro agisce “on an affective level, whereby the collective figure, especially if speaking as one, is perceived as awkward, generating a sense of unease, but also as intensely fascinating due to its ability to encapsulate the *vox populi* and the participating *demos*” (Laera 2013: 132; corsivo originale), accostando la reazione di disagio emotivo suscitata da un coro che si muove all’unisono e la sua singolare capacità di farsi portavoce della collettività.

Cruel and Tender costituisce il primo, ma non unico, incontro tra Crimp e la tragedia greca. In tempi più recenti, il drammaturgo ha reinterpretato un ipotesto euripideo, le *Fenicie*, commissionatogli dallo Schauspielhaus di Amburgo in seguito ad una proposta avanzata dalla regista inglese Katie Mitchell, con la quale Crimp collabora fruttuosamente da decenni. *Alles Weitere kennen Sie aus dem Kino* ha debuttato in traduzione tedesca presso l'Atelier 9/10, Studio Hamburg, nel novembre 2013, per poi essere trasferito sul palco principale dello Schauspielhaus nell'aprile seguente, ed è stato successivamente pubblicato nell'originale inglese con un altrettanto enigmatico titolo, *The Rest Will Be Familiar to You from Cinema*, che ne sottolinea la natura transmediale. Dopo aver 'familiarizzato' e sperimentato con l'elemento-coro durante la gestazione di *Cruel and Tender*, Crimp sembra abbandonare la propria reticenza, lasciandosi probabilmente guidare dalle propensioni registiche di Mitchell, artista "renowned for her interest in the chorus", la quale "has not directed a classical tragedy without a choral collective" (Cole 2020: 75). Se il coro di *Cruel and Tender* viene atomizzato, perdendo la propria dimensione collettiva (si noti come l'ossimorico titolo distolga l'attenzione dalle donne di Trachis), in *The Rest Will Be Familiar to You from Cinema* un coro di giovani donne ("Girls" nella versione inglese, Crimp 2019: 7, e "Mädchen" in quella tedesca) dalle parole criptiche ed indagatorie assume una posizione prominente, aprendo e concludendo il dramma crimpiano: "I came up with a different concept for the chorus, which is to make them an extension of the Sphinx – in other words, people who pose impossible questions. And these are modern women – modern young women framing an ancient story" (cit. in Cole 2020: 77). I contrasti e le dinamiche che animano anche il precedente *Cruel and Tender*, tragedia in cui – come nell'originale sofocleo – il maschile e la controparte femminile non si incontrano mai sulla scena, assumono una cruciale importanza nella riscrittura euripidea, il cui autorevole coro di donne esercita un forte potere sull'azione drammatica (cfr. Angelaki 2014: 319-20).

La netta contrapposizione tra l'universo femminile e quello maschile, declinata attraverso il coro, permea un'altra istanza revisionista da parte della poetessa, drammaturga e traduttrice scozzese Liz Lochhead (1947-), insignita del titolo di *Makar* (National Poet of Scotland) nel 2011. La sua *Medea*, per la prima volta messa in scena presso The Old Fruitmarket di Glasgow nel marzo 2000 e vincitrice del Saltire Scottish Book of the Year Award nello stesso anno, è stata commissionata da Graham McLaren, direttore artistico del Theatre Babel, nell'ambito dell'ambizioso

progetto ‘Greeks’, che ha coinvolto altri due drammaturghi scozzesi di rilievo, David Greig – scrittore di cui ci occuperemo in seguito – e Tom McGrath. L’obiettivo di McLaren è stato quello di riscrivere i classici alla luce di una fioritura delle arti avvenuta contestualmente alla *Devolution* e all’istituzione di un Parlamento scozzese ad Edimburgo, evento storico che ha permesso alla Scozia una maggiore autonomia locale e consapevolezza identitaria. Probabilmente spinta dalla ritrovata fiducia della Scozia in se stessa, Lochhead afferma di essersi mossa in controtendenza rispetto alle produzioni locali di *Medea*, optando, nella sua riscrittura, per un efficace rovesciamento linguistico:

it struck me the conventional way of doing Medea in Scotland until very recently would have been to have Medea’s own language Scots and the, to her, alien Corinthians she lived under speaking, as powerful ‘civilised’ Greeks, patrician English. That it did not occur to me to do other than give the dominant mainstream society a Scots tongue and Medea a foreigner-speaking-English refugee voice must speak of a genuine in-the-bone increased cultural confidence here (Lochhead 2000: vi).

Tuttavia, attraverso la reinterpretazione contemporanea di Euripide, Lochhead non getta luce esclusivamente sugli aspetti positivi della parziale emancipazione politica e della rinascita culturale scozzese, ma parallelamente esplora i lati più oscuri di una società ancora ripiegata su se stessa e non sufficientemente aperta verso l’Altro, come esplicitato dal “furore over the abolition of Clause 28”¹ che ha dimostrato che “we are a long way from a truly tolerant Scots society” (Lochhead 2000: vi). Il coro di Lochhead può essere definito eterogeneo nella propria composizione, essendo costituito da donne “of all times, all ages, classes and professions” (7). Esso si esprime all’unisono tramite il pronome personale *we*, trasmettendo “a sense of cohesion, mutual responsibility and unity in its patent diversity” (Capitani 2019: 77). Da svariate battute delle coreute emerge un senso di empatia nei confronti di Medea (“we are sorry for your sorrow sister”, Lochhead 2000: 7), che presuppone un certo grado di sorellanza e solidarietà all’interno di una comunità femminile trans-storica, da sempre in lotta contro le prevaricazioni dell’Altro maschile: “we are all survivors of the sex war/ married women widows divorced/ mistresses wives no virgins here” (7). Lo strazio di Medea riecheggia, dunque, divenendo il lamento di tutte le donne, “that cry/ we have heard it/ from our sisters mothers from ourselves” (9).

Il coro di Lochhead, tuttavia, problematizza l'ideale di inclusività femminile, mostrando un atteggiamento piuttosto ambivalente verso Medea, che – pur essendo una donna tra le donne – mantiene il proprio status di *outsider*:

I know you've thought me strange 'standoffish' 'a snob'
 [...]

no one loves a foreigner

everyone despises anyone the least bit different

[...]

'why can't she be a bit more like us?'

say you Greeks who bitch about other Greeks

for not being Greeks from Corinth! (9)

In un intreccio tra riferimenti classici e risonanze contemporanee, il senso di non appartenenza rispetto alla diffidente comunità corinzia provato da Medea rimanda all'attuale intolleranza di una comunità scozzese che Lochhead reputa ancora troppo individualistica ed intransigente rispetto ad una presunta 'diversità', sia essa linguistica, culturale, di genere o di orientamento sessuale.

Stimolata dal lavoro di sperimentazione sul coro svolto grazie a *Medea*, tre anni più tardi Lochhead intraprende una nuova ed entusiasmante collaborazione con McLaren e il Theatre Babel, presentando nell'agosto 2003, nell'ambito dell'Edinburgh Festival Fringe (Assembly Rooms), *Thebans: Oedipus Jokasta Antigone*, originale ipertesto che rielabora svariate tragedie greche (*Edipo Re*, *Edipo a Colono*, *Antigone*, *Sette contro Tebe* e *Fenicie*), riassemblendole in un unico dramma. La stessa Lochhead illustra le motivazioni dietro a questa ambiziosa fusione testuale in una nota che apre il testo:

The conflation, and reduction, into a single play came about for the specific theatrical task in hand. Some of the things we found out about our version at any rate of the Greek Chorus in *Medea*, my last collaboration with this company, invited us to push our discoveries further. Could we make the core of it all a chorus of as few as nine actors, our eponymous Thebans, all of whom would get great solo arias as principals in the drama too, but would always then return to being part of the team, the choir, the chorus, the citizens, the ordinary joes? (Lochhead 2003: p. non numerata).

A differenza della spiccatamente regionalistica *Medea*, questa riappropriazione di Lochhead scaturisce da eventi contemporanei dal forte

impatto globale, tra cui gli attacchi terroristici dell'11 settembre, i conflitti tra Palestina e Iraq e l'epidemia di SARS (i membri del coro, in moderni abiti pseudo-militari, indossano mascherine chirurgiche piuttosto allusive). Il respiro più internazionale del dramma si rispecchia anche a livello linguistico: i personaggi si esprimono tendenzialmente in un inglese chiaro ed accessibile (con un'inflessione scozzese che non ne mina l'intelligibilità), ad eccezione della figura della guardia, l'unica che parla Scots. Alla fine del dramma, i componenti del coro si percepiscono come meri sopravvissuti ad una concatenazione di eventi tragici nonché spettatori privi della capacità di esprimersi e reagire: "when we should have spoken out we were silent/kept our heads down survived thus far" (Lochhead 2003: 88). Ad essi vengono affidate le ultime battute ("cities stand so tall/we live in them forgetting they can be broken/ brought down in flaking ashes/ smoke and horror/ dust", 88), che sembrano alludere allo scenario apocalittico newyorkese provocato dall'attacco alle Twin Towers: città che si ergono apparentemente invincibili vengono ridotte, improvvisamente, in polvere e la comunità civile, toccata in prima persona dalla tragicità degli eventi, assume il ruolo prezioso di testimone.

Lochhead non è l'unica drammaturga scozzese ad essersi confrontata più volte con le sfide poste dalla tragedia greca. Come accennato, all'alba del terzo millennio, il connazionale David Greig (1969-) ha contribuito al progetto *Greeks*, intrapreso dal Theatre Babel, con una propria riscrittura sofoclea, intitolata *Oedipus the Visionary*, ambientata in una Tebe re-immaginata dall'autore. In particolare, nella fase di riscrittura dell'*Edipo Re* sofocleo, Greig ha tratto ispirazione da una visita al fratello nel 1999, che all'epoca lavorava in Lesotho, piccola enclave all'interno della Repubblica Sudafricana devastata dalla povertà e dalla piaga dell'AIDS. Greig non fornisce molte indicazioni riguardo alla messa in scena di *Oedipus the Visionary*, dramma suddiviso in diciotto scene che non ripropone la struttura tragica convenzionale, ma aggiunge in apertura una nota sul coro, volta a sottolinearne l'aspetto mutevole ed eterogeneo, nonché le disuguaglianze sociali di matrice coloniale. Nel dramma, il coro, infatti, incarna "different elements of society at different times. Sometimes they are villagers, sometimes a mob, sometimes the rich, sometimes the poor. At certain points they are individuated as 'Man 1' or 'Woman 1'. This individuation should be respected" (Greig 2005: 8). L'autore lascia, invece, completa libertà relativamente alla "manner of choric speech" (8) e alle eventuali aggiunte musicali e/o coreografiche.

Il legame tra il coro, la musica e la danza, a cui Greig allude in *Oedipus*, emerge nel successivo adattamento del drammaturgo, che riscrive le *Baccanti* di Euripide per un pubblico scozzese contemporaneo, pur mantenendo l'ambientazione tebana. *The Bacchae* è frutto di una co-produzione che ha coinvolto il National Theatre of Scotland e l'Edinburgh International Festival, in associazione con il Lyric Hammersmith, e ha debuttato nell'agosto 2007, sul palcoscenico del King's Theatre di Edimburgo. La riscrittura di Greig – basata su una traduzione di Ian Ruffell, grecista della University of Glasgow – non è un lavoro di stampo filologico. Come il drammaturgo stesso ammette in riferimento ai propri adattamenti: “My lines may differ from the original in direct literal meaning, but that is less important to me than that I honour the original effect. Drama is an experience in the gut and heart. That is what I try to restore to old or foreign plays” (Greig 2011: 11). Se l'abilità di Greig nel trovare un linguaggio drammatico agile, fruibile ed emotivamente denso è indiscussa, è altrettanto importante sottolineare come la forza di *The Bacchae* risieda in un linguaggio scenico particolarmente efficace, frutto della creatività del regista inglese John Tiffany. Due elementi fungono da perno nella produzione originale, ovvero il corpo attoriale e il coro. Rendendo indistinte le frontiere di genere e *gender*, l'androgino, edonista ed istriónico Dionysos, interpretato dall'eclettico artista scozzese Alan Cumming, sovverte i confini tra il maschile e il femminile, l'Io e l'Altro, il palcoscenico e il pubblico, riscrivendo e rimettendo in scena le nozioni di identità personale e collettiva. Per venire incontro alle esigenze di un pubblico contemporaneo presumibilmente non troppo abituato a districarsi tra le maglie mitologiche, nel Prologo Greig semplifica i dettagli relativi alla genealogia di Dionysos (Hardwick 2010: 197) e pone da subito l'accento sull'interazione tra l'intrigante ed ambigua figura *camp* del glitterato protagonista, che esprime il proprio magnetismo attraverso una voce suadente ed un corpo liminale in cui il maschile ed il femminile si compenetrano. Sin dall'entrata in scena trionfale, Cumming interagisce con il (suo) coro di seguaci, venute da lontano ed interpretate da dieci donne afrodiscendenti, che indossano attillati abiti rossi decorati con *paillettes*, un gruppo di “gospel singers, throaty soul sisters commenting on the unfolding Greek tragedy” (Walker 2007: 9). Dionysos descrive le proprie fedelissime, che lo accompagneranno sino al finale, pronunciando le ultime battute dell'Esodo, come “companions”, le sue “mighty Maenads – the women/ Who walked with me through Asia,/ The acolytes who first acknowledged/ Me – my band who back me up/ With drums and tambourines – my choir/

Who sing me – into being/ My Bakkhai” (Greig 2007: 9-10). Da queste parole si evince il legame inscindibile tra il dio degli eccessi e le proprie adepti, reso evidente sulla scena durante le suadenti coreografie che esse danzano insieme a Dionysos, nonché l’aspetto musicale di un *chorus* che è anche *choir*, come avverrà nel più recente rifacimento delle *Supplici* di Eschilo, dramma firmato dallo stesso Greig.

Nella successiva produzione del drammaturgo scozzese, le intersezioni tra il coro di matrice tragica e il coro musicale riaffiorano nel dramma *The Events* (agosto 2013, Traverse Theatre, Edinburgh Fringe Festival), ispirato agli attacchi del terrorista neonazista norvegese Anders Breivik, autore delle stragi di Oslo e Utøya nel 2011. Tra i personaggi di *The Events*, spicca infatti un *choir*, composto da coristi della comunità locale, che rimanda, al contempo, ad un *chorus* o, per dirla con Verónica Rodríguez, un “choirus”, ossia l’intersezione tra i due: “[g]iven Greig’s interest in the overlapping of the real and the fictional, the simultaneous use of a choir and the idea of the chorus in *The Events* is a productive tool”². Pur non trattandosi di un esempio di riscrittura, possiamo affermare che *The Events* – che mostra comunque tratti tragici – funga da *trait d’union* tra *The Bacchae* e *The Suppliant Women*. Si noti, inoltre, che i due drammi nascono dalla collaborazione tra Greig, il regista anglo-iraniano Ramin Gray e la compagnia teatrale britannica Actors Touring Company.

The Suppliant Women viene per la prima volta rappresentato al Lyceum Theatre nell’ottobre 2016, in apertura alla prima stagione di Greig nelle vesti di direttore artistico del prestigioso teatro di Edimburgo. La scelta di inaugurare il proprio mandato con un adattamento di una tragedia greca si situa in completo accordo con la visione teatrale e civica di Greig: il Royal Lyceum ambisce a costituire uno spazio aperto, democratico e partecipativo, in cui i cittadini di Edimburgo, la cosiddetta ‘Athens of the North’, possono riunirsi ed interagire. In *The Suppliant Women* il coro, che è specchio della comunità locale, diventa la forza motrice della tragedia. Questo ruolo-cardine viene sottolineato da vari critici teatrali, tra i quali Susannah Clapp, che incentra la propria recensione appunto sull’adattamento del *device* greco: “The brilliant decision is to make the chorus, so often embarrassing, ignored or dismembered in modern-dress productions, the governing voice of the play. There are strong individual performances, not least by Gemma May as the chorus leader. But the evening is driven by the idea that solidarity brings power” (Clapp 2017). Il numeroso coro di *The Suppliant Women* è costituito da giovani donne (tra i sedici e i ventisei anni) in abiti contemporanei, ma eterogenei tra loro – soltanto una sciarpa/uno scialle di colore nero, tuttavia di diversa

foggia, potrebbe costituire una nota di omogeneità. Le attrici, che cantano e danzano sul palcoscenico seguendo le indicazioni della coreografa Sasha Milavic Davies, non sono professioniste, bensì volontarie provenienti dalla variegata, e frequentemente multiculturale, comunità di cui si fanno espressione – si noti che la medesima modalità di reclutamento è avvenuta durante il tour in altre città delle isole britanniche, tra cui Belfast, Newcastle, Manchester, Dublino e Londra (cfr. Harrop 2018: 104-07). La pratica di classica memoria del *community chorus* ha ormai preso piede nel teatro britannico contemporaneo, incoraggiandone la natura partecipativa:

Given that the original Greek chorus members were drawn from the community, and the experience of being involved in a theatrical production was a part of one's civic education, the inclusion of the community as chorus in contemporary productions may be seen as a cyclical return to the idea of theatrical participation as a civic act. It is not just a reflection on what we mean by community, it is a participatory act defining community (Eastman 2013: 375).

L'affollato palcoscenico di *The Suppliant Women*, brulicante di corpi che riaffermano la dimensione comunitaria, si contrappone diametralmente a quello su cui viene messo in scena *Iphigenia in Splott*, monologo liberamente ispirato ad *Ifigenia in Aulide* di Euripide, scritto dal drammaturgo gallese Gary Owen (1972-) e per la prima volta presentato presso lo Sherman Theatre di Cardiff nel maggio 2015, per la regia di Rachel O'Riordan. Similmente al Lyceum di Edimburgo, lo Sherman, oltre a promuovere nuove voci gallesi, mira a creare “opportunities for the citizens of Cardiff to connect with theatre through relevant, inspiring and visionary engagements” (cit. in Owen 2015: p. non numerata). Come si anticipava, una tragedia corale come *The Suppliant Women* e un (mono)dramma interpretato da una sola attrice quale *Iphigenia in Splott* adottano approcci opposti rispetto all'impianto drammaturgico e scenico. Ciononostante, i due *plays* condividono un obiettivo sociale comune, ossia il raggiungimento di “a more localized and responsive democratic system, which will see and value humanity, even in the down-trodden and the disempowered” (Zapkin 2021: 112). L'*Ifigenia* gallese, Effie, è una giovane donna disoccupata residente a Splott, quartiere di Cardiff in cui Owen ha trascorso parte della sua esistenza e i cui abitanti vivono in condizioni estremamente precarie, soprattutto in seguito ai tagli alla spesa pubblica implementati dal governo britannico in tempi di recessione. La ragazza trascorre il tempo abusando di droghe e alcolici, scontrandosi con la desolazione quotidiana e con la comunità locale

con un atteggiamento cinico ed aggressivo. Rimasta incinta durante un rapporto occasionale ed abbandonata, Effie porterà a termine la gravidanza da sola, sino ad un parto prematuro e alla morte della propria bambina a causa della mancata assistenza medica, dovuta al sottofinanziamento del National Health Service (NHS), nonché ad un infausto evento meteorologico concomitante, che trova ispirazione in Euripide e può essere letto da una affascinante prospettiva ecocritica (cfr. Kerrigan 2022). Attraverso il suo toccante monologo, Effie condivide la propria vicenda personale con il pubblico, al quale si rivolge in maniera diretta e provocatoria, quasi a volerne suscitare una reazione emotiva (“You lot./ Sitting back, taking it easy, waiting for me/ To – what? Impress you? Amaze you? Show you what I’ve got?/ Well boys and girls, ladies and gents – I’m afraid not”, Owen 2015: 1). Effie, che – come la controparte greca – si è sacrificata per il bene della comunità rinunciando ad un risarcimento monetario che avrebbe provocato altri tagli, è ora pronta a riscuotere il suo credito, perlomeno in termini emotivi, responsabilizzando i propri concittadini, ignari della sua tragedia individuale, strettamente legata a quella collettiva: “You all are here to give thanks/ To me./ Yeah I know it’s a shock./ But you lot, every single one/ You’re in my debt./ And tonight [...]/ I’ve come to collect” (1). La radicale scelta di Owen di condensare una tragedia greca in un *one-woman show*, eliminando il coro e tutti gli altri personaggi, è estremamente significativa nel rendere visibile l’alienazione di Effie. La figura della protagonista si muove su un palcoscenico totalmente spoglio, anch’esso colpito dalle decurtazioni finanziarie, e mostra le proprie emozioni al pubblico, senza frapporre alcun filtro: “Effie tells her story, dances, rages, and weeps. Not only does the set suggest the decimated infrastructure of an austerity-stricken Cardiff, its starkness highlights just how alone [Sophie] Melville is on the stage. Not only does she have no one else to interact with – except the audience – there are almost no physical props to support her performance” (Zapkin 2021: 115). La rabbia di Effie, recata dal profondo senso di ingiustizia sociale da lei provato, si scontra con un più intimo e primordiale desiderio di condivisione e di solidarietà comunitaria: la sua denuncia e il suo sacrificio non risulteranno vani, se saranno in grado di scuotere minimamente la coscienza collettiva, sensibilizzando gli spettatori, suscitandone un moto di empatia e, potenzialmente, trasformandoli in un coro.

Pur non avendo alcuna pretesa di esaustività, prendendo in considerazione un ventaglio di *case studies*, ci si è qui prefissati l’obiettivo di mostrare alcuni approcci drammaturgici e performativi al coro nella produzione di quattro noti autori britannici contemporanei (Martin Crimp,

Liz Lochhead, David Greig e Gary Owen), i cui drammi analizzati in questa sede si situano tra il 2000 e il 2016 ed esplorano questioni socio-politiche e dinamiche identitarie. Ad eccezione di Owen, il cui unico adattamento – oltre a *Iphigenia in Splott* – è il recente *Romeo and Julie* (2023, National Theatre, Londra), gli scrittori trattati sono anche esperti *adapters* di testi classici ed ipotesi di altra natura. Il fatto che Crimp, Lochhead e Greig si siano cimentati con la tradizione tragica greca, e con l'adattamento teatrale in senso lato, in più fasi della propria carriera rivela come il rispettivo approccio al classico e, nello specifico, al coro si sia evoluto nel corso degli anni. Un Crimp inizialmente riluttante a traslare un coro sofocleo sulla scena contemporanea ai tempi di *Cruel and Tender*, meno di dieci anni dopo ha scritto un testo in cui il coro è centrale. Per Lochhead, invece, l'esperienza corale di *Medea* ha costituito un forte stimolo per indagare ulteriormente questo elemento tragico, attraverso *Thebans*, tre anni più avanti. Nel caso di Greig, infine, un possibile nesso tra il coro, la musica, la danza e la comunità locale in *Oedipus the Visionary* (2000) viene esplicitato in *The Bacchae* (2007), ulteriormente affinato nell'intermezzo non apertamente derivativo *The Events* (2013), per poi raggiungere il suo massimo potenziale nell'epico *The Suppliant Women* (2016).

Si noti che un fattore non trascurabile negli esercizi corali di questi autori risiede nelle fruttuose collaborazioni instauratesi con registi e compagnie teatrali che hanno, in un certo senso, stimolato e forgiato il loro sentire individuale nei confronti del coro greco. Luc Bondy e Katie Mitchell nel caso di Crimp, Graham McLaren e il Theatre Babel per Lochhead e Greig (progetto *Greeks*), nonché – per quest'ultimo drammaturgo – John Tiffany, Ramin Gray e la Actors Touring Company hanno svolto un ruolo di notevole importanza nella riattualizzazione del coro. Parallelamente, le politiche teatrali e le contingenze economiche, come frequentemente avviene, hanno influito sulla realizzazione degli spettacoli. La riscrittura crimpiana delle *Fenicie* è stata resa possibile dalla generosità dello Schauspielhaus di Amburgo (un cast così numeroso sarebbe stato inaccettabile in Gran Bretagna – cfr. Cole 2020: 91-93), mentre la via praticata da Greig e Gray di un *community chorus* di volontari ha permesso, ovviamente, un contenimento dei costi. Per gli stessi motivi, la proposta di un monologo da parte di Owen è stata favorevolmente accolta dallo Sherman, in un momento di difficoltà economica per la società (e, quindi, il teatro) gallese.

In conclusione, possiamo notare un atteggiamento ambivalente verso il coro nell'ambito del teatro britannico contemporaneo, in cui – notoriamente – il testo, così come lo scrittore, è il perno attorno al quale ruota il processo creativo. Eastman, tuttavia, rileva una recente apertura verso la sperimentazione e la coralità della produzione: “British theatre, for centuries dominated by a textual tradition, has embraced new styles and methodologies of theatre-making, variously labelled ‘physical theatre’, ‘ensemble theatre’, or ‘devised work’. Chorus, as a process and methodology, as well as a form, is at the heart of much of this work and its germination” (2013: 363). Nonostante un certo livello di diffidenza autoriale, pare – quindi – che il teatro britannico sia disposto, almeno in parte, ad esplorare nuove direzioni e ad accettare quello che, da sempre, costituisce un elemento perturbante per la scena contemporanea, un “uninvited guest”, per dirla con Laera (2013: 61), l'elemento Altro (o forse l'altro aspetto, più recondito, di noi stessi) che stentiamo ad accogliere piuttosto che considerarlo una straordinaria risorsa.

NOTE

- 1 La Clause 28 è una controversa sezione del Local Government Act del 1988, introdotta dal governo conservatore di Margaret Thatcher al fine di proibire alle autorità locali e alle scuole britanniche di promuovere intenzionalmente l'omosessualità. Essa viene abrogata nel 2000 dal Parlamento scozzese recentemente insediatosi e nel 2003 nel resto del Regno Unito.
- 2 Ringrazio sentitamente Verónica Rodríguez (Universidad de Alicante) per aver condiviso una copia del suo paper “Restaging the Chorus in Contemporary British Theatre – The Actors Touring Company’s Production of *The Suppliant Women*”, presentato al seminario *Restaging the Chorus: The Case of David Greig*, tenutosi il 12 marzo 2019 presso la University of Cambridge. Oltre che per i preziosi consigli e i fruttuosi scambi sul teatro di Greig avvenuti nel corso degli anni, le sono particolarmente grata per avermi permesso di citare il suo manoscritto non ancora pubblicato.

BIBLIOGRAFIA

- Angelaki, Vicky (2014), “Alles Weitere kennen Sie aus dem Kino: Martin Crimp at the Cutting Edge of Representation”, *Contemporary Theatre Review*, 24/3: 315-30.
- Brown, Sarah Annes (2007), “Introduction: Tragedy in Transition”, *Tragedy in Transition*, eds. S.A. Brown, C. Silverstone, Malden, Oxford and Carlton, Blackwell: 1-15.
- Capitani, Maria Elena (2011), “Drammaturgia transtestuale. Martin Crimp fra autocitazione e riscrittura”, *Parole Rubate: Rivista internazionale di studi sulla citazione/Purloined Letters: An International Journal of Quotation Studies*, 3: 83-112.
- (2019), “The Politics of Spectatorship: Community, Ethics and Affect in Contemporary British Rewritings of Ancient Tragedies”, *Redefining Theatre Communities: International Perspectives on Community-Conscious Theatre-Making*, eds. M. Galea, S. Musca, Bristol and Chicago, Intellect: 68-84.
- Clapp, Susannah (2017), “The Suppliant Women Review – An Astonishing Greek Chorus Finds Its Voice”, *The Guardian*, 26 November. [10/04/2024] <https://www.theguardian.com/stage/2017/nov/26/the-suppliant-women-review-young-vic-aeschylus-david-greig>
- Cole, Emma (2020), *Postdramatic Tragedies*, Oxford, Oxford University Press.
- Crimp, Martin (2004a), *Cruel and Tender*, London, Faber and Faber.
- (2004b), “Sophocles and the War against Terror”, *The Guardian*, 8 May.
- (2019), “The Rest Will Be Familiar to You from Cinema”, *The Hamburg Plays*, London, Faber and Faber: 1-84.
- Eastman, Helen (2013), “Chorus in Contemporary British Theatre”, *Choruses, Ancient and Modern*, eds. J. Billings; F. Budelmann; F. Macintosh, Oxford, Oxford University Press: 363-76.
- Felski, Rita (2008), “Introduction”, *Rethinking Tragedy*, ed. R. Felski, Baltimore, The Johns Hopkins University Press: 1-25.
- Goldhill, Simon (2007), *How to Stage Greek Tragedy Today*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- Greig, David (2005), *Oedipus the Visionary*, Edinburgh, Capercaillie Books.
- (2007), *Euripides: The Bacchae*, London, Faber and Faber.
- (2011), “David Greig (in conversation with George Rodosthenous): ‘I Let the Language Lead the Dance’: Politics, Musicality and Voyeurism”, *New Theatre Quarterly*, 27/1: 3-13.

- (2013), *The Events*, London, Faber and Faber.
- (2017), *The Suppliant Women*, London, Faber and Faber.
- Hall, Edith (2004), “Introduction: Why Greek Tragedy in the Late Twentieth Century?”, *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, eds. E. Hall; F. Macintosh; A. Wrigley, Oxford, Oxford University Press: 1-46.
- Hardwick, Lorna (2010), “Negotiating Translation for the Stage”, *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*, eds. E. Hall; S. Harrop, London, Duckworth: 192-207.
- Harrop, Stephe (2018), “Greek Tragedy, Agonistic Space, and Contemporary Performance”, *New Theatre Quarterly*, 34/2: 99-114.
- Kerrigan, Stef (2022), “Gary Owen’s *Iphigenia in Splott*: The Anthropocene as Tragedy”, *Critical Stages/Scènes critiques*, 26. [10/04/2024] <https://www.critical-stages.org/26/gary-owens-iphigenia-in-splott-the-anthropocene-as-tragedy/>
- Laera, Margherita (2011), “Theatre Translation as Collaboration: Aleks Sierz, Martin Crimp, Nathalie Abrahami, Colin Teevan, Zoë Svendsen and Michael Walton discuss Translation for the Stage”, *Contemporary Theatre Review*, 21/2: 213-25.
- (2013), *Reaching Athens: Community, Democracy and Other Mythologies in Adaptations of Greek Tragedy*, Oxford and Bern, Peter Lang.
- (2014), “Introduction: Return, Rewrite, Repeat: The Theatricality of Adaptation”, *Theatre and Adaptation: Return, Rewrite, Repeat*, ed. M. Laera, London and New York, Bloomsbury: 1-17.
- Lochhead, Liz (2000), *Medea*, London, Nick Hern Books.
- (2003), *Thebans: Oedipus Jokasta Antigone*, London, Nick Hern Books.
- Owen, Gary (2015), *Iphigenia in Splott*, London, Oberon Books.
- Steiner, George (1961), *The Death of Tragedy*, London, Faber and Faber.
- (2008), “‘Tragedy,’ Reconsidered”, *Rethinking Tragedy*, ed. R. Felski, Baltimore, The Johns Hopkins University Press: 29-44.
- Walker, Lynne (2007), “A Triumphant Homecoming for Cumming”, *The Independent*, 13 August: 9.
- Zapkin, Phillip (2021), “Performing Democratic Protest: Gary Owen’s *Iphigenia in Splott* and David Greig’s *The Suppliant Women*”, *Essence & Critique: Journal of Literature and Drama Studies*, 1/1: 110-28.

Maria Elena Capitani ha ottenuto una Laurea triennale in Civiltà e lingue straniere moderne e una Laurea specialistica in Civiltà e lingue europee e euroamericane presso l'Università di Parma, dove ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca/'Doctor Europaeus' nel 2016. Nel 2014 e nel 2015 è stata Visiting Scholar presso la Universitat de Barcelona (Spagna) e la University of Reading (UK). I suoi interessi di ricerca sono rivolti alla letteratura/cultura britannica del Ventesimo e del Ventunesimo secolo, in particolare alla drammaturgia, alla narrativa, all'intertestualità, all'adattamento e alla traduzione teatrale. È intervenuta come relatrice a numerosi convegni internazionali tenutisi in Europa e pubblicato svariati articoli e capitoli di libro sulla drammaturgia britannica contemporanea. Attualmente insegna Letterature Anglofone a Parma, dove è Assegnista di Ricerca nell'ambito del progetto *Reprising Romanticism: Romantic Re-Creations in Contemporary British Theatre (1980-2020)*. Sta, inoltre, lavorando alla sua prima monografia, intitolata *Contemporary British Appropriations of Greek and Roman Tragedies: The Politics of Rewriting* (Palgrave Macmillan). È membro del progetto di ricerca triennale *Gender, Affect and Care in Twenty-First Century British Theatre*, finanziato dal Ministero Spagnolo (PID2021-126448NA-I00) (PI: Clara Escoda, Universitat de Barcelona). | Maria Elena Capitani holds a BA and an MA in English and French from the University of Parma (Italy), by which she was awarded the title of 'Doctor Europaeus' in 2016. In 2014 and 2015 she was a Visiting Scholar at the Universities of Barcelona (Spain) and Reading (UK). Her research interests lie in twentieth- and twenty-first-century British literature and culture, with a special focus on drama, fiction, identity, intertextuality and adaptation/translation for the stage. She has presented papers at international conferences across Europe and published various articles and book chapters on contemporary British drama. She teaches Anglophone Literatures at the University of Parma, where she is currently working as a postdoctoral researcher on the project *Reprising Romanticism: Romantic Re-Creations in Contemporary British Theatre (1980-2020)*. She is also writing her first book *Contemporary British Appropriations of Greek and Roman Tragedies: The Politics of Rewriting* (Palgrave Macmillan). Maria Elena is a member of *Gender, Affect and Care in Twenty-First Century British Theatre*, a three-year research project funded by the Spanish Ministry of Science and Innovation (PID2021-126448NA-I00) (PI: Clara Escoda, Universitat de Barcelona).



“Die Fortinbrasmaschine” Per un Amleto plurale

“Die Fortinbrasmaschine”. For a plural Hamlet

Salvatore Margiotta

Università di Napoli “L’Orientale”, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Riscrittura di *Die Hamlemaschine* – a sua volta riscrittura dell’*Amleto* di Shakespeare – *Amleto* + *Die Fortinbrasmaschine* (2016) rappresenta uno degli spettacoli più articolati del percorso artistico di Roberto Latini, che porta in scena una drammaturgia ancorata alla struttura predisposta da Heiner Müller e nutrita dai brani shakespeariani estratti dalla tragedia del Principe di Danimarca. Il risultato è un complesso dispositivo teatrale all’interno del quale il racconto è affidato ad un personaggio raggiera che genera proiezioni drammaturgiche come moltiplicazioni e diramazioni di un sé (*Amleto*) filtrato dagli sguardi di un altro (*Fortebraccio*). | *Amleto* + *Die Fortinbrasmaschine* (2016) is one of the most representative work in the Roberto Latini’s theatrography. The Italian actor and director uses the dramatic structure taken from Heiner Müller’s *Die Hamlemaschine* to stage some parts inspired by William Shakespeare’s *The Tragedy of Hamlet*. The result is a complex spectacle where the whole dramaturgy is based on a plural perspective embodied by a single presence on the stage that can be defined as a projection of Hamlet filtered by the Fortinbras’ sights.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Amleto, Shakespeare, Müller, Latini, riscrittura | Hamlet, Shakespeare, Müller, Latini, rewriting

Nel 2016 Roberto Latini allestisce *Amleto* + *Die Fortinbrasmaschine*, spettacolo tra i più importanti e rappresentativi della sua teatrografia¹.

Seguendo un’impostazione che da tempo contraddistingue la cifra stilistica dell’autore, il processo compositivo dell’opera si caratterizza per un singolare lavoro di riscrittura drammaturgica basato sulla riduzione e la contaminazione con altri testi, una performance attorica costruita sull’assunzione dello strumento vocale come elemento attraverso il quale mettere a punto la parte, una relazione in chiave drammaturgica tra partitura musicale e recitazione e la realizzazione di immagini sceniche capaci di produrre senso e racconto in maniera autonoma².

Dopo *Ubu Roi* (2012), *I giganti della montagna* (2014) e *Metamorfosi (di forme mutate in corpi nuovi)* (2015), lavori che circolano con continuità

sul territorio nazionale, Latini – coadiuvato dai collaudati compagni di viaggio Gianluca Misiti alle musiche e Max Mugnai alle luci – decide di affrontare *Hamletmaschine* di Heiner Müller. Scritto nel 1977, il testo è un’opera teatrale liberamente ispirata all’*Amleto* di Shakespeare, divisa in cinque atti-blocchi, quattro dei quali sono monologhi, ed incentrata sul rapporto tra potere e rappresentazione all’interno di una cornice meta-teatrale.

Müller condensa nel primo blocco i riferimenti al dramma elisabetiano. Dopo aver dichiarato di essere stato Amleto, il protagonista-attore intesse un delirante racconto relativo ad un corteo funebre con vaghi richiami a suo padre, Claudio e Gertrude. Negando all’azione qualsiasi possibilità di sviluppo, il monologo compone un racconto teso, fitto di immagini crude e al limite della sostenibilità. Successivamente, i riferimenti a Shakespeare vengono abbandonati, i personaggi di Ofelia, Gertrude, Orazio, Claudio ripresi da una prospettiva visionaria e sono invece introdotte immagini ispirate alla rivoluzione ungherese del 1956, repressa dai sovietici.

L’idea di Latini è quella di servirsi della struttura drammaturgica predisposta da Müller, della sua stessa divisione in capitoli (conservando anche la denominazione dei diversi segmenti: *Album di Famiglia*; *L’Europa delle donne*; *Scherzo*; *Pest a Buda Battaglia per la Groenlandia*; *Nell’attesa selvaggia*, *Dentro la orribile armatura*, *Millenni*) e del suo impianto meta-teatrale per riattraversare narrativamente e poeticamente *Amleto*:

Oggi, tentiamo una scrittura scenica liberamente ispirata a *Die Hamletmaschine* di Heiner Müller. Lo facciamo tornando a Shakespeare, ad *Amleto* [...] con l’architettura di Müller, su un palcoscenico sospeso tra l’essere e il sembrare (Latini 2016).

Con la collaborazione di Barbara Weigel in qualità di co-dramaturg, l’attore porta così in scena la riscrittura di una riscrittura. Non si tratta però di un’operazione di semplice contaminazione tra due testi, ma di trovare una chiave interpretativa organica per dare vita ad una risemantizzazione scenica dei due riferimenti drammaturgici, ridefiniti nei termini di un *unicum* spettacolare. Tale processo di risemantizzazione viene innanzitutto predisposto intorno all’idea dell’identità meta-teatrale del protagonista. La figura dell’Interprete che all’inizio del testo di Müller recita “Io ero Amleto”³ nella rilettura di Latini si trasforma in una presenza che genera proiezioni drammaturgiche come moltiplicazioni di sé. Dal punto di vista narrativo, tali proiezioni sono forgiate da Fortebraccio, personaggio

non presente in *Hamletmaschine*, che però nel processo di riscrittura operato dall’attore-regista assume il ruolo del protagonista ideale di quest’operazione di sovrapposizione tra il testo di Müller e quello di Shakespeare.

Come in altri spettacoli allestiti in passato, Latini è deciso a cucirsi addosso l’opera, affrontando il processo di riscrittura in qualità di unica presenza performativa in scena. A differenza però di lavori come *Ubu incatenato* (2005), *IAGO* (2007), *I giganti della montagna* (2014), *Cantico dei cantici* (2017) o i più recenti *In exitu* (2019) e *Venere e Adone* (2022), la scrittura attorica non si risolve unicamente nell’interpretazione di tutti i ruoli previsti dal disegno drammaturgico attraverso una specifica caratterizzazione vocale e sonora per ogni singolo personaggio. In *Amleto* + *Die Fortinbrasmaschine*, la ricerca sulla modulazione vocale – da sempre una delle cifre stilistiche più evidenti nel lavoro attorico di Roberto Latini⁴, oltre ad essere strumento di costruzione della parte, ricorrendo all’impiego di effetti quali delay⁵, pitch shifting⁶, key transposing⁷, riverbero⁸, si fa vero e proprio dispositivo di composizione del racconto.

È lo stesso autore a chiarire le dinamiche che hanno ispirato questo motivo espressivo sul quale si fonda l’intera costruzione spettacolare:

Where is this sight?

“Dov’è questo spettacolo?” è la prima battuta di Fortebraccio nell’ultima scena di *Amleto*. Fortebraccio arriva in scena e chiede di vedere, di guardare. Fortebraccio, il sopravvissuto, lo spettatore, quello perfettamente puntuale nel momento in cui è appena finito tutto. Fortebraccio, quello che spesso l’*Amleto* lo fanno finire alla battuta precedente, quello che si sente che c’è, ma che non si vede mai, lo spirito forse di Amleto che non può apparire se non quando la tragedia finisce. Quello liberato, quello che chiede “where is this sight?” quando il resto è silenzio. Chiede di essere ammesso alla vista, alla visione.

Traduciamo “spettacolo” e potremmo forse più letteralmente, precisamente, dire proprio “visione”, nella duplice preziosa, accezione di vedere e immaginare. In questa battuta c’è forse una condizione terza, potenziale, superiore, altra, che potrebbe suonare in questo modo: “dove devo guardare per vedere?” oppure, “Dove devo guardare per l’immaginazione?”, “Dove guardare per immaginare?”; “Dove devo guardare per essere ammesso alla visione”; “Per esservi aggiunto”... (Latini 2017).

Nella rilettura di Latini, Fortebraccio è il personaggio che eredita la scena. La eredita per esserne parte e diventa parte del meccanismo spettacolare non solo per godere della visione, ma per ri-generarla in qualità

di artifex. Ecco che allora Fortebraccio – unico personaggio in scena – diventa il perno del racconto teatrale – incardinato sull’impianto strutturale messo a punto da Müller nel suo *Hamletmaschine* – che rimette in dialogo i protagonisti dell’*Amleto* shakespeariano in un intricato gioco di specchi e rimandi.

Lo spettacolo rappresenta pertanto una tappa inedita nell’itinerario compositivo sostenuto da Latini. A differenza di episodi passati, nei quali le diverse *dramatis personae*, inverate dall’amplificazione e caratterizzate dagli effetti, esistevano come pure entità soniche che si rincorrono, si sovrappongono, cercano di emergere singolarmente, qui l’autore dà vita ad un protagonista che da un lato ricompone i frammenti identitari dei diversi personaggi nel segno di una coralità pura, plurale e sovraindividuale, e dall’altro ricompatta in un unicum narrativo i diversi livelli del racconto presenti all’interno dei due riferimenti drammaturgici.

Amleto + *Die Fortinbrasmaschine* comincia con la scena al buio. Al centro del palco, illuminato da una luce che cade a piombo dall’alto, appare Latini vestito con un kimono e il volto truccato di bianco, “travestito da elegante e solenne interprete di kabuki” (Di Vita 2016): inequivocabile segno visivo della funzione rappresentativa incarnata da questa presenza scenica.

Fatta eccezione per alcune integrazioni e cambiamenti nella traduzione, le prime battute che sentiamo recitare davanti ad un microfono, e amplificate con un leggero effetto riverbero, sono sostanzialmente riconducibili a Müller, e in particolar modo al IV blocco dell’*Hamletmaschine*⁹. All’interno di questa sorta di prologo relativo agli aspetti esistenziali della presenza che vediamo in scena, il riverbero lascia spazio in amplificazione ad una rielaborazione in delay, pertanto le battute vengono percepite dal pubblico come ripetute e ritmicamente organizzate dall’effetto ping-pong generato dalla diffusione in sala. Mentre il tracciato verbale si fa più intricato, questo personaggio meta-teatrale abbandona progressivamente il testo di Müller e riprende le battute iniziali presenti nell’opera di Shakespeare relative al cambio della guardia tra Francesco e Bernardo (atto I, scena 1).

Dopo un momento di silenzio, poche note di piano elettrico creano un’atmosfera piuttosto intensa ed elegiaca, resa ancora più carica dalle parti affidate agli archi. Il testo interpretato cambia ulteriormente. Adesso, Latini recita il primo articolo della *Dichiarazione universale dei diritti umani*: “Tutti gli esseri umani nascono liberi ed eguali in dignità e diritti. Essi sono dotati di ragione e di coscienza e devono agire gli uni verso gli altri in spirito di fratellanza”. Da qui, si ritorna a Shakespeare e più

precisamente alle battute utilizzate dallo Spettro per raccontare il suo assassinio da parte di suo fratello Claudio.

Il passaggio è portato in scena seguendo un itinerario di interconnessione tra partitura attorica e musicale, tipico dell’esperienza compositiva del regista. La recitazione segue il preciso tempo scandito dalla traccia sonora, fino a giungere ad alcuni passaggi in cui note e performance attorica procedono con un incedere in crescendo, rappresentando il primo vertice emotivo dello spettacolo.

Da questo punto di vista, fondamentale non è soltanto l’attitudine espressa artisticamente da Roberto Latini, ma anche il contributo offerto da Gianluca Misiti, musicista e compositore, riconosciuto come un vero e proprio coautore all’interno delle dinamiche compositive. Compositore di tutte le musiche degli spettacoli – eccezion fatta per i rari momenti in cui vengono inseriti brani editi – Misiti è un musicista versatile, capace di spaziare tra generi diversi, con una cifra stilistica che però risulta sempre ben riconoscibile e perfettamente in simbiosi con il disegno di ciascuna operazione e con il portato recitativo¹⁰.

Dopo l’ideale prologo iniziale, il buio lascia spazio ad un immaginario visivo funereo nel quale dominano le croci (le aste dei microfoni unite a +, una spada calata dall’alto, alcuni motivi del trucco sul volto), perfettamente aderente al clima che si respira nel I atto-blocco del testo di Müller¹¹. Una voce off annuncia in tedesco il titolo del quadro “FAMILIENALBUM” (‘Album di Famiglia’). Latini si porta ad uno dei microfoni posizionati alla destra del palco e recita “Ich bin Fortinbras” (‘Sono Fortebraccio’) e successivamente “Where is this sight?”. Ad un altro breve momento di pausa seguono le battute “Ich war Hamlet” (‘Ero Amleto’), riprendendo l’attacco del I atto-blocco dell’*Hamletmaschine*.

Il motivo drammaturgico alla base del disegno predisposto dal regista – sul quale ci siamo concentrati nella parte introduttiva di questo contributo – si sostanzia in scena davanti agli occhi degli spettatori: Fortebraccio s’impone in qualità di interprete meta-teatrale dell’operazione spettacolare, diventandone il protagonista. Da questo momento in avanti, passaggi e segmenti tratti dall’*Amleto* vengono recitati da questo personaggio artifex e rimontati nella logica di un dialogo ideale con situazioni e suggestioni derivanti dall’opera di Müller.

È così che lo shakespeariano scambio di battute tra Gertrude e Amleto (atto III, scena 4), che precede l’uccisione di Polonio, viene utilizzato in rapporto alle immagini incestuose e morbose descritte nel I atto-blocco dell’*Hamletmaschine*¹². Oltre alle simmetrie, Latini è interessato anche

ai ribaltamenti e agli slittamenti di senso che possono essere generati da accostamenti inaspettati. All’interno dello stesso quadro fa infatti seguire il dialogo tra il principe e sua madre durante il discorso di Claudio a corte (atto I, scena 2) rappresentato in Shakespeare:

Sembra, signora? No, non sembra, è;
io non conosco “sembra”.
Non è soltanto il mantello d’inchostro,
buona madre, né il mio vestir consueto,
sempre così solennemente nero,
né il sospirar violento del mio petto,
né il copioso fluire dei miei occhi,
né l’aspetto contratto del mio volto
con gli altri segni e mostre del dolore,
ad esprimere il vero di me stesso.
Di tutto questo si può dir che “sembra”,
perché questi son tutti atteggiamenti
che ciascuno potrebbe recitare.
Ma quel che ho dentro va oltre la mostra...
queste esteriori son tutte gualdrappe,
e livree del dolore, nulla più (Shakespeare 1997: 67).

Come nella sequenza iniziale, le battute vengono recitate seguendo misura e tempo della partitura musicale composta da Misiti, trovando un approdo espressivo conclusivo nel momento in cui, terminata la parte ritmica, torna ad insinuarsi l’arpeggio di pianoforte che aveva dato il la a questo passaggio dello spettacolo.

La spada sospesa al centro del palco viene fatta ruotare da Latini. Parallelamente, è possibile ascoltare in diffusione il ticchettio di una pendola. L’opera scenica sta progressivamente ritornando alle indicazioni dettate dall’impianto mulleriano. Nell’iniziale didascalia del II atto-blocco di *Hamletmaschine* si legge infatti “Ofelia. Il suo cuore è un orologio”.

La seconda parte di *Amleto* + *Die Fortinbrasmaschine* viene annunciata dalla voce off che in tedesco recita “DAS EUROPA DER FRAU” (‘L’Europa delle donne’). In t-shirt e pantaloni, Latini si riporta all’altezza del microfono alla destra del palco e recita nuovamente “Ich bin Fortinbras” (‘Sono Fortebraccio’). Subito dopo s’inginocchia in direzione di un altro microfono posto in basso e dice: “Ich war Ophelia” (‘Ero Ofelia’)¹³. È chiaro ormai come all’interno delle stesse dinamiche narrative dello spettacolo emerga il leitmotiv tanto drammaturgico, quanto espressivo dell’operazione:

ci troviamo al cospetto di un protagonista-artifex che è sia creatore, sia interprete.

Nelle dinamiche di creazione drammaturgica affidate alla matrice visiva, un ruolo fondamentale è ricoperto dagli elementi scenografici, costituiti da una pedana metallica rettangolare e un cerchio, che si richiama al logo della compagnia capitanata dal regista (Di Vita 2016). Il reticolato rettangolare all’occorrenza può trasformarsi in una sottosezione del palco oppure in un’altalena sospesa a mezz’aria (Scolari 2017). Nei meandri di questo mondo chiaroscurale, dove domina spesso il buio e la penombra, chirurgicamente squarciato da densi tagli di blu e verde, altro elemento di costruzione della drammaturgia visiva è – come già indicato – un enorme cerchio luminescente che, calato dall’alto, e di volta in volta posizionato perpendicolarmente o parallelamente, assume la funzione di abbagliante steccato o soglia per una dimensione simbolica (Scolari 2017).

Nel secondo segmento dello spettacolo, questo cerchio, sospeso e illuminato di un verde denso, occupa lo spazio. Latini cinge a sé un abito femminile bianco, mentre viene portato in alto dalla pedana rettangolare. Una volta su, con un registro che diventa sempre più disperato, intona – rifacendosi al famoso motivo *Happy Birthday to You* – ad un microfono “Happy happy to you, Happy happy to you, Happy happy happy happy, Happy happy to you”. Lo stato d’animo che trapela sembra appartenere ad un personaggio tutt’altro che “felice”. Nel frattempo, un grosso ventilatore posto in basso, fa muovere l’abito, riprendendo la sequenza iconica interpretata da Marilyn Monroe nel film *Quando la moglie è in vacanza* (1955), nella quale il vento proveniente dalla metropolitana solleva la gonna dell’attrice. Latini porta in scena una proiezione moderna dell’Ofelia suicida ritratta da Müller¹⁴. Immediatamente dopo questo quadro visivo, sulle note di una chitarra acustica, l’interprete ri-conduce in scena l’Ofelia shakespeariana, rinunciando così alla lucida spietatezza vendicativa del personaggio presente in *Hamletmaschine*¹⁵.

Seduto sulla pedana, a mezzaria, l’attore recita le battute dell’incontro in Shakespeare tra Ofelia e Amleto, confronto spiato da Claudio e Polonio (atto III, scena 1)¹⁶. Il tracciato verbale s’inserisce negli accenti ritmici della partitura musicale con modalità espressive simili a quelle utilizzate da un cantante durante un concerto o un live set.

Il quadro si chiude con una nuova proiezione che rivela ulteriormente la prospettiva sovraindividuale e plurale dell’operazione. Un nuovo microfono viene calato dall’alto e servendosi di questo Latini, in qualità

di nuova incarnazione meta-teatrale, recita il monologo iniziale del Fantasma di Polidoro in *Ecuba* di Euripide¹⁷. Le battute del personaggio vengono impiegate per far vivere in prima persona la morte di Ofelia. Ancora una volta, ritmo e intensità della recitazione si sposano perfettamente con l'enfasi dettata dalle note composte da Misiti, generando una nuova acme emotiva dello spettacolo.

Si arriva così al III atto-blocco intitolato “SCHERZO”, che all'interno della drammaturgia mulleriana rappresenta l'unico momento dialogico (quello tra Amleto e Ofelia) presente all'interno di tutta l'opera. In realtà, nel testo il dialogo tra i due personaggi si risolve in una manciata di battute che incrinano il piano logico del discorso e nulla aggiungono a livello della costruzione dell'azione¹⁸. Pertanto, Latini si concentra sull'impianto visivo della scena raccontata da Müller. È un quadro estremamente visionario e allucinato nel quale filosofi defunti gettano dei libri su Amleto. Parallelamente, viene allestito un balletto di donne suicide (una con la corda al collo, un'altra con i polsi tagliati, etc.; tutte proiezioni di Ofelia). Queste si avventano su Amleto e gli strappano i vestiti, mentre da una bara posta in verticale escono Claudio e Ofelia. Quest'ultima si esibisce in uno striptease. Gli abiti dismessi vengono successivamente raccolti e indossati da Amleto, il quale danza con Orazio nei panni di un angelo con la testa nel collo, mentre su un'altalena una Madonna con il cancro al seno risplende in maniera abbagliante.

L'intero quadro viene sintetizzato da Latini come segue. La silhouette di una figura demoniaca con corna e tacchi a spillo si staglia sul fondo della scena, ora completamente vuota. Sulle note del *Rigoletto* di Giuseppe Verdi, un monitor attraversa il palco. Una volta posizionatosi al centro, notiamo che sullo schermo sono proiettate le immagini di pesci che nuotano nell'acqua. Mentre la figura demoniaca avanza lentamente, sul monitor viene ora mostrata la sequenza finale del film *Blade Runner* (1982) di Ridley Scott nella quale Rutger Hauer recita:

I've seen things you people wouldn't believe,
attack ships on fire off the shoulder of Orion,
I watched c-beams glitter in the dark near the Tannhäuser Gate.
All those moments will be lost in time,
like tears in rain.
Time to die¹⁹.

Ciò che apparentemente potrebbe sembrare un esempio di manierismo non-sense, in realtà serve drammaturgicamente a creare un ponte ideale

di senso tra la natura replicante del Nexus 6 Roy Batty e quella aspirazione ad una dimensione post-umana evocata dal protagonista del testo di Müller nel segmento successivo dell’opera.

Una cesura di buio anticipa l’annuncio in tedesco della voce off: “PEST IN BUDA SCHLACHT UM GRÖNLAND” (‘Pest(e) a Buda Battaglia per la Groenlandia’).

Tutta la carica politica di questa quarta parte di *Hamletmaschine* viene completamente espulsa dall’operazione condotta da Latini. L’autore sembra invece concentrarsi in particolar modo su uno specifico passaggio del monologo dell’Interprete di Amleto:

I miei pensieri sono ferite nel cervello. Il mio cervello è una cicatrice. Voglio essere una macchina. Braccia per afferrare gambe per camminare nessun dolore nessun pensiero (Müller 2012: 10).

L’esitazione ad agire, distillata dal riferimento elisabettiano, si trasforma in incapacità decisionale e disgusto dell’individuo di fronte all’incomprensibilità della realtà. Dalla prospettiva del protagonista mulleriano l’unico approdo esistenziale possibile è l’apatia, condizione metaforicamente espressa dal desiderio di “essere una macchina”, cioè di trasformarsi in automa.

Latini “racconta” tutto ciò predisponendo un quadro incentrato su un’articolata partitura fisico-gestuale. A differenza delle sequenze precedenti, all’interno delle quali la sua fisicità veniva impiegata in maniera essenziale e controllata, ora l’attore – su una base ritmica elettronica e sincope, che sfocerà progressivamente in una composizione ambient-industrial – ricorre ad una dinamicità più spiccata. Urla “Hamlet”, “Amleto”, “Hommelette for Hamlet”²⁰ e nel frattempo fa roteare violentemente una sedia. Stessa sorte tocca poi ad una lunga cintura. Si ferma al centro del palco, in corrispondenza della pedana rettangolare utilizzata in precedenza, ora situata a mezzaria. Ancora la lunga cintura alla pedana in modo da restarne imprigionato: in ginocchio con le braccia penzolanti bloccate dalla cinghia. In questa posizione recita alcune battute dell’Amleto shakespeariano: “Ah, se questa mia troppo, troppo solida carne, potesse sciogliersi in rugiada!”. Il montaggio testuale disegna un ponte di senso tra l’aspirazione all’impassibilità, espressa dall’Interprete in Müller, e la disperazione del sentimento luttuoso vissuto dal giovane principe ritratto da Shakespeare.

Mentre la partitura sonora si fa più astratta ed aggressiva, la pedana comincia a raggiungere un’altezza più elevata. L’attore esegue movimenti

segmentati, spezzando e frammentando ogni minimo gesto. La sua performance attorica abbandona i tratti antropomorfi. Assumendo le movenze di una marionetta dapprima cerca di divincolarsi e successivamente entra in relazione con gli elementi che lo tengono fermo: la pedana e la lunga cintura. Comincia così a ruotare su stesso, posizionandosi a testa in giù intanto che artificiali e dense nubi si riversano sul palco, illuminato da consistenti tagli di luce verde, blu e rossa. I movimenti vengono ripetuti ciclicamente, andando a comporre una vera e propria partitura coreografica sul motivo della disarticolazione. Sfinito, si siede davanti ad uno dei microfoni posizionati sulla destra del palco²¹.

Una melodia affidata ad una composizione d’archi accorda un nuovo colore drammaturgico al quadro che ci apprestiamo a seguire. Latini rimodula le battute che il principe di Danimarca – in Shakespeare – riserva al ricordo di Yorick nella scena del cimitero (atto V, scena 1). Il ritratto malinconico dell’uomo dotato di un’arguzia infinita e di una fantasia straordinaria non è dedicato al buffone di corte, bensì ad Amleto. È questo uno slittamento che risemantizza il testo shakespeariano dalla prospettiva del protagonista della riscrittura operata da Latini. Nonostante ci troviamo di fronte alle stesse parole pronunciate da Amleto, il quadro narrativo di riferimento è profondamente cambiato: Amleto non c’è più – “dove sei? Ti diverti lì? È tutto buio lì?”, recita Latini – e a tesserne il ricordo nostalgico è Fortebraccio. Un ribaltamento che agisce sul piano della completa ridefinizione drammaturgica di entrambi i testi impiegati dall’attore e regista all’interno del processo compositivo predisposto. Va ricordato infatti che l’attacco di questo IV atto-blocco dell’*Hamletmaschine* vede protagonista l’Interprete di Amleto recitare “Io non sono Amleto”. Latini riprende dunque il motivo dello smascheramento e quello della conseguente presa di distanza dal personaggio shakespeariano presente in Müller²², ma reinserendoli in una cornice meta-teatrale ancor più solida: Fortebraccio non è unicamente *maschine*, il personaggio cardine che riporta in scena i protagonisti dell’*Amleto* come proiezioni. Oltre ad essere figura che “guarda per immaginare”, *Fortinbras* è infatti anche colui che chiede – come precisato dallo stesso Latini relativamente alla sua chiave di lettura interpretativa – di “essere ammesso alla visione”, di “esservi aggiunto”, diventandone parte e agendo così in qualità di personaggio.

La voce off annuncia in tedesco l’ultimo atto-blocco: “WILDHARREND / IN DER FURCHTBAREN RÜSTUNG / JAHRTAUSENDE” (‘Attesa desolata / Nella spaventosa armatura / Millenni’). Nell’*Hamletmaschine*, la protagonista di quest’ultimo quadro è Ofelia: il personaggio è seduto su una sedia

a rotelle e viene avvolto con fasce di garza da due uomini in camice bianco. Müller gli riserva una caratterizzazione completamente diversa da quella ritratta da Shakespeare. Da vittima dell’amore per Amleto, Ofelia viene trasformata in una sorta di angelo vendicatore. Questa nuova funzione è ben sintetizzata dalle sue battute:

Qui parla Elettra. Nel cuore delle tenebre. Sotto il sole del supplizio. Alle metropoli del mondo. Nel nome delle vittime. Getto via tutti i semi che ho ricevuto. Trasformo il latte dei miei seni in veleno mortale. [...]

Viva l’odio, il disprezzo, la rivolta, la morte (Müller 2012: 11).

Quest’ultimo quadro viene completamente riscritto da Latini. Una volta che nel segmento precedente Fortebraccio ha messo via l’ultima maschera, nel disegno drammaturgico dell’autore non può più esserci spazio per una nuova proiezione.

Il palco torna ad essere quasi completamente buio come all’inizio. L’attore attraversa la scena spingendo una sedia a rotelle sulla quale è sistemata una lucente armatura da guerriero. Si tratta della citazione del Fortebraccio che in *Amleto* (1975) di Carmelo Bene incorona sé stesso sulle note wagneriane del *Tannhäuser*. La caratterizzazione iconica del personaggio viene qui ripresa caricandola con alcuni segni che indicano il passare del tempo: il guerriero è ora su una sedia a rotelle con una coperta posizionata all’altezza delle ginocchia. Questa maschera caleidoscopica, che è stata “ammessa alla visione”, “vi è stata aggiunta” diventandone infine artifex, cantastorie meta-teatrale che “[...] *bla bla blattera* una storia che non ci stanchiamo di ascoltare” (Scolari 2017), sembra avere esaurito la sua funzione. Siamo di fronte ad una sequenza che ci consente di rileggere e ricontestualizzare con precisione l’intero meccanismo drammaturgico-espressivo di matrice meta-teatrale sul quale s’impenna questo *Amleto* + *Die Fortinbrasmaschine*.

Coperto da una sovrapposizione di elementi che si richiamano ai costumi dei vari personaggi rievocati, Latini va a sedersi sul lato opposto. Senza microfoni, senza amplificazione e senza nessun tipo di effetto o filtro applicato alla voce, utilizzando un registro spontaneo e colloquiale, recita, rivolgendosi al guerriero ora anziano ed infermo: “Tu eri Amleto/ te ne stavi sulla costa a guardare le onde dando le spalle alle rovine d’Europa/ dovresti dire così/ Bla bla/ bla bla/ bla bla/ bla bla/ bla bla”.

Su queste battute finali, che rimodulano quelle recitate in prima persona dall’Interprete di Amleto all’inizio del testo di Müller, si chiude lo spettacolo nel rispetto di una simmetrica circolarità.

Oltre ad essere uno dei lavori più rappresentativi nel percorso artistico del suo autore sul fronte della riscrittura registica – e, più in generale, un punto di riferimento nel contesto del teatro contemporaneo italiano degli ultimi anni – *Amleto + Die Fortinbrasmaschine* è opera che decostruisce i meccanismi della rappresentazione e li ridefinisce, trasformando in motivi drammaturgici il rapporto tra identità e personaggio e quello tra la pluralità intersoggettiva della narrazione teatrale e la “monologicità” tecnico-espressiva del dispositivo linguistico-spettacolare messo a punto da Roberto Latini.

NOTE

- 1 Per una ricostruzione storica e analitica del percorso dell’artista cfr. Ippaso 2009; Margiotta 2017.
- 2 Relativamente alla sperimentazione sulla vocalità nel contesto del teatro di ricerca italiano cfr. Guidi 2021; Russo 2021; Cardilli, Lombardi Vallauri 2021; Galehdaran 2020; Pitozzi 2017; Valentini 2012; Amara, Di Matteo 2010; Bene 1982. Per una ricostruzione dettagliata della relazione tra amplificazione vocale e composizione musicale nei termini di principio operativo all’interno del teatro di Latini cfr. Ippaso 2009; Margiotta 2017.
- 3 “Io ero Amleto. Me ne stavo sulla costa a parlare alle onde BLA BLA, dando le spalle alle rovine d’Europa” (Müller 2012: 3).
- 4 Tale impostazione viene per la prima volta approfondita tra il 2000 e il 2002. In seguito agli apprezzamenti ricevuti nel circuito underground romano, Latini viene chiamato ad apparire come voce recitante in alcune puntate dei programmi radiofonici *Appunti di volo* di Laura Fortini e *Uomini e profeti* di Gabriella Caramore, entrambi prodotti e messi in onda da Radiotre. L’occasione si trasforma in un vero e proprio percorso di ricerca quando l’attore è invitato a lavorare ad un progetto radiofonico ispirato alle *Lezioni americane* di Calvino. Condivisa negli studi Rai con Gianluca Misiti, Francesco De Nigris, Alessandro Porcu, Sara Bonetti, Laura Veltroni, l’esperienza di ricerca sull’impiego dei microfoni e dell’amplificazione crea le premesse per affrontare un’indagine sulle risonanze espressivo-drammaturgiche messe a punto attraverso la rielaborazione sonora del portato verbale, la quale porterà l’artista ad intraprendere un percorso particolarmente caratterizzante, che ispirerà gli spettacoli realizzati tra il 2003 e il 2009 (*Buio re. Da Edipo a Edipo in radiovisione, Per Ecuba. Amleto neutro plurale, Desdemona e Otello, Desdemona e Otello sono morti* e soprattutto *Ubu incatenato e Iago*).
- 5 Il delay è un effetto che campiona il suono in ingresso e lo riproduce con un determinato ritardo temporale il cui effetto si aggiunge al segnale originale.

- 6 Il pitch shifter è un effetto che permette una variazione di frequenza della nota musicale, ridotta o aumentata di una certa quantità.
- 7 Non si tratta di un effetto, ma di un'operazione che consente di spostare un gruppo di note o tonalità ad altezze diverse in un intervallo costante.
- 8 Il riverbero processa un suono riproducendo gli effetti che si riflettono in un ambiente quando il segnale diretto si è esaurito.
- 9 “Io non sono Amleto. Non recito più alcun ruolo. Le mie parole non dicono più niente. I miei pensieri succhiano sangue alle immagini. Il mio dramma non si terrà più. Dietro di me viene approntato lo scenario. Da gente cui il mio dramma non interessa, per gente cui non ha niente da dire. Neanche a me interessa più. Non sto più al gioco” (Müller 2012: 7).
- 10 I risultati di questa interconnessione creativa sono ben riscontrabili in tanti momenti degli spettacoli di Latini. Si va dai quadri in cui la musica prepara la scena colorandola con toni ora gravi, ora rarefatti o elegiaci, intimi o epici – affidandosi a partiture dove può essere protagonista tanto l'elettronica, quanto il pianoforte e gli archi – a quelli in cui la recitazione segue – come se fosse un altro strumento – il preciso tempo scandito dalla composizione, puntando ad uno scioglimento emotivo nel quale trovano il loro culmine tanto i passaggi più intensi e ricchi di pathos, quanto i momenti più aggressivi ed impetuosi.
- 11 “Le campane suonavano per i funerali di Stato, assassino e vedova erano una bella coppia, i cortigiani, al passo dell'oca, piangevano il lutto per pochi soldi dietro il feretro dell'illustre defunto” (Müller 2012: 3).
- 12 “Ora ti lego le mani dietro la schiena, perché mi disgusta il tuo abbraccio col velo da sposa. Ora strappo il tuo abito nuziale. Ora devi urlare. Ora spalmo sugli stracci del tuo abito nuziale la fanghiglia in cui è ridotto mio padre, e ti spiaccio gli stracci sulla faccia, sul ventre, sui seni. Ora ti prendo, madre mia, ripercorrendo la traccia invisibile di mio padre. Soffoco il tuo grido con le mie labbra. Riconosci il frutto del tuo seno” (Müller 2012: 5).
- 13 Nel testo di Müller la battuta è invece “Ich bin Ophelia”.
- 14 “Io sono Ofelia. Quella che il fiume non ha voluto. La donna con la corda al collo La donna con le vene tagliate La donna con l'overdose SULLE LABBRA NEVE La donna con la testa nel forno a gas” (Müller 2012: 5).
- 15 “Mando in frantumi la finestra. Con le mani insanguinate strappo le fotografie degli uomini che ho amato e che mi hanno usata a letto a tavola sulla sedia per terra. Do fuoco al mio carcere. Getto i vestiti nel fuoco. Mi strappo l'orologio dal petto che era il mio cuore. Esco in strada, vestita del mio sangue” (Müller 2012: 5).
- 16 “OFELIA: Mio buon signore, come s'è sentito/ vostro onore, durante questi giorni? AMLETO: Oh, bene, bene, bene, umili grazie! OFELIA: Signore, ho qui con me vostri ricordi/ che da tempo volevo ritornarvi./ Vi prego, riprendeteli. AMLETO: Non io./ Non v'ho dato mai niente” (Shakespeare 1997: 94).

- 17 “Ha liberato [Müller] – scrive Barbara Weigel – i personaggi in un movimento poeticamente autonomo, li ha collocati oltre il testo di Shakespeare, in uno spazio visionario nel quale la loro tragedia poteva diventare ancora concreta e tangibilmente parte della nostra storia recente. [...] Immaginiamo un Amleto che ha smesso di stare in riva al mare a parlare alle onde, con alle spalle le rovine d’Europa già percepite da Heiner Müller, mentre uno dei figli di Ecuba, Polidoro, vittima innocente anche lui di vendette nefaste, viene dal mare per approdare a quelle stesse coste” (Weigel 2016). In questo passaggio Latini crea un corto circuito tanto drammaturgico, quanto meta-teatrale. Oltre ad essere inserito nelle maglie del nuovo disegno scenico ordito dall’artista, va ricordato che il mito ripreso da Euripide viene già citato all’interno dello stesso *Amleto* shakespeariano. Nel momento in cui giunge a corte la compagnia teatrale, il giovane principe si rivolge al Primo Attore pregandolo di recitare il racconto dell’uccisione di Priamo narrato da Enea a Didone (atto II, scena 2). Nell’intricato gioco di rimandi sul quale si fonda *Amleto* + *Die Fortinbrasmaschine*, il riferimento a Ecuba non si richiama soltanto alla citazione contenuta in *Amleto*, ma rinvia anche a *Per Ecuba. Amleto neutro plurale*, spettacolo del 2004 allestito da Latini che comincia proprio con le battute recitate dal Primo Attore in Shakespeare.
- 18 “OFELIA: Vuoi mangiare il mio cuore, Amleto. *Ride.*/ AMLETO: *Mettendosi le mani sugli occhi*: Voglio essere una donna” (Müller 2012: 6).
- 19 ‘Io ne ho viste cose che voi umani non potreste immaginarvi,/ navi da combattimento in fiamme al largo dei bastioni di Orione,/ e ho visto i raggi B balenare nel buio vicino alle porte di Tannhäuser./ E tutti quei momenti andranno perduti nel tempo,/ come lacrime nella pioggia./ È tempo di morire’ (trad. dall’ed. it. di *Blade Runner*, 1982).
- 20 Apparentemente utilizzata *en passant*, la citazione del titolo dell’opera di Carmelo Bene del 1987 è perfettamente calzante rispetto alla condizione esistenziale sintetizzata dal personaggio di Müller. La locuzione “Hommage for Hamlet” era utilizzata dall’artista per creare un collegamento semantico con la metafora dell’uomo-uovo proposta Jacques Lacan nel suo scritto *Posizione dell’inconscio*. Come osservato dallo psicanalista, per fare un’omelette bisogna rompere un uovo. Allo stesso modo, l’uomo viene alla vita rompendo una membrana, affrontando un irreversibile processo di trasformazione scandito dalla perdita e da pulsioni fino ad allora sconosciute. La citazione del titolo del lavoro di Bene consente a Latini di annunciare in maniera folgorante la metamorfosi che porterà il suo protagonista ad essere entità priva di slanci e impulsi.
- 21 All’interno dell’itinerario artistico di Latini, questo momento è un perfetto esempio dell’intervento della componente visuale in qualità di elemento che contribuisce alla costruzione della drammaturgia dello spettacolo. Alla realizzazione di immagini sceniche è infatti assegnata la funzione

di contrappunto narrativo. Quello evocato da Max Mugnai – autore delle luci e curatore della tecnica – è un mondo chiaroscurale, dove domina spesso il buio, poeticamente invaso da copiosi tagli di rosso, blu, verde. Un microcosmo di suoni, musiche e luci – capace di generare autonomamente drammaturgia – che si dà come affrancato dal testo di riferimento, nel quale, spesso, la presenza attorica è soltanto funzionale alle immagini o addirittura espulsa.

- 22 “Io non sono Amleto. Non recito più alcun ruolo. Le mie parole non dicono più niente. I miei pensieri succhiano sangue alle immagini. Il mio dramma non si terrà più. Dietro di me viene approntato lo scenario. Da gente cui il mio dramma non interessa, per gente cui non ha niente da dire. Neanche a me interessa più. Non sto più al gioco” (Müller 2012: 7).

FONTI ARCHIVISTICHE

Latini, Roberto (2017), *Nel pieno del vuoto* [Dattiloscritto], Archivio privato di Roberto Latini.

Weigel, Barbara (2016), *Amleto und Die Fortinbrasmaschine* [Dattiloscritto], Archivio privato di Roberto Latini.

BIBLIOGRAFIA

Bene, Carmelo (1982), *La voce di Narciso*, Milano, Il Saggiatore.

Cardilli, Lorenzo; Lombardi Vallauri, Stefano (2021), *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Torino, Accademia University Press.

Di Matteo, Piersandra; Amara, Lucia (2010), *Culture teatrali 20. Teatri di voce*, Bologna, I quaderni del Battello Ebbro.

Di Vita, Vincenza (2016), “Amleto è morto: viva è la Fortinbrasmaschine”, *Ateatro*, 158. [28/07/2016]

<https://www.ateatro.it/webzine/2016/07/28/amleto-e-morto-dalle-sue-viscere-erompe-la-fortinbrasmaschine/>

Galehdaran, Leili (2020), *Teatro Poesia Vocalità*, Roma, Bulzoni.

Guidi, Chiara (2024), *La voce in una foresta di immagini invisibili*, Milano, Nottetempo.

Ippaso, Katia (2009), *Io sono un'attrice. I teatri di Roberto Latini*, Roma, Editoria & Spettacolo.

- Latini, Roberto (2016), Note di regia a *Amleto* + *Die Fortinbrasmachine*, programma di sala.
- Margiotta, Salvatore (2017), “Lo spettacolo è un appuntamento. Il teatro di Roberto Latini”, *Acting Archives Review*, 14: 48-89.
- Müller, Heiner (2012), *La macchina Amleto – Die Hamletmaschine*, Milano, Maldoror Press.
- Pitozzi, Enrico (2017), *Acusma. Figura e voce nel teatro sonoro di Ermanna Montanari*, Roma, Quodlibet.
- Russo, Carla (2021), “Francesca Della Monica. Il lavoro maieutico sulla voce”, *Acting Archives Review*, 22: 74-117.
- Scolari, Elena (2017), “Roberto Latini e la macchina amletica di Heiner Müller”, PAC PaneAcquaCulture. [29/01/2017] <https://www.paneacquaculture.net/2017/01/29/roberto-latini-e-la-macchina-amletica-di-heiner-muller/>
- Shakespeare, William (1997), *Amleto*, trad. it. a cura di L. Squarzina, Roma, Newton Compton Editori.
- Valentini, Valentina (2012), *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Roma, Bulzoni.

Salvatore Margiotta è professore associato in Storia del teatro moderno e contemporaneo. È autore dei volumi *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975* (Pisa, Titivillus, 2013), *La geografia del Nuovo Teatro in Campania 1963-1976* (Caserta, Terre Blu, 2019) e *Il teatro futurista* (Roma, Carocci, 2022). Ha scritto diversi saggi, tra cui “La scena moderna nel dibattito critico italiano alla fine degli anni Sessanta” (*Culture Teatrali*, 21, 2011), “Il Living Theatre in Italia: la critica” (*Acting Archives Review*, 3, 2012), “La pratica dell’eterodirezione nel teatro di Fanny & Alexander” (*Acting Archives Review*, 20, 2020). | Salvatore Margiotta is an associate professor in History of Modern and Contemporary Theatre. He is the author of the volumes *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975* (Pisa, Titivillus, 2013), *La geografia del Nuovo Teatro in Campania 1963-1976* (Caserta, Terre Blu, 2019) e *Il teatro futurista* (Roma, Carocci, 2022). He wrote several essays including “La scena moderna nel dibattito critico italiano alla fine degli anni Sessanta” (*Culture Teatrali*, 21, 2011), “Il Living Theatre in Italia: la critica” (*Acting Archives Review*, 3, 2012), “La pratica dell’eterodirezione nel teatro di Fanny & Alexander” (*Acting Archives Review*, 20, 2020).



Lo specchio infranto. Le voci della massa nel teatro di Elias Canetti

The broken mirror: The voices of the crowd in the Theatre of Elias Canetti

Claudia Cerulo

Università di Napoli Federico II, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Il contributo si sofferma sulla produzione teatrale di Elias Canetti evidenziando come i tre drammi (Nozze, La Commedia della Vanità, Vite a Scadenza) siano permeati dagli stessi temi chiave che l'autore affronta nel saggio *Massa e Potere*. Il contributo propone un'esplorazione dell'interconnessione tra le influenze teatrali di Canetti e le sue riflessioni sulla natura del soggetto e della massa, suggerendo che la sua incapacità di immaginare una coralità drammatica rifletta l'impossibilità di concepire una comunità libera dalle dinamiche del potere. | The paper examines Elias Canetti's theatrical production, highlighting how the three dramas (Hochzeit, Kömodie der Eitelkeit, Die Befristeten) are permeated by the same key themes addressed by the author in his essay *Crowds and Power*. It proposes an exploration of the interconnection between Canetti's theatrical influences and his reflections on the nature of the individual and the crowd, suggesting that his inability to imagine dramatic choral unity reflects the impossibility of conceiving a community free from power dynamics.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Elias Canetti, teatro, massa, coro | Elias Canetti, theatre, crowd, choir

1 Introduzione

Elias Canetti è noto per aver condotto le proprie riflessioni con un approccio marcatamente interdiscorsivo. Il mai celato rifiuto verso ogni sistematizzazione del pensiero ha reso la sua produzione molto eterogenea da un punto di vista formale. Celebre saggista e autore di opere per lo più lontane dalla letteratura di finzione, nel corso di un'intervista del 1968 afferma: "Più di tutto io mi considero un drammaturgo. Tutto ciò che ha a che fare con le opere teatrali è, a dirla tutta, il nucleo più intimo della mia personalità" (Canetti in Bischoff 1973: 70, trad. mia). Definirsi principalmente drammaturgo è una scelta piuttosto bizzarra per un autore la cui produzione teatrale affianca in maniera marginale il multiforme lascito saggistico e narrativo. Canetti è infatti autore di tre testi teatrali: *Hochzeit*

(1932), *Kömodie der Eitelkeit* (1933-34) e *Die Befristeten* (1952). I drammi, pur costituendo una parentesi apparentemente inusuale nella lunga carriera letteraria dello scrittore, risultano non solo ispirati dalle stesse suggestioni che lo avrebbero portato a dedicarsi con rigore per tre decenni al saggio *Masse und Macht* (1960), ma anche imperniati sulle medesime costellazioni tematiche: il potere, la massa, la morte. Elementi complessi che nella poetica dello scrittore convergono nella decifrazione e nella rappresentazione del naufragio dell'individualità. "Una volta la meraviglia era davvero lo specchio, [$\frac{1}{4}$] che riproduceva i fenomeni su di una superficie più tranquilla e levigata. Oggi questo specchio si è infranto e la nostra meraviglia si è divisa in piccoli frammenti" (ed. Colorni, Jesi 2007b: 21-22), scrive Canetti in un saggio del 1936. Lo specchio infranto, elemento centrale nella *Komödie der Eitelkeit*, diviene simbolo di un presente dove l'individualità non esiste e "ogni pretesa unità, ogni pomposo atomo si frantuma in una brulicante molteplicità centrifuga di sotto-unità indipendenti e ribelli" (Magris 1975: viii). Con la dissoluzione autodistruttiva dell'Io, una nuova entità entra in scena, un'"agorà falsificata" (Zagari 1975: xix) dalla voce corale ma dissonante: la massa. Partendo dalle influenze teatrali descritte dall'autore e ponendo le opere teatrali come controcanto al saggio *Massa e Potere*, il presente contributo ha lo scopo di indagare come l'impossibilità di immaginare la coralità come principio drammaturgico si leghi a doppio filo alle riflessioni dell'autore sulla natura del soggetto e sull'incomunicabilità e, in ultima istanza, all'impossibilità di immaginare una comunità che non sia soggetta ai principi del potere.

2 La formazione drammaturgica

Se si guarda alle testimonianze autobiografiche di Canetti, si noterà che il teatro ha costituito un costante interesse dell'autore sin dai primi anni della sua vita (cfr. Hanuschek 2005). Nel rievocare i ricordi d'infanzia nel primo volume della trilogia autobiografica, Canetti afferma di essere cresciuto con il "Burgtheater in casa" (Canetti, ed. Pandolfi, Colorni 2015: 109). I suoi genitori, assidui frequentatori del Burgtheater, si erano conosciuti a Vienna e da giovani avevano coltivato il sogno comune di diventare attori¹. Indotto dalla passione della madre, il giovane Canetti si immerge nella lettura di Shakespeare, Strindberg, Schiller, Molière. Alla madre dedica nel 1919 il suo primo dramma, *Giunio Bruto*,

incentrato sulla condanna a morte che il console romano pronuncia nei confronti dei suoi stessi figli. Come afferma Canetti, il dramma – di cui non resta traccia se non nel racconto autobiografico – non è da considerarsi l'opera prima di un *enfant prodige*; eppure, contiene *in nuce* alcune delle tematiche che ossessionano lo scrittore da adulto e che sono al centro della sua produzione drammatica:

Può darsi che siano esistiti dei giovani scrittori che già a quattordici anni rivelarono il loro talento letterario. Decisamente io non sono fra questi. Il dramma era veramente pietoso, scritto in giambi di una bruttezza indescrivibile, maldestro e stentato, tronfio e ampolloso; [...] un insulso chiacchiericcio totalmente privo di un nucleo originario riconoscibile [...] io quest'opera abborracciata non mi sarei neanche sognato di citarla se essa, malgrado tutto, non tradisse al fondo qualcosa di autentico: il mio precoce orrore per una condanna a morte e per il comando con cui quella condanna era stata eseguita. Il nesso fra comando e condanna a morte, ovviamente di natura diversa da quello che allora potevo immaginare, mi ha in seguito occupato la mente per decenni e ancora oggi è un pensiero che mi accompagna (262-63).

Se da un punto di vista tematico si scorge nella precoce opera del futuro scrittore un nascente interesse per le problematiche relative al comando e al potere, sono ancora numerose le influenze e le esperienze che porteranno Canetti al suo esordio drammaturgico². Adolescente, nei primi anni Venti, si trasferisce a Francoforte e soggiorna presso la Pensione Charlotte, frequentata da “persone d'ogni genere” per le quali “le conversazioni riguardanti il teatro [...] erano forse più serie di quelle su altri argomenti. La passione per il teatro la sentivano tutti e ne erano orgogliosi” (Canetti, ed. Colorni, Casalegno 2007a: 57). Immerso in un'ambiente così stimolante, per Canetti inizia quello che lui stesso descrive come il proprio “apprendistato aristofanESCO” (62). Sebbene Aristofane non sia l'unico dei drammaturghi che Canetti riconosce come maestri³, la sua influenza è quella che lascia una traccia più visibile nelle opere teatrali dell'autore:

[di Aristofane] mi colpirono la forza e la coerenza con cui ogni sua commedia si ispira a una trovata centrale, sempre sorprendente, dalla quale si dipana l'intera vicenda. [...]. Si potrebbe dire che lo sguardo crudele di Aristofane offriva l'unica possibilità di tenere unito ciò che si frantumava in mille schegge. Da allora mi è rimasta un'avversione incrollabile per la rappresentazione, a teatro, di rapporti puramente privati. [...]

Solo ciò che tocca la collettività nel suo insieme mi pare degno di essere rappresentato a teatro. La commedia di carattere, che prende di mira questo o quell'individuo, mi ispira sempre una certa vergogna, anche se si tratta di una buona commedia; [...] Per me la commedia, come al tempo dei suoi inizi aristofanei, trae vita dal suo interesse generale, dalla capacità di contemplare il mondo nelle sue connessioni più vaste. Muovendo da queste connessioni [...] deve pretendere il massimo dallo spettatore, scuoterlo, strapazzarlo, sfinirlo. È certo una riflessione assai tardiva quella che mi fa dire che scelsi sin da allora il tipo di dramma al quale in seguito mi sarei dedicato (262).

Del teatro di Aristofane, nelle cui commedie riconosce immediatamente un riflesso del proprio presente (Canetti, ed. Colorni, Casalegno 2007a: 63), Canetti apprezza soprattutto la capacità di ordinare un mondo caotico grazie a una trovata centrale. A partire da questa ispirazione, egli stesso rinuncia quasi totalmente alla *Handlung*, dedicandosi invece a una narrazione che procede per *Bilder*, ovvero scene relativamente brevi che si svolgono in luoghi diversi della stessa scena senza mostrare necessariamente connessioni rilevanti l'una con l'altra. È su questo modello che l'autore organizza le proprie opere teatrali, ovvero partendo da un'idea centrale. La *Grundeinfall* è un dispositivo sul quale Canetti riflette per diversi decenni e di cui si trova traccia molto spesso nei suoi aforismi, tra i quali si scorgono diverse rappresentazioni di società paradossali, come ad esempio: “Una società in cui ciascuno addestra alla parola un animale che parli per lui, ma lui stesso tace”, “Una società in cui nessuno muore solo. A migliaia si riuniscono spontaneamente e vengono pubblicamente giustiziati, la loro festa”, o ancora: “Una società in cui ogni uomo viene dipinto e prega dinanzi al suo ritratto” (Canetti, ed. Colorni et al. 2021: 283). Si tratta di brevi lampi, cristallizzazioni di mondi possibili. È questa la modalità attraverso la quale l'autore riconosce di poter mostrare sul palcoscenico ciò che realmente gli interessa rappresentare: gli interrogativi di portata generale che, nota lo studioso Youssef Ishaghpour, sono interrogativi rappresentabili così come sono esclusivamente a teatro, unico processo narrativo in cui non sia implicato Canetti stesso come autore:

Una relazione di identità non identica lega l'eroe e il narratore nella forma del romanzo: essa implica l'autore nella sua opera, attraverso il riconoscimento di una stessa ricerca illusoria. Le composizioni teatrali sono invece delle realtà normative distaccate da ogni istanza narrativa; rappresentano,

immediatamente, delle totalità problematiche e le contraddizioni e i problemi, in Canetti, saranno posti in modo sempre più astratto, determineranno tanto le figure quanto i loro rapporti (ed. 2005: 99).

Come siamo in procinto di osservare, il teatro di Canetti si configura come un'analisi al microscopio non tanto del destino degli individui, quanto dei rapporti che li legano, siano essi affettivi, sociali o istituzionali. L'obiettivo dell'autore è quello di presentare dei mondi improbabili ma non impossibili, che manifestino degli aspetti esagerati, ma non di assoluta fantasia. Questo aspetto si lega al fine ultimo del teatro di Canetti, ovvero il suo desiderio di suscitare metamorfosi nel fruitore delle sue opere. Il tema della metamorfosi, la capacità trasformativa dell'essere umano, il processo di creazione e arricchimento della sua natura, costituisce uno dei grandi motivi di fondo della riflessione di Canetti (cfr. Ishaghpour, ed. 2005). È una riflessione che ruota intorno a un concetto principale: la *Einfühlung*, ossia la capacità di immedesimazione dell'uomo. Secondo Canetti, infatti, la metamorfosi è non solo la chiave per essere un individuo che esiste in virtù della comunanza con ciò che lo circonda, ma è anche il fine ultimo dell'opera d'arte (cfr. Canetti, ed. Colorni, Jesi 2007b: 379-ss.). Mettendo in scena situazioni sociali grottesche che ricordano in maniera sinistra alcuni aspetti della realtà, l'obiettivo di Canetti è quello di far provare al proprio fruitore un processo di metamorfosi, ovvero di partecipazione attiva e affettiva con l'opera: "Voglio che lo spettatore stesso operi con questa idea [la *Grundeinfall*], che segua le variazioni sul tema come se le avesse pensate egli stesso" (Canetti, Durzak 1975: 507, trad. mia). Questo processo può e deve avvenire anche attraverso lo shock e l'orrore, poiché, scrive ancora l'autore: "[c]iò che tu hai scoperto con orrore, risulta poi essere la semplice verità" (Canetti, ed. Colorni *et al.* 2021: 111). La partecipazione affettiva, insomma, non è disgiunta, per Canetti, dall'analisi critica, ma ne costituisce una componente essenziale. Paradossalmente, al fine di coinvolgere lo spettatore nel processo di metamorfosi, Canetti mette in scena personaggi incapaci di attuarlo. I personaggi di Canetti "non sono degli individui e nemmeno dei tipi sociali in senso stretto, ma delle cristallizzazioni di possibilità umane, figure di un'enorme antropologia, visi immutabili nei cui connotati s'è provvisoriamente irrigidito l'incessante fluire della metamorfosi universale", sono "maschere di un mondo senza individui" (Magris 1975: v). Restando sempre uguali a se stesse, sono figure senza profondità psicologica o evoluzione. Riflettendo su questo aspetto, Canetti afferma:

Nel dramma ho voluto attuare qualcosa che ha origine dalla musica. Ho trattato costellazioni di personaggi come temi. La mia fondamentale riluttanza a dare lo “sviluppo”, l’“evoluzione” dei personaggi (come se fossero persone vive, reali), sembra ricollegarsi al fatto che anche nella musica gli strumenti sono dati in partenza. [...] Questa concezione si concilia molto bene con quella che fa risalire a un animale l’origine del personaggio drammatico. Ogni strumento è un animale ben preciso, o almeno una creatura singola e ben definita, che di sé offre solo la voce che le è peculiare (Canetti, ed. Colorni *et al.* 2021: 25).

La voce è un elemento di assoluta importanza nel pensiero di Canetti (cfr. Cerulo 2021). Il modo di parlare, l’intonazione e la modulazione costituiscono l’identità dei suoi personaggi. Si tratta di quella costellazione di caratteristiche che lo scrittore chiama “maschera acustica”⁴. La maschera acustica è, appunto, una maschera. Se da un lato, quindi, cela la vera essenza di un individuo, dall’altro fornisce una serie di informazioni sociali sullo stesso. La maschera acustica è l’escamotage attraverso il quale Canetti rappresenta dei personaggi che sono essenzialmente degli involucri vuoti, immodificabili, pedine di un mondo istituzionalizzato e massificato. Le maschere acustiche sono fondamentali al fine di comprendere non solo le sue opere teatrali, ma più in generale la lunga riflessione di Canetti sul linguaggio:

Il linguaggio costituisce una maschera, o forse la maschera fondamentale, intesa quale cristallizzazione del fluire delle metamorfosi. Il linguaggio socializzato e istituzionalizzato ferma – cioè salva ma anche blocca – le effimere e trascoloranti parvenze del mondo, l’irripetibile battito dell’emozione istantanea, caduco ma – proprio per tale caducità – pienamente libero e aperto [...]. Il linguaggio e l’ordine del discorso appaiono le strutture tradizionali nelle quali s’è dato forma il primato del soggetto, che ora viene radicalmente contestato perché sotto la sua fragile vernice viene scoperta la pura e nuda vitalità del molteplice, irriducibile alla gerarchia della sintassi (Magris 1975: viii).

Sin dagli anni Venti Canetti sviluppa un “orecchio” per il linguaggio altrui, si dedica con assiduità a missioni di ascolto e di studio dei dialetti Viennesi e delle intonazioni delle persone, porta avanti ricerche relative alla comunicazione animale (cfr. Lombardi 2011), disegnando in maniera sempre più netta una riflessione sui rapporti inevitabilmente gerarchici che definiscono la società e sull’intrinseca incomunicabilità tra le persone.

Elementi che si riversano nei drammi e che costituiscono la cifra del teatro canettiano.

3 La casa

Nozze, la prima pièce di Canetti, inizia con un prologo in cinque quadri ambientati in appartamenti diversi dello stesso edificio. Le nozze che danno il titolo all'opera fanno da sfondo alla storia. Il tema centrale dell'opera è la casa nella quale si svolgono l'azione e le interazioni tra gli invitati. In scena ci sono la signora Gilz, una donna anziana e scaltra, e sua nipote Toni, che spera l'anziana signora muoia presto per ereditare l'appartamento. Ogni volta che il pappagallo della Gilz sente la parola "casa" la ripete tre volte, gracchiando così il tema principale di questa scena e dell'intera opera:

PAPPAGALLO Casa. Casa. Casa.

TONI La sai una cosa, nonnina, è proprio un peccato che tu non ci sarai quando mi sposo io. In cambio mi piglio la casa, vero nonnina, e mio marito, chiunque sarà, ed io di te ci ricorderemo sempre.

LA GILZ Che hai detto, figliola?

TONI Vero che la casa me la piglio io, nonnina?

LA GILZ Non ti riesco proprio a capire. Non sento niente.

TONI (*più forte*) Una volta che non ci sarai più, la casa!

PAPPAGALLO Casa. Casa. Casa.

[...]

TONI Tutti i giorni è la stessa storia con quel pappagallo. Casa!

PAPPAGALLO Casa. Casa. Casa.

Alzano tutti e due la voce, facendo a chi strilla più forte, la ragazza scappa via singhiozzando.

LA GILZ (*da quando è cominciato il fracasso ha smesso di sferruzzare, si è portata la mano all'orecchio e ha guardato la nipote con l'aria di chi non capisce niente di niente. Appena la ragazza è uscita, il pappagallo si azzittisce. La vecchia si alza, si trascina a fatica fino alla gabbia e ficca un dito nel becco dell'uccello*) Io mica sono ancora morta (Canetti, ed. Zagari 1982: 9-ss.).

Come mostrato già nelle prime battute, quello di *Nozze* è un universo ordinario di vita borghese. Come nella prima, anche nelle scene successive sono presenti coppie o piccoli gruppi di personaggi che cercano

di comunicare senza capirsi. Andando avanti con i quadri si comprende che tutti gli abitanti del palazzo sono interessati ad acquisire l'intero stabile. In questa comunità tutto ruota intorno alla smania di possesso. Come nel caso dell'interazione tra nonna e nipote, anche gli altri personaggi parlano tra loro senza capirsi; sono frequenti le ripetizioni e i fraintendimenti. All'ultimo piano del condominio, ad esempio, una giovane coppia progetta come acquisire la casa per lasciarla al proprio bambino. I due termini, casa e bambino si sovrappongono in un delirio di proprietà e possesso:

LENI Il bambino sta crollando.

THUT Vuoi dire la casa. Come ti ho detto poco fa: incrollabile come la parola di un uomo.

LENI Dobbiamo scappare, vieni.

THUT Sei di nuovo troppo precipitosa, Magdalena.

LENI Prima che crolli la scala, vieni.

THUT Io appartengo a coloro che non sanno cosa sia la paura.

LENI Prima che crolli la casa, vieni.

THUT Sei quasi puerile.

LENI Dorme così bene. Ce lo dobbiamo portare appresso? (61)

Poco dopo l'azione si sposta al pianterreno, dove si svolgono le vicende relative alla famiglia del portiere dello stabile. La moglie del portiere, gravemente malata e agonizzante, cerca di parlare, ma suo marito non l'ascolta e la interrompe leggendo a viva voce dei passi dalla storia biblica di Sansone che distrugge la casa dei Filistei:

KOKOSCH E disse: Muoia la mia anima con i filistei! E si piegò con forza. Allora l'edificio crollò sui principi e su tutta la gente del popolo che ci stava dentro, cosicché fece più morti morendo di quanti non ne avesse fatti in tutto il tempo della sua vita.

[...]

LA VECCHIA Ehi, marito mio, ti debbo dire una cosa.

KOKOSCH Allora vennero giù i suoi fratelli.

LA VECCHIA (*piagnucolando, piagnucolando forte*) Non mi lascia parlare. Non mi lascia parlare.

KOKOSCH E tutti quelli della casa di suo padre e lo sollevarono e lo portarono su e lo seppellirono (22).

La lettura – elemento prolettico che fa già presagire il finale della *pièce* – non è frutto della gentilezza e della cura del portiere nei confronti

della moglie. L'uomo infatti legge ad alta voce per tenerla in vita perché, afferma poco dopo, leggere costa meno che chiamare un medico o organizzare un funerale (32). I personaggi presentati nei diversi quadri iniziali si riuniscono infine per il banchetto nuziale, durante il quale un personaggio propone di fare un gioco: chiede ai partecipanti cosa farebbe ognuno di loro se la persona amata fosse minacciata da un pericolo imminente. Per pochi istanti i personaggi si costituiscono come massa, le loro voci si mescolano fino a diventare urla; tuttavia, la voglia di sopraffare l'altro non permette alle voci di accordarsi. Un terremoto improvviso trasforma il gioco in realtà. Ora che tutti potrebbero davvero salvare la persona che amano, non fanno altro che cercare di salvare se stessi. Il gioco proposto dall'idealista costituisce quello che Canetti in *Massa e Potere* chiama "scarica", ovvero l'evento d'innescio che permette alla massa di formarsi come tale:

Il principale avvenimento all'interno della massa è la scarica. [...] All'istante della scarica i componenti della massa si liberano delle loro differenze e si sentono "uguali". [rinunciano quindi alle differenze di rango, di condizione, di proprietà]. Gli uomini, in quanto singoli, sono sempre coscienti di queste differenze, che pesano su di loro e li spingono con forza a staccarsi gli uni dagli altri. [...] La vita intera, come egli la conosce, è impostata su distanze [...]. Solo tutti insieme gli uomini possono liberarsi dalle loro distanze. È precisamente ciò che avviene nella massa. Nella "scarica" si gettano le divisioni e tutti si sentono "uguali". In quella densità, in cui i corpi si accalcano e fra essi quasi non c'è spazio, ciascuno è vicino all'altro come a se stesso. [...] È in virtù di questo istante di felicità, in cui nessuno è "di più", nessuno è meglio d'un altro, che gli uomini diventano massa. Ma l'istante della scarica, tanto agognato e tanto felice, porta in sé un particolare pericolo. È viziato da un'illusione di fondo: gli uomini che d'improvviso si sentono uguali non sono divenuti veramente e per sempre uguali (Canetti, ed. Jesi 2018: 20-21).

Mettendo in scena la massa e la distruzione che consegue al suo formarsi, Canetti rappresenta una comunità che si è evoluta fino al suo più logico epilogo distopico, anticipato simbolicamente già dal titolo della pièce, *Hochzeit*, che letteralmente si traduce come "momento culminante". Su tre piani di un condominio quindi, Canetti mostra la vita di una moltitudine come il corrispettivo della vita di un singolo individuo: il bambino (la nascita) il matrimonio (l'età adulta) e la morte (l'anziana agonizzante). La vita del singolo e quella della massa sono parimenti minacciate:

Dovunque il piede si posa [...] esso avverte l'insicurezza del terreno: l'insicurezza investe anzitutto la personalità individuale, i confini dell'io che si rivelano improvvisamente fluidi, labili. Canetti è il poeta del momento in cui l'io borghese, il medaglione stoico dell'unità della persona, s'incrina e si spezza; lo sfacelo delle frontiere dell'io trascina con sé le costruzioni storiche, specialmente quelle borghesi basate sul principio dell'autonomia e della separazione dell'individuale: ogni pretesa unità, ogni pomposo atomo si frantuma in una brulicante molteplicità centrifuga di sotto-unità indipendenti e ribelli (Magris 1975: vii).

In questo contesto in cui l'io non ha spazio di manovra e la soggettività si frantuma in una caotica moltitudine, il crollo della casa, simbolo borghese di protezione, di unità e di difesa dell'individualità, diventa rappresentazione dell'imminente crollo della civiltà mitteleuropea alla vigilia del secondo conflitto mondiale.

4 **Lo specchio**

Se in *Nozze* il mondo ordinario della vita borghese è condannato a distruggersi con le sue stesse mani a causa della mancanza di un pensiero comunitario sopraffatto dall'avidità, nella *Commedia della vanità* e in *Vite a scadenza* Canetti mette in primo piano degli universi totalitari, dei mondi sottoposti allo stato di eccezione che vivono sotto altre leggi, per decreti e divieti. *La commedia della vanità* è incentrata sulla proibizione delle immagini e delle rappresentazioni dell'io: qualunque superficie riflettente è vietata per decreto, si bruciano i ritratti, gli specchi, i vetri. I roghi che divorano l'immagine del soggetto sono, per Canetti, un'impressione sorta sotto influsso diretto degli eventi che vedeva accadere nei primi anni Trenta:

Quando nel 1933 calò sul mondo la grande accelerazione che doveva trascinare tutto con sé, io non avevo ancora nulla da contrapporre sul piano teorico e sentivo il grande bisogno interiore di raffigurare ciò che non capivo. Già un anno o due prima, e in origine senza alcuna relazione con gli avvenimenti del tempo, mi ero messo a lavorare intorno all'idea di un divieto contro gli specchi. Quando andavo dal parrucchiere a farmi tagliare i capelli i miei sguardi vagavano a destra e a sinistra, dove sedevano persone che erano affascinate da se stesse. Una volta, mi domandai che cosa sarebbe avvenuto se improvvisamente un divieto avesse privato la gente di un momento così prezioso, il più prezioso

di tutti. Era possibile imporre un divieto capace di distogliere l'uomo dalla propria immagine? Un gioco divertente quello di immaginare le conseguenze di un simile divieto. Quando però si arrivò ai roghi dei libri in Germania, fu come se un fulmine mi avesse colpito, e il divieto contro gli specchi cessò di essere un gioco e diventò una cosa seria. Dimenticai ciò che avevo letto sulla massa, dimenticai quel poco che avevo scoperto, mi buttai tutto dietro le spalle e cominciai da capo, fu allora che concepì la prima parte della *Commedia della vanità*, la grande seduzione (Canetti, ed. Forti 2009: 110).

“La grande seduzione”, grottesco incipit della *Commedia della vanità*, è un gigantesco rogo di specchi e immagini, prima iniziativa imposta da un potere misterioso che sta dettando le regole di un nuovo tipo di società. Gli abitanti del luogo, che accettano con entusiasmo il nuovo regime, rispondono con partecipazione alle parole d'ordine del banditore, primo personaggio a entrare in scena:

IL BANDITORE WENZEL WONDRAK (*in mezzo al palcoscenico completamente vuoto*):

E noi, signore e signori, e noi e noi e noi, signore e signori, e noi e noi, abbiamo in mente una cosa [...] Potete anche ridere, se vorrete, ridere non è proibito, il riso è ancora permesso [...] e noi e noi e noi, signore e signori, e noi e noi: qui potrete, signore e signori, prendere di mira le vostre rispettabili immagini. [...] Voi prenderete di mira queste immagini e le farete a pezzi. Colpite quanto vi pare e piace! a vostra disposizione c'è un'inesauribile riserva di specchi. Qua dietro i signori porteranno i loro specchi. Qua davanti li faranno a pezzi. Questa sì che è vera virtù. Questa sì che è nobiltà di cuore. E noi e noi e noi, signore e signori, e noi, noi scompariremo e lasceremo libero il campo (Canetti, ed. Zagari 1982: 73).

Il “noi” ripetuto costantemente dal banditore assume questa volta la funzione di scarica che permette alla massa di costituirsi come tale. In questo contesto, il successo dell'evento è assicurato dalla persuasione del potere che trasforma gli individui in massa: l'atmosfera festiva mitiga la sensazione di comando, quindi, attraverso l'effetto ipnotico dell'azione collettiva, la perdita della propria immagine viene accolta se non con vero assenso, almeno con una sorta di conformismo. Nella modalità di massa che Canetti chiama “massa festiva” (cfr. Canetti, ed. Jesi 2018: 69-ss.), ovvero la massa che si costituisce intorno a un evento apparentemente gioioso, l'auto mutilazione avviene in maniera spontanea. Col procedere dell'azione, il sistema autoritario non si limita a mettere al bando tutti

gli specchi, ma progressivamente estende il divieto anche alle macchine fotografiche e ai ritratti, proibendo quindi qualsiasi rappresentazione dell'essere umano. Quando la massa festiva si disperde e l'apparente uguaglianza tra gli individui si infrange, chi può, cerca di aggirare il divieto: si sviluppano pian piano delle attività illecite dettate dalla nostalgia per la propria immagine perduta. Per chi può permetterselo, si sviluppa un mercato nero di specchi, chi non può si arrangia specchiandosi negli occhi degli altri. Seguiamo quindi le vicende di un ricco egocentrico – che ha solo finto di privarsi del suo specchio – e che si compiace della propria immagine con una macchina per falsi applausi. Al contempo, per strada si riversano i mendicanti di sguardi, le persone che, private della possibilità di confermarsi guardandosi allo specchio, sperano di essere calpestati da un passante. Chiunque, infatti, rivolgendosi ad essi magari per insultarli, finirebbe, anche con l'insulto, col restituire loro la dignità individuale (138-ss.). Le vicende dei piccoli gruppi di personaggi si alternano sulla scena e i loro modi per sfuggire al divieto si concretizzano in un'ultima trovata: viene istituito un sanatorio, ovvero una stanza ricoperta di specchi, in cui si paga per poter "guarire". Come in *Nozze*, anche in questo caso nella scena finale tutti i personaggi si radunano sulla scena. In un primo momento ognuno di loro è così preso dalla propria immagine che non si rende conto di essere circondato dagli altri. Quando una voce fuori scena incita alla rivolta, i personaggi staccano gli specchi dalle pareti e si riversano in strada, la commedia si chiude con un'ultima scena:

Strada.

Un nero torrente l'attraversa. Da tutte le direzioni affluisce gente. Ognuno tiene sollevato in alto uno specchio o un ritratto. L'aria rimbomba di grida furiose. Io! Io! Io! Io! Io! Io! Io! Io! Tutte queste voci non arrivano però a formare un coro (Canetti, ed. Zagari 1982: 181-82).

Nell'ultima scena – che fa da contrappunto al "noi" iniziale ripetuto dal banditore – assistiamo quindi alla rivincita di un "Io" soppresso che cerca la sua liberazione in una violentissima esplosione. Tuttavia, segnala con chiarezza Canetti, un approdo alla vera riconquista del sé è impossibile, poiché le voci "non riescono a formare un coro". Considerato che l'azione si svolge quasi per intero per le strade e le piazze della città, Luciano Zagari individua come motivo centrale del dramma una figurazione sinistra dell'agorà. Se l'essenza dell'agorà è il formarsi di una coscienza collettiva come incontro dialettico di diverse sollecitazioni

individuali, in Canetti infatti assistiamo a un'agorà composta da figure disinteressate o semplicemente incapaci di comunicazione interpersonale e, quindi, a un'agorà falsificata:

Gli individui che affollano la scena si sottomettono con incosciente disponibilità a un processo di massificazione che non può trasformarli in una vera e propria collettività. La responsabilità risale però non solo all'opera falsificatrice del potere, ma anche a quegli individui che, pur nella loro inconfondibile caratterizzazione, tutto risultano essere fuor che delle autentiche personalità umane. Se il pubblico spazio cittadino può comunque far valere la sua ingannevole pretesa di costituirsi in autentica agorà, ciò è dovuto prima di tutto al fatto che quegli individui si riducono a semplice coacervo di cliché linguistici, gestuali, di comportamento (la *akustische Maske*). [...] In effetti però essa si rivela nient'altro che il residuo sanguigno-spettrale di una presenza individuale fattasi meccanica iterazione di un tentativo di apertura comunicativa di fronte ad altri individui, alla dimensione pubblica della vita: un'apertura che ben presto si riduce a smorfia rattrappita, a gesto svuotato, per la sua fissità, di ogni carica concreta (Zagari 1975: xx).

Pensando al clima culturale nel quale Canetti ha composto l'opera, risulta certamente probabile leggere la *Commedia della vanità* come una parabola della tirannide, del totalitarismo massificato che si basa sulla cancellazione delle particolarità individuali (cfr. Bauer 1996). Nel finale, il furore individualista – che invece di essere schiacciato e umiliato è stato potenziato dal potere che voleva proibirlo – risorge come estremizzata vanità. Per questo, la rivolta finale non è sentita come liberazione, ma come delirio autodistruttivo. Ciò che risorge è quindi un Io egocentrico e prevaricatore, a sua volta bramoso di dominio e di potenza.

5 L'orologio

In continuità con le impressioni suggerite dai disastrosi finali delle due opere precedenti, nella sua ultima opera teatrale, Canetti si confronta direttamente con la sua più grande ossessione: la morte. *Vite a scadenza* si apre con un prologo in cui si parla dei “vecchi tempi” (cfr. Canetti, ed. Zagari 1982: 187-ss.). I vecchi tempi sono il mondo di prima, quando le persone non sapevano quando sarebbero morte. Oggi invece, le persone sono chiamate come il numero di anni in cui vivranno. Le persone

si chiamano quindi Ottantotto, Sessantatré, ma anche dodici, tre, o quindici. Alla nascita, a ogni individuo viene consegnata una capsula nella quale si suppone siano scritte le date di nascita e di morte. Sebbene ogni individuo conosca la propria data di nascita, è un crimine rivelare ad altri le informazioni riguardanti quanto tempo si ha ancora a disposizione. Il capsulano è la figura incaricata ad aprire il medaglione al momento della morte per confermare l'accuratezza delle date. La segretezza di tutto il processo, si scopre alla fine, è che tutti i medaglioni sono in realtà vuoti. Rivelare le date di nascita screditerebbe però l'illusione che la società controlli il momento della morte. Perpetuando questa illusione invece, la società può millantare un progresso sociale rispetto alle epoche passate, quando le persone vivevano nella costante paura della morte. Il progresso si rivela presto un'illusione. Sebbene la società si sia apparentemente liberata dalla paura della morte, non si è però liberata dal valore di mercato della durata della vita del singolo. Nella società di *Vite a scadenza*, la personalità e il comportamento dei personaggi sono determinati dal loro numero. Come nelle opere precedenti, anche in *Vite a scadenza* Canetti rappresenta una società partendo da piccole situazioni o quadri: vediamo in scena una madre di nome Trentadue che non riesce a convincere il figlio a essere prudente mentre gioca, perché il bambino si chiama Settanta e sa che nulla può fargli del male (cfr. Canetti, ed. Zagari 1982: 192-ss.). Un ragazzo che si chiama Dieci invece non va a scuola e può comportarsi come vuole perché tutti sanno che avrà una vita breve (207-ss.). Coloro che hanno un numero alto mostrano superiorità e arroganza rispetto a coloro che hanno un numero basso, sono i cittadini di maggior valore all'interno di questo tipo di comunità. Le premesse sociali cambiano, ma il privilegio persiste. In *Vite a scadenza* entra in scena l'unico vero coro, che Canetti, in maniera allegorica, chiama "il coro dei disuguali". Sono gli individui assoggettati al volere del capsulano, ripetono le sue parole, si sentono uniti perché chiusi nella stessa massa.

IL CAPSULANO Vi piace stare assieme?

CORO DEI DISUGUALI No, non ci piace stare assieme.

IL CAPSULANO Perché allora state assieme, se non vi piace stare assieme?

CORO DEI DISUGUALI Facciamo solo finta di stare assieme, ci separeremo.

IL CAPSULANO Che cosa state aspettando?

CORO DEI DISUGUALI Stiamo aspettando l'ora in cui ci separeremo.

IL CAPSULANO Conoscete quest'ora?

CORO DEI DISUGUALI Ciascuno la conosce. Ciascuno conosce l'ora in cui si separerà da tutti gli altri (Canetti, ed. Zagari 1982: 224-25).

L'aspetto più interessante – oltre alla consapevolezza di “far finta” di stare insieme – è la definizione ossimorica di “coro dei disuguali” che rimanda celatamente alla condizione principale del formarsi come massa, ovvero l'apparente decadimento delle distinzioni sociali. Il coro si disperde appena il segreto del capsulano viene svelato al popolo. La speranza di immortalità, una nuova forma di libertà, si rivela essere solo la libertà di morire in un momento non stabilito. Ora che il momento della morte è nuovamente imprevedibile, l'incertezza della morte diventa più insopportabile della morte stessa. Ancora una volta la massa si rivolta e l'opera si chiude nel caos. Per l'intrinseca assenza di forza cognitiva sovraindividuale, la massa di Canetti non diventa mai un'istanza collettiva. L'unico coro possibile è il coro dei disuguali, uniti solo quando assoggettati a un potere esterno.

6 Conclusione

Canetti basa il suo teatro su tre elementi particolarmente significativi: la casa, lo specchio e l'orologio. Figurazioni simboliche di luogo, spazio e tempo. L'autore prende come soggetto le coordinate dell'esperienza umana, gli elementi costituenti della percezione e dimostra come possano trasformarsi in istanze di controllo. Drammatizzando in maniera grottesca gli effetti delle forze della legge sulle relazioni umane, Canetti dimostra come il conformismo sia inadeguato a garantire la serenità del singolo. Alla fine, la pressione esterna a conformarsi si sgretola sotto la forza della più potente spinta interna dell'individuo a soddisfare i propri bisogni personali. Nel frattempo, le leggi e le consuetudini progettate per perpetuare la stabilità generano il decadimento sociale (cfr. Henning-Buchmann 1964). Lo scrittore riesce a mescolare l'insegnamento della commedia aristofanesca e le istanze minacciose del suo presente creando delle opere di difficile collocazione:

Dal momento che Canetti si occupa, più che del destino degli individui, della destinazione del mondo come un tutto, il carattere generale dei problemi tende a far sì che le differenze individuali siano ridotte e attenuate entro la tonalità sinistra della farsa. La tragedia era stata la religione dell'individualità ai suoi albori, la commedia, quella dell'individuo finito che proclama la sua autosufficienza. Ma, per il teatro del XX secolo, i riferimenti sono il circo, il carnevale, la fiera e le marionette: le maschere di un mondo senza individui (Ishaghpour, ed. 2005: 100).

L'autore esprime nel suo teatro una forma di critica rivolta alla modernità in cui la rappresentazione dei binarismi tra bene e male, negativo e positivo, massa e potere sembra apparentemente non avere una sintesi. È da questa mancata risoluzione che Canetti spera di risvegliare nello spettatore il bisogno di metamorfosi. La metamorfosi abbraccia lo spettatore, se necessario lo sconvolge, lo traumatizza, poiché, afferma Canetti: "Fra tutte le possibilità che l'uomo ha di abbracciare tutto se stesso, il dramma è quella che inganna meno" (Canetti, ed. Colorni *et al.* 2021: 32).

NOTE

- 1 Il teatro è una costante delle conversazioni familiari ascoltate da bambino. È proprio nella comune passione teatrale che Canetti riconosce il legame principale tra i suoi genitori: "[c]iò che amavano di più era parlare del Burgtheater, là avevano visto, ancor prima di conoscersi, gli stessi spettacoli e gli stessi attori e non la finivano più di rievocare le esperienze di quel tempo. Seppi più tardi che si erano innamorati l'uno dell'altro proprio parlando di queste cose e, mentre nessuno dei due da solo aveva potuto realizzare il sogno del teatro – entrambi avrebbero desiderato più di ogni altra cosa al mondo diventare attori –, uniti erano riusciti a vincere la battaglia per il loro matrimonio, che era stato molto contrastato" (Canetti, ed. Pandolfi, Colorni 2015: 39).
- 2 Con disinvolta erudizione, Canetti ha celebrato in diverse occasioni gli "antenati" letterari con i quali si è posto in dialogo nel corso della sua carriera. Ne è un esempio il discorso del 1981 in cui Canetti riceve il premio Nobel in nome di altri quattro scrittori (Kraus, Kafka, Musil, Broch) che non lo hanno ricevuto, ma che hanno avuto per lui un'importanza cruciale (cfr. Canetti 2009: 346). Numerosi studi si sono soffermati sulle influenze letterarie nell'opera di Canetti, per un approfondimento si rimanda a Kampel 1985; Witte 1985; Lamping 1996; Stieg, Valentin 1997; Cerulo 2021: 45-48.
- 3 Le informazioni relative alla sua formazione teatrale e alle sue teorie sul dramma sono disseminate tra il secondo e il terzo volume dell'autobiografia e le sue raccolte di aforismi, in particolare *La provincia dell'uomo* e *Il cuore segreto dell'orologio*, cfr. Canetti, ed. Colorni *et al.* 2021.
- 4 Canetti sviluppa il concetto di "maschera acustica" sotto l'influenza di Karl Kraus. Ossessionato dalle conferenze pubbliche tenute dall'autore satirico, Canetti non a caso denomina i suoi anni viennesi "la scuola dell'ascolto" (cfr. Canetti, ed. Colorni, Casalegno 2007a: 218-27). Kraus era noto per la sua capacità di smascherare l'ipocrisia e la corruzione della società viennese attraverso il suo giornale, *Die Fackel*. Nel corso delle sue letture pubbliche, narrate da

Canetti nel secondo volume dell'autobiografia, Kraus citava frequentemente, riassume e distorce le dichiarazioni dei suoi avversari per evidenziare le imprecisioni grammaticali e le incoerenze semantiche, un metodo inteso principalmente a rivelare la posizione eticamente discutibile dell'interlocutore. Kraus sottolineava l'importanza della lingua come riflesso della corruzione morale e sociale della società. Sulle influenze degli anni viennesi e l'importanza di Kraus per il teatro di Canetti cfr. Feth 1980; Quack 1998; Schneider 2008.

BIBLIOGRAFIA

- Bauer, Barbara (1996), "Unter dem Eindruck der Ereignisse in Deutschland. Ideologiekritik und Sprachkritik in Elias Canettis Komödie der Eitelkeit", *Canetti als Leser*, ed. G. Neumann, Freiburg, Rombach: 77-111.
- Bischoff, Alfons M. (1973), *Elias Canetti. Stationen zum Werk*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- Canetti, Elias (ed. 1982), *Teatro* (1964), ed. B. Zagari, Torino, Einaudi.
- (ed. 2007a), *Il frutto del fuoco. Storia di una vita (1921-1931)* (1980), ed. R. Colorni, A. Casalegno, Milano, Adelphi.
- (ed. 2007b), *La coscienza delle parole* (1976), ed. R. Colorni, F. Jesi, Milano, Adelphi.
- (ed. 2009), *Il gioco degli occhi. Storia di una vita (1931-1937)* (1985), ed. G. Forti, Milano, Adelphi.
- (ed. 2015), *La lingua salvata. Storia di una giovinezza* (1977), ed. A. Pandolfi, R. Colorni, Milano, Adelphi.
- (ed. 2018), *Massa e potere* (1960), ed. F. Jesi, Milano, Adelphi.
- (ed. 2021), *Appunti 1942-1993*, ed. R. Colorni, G. Forti, F. Jesi, A. Vigliani, Milano, Adelphi.
- Canetti, Elias; Durzak, Manfred (1975), "Akustische Maske und Maskensprung. Materialien zu einer Theorie des Dramas. Ein Gespräch", *Neue Deutsche Hefte*, 22/3: 497-516.
- Cerulo, Claudia (2021), "Malato di voci. L'archivio dei suoni di Elias Canetti", *Lo scaffale degli scrittori: La letteratura e gli altri saperi*, eds. M. Carcione, M. Esposito, L.A. Nappi, S. Mauriello, L. Saverna, Roma, Sapienza Università Editrice: 33-49.

- Feth, Hans (1980), *Elias Canettis Dramen*, Frankfurt am Main, R. G. Fischer.
- Hanuschek, Sven (2005), *Elias Canetti. Biographie*, München, Carl Hanser Verlag.
- Henning-Buchmann, Claus (1964), "Katastrophe, Massenwahn und Tabu: Zu den Dramen von Elias Canetti", *Wort in der Zeit*, 10/12: 44-50.
- Ishaghpour, Youssef, *Elias Canetti. Metamorfosi e identità* (1990), ed. A. Borsari, trad. it. a cura di S. Pietri, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.
- Kampel, Beatrix (1985), "Ein Dichter braucht Ahnen. Canettis Begegnungen mit Literatur und Literaten im Spiegel seiner Autobiographie", *Elias Canetti. Experte der Macht*, ed. K. Bartsch et al., Graz, Droschl: 102-15.
- Lamping, Dieter (1996), "'Zehn Minuten Lichtenberg'. Canetti als Leser anderer Aphoristiker", *Canetti als Leser*, ed. G.G. Neumann, Freiburg, Rombach: 113-26.
- Lombardi, Antonello (2011), *La scuola dell'ascolto. Oralità, suono e musica nell'opera di Elias Canetti*, Bologna, Ut Orpheus.
- Magris, Claudio (1975), "Prefazione", E. Canetti, *La commedia della vanità*, ed. B. Zagari, Torino, Einaudi: x-xii.
- Quack, Josef (1998), "Über Elias Canettis Verhältnis zu Karl Kraus. Ein kritischer Vergleich", *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 23/2: 118-41.
- Schneider, Manfred (2008), "Kritik der Paranoia. Elias Canetti und Karl Kraus, *Der Überlebende und sein Doppel* Kulturwissenschaftliche Analysen zum Werk Elias Canettis", ed. S. Lüdemann, Freiburg, Berlin, Wien, Rombach Verlag: 189-214.
- Stieg, Gerald; Valentin, Jean-Marie (1997), "*Ein Dichter braucht Ahnen*": *Elias Canetti und die europäische Tradition*, Lausanne, Peter Lang.
- Witte, Bernd (1985), "Der Einzelne und seine Literatur. Elias Canetti Auffassung vom Dichter", *Elias Canetti. Experte der Macht*, ed. K. Bartsch et al., Graz, Droschl: 14-27.
- Zagari, Luciano (1975), "L'agorà falsificata", E. Canetti, *La commedia della vanità*, ed. B. Zagari, Torino, Einaudi: xv-xxiii.

Claudia Cerulo è assegnista di ricerca post-doc in Critica letteraria e Letterature comparate presso l'Università di Napoli Federico II. Attualmente lavora al progetto PRIN PNRR PANIC – *Post Apocalyptic Narratives in Italian Culture (2000-2022)*. Nel 2023 ha conseguito il titolo di dottoressa di ricerca in Letterature comparate presso l'Università di Bologna (DESE – Doctorat d'études supérieures européennes) con una tesi intitolata *OTO-BIO-GRAPHIES. Auditory*

Perception in XXth Century Self Narratives (Canetti, Ginzburg, Sarraute), nella quale ha indagato il legame tra la percezione uditiva e il ripensamento del soggetto autobiografico a partire dal pensiero decostruzionista. I suoi interessi di ricerca comprendono il rapporto tra letteratura e psicanalisi, il genere autobiografico, la filosofia femminista e i Comics Studies. Ha pubblicato diversi saggi su riviste nazionali e internazionali. È membro del gruppo di ricerca sul fumetto italiano SnIF (Studying'n' Investigating Fumetti) e dell'Osservatorio sul romanzo contemporaneo dell'Università Federico II di Napoli. | Claudia Cerulo is a postdoctoral researcher at the University of Naples Federico II. She's currently working on the PRIN PNRR project PANIC – *Post Apocalyptic Narratives in Italian Culture (2000-2022)*. She holds a PhD in Comparative Literature at the University of Bologna (DESE – Doctorat d'études supérieures européennes). Her thesis, entitled *OTO-BIO-GRAPHIES. Auditory Perception in XXth Century Self Narratives* (Canetti, Ginzburg, Sarraute), is an investigation into the relationship between auditory perception and the rethinking of the autobiographical subject through the lens of deconstructionist thought. Her research **interest** involve: Literature and Psychoanalysis, Autobiography, Feminist Philosophy and Comics Studies. She published many papers on national and international journals. She's a member of the research group SnIF (Studying'n' Investigating Fumetti) and the Osservatorio sul romanzo contemporaneo.



Coro/Solo: una ricognizione storico-critica dal Novecento all'oggi

Chorus/Solo: A historical-critical survey from the twentieth century to today

Silvia Mei

Università di Foggia, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Il presente contributo si propone di tracciare, secondo una prospettiva critica, l'evoluzione storica dei modi e delle forme in cui il 'solo' e il 'coro' si sono espressi nel teatro (di parola e in musica), nella danza e nella performance dal Novecento ad oggi. Il discorso storico, riorganizzato qui per temi e ambiti, mette in luce la particolare dialettica innescata in alcune stagioni sperimentali da questi due "luoghi-strumenti", come ben li definisce Marco De Marinis, arrivando a caratterizzare specifici generi teatrali, tendenze della scena, sia moderna che contemporanea, e pratiche artistiche, sociali e di comunità. Differenti le logiche che ordinano il rapporto coro/solo fin dalle origini del teatro e della drammaturgia occidentali, per arrivare ai più radicali ripensamenti contemporanei con l'amputazione del coro tragico negli allestimenti della Societas Raffaello Sanzio ovvero la sua amplificazione parossistica in forma di massa nelle regie di Einer Schlee. Nella dialettica tra questi due elementi si può leggere una condizione di antitesi oppure di sintesi, di contrasto o di dialogo all'interno di una comunità tra individuo e società. È per l'appunto nel superamento del conflitto proprio del moderno tra solo e coro che riconosciamo la cifra del teatro del XXI secolo: quando cioè l'io-solo non rappresenta più soltanto una persona ma può farsi unisono nel corpo a corpo con gli altri coreuti. Come nelle pratiche corali di Marco Martinelli e di molto teatro cosiddetto 'di comunità', la voce di uno si moltiplica nella voce di tutti gli altri, arrivando a con-fonderla e a con-fondersi in un insieme che è il 'noi' politico. Il 'noi' di una cittadinanza in cerca di voce e di azione. | This contribution aims to trace, by a critical perspective, the historical evolution of the ways and forms in which the 'solo' and the 'chorus' have been expressed in theatre (both spoken and musical), dance, and performance from the 20th century to today. The historical discussion, organized here by themes and fields, highlights the particular dialectic triggered in some experimental periods by these two "luoghi-strumenti", as Marco De Marinis aptly defines them, which have come to characterize specific theatrical genres, trends in both modern and contemporary theatre, as well as artistic, social, and community practices. Since the origins of Western theatre and dramaturgy, different logics have governed the relationship between chorus and solo, leading up to more radical contemporary reconsiderations, such as the removal of the chorus in the Attic tragedy directed by Societas Raffaello Sanzio, or its paroxysmal amplification in the form of a mass on the scene of Einar Schlee. In the dialectic between these two elements, we can discern a condition of confrontation or dialogue, of contrast or synthesis within a community, between the individual and society. It is precisely in the overcoming of the modern conflict between solo and chorus that we recognize the essence of contemporary theatre: when the 'I' no longer represents just an unrepeatable singularity but can become unison in close interaction with other choristers. As in the choral practices of Marco Martinelli and of much 'community theatre', the individual's voice becomes the voice of all, blending into a collective whole, the political 'we' of a citizenship in search of action.

PAROLE CHIAVE | **KEYWORDS**

coralità, monologo, attore comico, balletto post-romantico, danza moderna | chorality, monologue, comedy actor, post-romantic ballet, modern dance

Che cosa unisce gli iconici abiti ‘comuni’ dell’artista concettuale James Lee Byars¹ alla “creazione a cielo aperto” *Eresia della felicità* di Marco Martinelli² e alle “assemblee localizzate” o balli ritmici di STOA (2003-2009) di Claudia Castellucci (Acca, Amara 2023)? E ancora: cosa apparenta le produzioni di comunità di Bottega degli Aprocriti a Manfredonia, come *Uccelli* (2019) e *Pace* (2024), o il Grande Teatro di Lido Adriano, primo ‘stabile’ di comunità italiano diretto da Luigi Dadina e Lanfranco Vicari³, con l’*Open Program* di Mario Biagini, i drammi sociali di Milo Rau, il teatro-mondo di Lola Arias e Rimini Protokoll⁴, i progetti Urban Experience di Carlo Infante, Altofest a Napoli (Mei, Mesiti 2018), Territori da cucire del Teatro delle Ariette in Valsamoggia (Bevione, Ilari 2023), Stormo di Effetto Larsen⁵ e le chiamate pubbliche del Teatro delle Albe?⁶

L’elenco potrebbe allungarsi e includere svariate attività, pratiche e generi teatrali, soprattutto al limite del teatro o di confine con altre discipline artistiche e territori del sociale⁷. Tuttavia il presente contributo non vuole offrire una mera rassegna di casi, seppur emblematici, legati alle manifestazioni e alle forme d’uso storiche del coro, e di generi riconducibili a un tipo di scena corale, parallelamente all’affermarsi della performance solistica e/o monologante.

La ricognizione qui proposta intende piuttosto ripercorrere, nella scena prodotta nel XX e XXI secolo⁸, la dialettica ‘originaria’ di solo e coro⁹ che attraversa intere epoche storiche. Ma quella del solo/coro è un’endiadi che non si esaurisce nella fenomenologia plurale del Novecento, spesso manifestandosi con un’alternanza tra i due termini, quando non si registra una vera e propria antinomia. Il terzo millennio apre infatti su nuovi scenari e promuove mutazioni con l’indissolubilità di solo e coro, individuo e comunità, singolo e collettivo: per generare nuove pratiche di cura della persona e la promozione di una pedagogia trasversale in grado di incidere sulla promozione di cittadinanza attiva; per riportare il teatro alla sua natura “politica” – nel significato etimologico di “relativo alla polis” – risalendo all’istruzione del coro tragico attico, quando era formato e agito dagli stessi cittadini della regione.

La letteratura esistente (Rousier 2002; Triau 2003; Fix, Toudoire-Surlapierre 2009; Pasqualicchio 2006) tende a divaricare il “solo” dal “coro” in quanto dispositivi storicamente distinti o contrapposti, mettendo a tema l’una o l’altra emergenza scenica in base ai periodi storici e alle estetiche del tempo. Lo sforzo di far convergere le due vie e di questionarle storicamente risponde alla rilevazione degli indirizzi che l’ultima scena sta imboccando e a una possibile terza via, senza leader né masse, senza solipsismi né sciami¹⁰, senza élite né fenomeni virali, che funzioni da modello sociale e politico, da strumento conoscitivo in cui l’uno e i molti formano una cosa sola.

1 Forme e spazi del nuovo

Il Novecento teatrale¹¹ designa ed elegge la performance solistica – il cosiddetto solo o assolo – e il coro teatrale a zone privilegiate e utopici spazi laboratoriali di ricerca e invenzione di nuove modalità creative (non solo nel teatro di parola, ma anche musicale, di danza e nella performance).

Il coro e, in particolare, il solo si fanno significativi “luoghi-strumenti” (De Marinis, ed. 2008: 299) del rinnovamento dei linguaggi scenici, vale a dire modalità creative che attivano strategie e pratiche di rifondazione, gemmando nuove forme: per l’appunto, quella del solo come prodotto autosufficiente e del *Chortheater* – etichetta difficilmente traducibile – espressione topica della drammaturgia e della scena tedesca degli anni Duemila (Ossicini 2009).

Entrambi questi campi sottendono un complesso di pratiche ed estetiche che procedono e talora involgono da spazio creativo non ufficiale, antitradizionale e dall’*élan* rivoluzionario, a genere o forma, spesso inerte o automatica, se giustificata da sole ragioni produttive, spiegazione ricorrente della scelta solistica nel postnovecento, ma puramente esteriore rispetto alle espressioni poetiche di singoli artisti.

Nella danza postnovecentesca infatti si è avvertita una proliferazione di assoli¹², parallelamente a un ritorno alla dimensione corale e collettiva del lavoro, si pensi nello specifico ai gruppi degli anni Novanta come L’Impasto e Sosta Palmizi (Guatterini 2003; Vaccarino 2003; Senatore 2007). Al contrario, nel teatro, esclusa la deriva commerciale e televisiva (il varietà popolare e i *one man show*), la performance solistica si carica ancora oggi di nuovi valori e inediti segni raccogliendo differenti pubblici, consensi di critica e interesse storiografico¹³.

Anche il teatro musicale, che condivide con gli altri ambiti i termini coro e solo (più propriamente “aria”), riconosce in nomi di punta della performance e della composizione contemporanea, come John Cage e Glenn Gould, esempi di solipsismo e di coralità. A partire da generi e prassi preesistenti, essi condussero la loro ricerca all’insegna della radicalità e della provocazione con effetti che travalicarono l’ambito musicale *tout court*. È in special modo nei poemi sinfonici per la radio che si riscontrano pratiche e prodotti di sperimentazione più alti e significativi nell’ambito di questo dominio di interesse; come del resto nel nuovo e fortunato genere polivalente del concerto, dove voce, piuttosto che canto, e partiture sonore, piuttosto che composizioni, ordiscono una complessa drammaturgia¹⁴.

Come ha spesso sostenuto parte della storiografia teatrale di estrazione cattolica (da Mario Apollonio ad Annamaria Cascetta), secondo cui la *dialettica* individuo-coro è costitutiva dello spettacolo drammatico occidentale, lo spettacolo è “ontologicamente inteso come arte collettiva e plurale, nella quale far convergere e amalgamare singole abilità professionali” (Megale 2006: 126). Tuttavia, lo spettacolo solistico stenta ad affermarsi con una fisionomia caratteristica e una sua autonomia almeno fino alle soglie del XX secolo quando, da vere apripista della rifondazione teatrale, le pioniere della danza moderna, in una spartana e laconica scena da concerto, offrirono recital a serata intera di ‘danze libere’, soliste e femminili (Casini Ropa 1990; Carandini, Vaccarino 1997; Rousier 2002): dalle serpentine di luce di Loïe Fuller (Veroli 2009), ai bassorilievi danzati d’ispirazione ellenica di Isadora Duncan (ed. 2007), passando per il ripiegamento esotico e olistico di Ruth St. Denis e delle sue ‘nuove’ danze indiane (Di Bernardi 2006).

Parallelamente ma anche in sintonia culturale con la rifondazione moderna delle danzatrici libere, il nuovo attore novecentesco si plasma nel solco della tradizione comica solista apertasi in seno ai nuovi generi fine Ottocento (varietà, caffè-concerto, rivista, avanspettacolo, sceneggiata napoletana etc.) in antitesi alla linea prevalente drammatico-borghese-grandattorica. Il solismo comico del primo Novecento è però da leggersi come il prototipo di una modalità produttiva e di una categoria attoriale, che deve includere “anche artisti che lavorano o hanno lavorato prevalentemente sul registro serio-alto-drammatico, piuttosto che su quello ridicolo-basso-farsesco” (De Marinis, ed. 2008: 263n) – è il caso di Eduardo De Filippo, Carmelo Bene, Leo de Berardinis, Carlo Cecchi, Piera Degli Esposti – e che proprio a quell’antitradizione del comico si sono rivolti nelle loro istanze di cambiamento. Come precisa De Marinis, “il nuovo

attore comico non costituisce né un genere né una tendenza; [...] non si tratta nemmeno di una poetica o di un progetto artistico in senso proprio, cioè nel senso di un insieme più o meno organico di indicazioni valide al di là di coloro che le propongono e le praticano” (282), in quanto cerca di delineare “quella linea di resistenza e di differenza” che attraversa “tenacemente la scena italiana del Novecento, anche se minacciata da un certo momento in poi, da un sempre più soverchiante processo di omologazione” (266).

Dall'altra parte, il coro vive anch'esso una stagione florida e feconda ad inizio Novecento, rinvigorito – dopo l'attenzione romantica di Schiller e tardoromantica di Nietzsche – dall'iniziativa di un riteatralizzatore come Georg Fuchs, che vede nella festa e nell'azione corale le scaturigini rituali e la forma originaria della performatività umana da riapprontare per il teatro del futuro. In un certo senso la storia del coro teatrale nel XX secolo si apre con l'inno di Fuchs per un teatro corale (*Die Revolution des Theaters*, 1909) e si chiude, battezzando la scena di nuovo millennio, con l'amputazione del coro, presenza in assenza, di *Tragedia Endogonia* della Società Raffaello Sanzio (2002-2004), passando per il neoritualismo dell'azionista viennese Hermann Nitsch.

2 Logiche consensuali e reciproche distanze (dalla parte della danza)

La storia del teatro Occidentale riconosce tuttavia come costitutivo il binomio solo-coro, individualità-coralità, singolo-molteplice. La drammaturgia ricorrente e prevalente vuole l'alternanza di momenti e quadri strutturati tra parti “a solo” (monologhi, variazioni, arie e romanze, lazzi e “bravure”, lamenti e pazzie) e momenti corali. Il solo era solito riscuotere, con tutta evidenza, maggiori consensi e favori del pubblico tanto da richiedere serate intere, le famose “beneficiarie” o “serate d'onore”, prima ancora della sua riscoperta e reinvenzione come laboratorio teatrale nel corso del XX secolo.

Ma la dialettica coro-solo è molto più complessa e instaura diverse logiche di interazione e coabitazione:

a) Logica coordinativa del 'solo e coro'

È la logica drammatica della tradizione teatrale, coreutica e operistica, a cui si oppongono le avanguardie storiche e il nuovo teatro

italiano degli “attori antifunzionali” e dei “solisti polimorfi” (De Marinis, ed. 2008). In questa direzione il balletto postromantico offre modelli e strutture esemplificativi, anche in ragione della forte codificazione di marca russa (siamo nell’era di Marius Petipa) trasmessa nel tempo. Emblematico a questo proposito il II atto del *Lago dei cigni* (1895) in cui la coreografia stabilisce tra la solista e il corpo di ballo un fitto sistema di rimandi, con elementi formali ricorrenti determinati in primo luogo dalla vicenda narrativa. Odette, il Cigno bianco, e la schiera di donne-cigno al suo seguito sono vincolate dal medesimo sortilegio di cui è stata vittima la loro principessa. Rispetto a lei, il coro di cigni funziona per lo più specularmente, facendo da cassa di risonanza dei sentimenti della protagonista oppure da cornice al suo ‘canto’ (come nel *pas de deux* intonato col principe Siegfried), oltre ad esserne il clone. Sebbene infatti si distingua visivamente per alcuni accessori propri del costume di scena, quando si scatena la vertigine corale degli atti bianchi, Odette si nasconde e confonde nell’ensemble di ballo per poi manifestarsi distaccandosene. La schiera di ballerine in tutù e scarpette che si dispongono in ranghi serrati, percorre la scena a serpentina, fende in perfette diagonali il palcoscenico o traccia corone circolari muovendosi all’unisono. Esse traslano in termini coreutici la produzione in serie industriale e la catena di montaggio, cosa che ritroveremo più avanti nel fenomeno delle *girls* da rivista. È (anche) a questo apparentamento ideale con la macchina, l’omologazione seriale e la merce capitalista che si oppone la danza moderna delle pioniere primonovecentesche.

Successivamente il balletto moderno, se rimaniamo in ambito russo, ha riconosciuto al *corps de ballet* una dimensione meno esornativa, come in Yuriy Grigorovič, coreografo sovietico che ha promosso l’ensemble-coro a paritetica *dramatis persona* dei singoli protagonisti (si vedano *Spartacus* e *Il fiore di pietra*), e in Rudolf Nureyev – la cui carriera è notoriamente internazionale al di là della sua formazione – per il quale il corpo di ballo era per l’appunto un insieme dinamico, espressione dell’*unisono* – termine quest’ultimo che trova ad esempio grande fortuna nel pensiero del coreografo “postclassico” William Forsythe.

Sul versante del teatro di danza mitteleuropeo, emblematica coesistenza di solo e coro si riconosce nel *Tanztheater* di Pina Bausch, come ad esempio nella sua edizione del *Sacre du Printemps* (1975) e nei primissimi *Stücke*, quali *Blaubart* (1977) e *Café Müller* (1978): qui, isolate e incomunicanti figure umane tentano un incontro nello spazio di un desolato caffè – metafora del deserto degli affetti – affollato dalla sola prosopopea

di sedie che intralciano ogni passaggio e occupano quasi completamente lo spazio scenico. Le cinque presenze, che prendono vita nello smarrimento della perdita, danzano sole, in alternanza, in simultaneità o asincrone, ma sempre senza possibilità d'accordo, sicuramente d'incontro.

b) *Logica avversativa del 'solo vs coro'*

Si tratta di pratiche di resistenza ai modelli omologanti dei totalitarismi, che promuovono liturgie collettive e spettacoli di massa in cui i singoli coreuti sono subordinati al corifeo-guida e irregimentati all'interno di schemi geometrici e spersonalizzanti. La forma del solo si oppone quindi a questa coralità coatta quale forma di resistenza capace di sublimare la singolarità del performer o danzatore nella voce collettiva e universale che il corpo può rappresentare: è il caso delle pantomime grottesche di Valeska Gert, dei soli notturni di Mary Wigman, degli *Affecten* di Dore Hoyer e, oltreoceano, di *Lamentation* di Martha Graham. Tuttavia, come osserva Casini Ropa, con esclusivo riferimento alla danza, il solo "oscilla, negli anni dell'affermazione delle grandi democrazie e dei grandi totalitarismi, tra il fascino dell'automoltiplicazione nella coralità, con il rischio dell'omologazione ideologica e del conformismo espressivo, e la resistenza" (2003: 16). Nel secondo Novecento ancora uno sparuto numero di soli, in esplicita continuità con le pioniere moderne, si distingue dalla coralità dominante post-sessantottesca: si tratta della prassi poetica espressa nel *Tanztheater* di Susanne Linke e Rehinild Hoffmann, in cui si avvertono le ultime, ruggenti repliche alla mortificazione della donna in oggetto di consumo, alla mercificazione del corpo agli albori della società dello spettacolo, in una potente sebbene delicata costruzione di anti-segni riportati alla dimensione intima e privata delle due danzatrici.

c) *Logica simmetrica del 'solo come coro' e viceversa*

Il modello solistico, residuo di una cultura ancora borghese, trova nuove direttrici di sviluppo nell'incontro con le ideologie socialiste, promotrici di nuove società democratiche nei primi decenni del XX secolo. Il corpo libero promosso dall'eucinetica di Rudolf von Laban è espressione di un movimento consapevole e armonioso tra coloro che compongono la liturgia corale del *Tanztemple* (tempio danzante). Qui "i movimenti espressivi e peculiari dei singoli" – osserva Casini Ropa – si accordano "sulla base antropologica di una comunione profonda di credenze, di bisogni e di modi di vita [...] il corpo dell'individuo che danza, assolvendo ad una funzione non solo centrifuga ma anche centripeta nei confronti

del sociale, può divenire anche il luogo della sintesi espressiva e comunicativa di pensieri, sentimenti e caratteri collettivi” (2003: 14, 15).

In questa forbice, tra il coro come moltiplicatore di individualità e il solo come manifestazione di un corpo universale, si inserisce la qualità e dimensione collettiva del *Chortheater*. Fulgidi riscontri di questo fenomeno si rintracciano lucidamente nel teatro epico di Bertolt Brecht, nel già citato *Tanztheater* di Pina Bausch e negli allestimenti del regista svizzero, imprestato dal teatro lirico, Christoph Marthaler. Per quest'ultimo, la formazione musicale e la prevalente attività di regista d'opera hanno contribuito a esercitare una sensibilità all'*insieme*, spesso proposta come grigia umanità assorta e frammentata (Ossicini 2009: 325).

3 Il performer è un solista

Il nuovo attore e danzatore del Novecento teatrale si afferma dunque come solista. Il suo regime privilegiato di espressione, di ricerca come di spettacolo, è la forma del solo. Come unità drammatica il solo è sempre esistito ma la rifondazione teatrale novecentesca lo registra quale forma dominante, fenomeno quantitativamente e qualitativamente distinto dalle precedenti manifestazioni storiche.

Il secondo Novecento conosce poi un'ulteriore intensificazione della forma solo che si fa genere, soprattutto nell'allineamento con le arti visive negli anni dell'esplosione della Performance Art, ad altezza dei Settanta.

La voce solitaria vede però da Carmelo Bene in poi una superfetazione di soli declinati nella forma dell'"assolo di parola narrativa", dove il "*performer* della parola, senza personaggio, senza quarta parete-schermo protettivo e rassicurante, senza al limite testi di riferimento, ha solo se stesso da rappresentare" (Puppa 2010: 24). È il caso dei "favel-latori-cantori" del Teatro delle Albe (quando incontra a partire dal 1988 i *griot* senegalesi dando vita a spettacoli come *Ruh. Romagna più Africa uguale*), del teatro di narrazione, del teatro civile e politico, degli attori comici.

Monologante è del resto l'attitudine novecentesca: negli sviluppi drammaturgici come nelle performance sceniche ben descritte dalla linea contrattorica che da Duse arriva al solista polimorfo anni Ottanta (Benigni, Gaber, Degli Esposti, Leo Bassi, Lucia Poli, tra gli altri), passando per l'attore antifunzionale (Bene, Cecchi, de Berardinis, Peragallo, Fo e Rame). Si tratta di una drammaturgia che porta alle estreme conseguenze

la confessione dell'a parte e del soliloquio, per via del *maelstrom* di un James Joyce e Arthur Schnitzler, di un Samuel Beckett o Thomas Bernhard, stando alla linea concettualizzata da Szondi (1962) "della caduta dell'intersoggettività nel copione moderno, il venire meno delle condizioni che permettono l'accadere presente nella relazione io/altro" (Puppa 2010: 17-18). E il venire meno delle condizioni che ci relazionano all'altro come partner, come personaggio, come spettatore, determina la "sospensione del dialogo", per citare Bene: "Monologare è già concorso in rissa (e, comunque, rissa d'artefice, d'autore). [...] il 'monologo' non è un momento come un altro a teatro. È, al contrario, l'intero spettacolo. *Mono- logo è teatro*" (1982: 21-22).

Agli antipodi del monologo egocentrato di molti solisti, riconosciamo la voce del narratore. Con la sua lingua, spesso all'insegna della polluzione dialettale, e con le sue storie, foriere di una memoria collettiva e della storia politica di una comunità, il teatro di narrazione ha dispiegato un ventaglio di modalità epiche a partire dall'esperienza di Laboratorio Teatro Settimo e di quella che diventerà la prima generazione di nuovi performer epici, come Laura Curino, Marco Paolini, Marco Baliani, cui si aggiungeranno Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta.

Il golfo dei monologanti è certamente più ampio e frastagliato e ad oggi, nell'attesa di una mappatura che si esprima in geografie di senso, può solo esser redatto nella forma del catalogo (Puppa 2010).

4 La mistica del coro

Le scaturigini della tragedia greca sembra si debbano rintracciare, sulla scia di Bérard e Havelock, nei rapsodi epici, attori drammatici *ante litteram* di un testo scritto. Cesare Molinari raccoglie e segnala nella letteratura di settore i sintomi di una genesi pre-drammatica e pre-teatrale del teatro attico (1994: 10-13). Si tratterebbe allora di anteporre o allineare alla forma antifonaria del ditirambo la performance epica, cioè quella di un narratore che mima o rappresenta i personaggi introdotti nel suo racconto "magari 'immedesimandosi' in essi, come adombra lo stesso Aristotele, dicendo che si può narrare diventando 'qualcosa d'altro'". Il rapsodo, precisa infatti Molinari, "sarebbe insomma il modello dell'attore creativo".

In questa direzione si muove la nuova performance epica dei *narratori*, ma è nella matrice magico-festiva, culturale e orgiastica, collettiva ed esoterica, che si dà il recupero primonovecentesco dell'Ellade da parte

dei riteatralizzatori, dei danzatori, degli antroposofi e degli intellettuali e teorici di una moderna umanità, soprattutto in area sassone, come Georg Fuschs, Rudolf von Laban e Rudolf Steiner.

Il 'secessionismo' scenico di Georg Fuchs si manifesta nella nostalgia dello stadio originario del teatro individuato nel coro, vale dire in un teatro festivo in cui si scatena l'"enfasi fusionale che fa di spettatore e attore una coralità mistica esaltata" (Artioli 2005: 20). Negli stessi anni, tra il 1909 e il 1913, Rudolf von Steiner e Marie von Sivers mettono in scena riduzioni dei misteri drammatici di Edouard Schuré con attori non professionisti. Come nelle intenzioni dell'autore il dramma doveva elevare lo spettatore ad un grado superiore di conoscenza, così negli allestimenti di misteri di Steiner il teatro, da potente strumento d'elevazione, doveva tentare di provocare "una catarsi nello spettatore, accompagnandolo alla comprensione della dimensione spirituale dell'essere umano" (Cristini 2008: 115). Parallelamente al recupero dell'originaria forma dei Misteri nel mito della celebre *Passione* di Oberammergau, l'ungherese Rudolf von Laban, di ritorno dalla colonia naturista di Monte Verità ad Ascona in Svizzera, inaugura nel 1913 un genere di danza diverso da quello praticato fino ad allora: feste coreiche officiate da non professionisti, e più precisamente definite *Bewegungschöre* (cori di movimento). Secondo Aurel Milloss, "questo tipo di danza, quasi religioso, venne inteso da Laban in senso pedagogico, e quindi espressivamente umano, concepito allo scopo di indurre i partecipanti a sentirsi esseri umani completi in rapporto al sociale, in una totalità di corpo, anima e spirito" (1982: 22). L'appropriazione che ne verrà fatta di lì a breve nelle celebrazioni di massa nazista e nella ritualità di regime è senza soluzione di continuità.

Rispetto alla rottura che le neoavanguardie producono del palinsesto normativo, è sempre in ambito sassone che si rinvergono quintessenze neorituali con l'azionista viennese Hermann Nitsch e il suo *Orgien und Mysterien Theater* (teatro delle orge e dei misteri). Le sue performance a partecipazione intendevano produrre una catarsi aristotelica attraverso la manifestazione di sentimenti a lungo repressi e inconsci. Il sacrificio animale, l'esperienza tattile e olfattiva degli organi coi suoi liquidi e la stimolazione sonora per indurre l'estasi imbastiscono i canali fisici e materiali per la purificazione dell'uomo, intrinsecamente violento ma sedato nei suoi istinti dai mass-media.

Sotto molti aspetti, certe esperienze rituali, come quelle sopra enunciate, stabiliscono una continuità, *mutatis mutandis*, con i *rave party* e la trance indotta e organizzata dei moderni sciamani di cui parla Lapassade (2020).

5 Quando i felici pochi diventano molti e si fanno uno

La dialettica solo/coro può assumere le forme di una *contrainte* che marca il conflitto permanente all'interno di una comunità, il contrasto irriducibile tra individuo e società, uno e molti. Ma si tratta di fenomeni isolati, come Einar Schleef e la Societas Raffaello Sanzio. In quest'ultimo caso, se per Romeo Castellucci – co-fondatore della Compagnia cesenate – il confronto con la tragedia greca è inevitabile, in quanto fondamento del teatro occidentale, il suo lavoro sulla tragedia attica è all'insegna della sospensione della lingua ormai perduta della tragedia stessa. Questa sospensione si manifesta attraverso la marginalizzazione o l'amputazione più radicale dell'elemento ritenuto da Castellucci il più inattuale: il coro. È il caso di *Oresteia: una commedia organica?* (1995), dove i coreuti sono sostituiti da piccoli conigli di gesso destinati a esplodere, e del ciclo di *Tragedia Endogonia* (2002-2004), concepita come una serie di Episodi autonomi sebbene collegati tra loro, quali “atti puri e completi”.

In un recente contributo significativamente intitolato *À la recherche du Choeur perdu* – con un evidente gioco d'assonanza, almeno in francese, tra le parole “coro” e “cuore” – Marco De Marinis promuove un distinguo dirimente circa la modellizzazione del teatro greco-romano nell'Europa moderna: da *modello normativo* – proprio dell'epoca rinascimentale fino al XVII secolo della tragedia classica francese – a *modello utopico o ideale*, “auquel s'inspirer pour changer en profondeur, parfois révolutionner même, le théâtre occidental, accusé – entre autres – de reproduire les inégalités de la société et d'être devenu le passe-temps frivole des classes privilégiées” (2024: 16). I primi a marcare il passo di un recupero differente del teatro dell'antichità classica sono, non a caso, Diderot e Rousseau, attivatori di un pensiero sul teatro e di un processo di riforma che passa da Wagner e Nietzsche, scende lungo tutto il Novecento e arriva fino ai nostri giorni, toccando pratiche di performance partecipata e di produzione comunitaria.

Il sogno antico che Diderot riconosce negli *spectacles publics*, celebrati in spazi all'aperto capaci di accogliere moltitudini di genti in forma di assemblea cittadina, lo stesso sogno che Wagner ha di fare dell'arte ellenica un'arte umana universale, è il sogno che si solidifica nell'utopia di una comunità riunita e coesa che attraversa tutto il Novecento, nel recupero del coro come “luogo-strumento” capace di rigenerare il rapporto col pubblico nello spazio rifondato del teatro moderno. Oggi, nel terzo millennio, questo ‘sogno antico’ rivive attraverso pratiche corali che non vogliono educare il pubblico, formarlo, peggio ancora manipolarlo

o renderlo protagonista attraverso la finta liturgia della partecipazione attiva, ma che al contrario aprono “a una dimensione conoscitiva dove la sapienza dello spettatore in realtà appartiene a una sapienza più ampia [...]”. La possibilità della conoscenza è la possibilità di un’esperienza condivisa, non solipsistica. La possibilità stessa di un momento conoscitivo è correlata all’incontro che il coro permette in quanto pratica artistica”. La citazione è tratta dalla prefazione di Tafuri e Beronio al manifesto poetico di Marco Martinelli intitolato *Coro* (2023), scritto a partire dalle numerose esperienze guidate insieme al Teatro delle Albe per la *non-scuola* e dalle chiamate pubbliche all’interno dei Cantieri di Ravenna Teatro. Si tratta di un testo che è anche un ‘vademecum’ su quella che Martinelli chiama “accensione” del coro, sulla possibilità di presentificare lo spirito dionisiaco in un gruppo di persone. Il primo passo, che dà l’abbrivio ai trentacinque punti del ‘manifesto’, parte da un riconoscimento necessario, da un dato di fatto che Martinelli pronuncia attraverso un proverbio africano: *io sono noi*. La dialettica solo/coro appare fin da queste premesse evidente, riverberante negli io-mondo, o meglio: io-mondi che ciascuno schiude nel cerchio magico del Coro (sempre usato con la maiuscola), dove “l’indifferenziato” che vi partecipa emerge in quanto insieme. Il concetto di “indifferenziato” ripropone, se vogliamo, il contrasto uno-molti delle società capitalistiche, degli influencer *versus* la moltitudine dei followers. Ed è proprio in questo Coro che il rifiuto, lo scarto di chi non è emerso, può essere preso sul serio, senza giudizio, nella reciproca accettazione e nell’ascolto del corpo e dei suoi sensi, nella verità di uno scambio reale e non mediato: qui, scrive Martinelli, “in questo cerchio della fiducia, le creature sussurrano il proprio nome: qui l’indifferenziato, l’immondizia si fa ricchezza” (46).

Nello schema del cerchio magico dove “io siamo noi” non è difficile riconoscere e includere le numerose pratiche di produzione di comunità, di performance partecipata e di arte pubblica (al di là delle etichette critiche) del terzo millennio, attraverso cui riesce ad avverarsi il superamento del conflitto, proprio del moderno e del secolo scorso, tra solo e coro. Nella coralità contemporanea l’io-solo non rappresenta più soltanto un individuo, seppur unico e irriducibile, egli infatti può farsi unisono nel corpo a corpo con gli altri coreuti, compagni, cittadini. La voce di uno si moltiplica nella voce di tutti gli altri, arrivando a con-fondersi in un insieme che è il ‘noi’ politico. Il ‘noi’ di una comunità provvisoria in cerca di voce e di azione.

Proprio perché volte a restituire il teatro al ‘pubblico’, queste tipologie di esperienze sociali, pratiche pedagogiche e forme guidate di creazione scenica fanno del teatro – nel senso più ampio del termine, non solo come edificio deputato agli spettacoli – uno strumento di espressione e costruzione di cittadinanza attiva, un luogo in cui la città e le sue comunità possano raccontare, elaborare, ricomporre la realtà frammentata delle loro esistenze.

Spesso nel XXI secolo il teatro esce dalle sue mura e raggiunge territori periferici spingendosi verso i ghetti degli immigrati o i centri di accoglienza; oppure al contrario presidia il centro storico, per amplificare la voce di chi partecipa alla festa del teatro e renderla realmente pubblica. In questi casi, la ‘piazza’ non è più soltanto un luogo di spettacolo, per la sua posizione o per le sue dimensioni, bensì diventa l’occasione per la comunità tutta di riconoscere se stessa proprio attraverso la natura politica del teatro. La piazza, le piazze sono con tutta evidenza un luogo simbolico per le arti dal vivo a partire dal loro gergo. Oggi però, fare teatro in piazza, nelle forme e nei modi di cui stiamo parlando, significa riappropriarsi dell’*agorà* antica, restituirla alla dimensione umana della città e non abbandonarla alla deriva commerciale. Sempre più spesso l’occupazione del suolo pubblico diventa un canone da pagare e non il diritto che per secoli i popoli hanno esercitato per manifestare il proprio dissenso.

Non parte tuttavia solo dalla riconquista della dimensione cittadina la risemantizzazione ontologica del teatro. Molte esperienze e fenomeni guardano alla dimensione privata, appartata, isolata dello spazio domestico come a un luogo d’incontro aperto allo sconosciuto, rigenerato da un atto di accoglienza incondizionata all’Altro (Derrida, Dufourmantelle 2000), e quindi diversamente ospitale. Sono casi in cui la transitorietà della vita trova conforto nella compattezza solidale della comunità-coro di ospiti-passanti, non più semplici spettatori.

Il terzo millennio è ancora all’inizio ma le agende del teatro contemporaneo sono già orientate e sembrano aver ben tesaurizzato il secolo scorso, pur nelle differenze di un mondo globalizzato, interetnico e transpecista. La sfida di oggi per domani è quella di una nuova universalità, di un ‘noi’ sempre più inclusivo, dalle diversità umane a quelle di specie. È il sogno utopico e idealista di un mondo, più che di una società, diverso, in cui il teatro permette di sperimentare modelli possibili di ecosistemi e bolle di ossigeno terrestre.

NOTE

- 1 Si tratta di *actions* collettive, come *Four in a Dress* (1967), in cui più persone contemporaneamente si vestono di uno medesimo enorme abito, e *Ten in a Hat* (1969), performance in cui una sciarpa di seta rossa viene indossata da più persone in una processione lunga quasi un chilometro e mezzo.
- 2 Dedicato a Vladimir Majakovskij, *Eresia della felicità* è “una creazione quotidiana sotto l’insegna della non-scuola del Teatro delle Albe” – cito dal sito www.teatrodellealbe.com [31/07/2024] – concepita in modalità ‘laboratorio aperto’ in occasione del Festival di Santarcangelo 2011, 41a edizione diretta da Ermanna Montanari, per una schiera di duecento adolescenti provenienti da cinque differenti paesi e riproposta in numerosi altri contesti con gruppi differenti di adolescenti. La *non-scuola* (la formula si deve a Cristina Ventrucci) è una palestra teatrale per gli studenti dei licei ravennati, avviata dalle Albe a partire dal 1991, e che nel tempo ha conosciuto sviluppi extra-scolastici e risonanza extra-territoriale (Saturnino 2024).
- 3 Aperto nel 2022, il progetto si esprime nell’ambito delle attività sociali e culturali del CISIM, esito di anni di laboratori e presidi teatrali nella località balneare dei Lidi Sud di Ravenna. Lido Adriano si presenta come un osservatorio privilegiato per riflettere sulle emergenze del nostro tempo: più dell’86% dei suoi abitanti sono immigrati, provenienti da cinquantasette nazioni. È inoltre la frazione ravennate col maggior numero di minorenni e il più alto tasso di nascite. L’aggregazione è per provenienza e mancano occasioni di confronto e incontro tra gli abitanti. Le progettualità attivate dal CISIM incentivano dinamiche di scambio, aggregazione e integrazione. Sul progetto e le attività in corso, rimando al sito <https://www.ccsim.it/> e alla pagina “chi siamo” <https://www.ccsim.it/chi-siamo/> [31/07/2024].
- 4 Mi riferisco agli spettacoli in cui si ri-attuano o si raccontano storie di popoli e di genti attraverso le memorie di gruppi intergenerazionali di non attori e cittadini/e. Ad esempio: *Atlas des Kommunismus* (Arias 2016) e *Granma. Metales de Cuba* (Rimini Protokol 2019). Su Milo Rau, numerosi i titoli della sua teatrografia che si riferiscono a performance e opere variamente supportate e rappresentate, per cui ci limitiamo ad alcuni tra i più significativi, come *The Last Days of Caeusescus* (2009), *The Zurich Trial* (2013), *The Congo Tribunal* (2017).
- 5 Stormo è “un processo basato sulla cooperazione tra individui: permette l’emergere dell’intelligenza collettiva dei gruppi, la stessa usata in natura dagli uccelli per organizzare il volo degli storni. Ha diverse forme: può essere un workshop, una performance urbana o una performance di durata”. La citazione è tratta dal sito della Compagnia: www.effettolarsen.it/portfolio-item/storm/ [31/07/2024].
- 6 Si tratta degli inviti rivolti a tutta la cittadinanza a partecipare in forma corale alla realizzazione della messinscena di alcune produzioni. Le prime chiamate

sono state lanciate per il progetto commissionato da Ravenna Festival *La Divina Commedia: 2017-2021*, rilanciate successivamente per inaugurare il Cantiere Malagola con l'ultima progettualità triennale *Don Chisciotte* da Miguel de Cervantes (2023-2025).

- 7 L'espressione "al limite del teatro" cita esplicitamente il saggio di Marco De Marinis, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, uscito in prima edizione nel 1983, rieditato nel 2016 per i tipi di CuePress, in cui si ripercorrono i fenomeni più avanzati del Nuovo Teatro italiano e internazionale realizzati in situazioni e contesti non strettamente teatrali, quali ad esempio le feste giovanili degli anni Settanta. Concepite in relazione a nuove esperienze e applicazioni delle pratiche e delle pedagogie teatrali con non professionisti, la maggior parte delle esperienze raccolte e storicizzate dall'autore comportava il coinvolgimento diretto degli spettatori, ovvero era riferibile ai fenomeni dell'animazione teatrale storica, in sintonia con iniziative e politiche sociali di attenzione alle periferie e ai subalterni (malati mentali degli ospedali psichiatrici, bambini e ragazzi delle scuole, la classe operaia, le comunità decentrate...).
- 8 Nel delimitare lo spettro temporale coperto dal presente contributo preferisco usare l'indicazione del secolo nella sua globalità. Tuttavia nel corso della trattazione adotterò le ormai note – seppur discusse – categorie storiografiche di "Novecento teatrale" e "Postnovecento", che dobbiamo a Marco De Marinis (2000: 9-13; 2023: 11-22). In riferimento alla stringente attualità, userò invece le formule più generiche di terzo millennio, anni Zero, anni Duemila o ancora XXI secolo. L'intenzione è qui di evitare la centralità data alla ricerca e tradizione del nuovo del Novecento e di considerarla un termine di paragone piuttosto che una costellazione di fatti storici e un sistema di oggetti di studio da leggere e ripensare anche in relazione ai fenomeni dell'ultima scena e dell'oggi. La storiografia teatrale più recente tuttavia non ha ancora avanzato coordinate storiografiche aggiornate né una sistemazione attendibile dei fatti storici degli ultimi quarant'anni.
- 9 Mi riferisco al nucleo genetico del teatro occidentale che risale all'antifona ditirambica, in cui la voce solista interagisce con un coro replicante.
- 10 Il riferimento è alla nozione di "sciame", introdotta in Italia dal fortunato saggio intitolato, per l'appunto, *Nello sciame. Visioni del digitale* (1 ed. 2015, nuova ed. 2023) del filosofo sudcoreano Byung-Chul Han.
- 11 Sull'uso di Novecento teatrale e di Postnovecento, rimando alle considerazioni svolte in nota 8.
- 12 Il Centro di promozione teatrale del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna La Soffitta ha dedicato nel 2010 un intero progetto, a cura di Elena Cervellati, al tema del solo in danza dal titolo *Soli al mondo?*, cui sono seguiti altri monografici focalizzati su singole danzatrici e coreografe. I programmi delle stagioni passate sono consultabili al seguente link: <https://site.unibo.it/damslab/it/soffitta/archivio> [31/07/2024].

- 13 È il caso della narrazione epica nei suoi sviluppi dagli anni Novanta per tutti gli anni Dieci del Duemila. Il riferimento bibliografico principale resta l'antologia di Guccini (2005) malgrado il recente saggio storico di Guzzetta (ed. 2023). Nel frattempo sono fiorite varie monografie, raccolte e miscellanee sul fenomeno e sulle sue varie personalità.
- 14 Mi riferisco in special modo ai recital di Ermanna Montanari come *L'isola di Alcina* ora *Ouverture Alcina* (2009), o la lettura espressiva di *Rosvita* (2008), tratta dal precedente spettacolo, e, recentemente, *fedeli d'Amore* (2018); ai reading poetico-strumentali di Mariangela Gualtieri per il Teatro Valdoca come *Misterioso Concerto Trio* (2006); dei concerti della Societas Raffaello Sanzio da *Cryonic Chants* (2004) alle sinfonie del respiro di Chiara Guidi da *Madrigale appena narrabile* (2012) in avanti; del teatro di musica di Fanny e Alexander con la saga di Oz, in particolare *Dorothy. Sconcerto per Oz* (2007) e *South-North* (2009).

BIBLIOGRAFIA

- Acca, Fabio; Amara, Lucia (2023), "Danzare con le gambe e con la testa. Scuola, ballo e composizione nell'arte coreografica di Claudia Castellucci", *Acting Archives Review*, 25: 48-79.
- Artioli, Umberto (2005), *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Roma-Bari, Laterza.
- Bene, Carmelo (1982), *La voce di Narciso*, ed. S. Colomba, Milano, Il Saggiatore.
- Bevione, Laura; Ilari, Raffaella (2023), *Territori da cucire 2015-2022. Un progetto del Teatro delle Ariette per la comunità*, Corazzano (Pisa), Titivillus.
- Carandini, Silvia; Vaccarino, Elisa, eds. (1997), *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo Editore.
- Casini Ropa, Eugenia, ed. (1990), *Alle origini della danza moderna*, Bologna, il Mulino.
- (2003), "Il 'solo' di danza nel XX secolo: tra proposta ideologica e strategia di sopravvivenza", *Il Castello di Elsinore*, 47: 9-19.
- Cristini, Monica (2008), *Rudolf Steiner e il teatro. Euritmia: una via antroposofica alla scena contemporanea*, Roma, Bulzoni.
- De Marinis, Marco (2000), *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni.
- (ed. 2008), *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia* (1988), Roma, Bulzoni.

- (2013), *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni.
- (ed. 2016), *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie della ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta* (1983), Imola, CuePress.
- (2024), “À la recherche du chœur perdu. Le théâtre grec, de modèle normatif à modèle utopique sur la scène moderne et contemporaine”, *L'Antiquité en scène. De la tragédie grecque à la performance / La Antigüedad en escena. De la tragedia griega a la performance*, eds. S. Urdician, R. Pianacci, Clermont-Ferrand, Centre de Recherches André Piganiol - Présence de l'Antiquité: 15-36.
- Derrida, Jacques; Dufourmantelle Anne (ed. 2000), *Sull'ospitalità*, Milano, Dalai Editore.
- Di Bernardi, Vito (2006), *Ruth St. Denis*, Palermo, L'Epos.
- Duncan, Isadora (ed. 2007), *L'arte della danza*, ed. P. Veroli, Palermo, L'Epos.
- Fix, Florence; Toudoire-Surlapierre, Frédérique, eds. (2009), *Le chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon.
- Guatterini, Marinella (2003), “Crisalide o farfalla. L'indefinibile morfologia del solo di danza contemporanea”, *Il Castello di Elsinore*, 47: 49-53.
- Guccini, Gerardo, ed. (2005), *La bottega dei narratori*, Roma, Dino Audino Editore.
- Guzzetta, Juliet (ed. 2023), *Il teatro di narrazione. Dalle periferie della storia ai grandi teatri italiani*, Torino, Accademia University Press.
- Guzzo Vaccarino, Elisa (2003), “Dal coro al solo”, *Il Castello di Elsinore*, 47: 67-68.
- Han, Byung-Chul (ed. 2023), *Nello sciame. Visioni del digitale* (2015), Milano, Nottetempo.
- Lapassade, Georges (ed. 2020), *Dallo sciamano al raver. Saggio sulla transe*, ed. G. De Martino, Milano, Jouvence.
- Martinelli, Marco (2023), *Coro*, Genova, AkropolisLibri.
- Megale, Teresa (2006), “Declinazioni per attrici soliste: le soubrettes”, *L'attore solista nel teatro italiano*, ed. N. Pascualicchio, Roma, Bulzoni: 121-39.
- Mei, Silvia; Mesiti, Loretta, eds. (2018), *Displace Altofest*, Valletta-Napoli, Valletta 2028 Foundation-Teatringestazione.
- Molinari, Cesare (1994), *Il teatro greco nell'età di Pericle*, Bologna, il Mulino.
- Nerbano, Mara (2024), “Comunità, cittadinanza attiva, lavoro su di sé. Una cronistoria di *Invito al canto* dell'Open Program”, *Culture Teatrali*, 31-32: 355-78.

- Ossicini, Charlotte (2009), "*Chortheater*". *Genesi di un modello. Tipologie corali nel Novecento*, tesi di dottorato in Studi teatrali e cinematografici, ciclo XXI, Università di Bologna. [31/07/2024] <http://amsdottorato.unibo.it/2001/>
- Pasqualicchio, Nicola, ed. (2006), *L'attore solista nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni.
- Puppa, Paolo (2010), *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Roma, Bulzoni.
- Rousier, Claire, ed. (2002), *La danse en solo: une figure singulière de la modernité*, Paris, Centre national de la danse.
- Saturnino, Francesca (2024), *La non-scuola di Marco Martinelli. Tracce e voci intorno ad Aristofane a Pompei*, Roma, Luca Sossella Editore.
- Senatore, Ambra (2007), *La danza d'autore. Vent'anni di danza contemporanea in Italia*, Torino, Utet Università.
- Szondi, Peter (ed. 1962), *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, ed. C. Cases, Torino, Einaudi.
- Tafari, Clemente; Beronio, David (2023), "Prefazione", Martinelli, Marco, *Coro*, Genova, AkropolisLibri.
- Triau, Christophe, ed. (2003), "Choralités", numero monografico di *Alternatives théâtrales*, 76-77.
- Veroli, Patrizia (2009), *Loie Fuller*, Palermo, L'Epos.

Silvia Mei (PhD) è Ricercatrice a tempo determinato presso il DISTUM dell'Università di Foggia, dove è titolare di "Storia del teatro", "Storia e didattica della musica e della danza" e "Linguaggi del teatro europeo". Dopo il dottorato all'Università di Pisa e un assegno di ricerca presso l'Università di Torino, ha insegnato presso il DAR dell'Università di Bologna e il FISPPA dell'Università di Padova. Dirige *Culture Teatrali* (rivista di fascia A), per la quale ha curato nel 2015 il monografico *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*. La sua ricerca storica indaga la poliedrica attività della chanteuse Yvette Guilbert e le forme del teatro "irregolare" nella Parigi *fin de siècle*. Si occupa inoltre di iconografia teatrale e di estetica del teatro contemporaneo. Autrice di diversi saggi e articoli in rivista, in francese, inglese e spagnolo, ha recentemente pubblicato *L'ultima onda. Nuova scena italiana anni Zero* (2020) e *Drammaturgie dello sguardo* (2020) mentre nel 2018 è apparsa la sua prima monografia: *Essere artista. Eleonora Duse e Yvette Guilbert*. | Silvia Mei (PhD) is a fixed term Researcher at the University of Foggia, where she holds the following courses: Theatre History, Music and Dance History, and Languages of European Theatre. After earning her doctorate at the University of Pisa and a research grant at the University of Turin, she taught at the DAR of the University of Bologna and the FISPPA of the University of Padua. She is the director of *Culture Teatrali* (A-level Journal), for which he edited the monographic issue *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana* (2015). Her historical research is focused on the French chanteuse Yvette Guilbert, and on the forms of "irregular" theatre in *fin de siècle* Paris. She also researches on theatrical iconography and contemporary

theatre aesthetics. She is author of several essays (in French, English and Spanish) and of three books: *Essere artista. Eleonora Duse e Yvette Guilbert* (2018), *Drammaturgie dello sguardo* (2020) e *L'ultima onda. Nuova scena italiana anni Zero* (2020).



Jacques Lecoq e il coro: dalla scena alla pedagogia*

Jacques Lecoq and the chorus: from stage to theatre pedagogy

Noemi Massari

Sapienza Università di Roma, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Come potesse agire il coro nelle tragedie classiche era ed è ancora oggi una questione spinosa. Nel corso del Novecento numerosi sono stati i tentativi di rimettere in scena i testi classici con vere e proprie rievocazioni archeologiche, in cui si cerca di prestare particolare attenzione contemporaneamente al testo e alla performance. Significativa in questo senso l'esperienza artistica che viene realizzata dalla Fondazione INDA a Siracusa dal 1914 ad oggi, dove i tentativi filologici risultano essere più delle vere reinvenzioni, e il problema più grande da affrontare sembra essere proprio quello relativo al coro, al suo ruolo e ai suoi movimenti scenici. A Siracusa, nel corso degli anni, vengono trovate diverse soluzioni per far agire il coro e diversi gli artisti e coreografi coinvolti: dall'euritmica di Dalcroze alla danza acrobatica e contemporanea negli ultimi anni, oppure la scelta di dividere il coro in semicori, affidando a ciascuno una diversa funzione e modalità di azione. Interessanti le soluzioni proposte per il coro da Jacques Lecoq, mimo e artista poliedrico francese, che tra gli anni '50 e '60 del secolo scorso lavora in Italia e coreografa i cori di tragedie e commedie in diversi teatri grazie ai quali sperimenta la sua idea di movimento e di pantomima. Interessanti le soluzioni adottate al Piccolo Teatro di Milano, primo incontro con un coro tragico, e la prima esperienza del 1962 a Siracusa. Le sue ricerche artistiche e pedagogiche confluiranno poi nella sua pedagogia teatrale e saranno elemento fondamentale della formazione nella sua scuola di recitazione, attiva ancora oggi. | How the chorus could act in classical tragedies was and still is a contentious issue. During the 20th century, there have been numerous attempts to re-stage classical texts with genuine archaeological re-enactments, in which special attention is paid to both the text and the performance. The INDA Foundation's experience in Syracuse from 1914 to the present day is significant, where philological attempts turn out to be more than true reinventions, and the biggest problem to be tackled seems to be that of the chorus, its role and its stage movements. In Syracuse, different solutions have been found over the years to make the chorus act, and different artists and choreographers have been involved: from Dalcroze's eurhythmics to acrobatic and contemporary dance in recent years, or the choice of dividing the chorus into half-choirs, entrusting each with a different function and mode of action. The solutions proposed for the chorus by Jacques

* La presente ricerca è stata supportata dall'Unione Europea – NextGenerationEU – Missione 4 Istruzione e ricerca - Componente 2, investimento 1.1 “Fondo per il Programma Nazionale della Ricerca (PNR) e Progetti di Ricerca di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN)” progetto PRIN_2022 2022LH5KRR - *Transmission of performing knowledge in Italian theatre culture. History, theory and practices* - CUP F53D23007810006.

Lecoq, a French mime and multifaceted artist, who worked in Italy between the 1950s and 1960s and choreographed the choruses of tragedies and comedies in various theatres, thanks to which he experimented with his idea of movement and pantomime, **were interesting. Interesting** solutions were adopted at the Piccolo Teatro in Milan, his first encounter with a tragic chorus, and his first experience in 1962 in Syracuse. His artistic and pedagogical research would later flow into his theatrical pedagogy and would be a fundamental element of training in his acting school, which is still active today.

PAROLE CHIAVE | **KEYWORDS**

Lecoq, coro, tragedia, pedagogia teatrale | Lecoq, chorus, tragedy, theatre pedagogy

Il coro classico è un elemento tanto complesso quanto misterioso del dramma antico e assolve a molteplici funzioni, ha un ruolo drammaturgico peculiare ed agisce attraverso la danza, la musica e la parola (Nietzsche 2017: 61-62). Aristotele in un passo della *Poetica* considera il coro “uno degli attori e parte dell’intero, partecipe dell’azione” (18, 1456 a 25 ss; ed. 2010: 87). Secondo Jean-Pierre Vernant il coro è uno degli elementi che compongono la scena tragica, insieme al personaggio individualizzato, l’eroe tragico. Il coro è un personaggio collettivo e anonimo, il cui ruolo è di esprimere attraverso lamenti, speranze e interrogativi i sentimenti degli spettatori che compongono la comunità civica (1976: 14). Il coro sospende l’azione recitata e costringe il pubblico a riflettere, il coro commenta l’azione e questo commento è un interrogativo: “‘al ciò che è accaduto’ di chi recita, risponde il ‘che cosa accadrà?’” (Barthes 1985: 67-68). Il coro greco, spiega Silvio d’Amico, non ha nulla in comune con il coro del melodramma moderno: non è un personaggio, ma “la voce del poeta”, “lo spettatore ideale”¹. Ha dei compiti precisi: espone gli antefatti, spiega cosa accade tra un episodio e l’altro e cosa avviene non visto dagli spettatori (d’Amico 1982: 24-25). Il coro greco, soprattutto, ed è questa la vera difficoltà, recita, canta e danza.

Per questa triplice modalità di azione, il coro è stato considerato sia fortemente estraneo alla prassi teatrale moderna che un elemento problematico nelle numerose messe in scena. Ma d’altro canto, questa non completa comprensione della modalità di azione del coro ben si presta a reinterpretazioni e attualizzazioni (Treu 2009: 41).

L’interesse nei confronti di una classicità ritrovata e del repertorio antico coinvolse nel Novecento sempre più artisti in tutta Europa

seppure in modo diverso, come per esempio faranno Isadora Duncan ed Émile Jaques-Dalcroze². In Italia dal 1914 in poi, al Teatro Greco di Siracusa, l'Istituto Nazionale del Dramma Antico tentò di rimettere in scena i testi delle tragedie antiche, ma la lingua scenica utilizzata veniva presa in prestito dalle pratiche sceniche contemporanee. Il riferimento principale delle rappresentazioni era la parola trascurando la chironomia, le evoluzioni coreutiche e gli aspetti legati al canto e al movimento e alla loro interazione, come si spiegherà meglio più avanti a proposito di Ettore Romagnoli. I tentativi filologici risultarono spesso più delle vere reinvenzioni, soprattutto per quello che riguardava le proposte scelte per il coro.

L'Istituto Nazionale del Dramma Antico, INDA, è istituito nel 1913 come Comitato promotore composto da intellettuali e aristocratici, guidati dal conte Mario Tommaso Gargallo, con un unico ambizioso scopo: ridare vita al dramma antico all'interno di quello che allora veniva considerato il suo spazio ideale, il Teatro Greco di Siracusa³. Tra i vari compiti che lo statuto assegna all'Istituto, i principali sono: diffondere la cultura classica, curare la pubblicazione di testi classici, promuovere e coordinare studi specializzati e ricerche sull'argomento; produrre e rappresentare testi drammatici greci e latini nel Teatro Greco di Siracusa e coordinare l'attività teatrale presso i teatri greco-romani su tutto il territorio nazionale. Dal 1929, infatti, l'Istituto ha la possibilità di organizzare e produrre spettacoli anche in molti altri teatri antichi, tra questi Segesta, Palazzolo Acreide, Taormina, Tindari, Pompei, Trieste, Selinunte, Paestum e Ostia Antica (Di Lascio, Ortolani 2010: 198-99).

La prima rappresentazione organizzata al Teatro Greco di Siracusa va in scena il 16 aprile 1914: *Agamennone* di Eschilo, con la direzione artistica, la traduzione e le musiche di Ettore Romagnoli, scene di Duilio Cambellotti e costumi di Bruno Puozzo. Nei primi spettacoli il coro è costituito da un gruppo di attori che si dispone immobile sulla scena, affiancato da un coro cantante, in cui sono completamente assenti i movimenti di danza: l'eccessivo rispetto del testo porta ad ingessare il coro nella locuzione evitando danze che potessero fargli perdere il suo valore. Giulia Bordignon, in un saggio che riassume il valore delle danze nelle prime rappresentazioni a Siracusa, afferma che Romagnoli "avverte il pericolo di vivificare mediante forme moderne la danza antica, ovvero il rischio di contaminare l'austerità del genere tragico con il balletto", il coro doveva mantenere compostezza e "pittoresca maestà" (2020: 30-31).

L'elemento coreutico viene introdotto da Romagnoli solo nel 1922, in occasione del terzo spettacolo allestito a Siracusa⁴, *Baccanti*, solo perché

il ballo era necessariamente richiesto dall'azione, viene inserito un terzo coro danzante. Il corpo di ballo è costituito da giovani siracusane e romane ed è guidato da tre sorelle di origine svizzera, Lilli, Jeanne ed Emilie Braun, insegnanti a Roma in una delle prime scuole di danza moderna italiane, di stampo dalcroziano⁵.

Dal 1924 l'inserimento delle danze all'interno degli allestimenti siracusani è ormai sentito come un elemento necessario e negli allestimenti vengono coinvolte danzatrici formate con i principi di Dalcroze guidate prima da Valerie Kratina e poi da Rosalia Chladek, che diverranno una presenza costante a Siracusa fino al 1952, ad eccezione del 1930 stagione in cui venne invitata come coreografa Jia Ruskaja.

Negli spettacoli allestiti a Siracusa nel corso del Novecento è possibile osservare le trasformazioni del coro, le sue diverse funzioni che di volta in volta vengono assegnate dai diversi registi, sulla base dei diversi presupposti che animano gli allestimenti, filologici, ideologici o spettacolari. Il coro nel corso degli anni si trasforma da presenza fissa e immobile a massa in movimento, gruppo ritmico e danzante che si muove in modo armonioso sulla scena che in alcuni casi specifici riesce a conquistare maggior spazio a scapito della parola poetica recitata in favore di un allestimento con un maggior effetto spettacolare, visivo ed emotivo⁶.

Tra i tanti artisti e coreografi che si alternano negli allestimenti classici a Siracusa, nel 1962 viene scritturato come coreografo dei cori Jacques Lecoq, attore, mimo, regista e pedagogo francese.

Jacques Lecoq, classe 1921, fin da giovane mostra una grande predisposizione per la ginnastica e lo sport, dal punto di vista atletico e teorico, affianca alla pratica lo studio di testi compresi quelli sulla ginnastica giapponese e i principi del judo, che gli permettono di analizzare e approfondire le potenzialità del corpo in movimento. Come lo stesso Lecoq afferma nel volume *Il corpo poetico. Un insegnamento della creazione teatrale*, "Sono arrivato al teatro attraverso lo sport. All'età di diciassette anni, in un club di ginnastica che si chiamava 'En avant', tra le parallele e intorno alla sbarra, ho scoperto la geometria del movimento" (Lecoq, ed. Spreafico 2021: 23).

Nel 1941 frequenta l'École d'Éducation Physique de Bagatelle diretta da Jean-Marie Conty. Conty, giocatore di basket, aviatore con Saint-Exupéry, appassionato di teatro, amico di Antonin Artaud, Jean-Louis Barrault e Serge Lifar, si interessa al rapporto tra sport e teatro. In questi anni Lecoq inizia a dedicarsi esclusivamente all'allenamento del corpo, allo studio della gestualità, del respiro e dell'espressione corporea e inizia a sentire

e cercare “il corpo poetico”. Ma il teatro, la danza e i giochi drammatici non sembrano essere per Lecoq altro che “divertimenti passeggeri, delle fantasie” (Lecoq 2016: 54). Prosegue però i suoi studi e inizia a frequentare corsi di teatro all’Association Travail et Culture (TEC) con Claude Martin, allievo di Charles Dullin e di danza espressiva con Jean Sèry, ex ballerino dell’Opéra di Parigi. Nel 1945 entra a far parte della compagnia diretta da Jean Dasté con l’incarico di occuparsi dell’educazione del corpo degli attori, Lecoq afferma: “il mio compito non era più allenare degli atleti, ma un re, una regina, dei personaggi teatrali, e lo facevo trasformando del tutto naturalmente i gesti dello sport. Non mi sono nemmeno reso conto della transizione” (Lecoq, ed. Spreafico 2021: 25-26). Lecoq entra in contatto con gli insegnamenti di Jacques Copeau di cui Dasté era stato allievo: studia la maschera neutra, il teatro Nō, la ricerca sul coro e sull’improvvisazione. Nel 1947 la compagnia si scioglie e Lecoq torna a Parigi per insegnare espressione corporea alla scuola diretta da Conty, Éducation par le Jeu Dramatique⁷, con l’idea di abbandonare completamente il teatro, nei suoi appunti afferma: “Io non penso che mi rimetterò su un palco per interpretare una commedia. Il mimo mi piace. Insoddisfatto della sua portata, vorrei esprimermi ad un livello superiore” (Lecoq 2016: 90). Tra gli allievi della scuola sono presenti anche Lieta Papafava e Gianfranco De Bosio⁸ due attori italiani che segnarono la carriera di Lecoq. Su loro invito, infatti, Lecoq si trasferì a Padova per tenere tre mesi di corso all’Università⁹, ma rimase in Italia per otto anni.

Durante questo periodo, dal 1948 al 1956, Lecoq lavora alacremente¹⁰, entra in contatto con diversi generi che modificarono il suo modo di vedere il teatro e contribuirono a definire la sua pedagogia: la Commedia dell’Arte, la tragedia greca e il coro. Lavora con diversi artisti, Dario Fo, Franco Parenti, Giustino Durano, Amleto Sartori, Luciano Berio, Anna Magnani e ha la possibilità di lavorare in differenti esperienze artistiche, teatro di varietà, cinema e televisione¹¹.

A Padova, dove viene chiamato ad insegnare movimento e improvvisazione agli attori del Teatro universitario, sperimenta un mimo aperto al teatro, differente da quello “formale ed estetico che era in Francia” (Lecoq 2016: 95). Con Gianfranco De Bosio inizia a conoscere i personaggi della Commedia dell’Arte e il Ruzzante, il valore delle maschere, grazie all’incontro con Amleto Sartori. Conosce anche Giorgio Strehler e Paolo Grassi, assidui frequentatori del teatro universitario, che lo invitano a collaborare con il Piccolo Teatro di Milano. Il primo lavoro è la cura delle coreografie dei cori dell’*Elettra*, lavorerà poi ripetutamente in Italia

dal 1951 al 1966 come coreografo di cori classici, per tragedie e commedie. Fondamentale per la sua esperienza d'artista e per la creazione della sua pedagogia, oltre a questo primo lavoro, furono gli allestimenti siracusani curati per l'INDA dal 1962 al 1966¹².

Elettra debutta al Teatro Olimpico di Vicenza il 7 settembre 1951 dove vengono allestite quattro recite e lo spettacolo viene poi presentato al Piccolo Teatro di Milano nell'ottobre dello stesso anno e ripreso per una tournée in Italia e all'estero dal 1952 al 1954.

La regia dell'*Elettra* rappresenta per Strehler una rara incursione nella drammaturgia antica dovuta a due fattori esterni: la richiesta degli organizzatori del Teatro Olimpico di curare una tragedia e la disponibilità di Lilla Brignone, che aveva per molto tempo rifiutato di interpretare un testo classico¹³. Lo spettacolo è stato fin da subito costruito con un doppio allestimento: uno per l'Olimpico di Vicenza e uno per il Piccolo Teatro. L'imponente scenografia del Palladio viene sostituita a Milano con una scena semplice e spoglia di Gianni Ratto: una serie di aperture sul fondo e sui lati praticate su un muro nero. La scena è avvolta dall'oscurità, fino al finale quando *Elettra*, che per tutto lo svolgimento della tragedia è chiusa fisicamente in sé stessa, apre le mani e si lascia andare verso la luce che irrompe¹⁴. I costumi sono di ispirazione classica creati dal pittore Felice Casorati.

Strehler utilizza la tragedia tradotta da Salvatore Quasimodo, che permette una rilettura in chiave moderna:

Abbiamo cercato di creare soprattutto un ritmo recitativo, un punto di incontro tra la fedeltà al testo letterario e la necessità di umanizzare i personaggi, di renderli moderni. Una modernità – intendiamoci – tutta psicologica, senza indulgere nei costumi, nelle scene a nessun ritrovato esteriore. Noi abbiamo lavorato per ricreare sulla scena il dramma dei figli di Atreo nei suoi termini essenziali, quelli umani, cercando di staccarli dallo schema rigidamente letterario. I personaggi non saranno dei semi-dei, ma semplicemente degli uomini agitati da passioni, devastati dalla tragedia che si compie, implacabile (Bentoglio 2002: 60).

Strehler per questo spettacolo usa per la prima volta la definizione di regia critica: una modalità di regia che in tutte le fasi del lavoro mette al centro la dimensione critica, pensando l'allestimento come la realizzazione di un doppio percorso: uno che riguarda la raffigurazione del testo, l'altro una rappresentazione attualizzata in cui il regista realizza una sua narrazione¹⁵.

Il coro, istruito e coreografato da Jacques Lecoq, è ridotto nel numero: composto da quindici giovani attrici, ulteriormente ridotto a sei per le repliche realizzate al Piccolo, vestite in grigio, impegnate nel canto, nella danza e nella recitazione. A detta di Strehler, a loro interessava trovare la soluzione che permettesse di evidenziare “l’individualità di una collettività, la percettibilità e l’intelligenza delle voci” (Strehler 1958: 127), il coro “doveva fare da contrappunto alla recitazione aspra, sempre ai margini dell’urlo, di Lilla Brignone” (Strehler 1986: 154). Lecoq arriva a sperimentare un coro nuovo, lontano dalle soluzioni considerate più classiche in voga in quegli anni, non lo utilizza come un mero elemento decorativo, ma gli attribuisce “la sua importanza di personaggio e, più ancora, di misura degli altri personaggi” (Rebora 1951: 18). Il suo coro è addestrato ad eseguire un movimento rituale, cadenzato e all’unisono, che dalle recensioni, sembra essere un movimento mai banale e mai uguale a sé stesso, con figurazioni mimiche semplici, minuziose, geometriche e molto espressive. La loro dizione procede secondo una linea melodica ben scandita, sobria e incisiva composta da Fiorenzo Carpi (Bentoglio 2002: 60-61).

Nello spettacolo è evidente quello che Bentoglio definisce il “metodo Strehler”: un lavoro tecnico e d’equipe: lunghe prove, capacità di unire in modo sinergico diversi linguaggi per giungere alla completa comprensione e all’interpretazione di un’opera (134-36).

La critica è divisa, chi accoglie *Elettra* con grande entusiasmo e chi critica le scelte poco filologiche, soprattutto quelle utilizzate per il coro. Il debutto a Vicenza viene recensito tra gli altri da Silvio d’Amico che elogia tutta la struttura dello spettacolo e in modo particolare i cori, scrive:

[...] prendiamo atto, con soddisfatta commozione, del trionfo riportato ieri sera dalla regia di Giorgio Strehler, nel mettere in pieno risalto, fra così doviziosi splendori visivi, lo splendore intimo di una tragedia d’anime, l’*Elettra* di Sofocle. [...] Il problema scenico è di riproporre tutto ciò al nostro pubblico [...] come qualcosa di attuale. E ciò con parole che rimanendo le antiche, siano anche nostre; pronunciate da uomini e donne che, pur avendo tutt’altra statura, esprimono il nostro affanno. A ciò stavolta è mirabilmente riuscito, in primo luogo, il traduttore, Salvatore Quasimodo: con una versione, diremmo, trasparente, e tuttavia increspata dall’onda di ineffabili sospiri; tutta indicibile purità, e, insieme, incisa fino alla violenza. [...]. Servendosi di questa versione, Strehler ha compiuto il miracolo; e vogliamo dire, ha messo in scena l’opera veneranda,

in un'atmosfera arcaicamente augusta e, ad un tempo, invitante alla partecipazione. Cura sua grandissima, se non addirittura preponderante, è stata quella del Coro: è il problema che troppi moderni sono usi a risolvere malamente spezzandone l'omogeneità in più gruppi, uno di recitanti, uno di danzatori e uno di cantori (solitamente invisibili); mentre qui, le quindici coreute abbigliate dal Casorati e genialmente istruite dal Lecoq, erano insieme attrici, danzatrici e cantatrici delle sobrie, ma via via incisive, ansiose, ploranti note di Fiorenzo Carpi. È stata, diciamo, la suggestione anche visiva e musicale di questo ieratico, mobile, perpetuamente variato commento vivente, a dare allo spettacolo la sua cornice arcana (d'Amico 1951a).

L'apprezzamento di Silvio d'Amico su Lecoq e sulle soluzioni scelte per il coro è espresso anche in una seconda recensione sempre del 1951. Lecoq viene definito "prezioso maestro" di mimica, e del coro afferma che si esprime con una dizione "più accorata che nitida, una coreografica varietà d'atteggiamenti e lamentazioni", capace di svolgere il suo compito essenziale: "inquadrare l'azione in un clima ideale, di trasfigurarne gli umani eventi nel mondo superiore della tragedia" (d'Amico 1951b: 249).

Gino Dammerini su *Il Dramma*, invece, ci offre una visione completamente opposta alla soluzione del coro scelta da Lecoq, un coro ridotto "a una lamentazione mimeggiata" considerata incomprensibile per l'abuso dei pianissimi e delle sincopi. Disprezzata anche la musica del Carpi, definita semplicemente "brutta" (Damerini 1951: 46). Anche in una ripresa milanese viene criticato, ironicamente, il tono del coro decisamente troppo basso, Luciano Ramo dichiara: "Molto bene il Coro a bocca chiusa. Positivamente però, mi hanno informato che non era a bocca chiusa: era proprio un Coro, un vero Coretto, ma così educato, e rispettoso della campagna contro i rumori, che nemmeno si sentiva, bravo" (Ramo 1951). Anche Roberto De Monticelli in una recensione dopo uno spettacolo a Milano non apprezza pienamente il lavoro considerando il coro una "sommessa squadretta" che si muove con passi ritmici e sinuosi all'unisono (De Monticelli 1951).

Interessante il commento di Raffaele Cantarella, allora Presidente dell'INDA, che come prevedibile, non apprezza le soluzioni offerte da Strehler e Lecoq, considerate poco filologiche e forse troppo moderne. Il problema del coro, per Cantarella, sembra essere troppo complicato da risolvere nella sua complessità di elemento mimico-musicale e recitativo, a suo parere occorre ridurlo "ad un elemento simbolico: affidato, in quanto recitativo al solo corifeo (cui, in qualche breve

frase da sottolineare, possono dare risalto le altre voci unisone); abolire musica e canto, che risultano sempre flebili e monotoni; contenere all'estremo il gioco mimico-figurativo". Quindi, il coro deve muoversi, parlare e cantare poco, sembra quasi essere una semplice cornice muta e poco ingombrante. Il commento specifico sull'*Elettra* è inflessibile:

La soluzione, tentata in questa *Elettra*, credo abbia convinto pochi, anche fra coloro che la giudicavano in se stessa, senza conoscere i dati e la difficoltà del problema. E spesso ci si domanda che cosa volessero quelle sei donne querule, che si contorcevano per terra o che si alzavano e si inginocchiavano alternatamente, senza che ciò aderisse ad alcuna ragione intima o fosse almeno bello a vedersi (Cantarella 1951: 46).

Per Lecoq il lavoro su *Elettra* ha rappresentato la scoperta delle possibilità dinamiche del coro e del suo spazio e, come afferma è stata "una delle emozioni drammatiche più belle che si possono conoscere" (Lecoq 1987: 110-11).

Dopo l'esperienza dell'*Elettra* Paolo Grassi e Giorgio Strehler coinvolsero Lecoq anche nella creazione della scuola di teatro, inaugurata nell'ottobre del 1951¹⁶, ma l'esperienza milanese di Lecoq terminò presto già nel giugno 1953.

Lecoq arriva a Siracusa nel 1962 e qui si scontra con una struttura più tradizionale dove, dall'inizio delle rappresentazioni, si è cercato di mettere in scena una ricostruzione filologica delle tragedie: uno spazio imponente in cui agire, come quello del Teatro Antico, un grande coro, diviso in più semicori, con diverse funzioni e compiti. Lecoq afferma:

a quel tempo i cori erano interpretati da danzatori e danzatrici, in uno stile espressionista. Dovetti dunque inventare nuovi gesti per rinnovare i movimenti in cui si era cristallizzato il coro antico. All'epoca non avevo idea di quanto questo lavoro avrebbe influenzato la mia pedagogia (Lecoq, ed. Spreafico 2021: 28).

Lecoq inizia a lavorare sulla dinamica del coro, sui suoi atteggiamenti e sul suo equilibrio scenico, dove ogni posizione rispetto allo spazio innescava un atteggiamento drammatico interiore (Lecoq 1987: 112).

Dall'INDA viene incaricato di allestire le coreografie di due opere di Euripide: *Ecuba* e *Ione*, due lavori profondamente diversi fra loro per concezione drammatica e forza emotiva, come dichiarato nel resoconto del XVII ciclo (Carratore 1962: 177). La scena monumentale e i costumi,

per entrambi gli spettacoli, sono di Pietro Zuffi, e per la prima volta viene utilizzato un maestoso impianto stereofonico, con diverse sorgenti sonore nascoste nell'architettura scenografica, che permette di creare un sotto-fondo musicale efficace e funzionale all'azione. L'idea di fondo dell'Istituto è quella di mantenere gli spettacoli dentro i limiti della tradizione, ogni spettacolo è stato studiato in rapporto alle necessità sorte nell'interpretazione del testo, tenendo presente la forma teatrale classica che unisce poesia, musica e danza:

Nella convinzione, però, che la maniera migliore di rendere teatralmente attuale la tragedia antica, sia quella di metterla in scena in assoluta fedeltà, ponendo al servizio di essa il rigore critico, tecnico ed estetico del nostro gusto e della nostra sensibilità moderna, si è mantenuto il più possibile integro il primo termine, e cioè la parola poetica, lasciando agli altri due più libertà di espressione (178).

La regia di *Ecuba* è affidata a Giuseppe Di Martino, regista teatrale e televisivo particolarmente interessato al teatro classico, il testo portato in scena è tradotto da Salvatore Quasimodo, protagonista Elena Zareschi¹⁷. Preziosi per l'analisi dei movimenti del coro sono gli appunti preparati da Di Martino per Lecoq conservati nell'archivio della Fondazione INDA. I temi fondamentali, che secondo il regista devono essere rappresentati dal coro, sono gli orrori della guerra e la donna. Il coro viene diviso in tre semicori, in cui scompare l'elemento cantato. Il primo semicoro è composto da dieci attrici, viene usato esclusivamente in scena, le battute vengono divise tra ogni componente, viene usato con funzione collettiva o unitaria ed è quello che viene definito "il vero e proprio coro di azione", il cui compito principale è la parola. Il secondo semicoro è composto da dieci danzatrici¹⁸, sempre in scena con funzione collettiva, ma se necessario ogni elemento può assumere gesti e pose differenti. Questo semicoro è strettamente legato a *Ecuba*, rappresenta le sue ancelle e al tempo stesso "la proiezione visibile del dramma interiore della Madre". Se necessario all'azione, può essere utilizzato in combinazione con il primo semicoro. I movimenti di questo semicoro, secondo il regista, devono essere limitati "a potenziare l'effetto della presenza di *Ecuba* e dei suoi mutevoli sentimenti, senza distrarre lo spettatore dalla figura della protagonista". Il movimento delle danzatrici deve essere "decisamente mimico e quanto di più lontano dal balletto convenzionalmente inteso". Il terzo semicoro è composto da dieci attrici, agisce sempre nell'orchestra con una funzione corale e collettiva. È un coro rituale, il cui compito, secondo il regista

“è quello di decantare l’azione, rappresentando il pensiero del poeta, [...] è la proiezione fredda dell’azione” con il compito di spiegazione e commento della tragedia. Può agire sia con battute collettive che con il movimento per sottolineare il rapporto con lo spettatore. Questo semicoro non agisce mai con i primi due, e il distacco viene sottolineato da una variante del costume, dalle recensioni comprendiamo che sono vestite come delle contadine, oltre che dalla diversa collocazione nello spazio, si muove nell’orchestra diviso dalla scena da una palizzata, a rappresentare un campo di concentramento¹⁹.

Secondo Di Martino il coro è “il pettine al quale ogni nodo va inevitabilmente”, il pericolo secondo il regista è un uso eccessivamente spettacolare di tutti gli elementi che compongono l’allestimento, scene, costumi, musica e danza, che può essere definito “barocco”. Soprattutto la danza può essere un pericolo se utilizzata solamente come mero elemento spettacolare, distrae lo spettatore offrendo “una emozione prevalentemente estetica”, un modo di guardare lo spettacolo bello, ma superficiale, controproducente per la comprensione della tragedia nella sua interezza (Di Martino 1965: 140-41). Quello che Di Martino cerca di recuperare, come lui stesso afferma, con l’aiuto di Lecoq è il movimento tragico, un movimento che “si oppone alla descrizione calligrafica, istante per istante, plastica” dove il corpo “si atteggia in pose statuarie, archeologicamente anche esatte, illustrando le parole”. Il movimento che deve essere cercato deve essere significativo in sé, “è il ritmo interno [...] che va cercato nello spazio fra parola e parola”. La danza dovrebbe essere un movimento dal profondo “pura passione per mimesi che non è il tema del racconto, cioè la descrizione di una situazione scenica, ma l’unica possibilità espressiva” (Di Martino 1971: 370-72).

Le recensioni di *Ecuba* sottolineano la scelta della suddivisione del coro in tre semicori, soluzione che non sembra essere condivisa da tutti i critici. Secondo Raul Radice, Di Martino “è stato indotto a creare, a fianco del coro, per intenderci chiameremo autentico [...] un coro per così dire aggiunto, una schiera di lamentatrici vestite all’uso delle contadine di oggi, cui spettava di sottolineare anche visivamente il tanto attuale che è sempre possibile individuare in una tragedia, il cui luogo è un campo di concentramento e i cui fatti si riassumono in una catena di vendette atroci” (Radice 1962). Renzo Tian riconosce nella protagonista Elena Zareschi, quasi sempre in scena, il punto di forza della tragedia, i cori, invece, sono apparsi come “la zona meno a fuoco dello spettacolo, per una certa frammentarietà degli interventi e per le coreografie, non sempre giustificate in sede testuale”

(Tian 1962a). Si riconosce a Lecoq, infine, in un'altra recensione la rara sensibilità e il raffinato intuito stilistico, il difficile compito di creare un movimento ritmico e di danza sullo sfondo della grandiosa scenografia, sul filo del "pathos" della tragedia e della stupenda musica (Torrise 1962).

Il secondo spettacolo presentato nel 1962 è *Ione*, prima e unica rappresentazione a Siracusa di questo testo, con la regia di Sandro Bolchi, regista teatrale e televisivo, con la traduzione di Quintino Cataudella, protagonista Corrado Pani²⁰.

La difficoltà insita in *Ione* viene descritta dal regista in alcune lettere per trattative economiche e artistiche con l'Istituto, tra il settembre e dicembre 1961. Secondo Sandro Bolchi la complessità sta nel "suo fascino tenue" e nella mancanza di nodi drammatici, in cui si intrecciano elementi tragici, seri e comici. Per le parti corali è necessario puntare sui significati rituali, mentre i rapporti tra Creusa e Ione, e tra Creusa e il Pedagogo possono essere giocati drammaticamente. Il coro, secondo il regista, deve essere curato con molta attenzione: non deve essere composto da un gran numero di corifei per sottolineare "il carattere d'intimità rituale" che ha il testo, nelle sue indicazioni si parla di otto guide e dodici elementi di rincalzo. A questo coro si deve aggiungere un gruppo di sei mimi che agiscono non con danze vere e proprie, "ma graziose e leggere azioni mimate". "Le coreografie, in una tragedia scarna e pallida come *Ione*, hanno una enorme importanza"²¹. In un'intervista rilasciata prima delle rappresentazioni siracusane, Bolchi spiega la funzione che ha voluto dare al coro:

Il Coro è casto, segue la parabola della vicenda sia come spettatore che come attore. All'inizio è pettegolo, quasi pervaso di femminilità, poi si fa severo, partecipe e rituale. Anche in funzione della musica; è un Coro musicale perché rispetta cadenze e battute, intervenendo nelle musiche secondo un programma di pause e attacchi. È felice con Ione, accorato con Creusa, infine ha il presentimento di una contaminazione che lo atterrisce (Bolchi, in F. 1962).

Le recensioni sottolineano "l'originalità" nella scelta di un testo come quello di *Ione*. I movimenti del coro sono parsi alla critica freddi, caratterizzati da "una compostezza formale". Le danze sembrano essere puro ornamento, "un'elegante decorazione". Renzo Tian afferma che "il coro, non è sempre risultato sufficientemente nitido ed intelligibile" (Tian 1962b).

Entrambi gli spettacoli sono stati accolti con grande successo di pubblico, qualche dubbio della critica, ma questo non ha pregiudicato la collaborazione di Lecoq con l'Istituto siracusano, richiamato anche per le rappresentazioni successive degli anni 1964 e 1966.

Con i cori siracusani Lecoq tenta di superare la tripartizione per funzioni del coro e cerca una integrazione dei diversi mezzi espressivi, integrazione che sarà fondamentale per tutta la sua didattica. Il suo obiettivo è di non rimanere legato ai vecchi modelli di messinscena e ad un eroe e un coro monumentale imposto da una lettura tradizionale della tragedia. Il suo lavoro cerca di dare una consistenza fisica alla parola, e durante la sua attività sia di artista che di pedagogo, prende progressivamente le distanze dal mimo puro come genere autonomo. Il mimo diviene educazione del movimento capace di utilizzare, oltre al mezzo corporeo, ogni altro possibile linguaggio scenico e ampliare le tecniche espressive e le forme teatrali a cui attingere. Per Lecoq, invece che di mimo, è più corretto parlare di mimismo o mimetismo, la capacità dell'uomo di assimilare l'osservazione del reale e rielaborarla attraverso l'espressione fisica, "non si tratta di imitare, ma di sentire attraverso un sentimento interiore". Nella sua scuola si arriva così a superare la contrapposizione gesto/parola: "il gesto e la parola vengono riconosciuti esattamente a livello in cui si confondono [...] sul piano del gesto di fondo in cui non c'è alcuna differenza tra la parola e il gesto espresso, [...] tra il gesto che darà la parola e il gesto che darà il gesto" (De Marinis 1980: 206-09).

Lecoq apre la sua scuola a Parigi nel 1956, forte della sua prima esperienza pedagogica a Milano alla Scuola del Piccolo, come lo stesso mimo afferma "venivo dallo sport, dall'educazione fisica e da un sogno umanista. Io ho trovato in Italia la terra dove piantare la mia avventura e dove vivere un'esperienza teatrale completa. Copeau²², più lo sport, più l'Italia: tre riferimenti dai quali ho creato la mia scuola" (Lecoq 2016: 171).

L'insegnamento si fonda su due basi, l'analisi del movimento e l'improvvisazione. Il corso ha un carattere progressivo-evolutivo, che ha lo scopo di portare l'allievo dal riconoscimento e dalla riesecuzione di tutto ciò che si muove, alla creazione personale attraverso una conquista progressiva della teatralità che parte da uno studio del corpo e delle sue potenzialità del movimento della maschera e dell'improvvisazione per arrivare, infine, all'inserimento della parola e al confronto con le forme teatrali complesse: tragedia greca e commedia dell'arte, a cui si sono aggiunti negli anni la pantomima bianca, il clown e i buffoni²³.

La tragedia greca, così come la commedia dell'arte, viene definita da Lecoq "teatro limite", non utilizzata come genere storico da riportare in scena in modo filologico, ma come strumento di riferimento cercando di attualizzarli in modo libero e originale in base alle proprie esperienze e alle circostanze. Per gli allievi l'esperienza della tragedia rappresenta la scoperta del legame: scoprono cosa vuol dire essere legati tra di loro ed essere legati ad uno spazio e ad agire con un tempo ed un ritmo comune. Studiano le dinamiche collettive in scena e il rapporto tra coro ed eroe e tra due gruppi, imparano a parlare con una voce comune, quella del coro considerato un personaggio vivente. Il coro è inteso non come un elemento geometrico della rappresentazione, ma come un elemento organico, un corpo collettivo che possiede un centro di gravità, dei prolungamenti ed ha una sua respirazione propria ed unica. Secondo Lecoq:

Il coro è costituito da un gruppo di sette o quindici persone. Queste cifre sono precise, in quanto ognuna comporta una dinamica specifica. Una persona, è la solitudine. Due, sono uno e il suo doppio, tre, è un'unità. Quattro, è un blocco statico. Cinque, comincia a muoversi, ma ciascuno si ritrova nella sua individualità. Sei, inutile perdere tempo, si divide in due per fare due volte tre. Sette è un numero interessante: può apparire un corifeo, circondato da due semicori di tre. Otto, è doppiamente massiccio. A nove, inizia la folla: una compagnia di nove persone si disperde in tutte le direzioni. Dieci è la decina e fino a dodici non cambia. A tredici, comincia a nascere il coro. Quattordici, è "inamovibile", manca sempre qualcuno. Quindici, come nel rugby, è il numero ideale: un corifeo, due semicori di sette che eleggono due sotto-corifei e dei movimenti meravigliosi che diventano possibili. Oltre è l'invasione, inevitabile militare (Lecoq, ed. Spreafico 2021: 173).

Lo studio della tragedia e del coro nella scuola, come afferma lo stesso Lecoq, è diretta conseguenza dell'esperienza siracusana, così come tutta la sua pedagogia viene costruita sulla base delle esperienze fatte sulla scena. La tragedia e il lavoro sul coro vengono affrontati da Lecoq partendo dal testo per raggiungere una dimensione espressiva. L'obiettivo è riuscire a costruire un coro e a concentrarsi sul coinvolgimento del corpo e della voce, riuscire ad entrare nei testi attraverso il corpo. Lecoq chiede ai suoi allievi di cercare "un'aderenza corporale al testo, alle sue immagini, alle sue parole, alle sue dinamiche, partendo dal movimento" (Lecoq, ed. Spreafico 2021: 181). Lecoq ne *Il corpo poetico* precisa che aderenza non significa interpretazione; secondo il pedagogo vuol dire "far luce sul

testo da diverse angolature”. A seconda dell’epoca e del contesto in cui si lavora si può insistere su un aspetto specifico, sociale, psicologico o morale del testo, ma effettuare una scelta è responsabilità del regista. Il lavoro che Lecoq impronta sul testo tragico vuole rimanere lontano da qualsiasi interpretazione e si limita al rispetto della scrittura, delle sue dinamiche interne, senza nessuna presa di posizione a priori.

Il coro rappresenta per Lecoq un elemento importante per la sua pedagogia, “la più bella e la più emozionante delle esperienze teatrali” (Lecoq, ed. Spreafico 2021: 173).

La sua esperienza artistica e pedagogica è un viaggio, che attraversa paesi, periodi e generi storici. Lecoq è un uomo perennemente alla ricerca di un corpo poetico e di un movimento espressivo, il suo mimo è un genere che ha radici storiche molto solide, ma è capace di dialogare con altre forme teatrali e con lo sport, per rinnovarsi e diventare un genere al servizio dell’artista e della persona.

La sua esperienza formativa viene concepita con un duplice interesse: il teatro e la vita. Il mimo per Lecoq non è una semplice forma artistica autonoma, il suo mimo abbandona le scene, così come Lecoq lascia presto le tavole del palcoscenico, per esistere solo all’interno della sua scuola come fondamento pedagogico di una formazione completa, non destinato esclusivamente ad attori e mimi, basato sullo studio del movimento. Per Lecoq:

La Scuola mira ad un teatro d’arte, ma la pedagogia del teatro è più vasta del teatro stesso. A dire il vero, da sempre concepisco il mio lavoro con un duplice obiettivo: una parte del mio interesse va al teatro, l’altra alla vita. Ho sempre cercato di formare delle persone a loro agio in entrambe le situazioni. Sarà forse un’utopia, ma io desidero davvero che i miei allievi siano ‘vivi’ nella vita e artisti sul palco. A ciò va aggiunto che non intendo formare esclusivamente degli attori ma preparare tutti gli artisti del teatro: autori, registi, scenografi e attori.

Una delle originalità della Scuola è quella di dare agli allievi una base il più possibile vasta e duratura, sapendo bene che poi ciascuno sceglierà il proprio cammino all’interno dei diversi elementi. Gli allievi che seguono il nostro percorso acquisiscono una certa intelligenza del gioco teatrale e sviluppano la loro immaginazione. Questo permetterà loro di inventare, un giorno, il proprio teatro o, se lo vorranno, d’interpretare dei testi in maniera nuova (Lecoq, ed. Spreafico 2021: 37).

Per questo Lecoq e la sua pedagogia rappresentano “un punto fisso in continuo movimento”²⁴, capace di trasformarsi in infiniti modi al servizio dei differenti utilizzi e dell’immaginazione dei suoi allievi.

NOTE

- 1 La definizione di coro come “spettatore ideale” venne fatta da August Wilhelm Schlegel nelle *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, il coro venne definito portavoce “del comune spirito nazionale”. Secondo Massimo Di Marco considerare il coro come un “osservatore distaccato e dotato di una sua costante e universale moralità contrasta sia con la pluralità delle sue identità e dei ruoli che esso ricopre sia con la multiforme tipologia del suo concreto rapportarsi ai protagonisti dell’azione drammatica”. Spesso il coro assiste a conflitti che avvengono sulla scena senza poter intervenire se non con valutazioni e consigli. Il coro ha una visione interna alla tragedia stessa, condizionata dal succedersi degli eventi. Sempre secondo Di Marco il coro non è istituzionalmente il portavoce del poeta, lo strumento che utilizza il tragediografo per commentare la vicenda (Di Marco 2000: 171-94). Per un approfondimento sul ruolo del coro nella tragedia classica e sui movimenti scenici cfr. Pickard-Cambridge 1996; Di Benedetto, Medda 2002; Belardinelli 2023.
- 2 Tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento grande è stato l’interesse verso lo spettacolo antico per diversi motivi. Da un lato il recupero archeologico degli edifici teatrali e la possibilità di riutilizzarli con la loro funzione originaria (molti i teatri che organizzarono allestimenti classici come per esempio Fiesole, Atene, Orange e Nîmes); sull’utilizzo dei teatri all’aperto in Italia si rimanda a Corsi 1939. Dall’altro il desiderio di rifondare la scena contemporanea e partire dal teatro greco. In modo particolare la danza cercava nell’arte e nella cultura dell’antica Grecia un modello a cui ispirarsi. Isadora Duncan studiò le sculture, i vasi e i bassorilievi greci per cercare un movimento naturale alternativo alle restrizioni del balletto classico. Nei suoi diari afferma che cercava di interpretare le immagini “con la musica che mi sembrava meglio in armonia con il ritmo dei piedi, col portamento dionisiaco della testa e col gesto del tirso” (Duncan 2003: 46). La sua ricerca delle pose classiche non deve essere confusa con una ricerca di figure statiche, come la stessa Duncan afferma, in ogni raffigurazione c’è un momento di sospensione che racchiude la potenza del movimento e il ritmo. La danzatrice non era intenzionata a svolgere semplicemente una ricerca iconografica da imitare, ma il suo scopo era quello di trasformare profondamente la danza da semplice intrattenimento

a espressione di un'arte elevata capace di unire corpo e mente e di ricreare la stessa esperienza estetica della tragedia. Ispirarsi all'arte classica le permetteva di creare un movimento nobile, meditato e libero. Cfr. Macintosh 2012, Casini Ropa 1990. Émile Jacques-Dalcroze si richiamava alla teoria nietzschiana del teatro come ripresa di pratiche dell'antica Grecia, in modo particolare, per quanto riguarda la ricerca dell'unità di corpo, mente e anima che sarà alla base della sua ginnastica euritmica. L'euritmica non è una semplice forma di danza, ma una forma di educazione del corpo mediante il ritmo musicale. Il punto più alto dell'estetica di Dalcroze in collaborazione con Adolphe Appia, con cui collaborò per anni, fu la rappresentazione dell'*Orfeo* di Gluck nel 1913, considerato un perfetto tentativo di recuperare antica e mitica perfezione estetica: la fusione completa di tutti gli elementi in un'opera d'arte totale. Cfr. Casini Ropa 1987, 1990; Carandini, Vaccarino 1997; Jaques-Dalcroze 2008. Per un approfondimento sulla messa in scena dell'*Orfeo* cfr. Appia 1988.

- 3 Nel 1925 il Comitato si trasforma in Istituto Nazionale del Dramma Antico e viene eretto a Ente morale. Nel 1978 diviene ente pubblico non economico e viene riconosciuto come “ente necessario allo sviluppo sociale, civile, economico e culturale del Paese” (Legge n. 70/1975). Nel 1998 subisce l'ultima trasformazione in fondazione acquisendo personalità giuridica di diritto privato e vengono previste le cariche di Presidente, Consiglio di Amministrazione e Collegio dei Revisori dei Conti (D.Lgs. n. 20/1998). L'assetto e l'organizzazione dell'INDA vengono ulteriormente modificati nel 2004, la Fondazione viene dotata uno Statuto, il Sindaco di Siracusa diviene Presidente e si aggiungono le figure istituzionali del Consigliere delegato e il Sovrintendente (D.Lgs. n. 33/2004). Oggi la Fondazione ha sede legale a Roma e sede operativa a Siracusa.
- 4 Inizialmente gli spettacoli non venivano realizzati annualmente come avviene oggi.
- 5 Non deve stupire che vengano coinvolti proprio allievi di Dalcroze per tentare di risolvere il problema della presenza scenica del coro. Dalcroze nei suoi testi sottolinea l'importanza dell'utilizzo del coro che deve avere lo scopo di creare un legame tra i personaggi e gli spettatori, i movimenti di ogni singolo elemento devono essere sempre subordinati all'insieme e rinunciare a ogni caratterizzazione personale. Ogni azione del gruppo deve sempre porre attenzione a tre elementi: tempo, spazio, energia. Ogni gruppo secondo Dalcroze deve dare un'impressione di unità, gli elementi non devono essere troppo uniti e nemmeno troppo distanziati, ma “devono essere in intima comunicazione con i loro compagni e sembrare uniti da un sentimento di complicità”. Cfr. Casini Ropa 1990; Carandini, Vaccarino 1997.
- 6 Per un approfondimento sulle funzioni del coro nella prima parte del Novecento cfr. Brodignon 2012.
- 7 Éducation Par Le Jeu Dramatique (E.P.J.D.) è una scuola di formazione per l'attore fondata da Jean-Louis Barrault, Alain Cony, Marie-Hélène Copeau, Roger

- Blin e Jean-Marie Conty che ricoprì l'incarico di direttore. Cfr. De Marinis 1993.
- 8 Gianfranco De Bosio e Lieta Papafava, come ricorda lo stesso De Bosio, vennero inviati dall'Università di Padova all'E.P.J.D. con una borsa di studio per affrontare il tema della formazione teatrale non più a livello amatoriale, ma internazionale. Cfr. De Bosio 1988.
 - 9 Inizialmente De Bosio invitò a Padova Marcel Marceau, ma gli impegni professionali di questo impedirono di prolungare il soggiorno padovano. Lecoq fu chiamato in un secondo momento. L'intento di De Bosio era quello di aggiornare la formazione dei propri attori attraverso "le tecniche francesi di controllo del corpo", secondo il giovane regista è necessaria una scuola anziché un teatro (Meldolesi 2008: 421-22). Grazie ai corsi dell'Università di Padova, che nel 1948-49 divenne Scuola d'Arte Drammatica, l'insegnamento della mimica venne introdotto in Italia (De Bosio, 2016: 77). Tra i docenti della scuola, oltre a Marceau, Lecoq e De Bosio, anche: Lieta Papafava, Amleto Sartori, Agostino Contarello e Ludovico Zorzi (De Bosio 1988: 35). Le attività del Teatro dell'Università di Padova sono considerate da De Marinis "uno degli eventi chiave della scena italiana" del periodo (2013: 137). Sulla funzione dei teatri universitari cfr. Cavaglieri, Gandolfi (eds. 2022).
 - 10 In Italia Lecoq ha firmato complessivamente sessanta spettacoli (teatro musicale, prosa, classico, rivista, pantomima, cinema). L'informazione è riportata da De Marinis 1993 ed è stata pubblicata anche nel depliant per il decennale della scuola pagina di Lecoq 1956-1966.
 - 11 Il soggiorno italiano di Lecoq è stato oggetto di un documentario Rai *Jacques Lecoq: viaggio in Italia* diretto da Felice Cappa, prodotto da Rai Cultura nel 2021. In modo particolare il documentario analizza le tre pantomime create per la televisione: *Fan Fan Bar*, *Dogana Express* e *Folie Restaurant*. Sulle pantomime per la televisione cfr. Carponi 2023.
 - 12 Dopo la prima esperienza nel 1951 nell'allestimento dell'*Elettra* Lecoq, inizia a collaborare nel 1955 con l'INDA e cura le coreografie di due commedie al Teatro Antico di Ostia, *Le Nuvole* di Aristofane e *Pseudolus* di Plauto. Nel 1955 torna a lavorare all'Olimpico di Vicenza con la regia di Enzo Ferrieri per la tragedia *Edipo a Colono*. A Siracusa per l'INDA curò le coreografie nel 1962 *Ecuba e Ione*; 1964 *Ercole e Andromaca*; 1966 *I sette contro Tebe* e *Antigone*.
 - 13 Giorgio Strehler aveva tentato già anni prima di mettere in scena un testo classico, ma la Brignone rifiutò: "Quando la prima volta, qualche anno addietro, portai nel camerino a Lilla un libretto consunto che era il 'mio' Sofocle, mille volte tenuto nelle tasche come talismano, e le parlai di Antigone, lei mi guardò con una specie di terrore negli occhi e prese il libretto e lo gettò contro lo specchio gridando: 'Ma cosa sono 'ste 'cose'! 'Ste 'cose' non fanno per me!'. [...] Era convinta che 'quelle cose' non le appartenessero. Lei attrice borghese, finissima interprete di tanto teatro del *boulevard* – come allora si chiamava – non pensava assolutamente di poter interpretare una 'tragedia greca'. Le pareva, oscuramente, di non esserne degna. [...] Così, pazientemente e con

anni – perché passarono anni da quel giorno nel camerino – riuscii a convincere Lilla che, sì, forse, molto forse si poteva tentare un’*Elettra* particolare, per pochi, in un teatro piccolo (era l’Olimpico di Vicenza!), non a Siracusa, non in un ‘teatro greco’” (Strehler 2024: 54-55).

- 14 Strehler racconta che la sera dalla prima la Brignone, in preda alla paura non voleva entrare in scena, riuscì a entrare solo grazie ad un “calcio-spinta” di Strehler che la lanciò sul palco in totale disequilibrio (Strehler 2024: 56).
- 15 Sulla regia critica cfr. Meldolesi 2008.
- 16 La Scuola del Piccolo Teatro di Milano iniziò la sua attività nell’ottobre del 1951, a Corso Magenta, in un piccolo teatrino dell’orfanotrofio femminile delle Stelline. Lecoq, coadiuvato da Lieta Papafava allora sua compagna, assunse l’insegnamento di Educazione fisica e mimica e Improvvisazione. Vennero, fin da subito, attivate delle scuole private per supportare economicamente l’istituzione, tra queste venne attivata una scuola di educazione fisica e mimica diretta dallo stesso Lecoq. La Scuola dal 1967 entrò a far parte delle Civiche Scuole Serali del Comune di Milano sotto la direzione solo di Paolo Grassi, ancora oggi attiva. Cfr. Ventrone 1997. Lecoq venne, inoltre, coinvolto, nell’allestimento solo di un altro spettacolo *L’Amante militare* di Carlo Goldoni, cfr. Strehler 1958.
- 17 Altri interpreti della tragedia: Paola Piccinato, Edmonda Aldini, Mario Epichini, Renzo Ricci, Edda Valente, Andrea Bosis, Carlo d’Angelo, Edda Albertini, Anna Teresa Eugeni.
- 18 Dal programma di sala delle rappresentazioni sembrano essere solo otto le ballerine coinvolte nell’allestimento.
- 19 “Organizzazione Spettacoli - Registi (1961 luglio 1-1962 marzo 26)”, Siracusa, Archivio Fondazione INDA, *Archivio INDA - secondo lotto 1948 giugno 16-1971 giugno 12*, b. 43, fasc. 268.
- 20 Altri interpreti della tragedia: Andrea Bosis, Anna Micherocchi, Ottorino Guerrini, Carlo Ninchi, Edda Valente, Edmonda Aldini, Andreina Paul.
- 21 “Organizzazione Spettacoli - Registi (1961 luglio 1-1962 marzo 26)”, Siracusa, Archivio Fondazione INDA, *Archivio INDA - secondo lotto 1948 giugno 16-1971 giugno 12*, b. 43, fasc. 268.
- 22 Sui rapporti tra Copeau e Lecoq cfr. Freixe 2013.
- 23 Per un approfondimento sulla pedagogia e sulla scuola Lecoq, cfr. De Marinis 1993 e la conferenza spettacolo-dimostrazione di lavoro *Tout bouge* che Lecoq realizza negli anni Ottanta in diversi teatri europei. La registrazione è stata effettuata nel 1985 a Barcellona e montata dal figlio Patrick Lecoq, disponibile online in forma integrale sul sito dell’École internationale de théâtre Jacques Lecoq con altri video: [https://www.ecole-jacqueslecoq.com/ecole-videos/\[11/11/2024\]](https://www.ecole-jacqueslecoq.com/ecole-videos/[11/11/2024]).
- 24 La definizione riprende il titolo del volume che Patrick Lecoq dedica al padre.

BIBLIOGRAFIA

- Appia, Adolphe (1988), *Œuvres Complètes*, Losanna, L'Age d'Homme.
- Aristotele (ed. 2010), *Poetica*, ed. D. Guastini, Roma, Carocci Editore.
- Barthes, Roland (1985), *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi.
- Belardinelli, Anna Maria (2023), *Lo spettacolo teatrale dei Greci. Tecniche drammatiche e messa in scena*, Milano, Le Monnier Università.
- Bentoglio, Alberto (2002), *Invito al teatro di Strehler*, Milano, Mursia.
- Brodignon, Giulia (2012), "Musicista poeta danzatore e visionario". Forma e funzione del coro negli spettacoli classici al teatro greco di Siracusa. 1914-1948", *I quaderni di Dioniso*, 3, 2012.
- (2020), "Dalla filologia alla teatrabilità, e ritorno: il ruolo del coro danzante negli spettacoli classici al Teatro greco di Siracusa tra il 1914 e il 1948", *Danza e ricerca*, 12: 29-60.
- Cantarella, Raffaele (1951), "Elettra di Sofocle al Piccolo Teatro di Milano", *Sipario*, 67: 46.
- Carandini, Silvia; Vaccarino, Elisa, eds. (1997), *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo Editore.
- Carponi, Cecilia (2023), "Autore di pantomime: Jacques Lecoq e l'espressività corporea", *Autori e autorialità fra letteratura, teatro e cinema*, ed. F. Nardi, Roma, Armando Editore: 55-62.
- Carratore, Aldo (1962), "Il XVII ciclo di rappresentazioni classiche nel teatro greco di Siracusa", *Dioniso*, 36/3-4: 177-80.
- Casini Ropa (1987), "Il corpo ritrovato. Danza e teatro tra pedagogia, ginnastica e arte", *Teatro e Storia*, 3: 295-346.
- ed. (1990), *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino.
- Cavaglieri, Livia; Gandolfi, Roberta, eds. (2022), *I teatri universitari nel territorio del sociale. Storie, azioni, progetti*, Roma, Bulzoni.
- Corsi, Mario Carlo (1939), *Il teatro all'aperto in Italia*, Milano-Roma, Rizzoli.
- Dalcroze, Émile Jaques (2008), *Il ritmo, la musica e l'educazione*, ed. L. Di Segni-Jaffé, Torino, EDT.
- d'Amico, Silvio (1951a), "Elettra di Sofocle trionfa tra i fulgori del Teatro Olimpico", *Il tempo di Roma*, 9 settembre.
- (1951b), *Palcoscenico del dopoguerra 1949-1952*, Torino, Edizione radio italiana, 2 voll..
- (1982), *Storia del teatro drammatico*, ed. A. d'Amico, Roma, Bulzoni, 2 voll.

- Damerini, Gino (1951), “*Elettra* di Sofocle”, *Il Dramma*, 142: 46.
- De Bosio, Gianfranco (1988), “Intervento”, *Teatro e università*, Convegno internazionale indetto dalla Cooperativa Nuova Scena nell’ambito delle celebrazioni del IX Centenario dell’Università di Bologna (20/22 maggio 1988), ed. S. Carlucci, Roma, Associazione Nazionale dei Critici di Teatro: 30-37.
- (2016), *La più bella regia: la mia vita*, Vicenza, Pozza.
- De Marinis, Marco (1980), *Mimo e mimi. Parole e immagini per un genere teatrale del Novecento*, Firenze, La Casa Usher.
- (1993), *Mimo e teatro nel Novecento*, Firenze, La Casa Usher.
- (2013), *Il teatro dopo l’età d’oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni.
- De Monticelli, Roberto (1951), “Sofocle al buio inaugura il Piccolo Teatro”, *Epoca*, 3 novembre.
- Di Benedetto, Marco; Medda, Enrico (2002), *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Giulio Einaudi.
- Di Lascio, Antonio; Ortolani, Silvia (2010), *Istituzioni di diritto e legislazione dello spettacolo. Dal 1860 al 2010, i 150 anni dell’Unità d’Italia nello spettacolo*, Milano, FrancoAngeli.
- Di Marco, Massimo (2000), *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma, Carocci.
- Di Maritino, Giuseppe (1965), “I testi classici e la regia”, *Dioniso*, “Il teatro antico nella storia delle idee e del costume” Atti del I Congresso Internazionale di studi sul Dramma Antico, 39: 121-57.
- (1971), “Problemi del teatro antico, oggi”, *Dioniso*, “Teatro e arti figurative. Il problema del teatro antico oggi” Atti del IV Congresso Internazionale di studi sul Dramma Antico, 45: 337-79.
- Duncan, Isadora (2003), *La mia vita. Autobiografia di una grande pioniera della danza moderna*, Roma, Dino Audino.
- F. (1962), “Sandro Bolchi anche lui: rinnovarsi o perire”, *Nuova Siracusa*, 19 maggio.
- Freixe, Guy (2013), *La Filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine. Une lignée théâtrale du jeu de l’acteur*, Montpellier, L’Entretemps.
- Lecoq, Jacques (1987), *Le théâtre du geste, mime et acteurs*, Paris, Bordas.
- (2021), *Il corpo poetico. Un insegnamento della creazione teatrale*, ed. M. Spea-fico, Milano, Arsenale.
- Lecoq, Patrick (2016), *Jacques Lecoq. Un point fixe en mouvement*, Arles, Actes Sud.
- Macintosh, Fiona (2012), *The Ancient Dancer in a Modern World. Responses to Greek and Roman dance*, Oxford, Oxford University Press.

- Meldolesi, Claudio (2008), *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Roma, Bulzoni.
- Nietzsche, Friedrich (2017), *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi.
- Pickard-Cambridge, Arthur (1996), *Le feste drammatiche di Atene*, Scandicci (Firenze), La nuova Italia.
- Radice, Raul (1962), “Euripide spettacolare a Siracusa”, *Il giornale d'Italia*, 24 maggio.
- Ramo, Luciano (1951), “Benassi, successi e complessi della settimana”, *Film d'oggi*, 31 ottobre.
- Rebora, Roberto (1951), “*Elettra* di Sofocle Rappresentato al Teatro Olimpico di Vicenza dal Piccolo Teatro di Milano con regia di Giorgio Strehler”, *Sipario*, 66: 17-18.
- Strehler, Giorgio (1958), *Il Piccolo Teatro di Milano. 1947-1958*, Milano, Moneta.
- (1986), *Io, Strehler: una vita per il teatro. Conversazioni con Ugo Ronfani*, Milano, Rusconi.
- (2024), *Un teatro necessario. Le prime stagioni del Piccolo e una selezione di scritti giovanili*, Milano, il Saggiatore.
- Tian, Renzo (1962a), “L’*Ecuba*’ di Euripide inaugura gli spettacoli classici a Siracusa”, *Il Messaggero*, 24 maggio.
- (1962b), “Tragedia, ironia e romanzo fusi nell’*Ione* di Euripide”, *Il Messaggero*, 25 maggio.
- Torrì, Fiore (1962), “Rivivere il destino di Ecuba”, *La Sicilia*, 24 maggio.
- Treu, Martina (2009), *Il teatro antico nel Novecento*, Roma, Carocci.
- Ventrone, Paola (1997), “La scuola di recitazione del Piccolo Teatro di Milano - Teatro d’Europa”, *Giorgio Strehler e il suo teatro*, eds. A. Bontoglio, F. Mazzocchi, Roma, Bulzoni: 183-95.
- Vernant, Jeanne-Pierre; Vidal-Naquet, Pierre (1976), *Mito e tragedia nell’antica Grecia. La tragedia come fenomeno sociale, estetico e psicologico*, Torino, Giulio Einaudi.

Noemi Massari è attualmente assegnista di ricerca all’interno del progetto Prin 2022 *Trasmissione dei saperi performativi nella cultura teatrale italiana. Storia, teoria e pratiche*. Consegue il titolo di dottore di ricerca in “Tecnologie digitali e metodologie per la ricerca sullo spettacolo” presso Sapienza Università di Roma con una tesi dal titolo *Gesti convenzionali e arte mimica nella danza italiana dell’Ottocento. Milano e Napoli: due realtà a confronto*. Docente a contratto dell’insegnamento di Produzione e organizzazione dello spettacolo dal vivo presso il corso di laurea e il Master di “Economia, organizzazione, progettazione dello spettacolo dal vivo e degli eventi”

della Sapienza Università di Roma. Pubblica articoli in volumi e riviste sulla storia della danza e sui suoi protagonisti dell'800 e '900. Le sue ricerche interessano inoltre gli aspetti economici, produttivi e legislativi dello spettacolo dal vivo. Dal 2009 collabora con diversi organismi operanti nel settore dello spettacolo dal vivo come progettista, consulente bandi, organizzazione e produzione, membro del comitato scientifico di ICRA Project. | Noemi Massari is currently a postdoctoral fellow on the Prin 2022 project *Transmission of performance knowledge in Italian theatre culture. History, theory and practices*. She obtained her PhD in "Digital technologies and methodologies for performance research" at Sapienza University of Rome with a thesis: *Conventional gestures and mime in 19th century Italian dance. Milan and Naples: two realities in comparison*. Adjunct Professor of Production and organisation of the performing arts at the degree course and Master's degree at Sapienza University of Rome. She publishes articles in books and journals on the history of dance and its protagonists in the 19th and 20th centuries. Her research also covers the economic, production and legislative aspects of performance. Since 2009, she has been collaborating with various organisations working in the performing arts sector as a planner, organisation and production consultant. She is a member of the scientific committee of ICRA Project.



Quando nel coro danza anche un robot

Dall'intelligenza coreografica alla creatività artificiale, uno studio su *Living Archive: An AI Performance Experiment* di Wayne McGregor*

When a robot is dancing in a chorus. From choreographic intelligence to artificial creativity,
a study on *Living Archive: An AI Performance Experiment* by Wayne McGregor

Letizia Gioia Monda
Università di Torino, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Il contributo si pone l'obiettivo di analizzare il ruolo del coro in performance coreografiche in cui la sua azione è determinata dal coinvolgimento sulla scena di un robot. Dopo un breve excursus che mira ad illustrare le premesse storiche che hanno condotto la coreografia ad incontrare la robotica nel terreno comune della 'Coreorobotica', il discorso si concentra sulle strategie messe in atto per strutturare performance di danza in cui agenti artificiali e umani, presenze mediatiche e cinestetiche cooperano nella definizione del linguaggio drammatico. Questa speculazione genera una domanda chiave: se è possibile programmare un robot ad agire attraverso il movimento in una coreografia di danza, una macchina può essere programmata anche per generare il movimento sulla scena e diventare così parte creativa del linguaggio coreografico contribuendo a guidare l'azione di un coro? L'articolo cerca di dare una risposta al quesito attraverso lo studio del progetto *Living Archive: An AI Performance Experiment* del coreografo britannico Wayne McGregor, realizzato in collaborazione con Google Arts & Culture Lab nel 2018. | This contribution aims to analyze choreographic performances where the involvement of a robot on stage plays a significant role in defining the chorus's action. Firstly, a brief overview is dedicated to the historical developments that have led choreography to intersect with robotics in the emerging field of study called 'Choreorobotics'. Subsequently, the article analyses dance performances where the dramatic language is based on choreographic strategies designed to melt together both artificial and human agents and media and kinesthetic elements. This speculation reveals a crucial question: if a robot can be programmed to perform movements within a dance choreography, can it also be programmed to generate movement on stage and thus become a creative force in the choreographic process, influencing the actions

* La presente ricerca è stata supportata da PNRR Programme of the Europe Union – Next GenerationEU, for the project *CHANGES - Cultural Heritage Active Innovation for Sustainable Society – PE5 Spoke 2: Creativity and Intangible Cultural Heritage*. — Si ringrazia Antonio Pizzo per i suggerimenti generosamente dispensati sulla prima bozza del presente articolo, e i due revisori anonimi per i loro commenti gentili.

of a chorus? The article addresses this question by examining the project *Living Archive: An AI Performance Experiment* by British choreographer Wayne McGregor, developed in collaboration with the Google Arts & Culture Lab in 2018.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

intelligenza coreografica, coreorobotica, creatività artificiale, Wayne McGregor, intelligenza artificiale | choreographic intelligence, choreorobotics, artificial creativity, Wayne McGregor, artificial intelligence

1 Introduzione

Per lungo tempo sottovalutato, il carattere inclusivo e partecipativo dell'arte della danza acquisisce oggi una ritrovata considerazione nell'ambito delle arti performative per indagare come nell'era post-digitale strategie coreografiche possano coadiuvare la definizione di ambienti e architetture capaci di ri-innescare l'*empowerment* sociale (Monda 2023). Fortemente caratterizzata dalla sua natura orale, l'arte della danza ha avuto difficoltà nel corso del tempo a rendere la propria letteratura riconoscibile¹. La geometria della danza si è nutrita nei secoli di concezioni spaziali e organizzazioni simmetriche, incorporando nelle qualità e nelle tendenze di movimento tracce ideologiche, politiche e culturali di un preciso periodo storico. L'intelligenza coreografica è migrata da un corpo ad un altro, fino ad essere oggettata prima oralmente attraverso metafore visive, poi attraverso una forma di *coreo-grafia*, di scrittura della danza, che nello *score* ha riconosciuto lo strumento per combinare insieme analogicamente due forme di meta-rappresentazione del pensiero fisico: la qualità musicale e la geometria dell'esperienza dei corpi in movimento (Monda 2016). Nel corso della storia della danza abbiamo avuto così modo di osservare la funzione strategica della coreografia quale tecnologia di scrittura volta a progettare in un ambiente l'armonica costruzione contrappuntistica delle temporalità scandite dall'azione soggettiva del performer e dalla *merged subjectivity* (Rabinowitch, Cross, Burnard 2011: 109-20) generata dal movimento corale del corpo performativo. La meta-rappresentazione plastica di tale polifonia, data dall'allineamento di tutti i corpi coinvolti nel gioco scenico, ha avuto il fine narrativo di rivelare un quadro concettuale multi-semantico, per permettere al pubblico di condividere attraverso l'empatia cinestetica il senso comune e le informazioni archetipali inscritte nel linguaggio di movimento (Sheets-Johnstone 1999: 174). Intesa come tecnologia di scrittura della

danza, la coreografia può aiutarci ad affrontare il complesso caso di studio proposto dal laboratorio Malatestiano, *Simultaneità e polifonia. Le voci del coro nel dramma contemporaneo e nelle arti* (tenutosi dal 28 al 30 settembre 2023 presso la Rocca di Santarcangelo di Romagna), indagando come si sia trasformato oggi il ruolo del coro quale dispositivo della performance contemporanea², e per mettere a fuoco i passaggi intellettuali che hanno portato ad introdurre nel sistema di relazione performativo un nuovo agente: il robot.

Come scrive Antonio Pizzo in *Robot, personaggi, attori*:

Sebbene sia forte la tentazione di descrivere l'utilizzo della figura meccanica animata o antropomorfa come un continuum proprio a partire dalle marionette fino alle soluzioni più tecnologicamente avanzate, a ben vedere si possono rintracciare due snodi nel XX secolo che indicano la presenza, se non di una cesura netta, almeno di un cambiamento di prospettiva. Il primo è di natura filosofica e riguarda il modo in cui la figura meccanica si colloca nella produzione artistica e nelle riflessioni culturali del Novecento. Il secondo pertiene allo sviluppo tecnologico e al modo in cui queste macchine escono dalla fantasia letteraria ed entrano nell'ecologia del nostro quotidiano (2022: 3).

Su questo secondo punto vorrei concentrare il mio intervento, per comprendere in quale dimensione anzitutto prende forma oggi la danza, e perché nell'era post-digitale il linguaggio cinestetico rappresenta il medium privilegiato per esplorare, nell'ambito della performance dal vivo, stati di transizione e trasmissione, così come di ibridazione ed interazione. L'articolo si concentrerà poi in particolare sullo studio del progetto *Living Archive: An AI Performance Experiment* del coreografo britannico Wayne McGregor, realizzato in collaborazione con Google Arts & Culture Lab nel 2018.

2 Coreografia e robotica

Quando parliamo di 'robot' ci riferiamo a ogni genere di dispositivo che usando processi di Intelligenza Artificiale sia in grado di svolgere un lavoro al posto dell'uomo. Come ci ricorda Pizzo, il termine fu introdotto dallo scrittore ceco Karel Čapek nel 1920, il quale usò per la prima volta il termine *robota* (che in ceco significa 'lavoro pesante' o 'lavoro forzato') nel suo dramma teatrale *R.U.R. Rossum's Universal Robot* per definire

l'operaio artificiale (Pizzo 2022: 4). È curioso constatare come negli stessi anni, il coreografo ungherese Rudolf von Laban metteva appunto il suo sistema di analisi del movimento sviluppando la *kinetografia*, una tecnologia di scrittura capace di registrare il movimento umano in stato di *effort* (letteralmente 'sforzo fisico'). Per fare ciò, come è noto, Laban propose un parallelismo tra la coreografia della danza e la coreografia generata dai movimenti degli operai che lavoravano nelle fabbriche (Laban 1966). Introdusse poi il concetto di *score* quale strumento per pianificare, progettare e coadiuvare la proiezione del pensiero fisico in un oggetto. Il suo obiettivo era studiare in questo modo l'intelligenza che guidava la costruzione del movimento e archiviare l'eredità culturale intangibile iscritta nei fenomeni cinestetici da lui osservati.

A distanza di un secolo, le nozioni sviluppate da Laban vengono utilizzate oggi da ingegneri informatici all'interno di una nuova disciplina ingegneristica chiamata 'Coreorobotica'. Questo ramo scientifico emerge dall'incontro di studi su Intelligenza Artificiale, Human-Robot Interaction, e Coreografia, e nasce dal lavoro di scienziati come Sydney Skybetter alla Brown University e Catie Cuan alla Stanford University. Questi ricercatori, ponendo in dialogo l'analisi coreologica e la programmazione di robot di terza generazione, hanno iniziato a comprendere come implementare nell'IA capacità percettive, propriocettive e predittive, aumentando le abilità di interazione motoria dei robot. Un esempio per comprendere ciò è senza dubbio l'affascinante danza dei robot della Boston Dynamics (<https://youtu.be/fn3KWM1kuAw>), dove due Robot Atlas si muovono ritmicamente e con una sorprendente leggiadria sulle note di *Do you love me?* dei The Contours. Questi progressi nell'ambito della robotica hanno stimolato discussioni anche nel campo delle scienze cognitive e delle neuroscienze sociali, che hanno iniziato a riflettere sul ruolo futuro che ricopriranno i robot nella nostra società³. L'avanzamento tecnologico viene recepito anche in ambito performativo, dove vengono ideate strategie drammatiche che puntano a riorganizzare l'ecologia della performance a partire dalla presenza sempre più evidente dell'Intelligenza Artificiale (Pizzo, Lombardo, Damiano 2024). Gli autori contemporanei riconoscono la centralità dell'esperienza cinestetica per esplorare stati di trasformazione ed ibridazione della corporeità (Donnarumma 2020: 36-44). Generata al computer, la coreografia è riconosciuta come la chiave per la programmazione di avatar digitali e robot, così come il dominio concettuale sul quale misurare la modellazione di architetture capaci di far interagire agenti umani e artificiali, oppure guidare la navigazione

interattiva del prosumer coinvolgendolo come agente attivo di performance in Realtà Virtuale (Monda 2024).

In questo scenario, il coro, quale dispositivo di comunicazione della performance, acquisisce una nuova centralità per spronare il pubblico ad osservare i possibili orizzonti di una convivenza sociale tra umani e robot. A sostenere questa tesi è l'evidente e ricorrente presenza di dispositivi meccanici programmabili in spettacoli di coreografia di danza. Emblematica a tal proposito è la trilogia *De Humani Corporis Fabrica* (<https://vimeo.com/124605353>) di Pablo Ventura – liberamente ispirata all'omonimo trattato di Andrea Vesalio (1514-1564) – che propone allo spettatore, già nel 2002, un viaggio nel tempo attraverso il quale osservare la metaforica evoluzione tecnologica del corpo organico. In ogni capitolo della trilogia, il movimento del coro, composto da sei danzatori, è caratterizzato da una qualità cinestetica diversa. Seguendo la strategia drammatica, il motivo della danza va dal fluido al meccanico raggiungendo l'apice nell'epilogo in cui la scena è governata dalla fredda ed immobile presenza di un unico agente, un robot (una macchina) che dopo aver incorporato tutte le fisicità del coro (rese attraverso videoproiezioni multiple di immagini e suoni del corpo organico proiettati su diversi piani della scena) domina l'azione conclusiva con la sua danza asettica.

Nel 2008, in collaborazione con il musicista e artista visivo Maywa Denki e la compagnia Aldebaran Robotics, la coreografa Blanca Li presenta lo spettacolo multimediale *Robot!* (<https://vimeo.com/127543197>). Ideato per otto danzatori, un'orchestra meccanica composta da strumenti automatici, e 7 NAO robot, in questo spettacolo la coreografa indaga la coesistenza performativa tra corpi umani e artificiali. La sfida di Blanca Li è stata usare la coreografia come canale per ibridare il coro umano e il coro artificiale in modo da generare un dispositivo per trasmettere le emozioni e i sentimenti dei NAO robot. La danza umana diviene, qui, una lente d'ingrandimento per mettere a fuoco la fragilità e le imperfezioni infantili di questi piccoli robot umanoidi: uno specchio per amplificare e trasmettere al pubblico l'umanità incarnata in loro attraverso la programmazione.

Nel 2018, la compagnia AiEP/Avventure in Elicottero Prodotti diretta da Ariella Vidach e Claudio Prati si spinge oltre la speculazione antropocentrica e in co-produzione con il Balletto di Roma mette in scena la performance *Hu-Robot* (<https://www.ballettodiroma.com/it/compagnia-produzioni/hu-robot/>). In questo lavoro, il braccio meccanico – il modello UR10 dell'Universal – è programmato non per partecipare alla danza attraverso il movimento ma agisce nella performance contribuendo alla costruzione

dell'ambiente coreografico. Sfruttando le possibilità del dispositivo meccanico di essere un canale per amplificare l'espressione cinestetica, il principio su cui verte la composizione coreografica è far sì che il contenuto della performance e l'ambiente in cui essa avviene originino dall'interazione tra il robot e il coro. Si verifica quindi una collaborazione tra gli otto agenti umani e l'agente meccanico che incorpora in real-time i movimenti del coro – attraverso la telecamera Kinect di cui è dotato (Berlangieri 2020) – per trasmetterli in una nuova forma dinamica attraverso immagini e luci sulla scena. Questo genera una interdipendenza espressiva tra gli agenti umani e la macchina che caratterizza l'azione performativa del coro.

Ma se è possibile programmare un robot ad agire attraverso il movimento in una coreografia di danza, dovremmo chiederci: una macchina può essere programmata anche per generare il movimento sulla scena e diventare così parte creativa del linguaggio coreografico contribuendo a guidare l'azione di un coro?

3 *Living Archive: An AI Performance Experiment* di Wayne McGregor

A tal proposito significativo risulta il contributo del coreografo britannico Wayne McGregor. Promotore di diversi progetti di ricerca multidisciplinari, nel corso della sua carriera McGregor è sempre stato interessato a studiare la multimodalità della comunicazione umana nella performance dal vivo e nell'interazione con i computer. Tale curiosità ha spinto McGregor già nel 2002 a condurre il progetto triennale *Choreographic Language Agent* (<https://youtu.be/yAgDYA7tJOo>) che esplorava le connessioni tra linguaggio di movimento e una forma ancora elementare di Intelligenza Artificiale (DeLahunta 2017: 108-15). Insieme ad un piccolo gruppo di scienziati, il coreografo iniziò ad indagare modi per trasformare in un sistema grafico riconoscibile le informazioni cinestetiche provenienti dalla sua pratica di movimento. L'obiettivo del progetto era studiare attraverso lo sviluppo e l'applicazione di specifici dispositivi digitali la creatività e l'intelligenza coreografica⁴. L'indagine fu condotta con lo psicologo cognitivo Phil Barnard che, applicando la sua teoria dell'architettura mentale nota come Interacting Cognitive Subsystems (ICS), pose l'attenzione sull'uso del linguaggio esplicito (verbale) non solo nella creazione dei *tasks* assegnati ai danzatori per generare il movimento, ma anche nella loro esecuzione, modulazione e applicazione da parte

del corpo performativo nel contesto creativo. Ciò che emerse da questo esperimento – ed è degno di nota rispetto la speculazione che viene qui proposta – fu constatare che nella performance, l'agente artificiale – che era stato programmato per mediare il rapporto tra il pensare-in-parola e il pensare-in-movimento (Laban 1966) – aumentava/estendeva le capacità del coro di pensare la coreografia collettivamente. Il processo di programmazione aveva generato un agente artificiale che era in grado di registrare l'informazione cinestetica del corpo performativo (catturare il movimento del coro) e riproporla tradotta in una forma grafica (una geometria tridimensionale) proiettata sullo schermo del computer. Ogni poligono che il computer generava sintetizzava insieme la molteplicità delle geometrie dei ballerini, delle loro cinesfere e della dinamosfera in cui avveniva l'azione del gruppo. In sostanza, lo strumento traduceva l'insieme dei movimenti del coro in un'animazione tridimensionale, questa veniva letta come uno *score* dai danzatori, e ritrasformata in tempo reale in movimento dal corpo performativo. In questo modo il dispositivo contribuiva con la sua azione a riorganizzare la costruzione linguistica dell'intero gruppo (DeLahunta 2020: 259-82).

Il lavoro performativo di Wayne McGregor, *Living Archive: An AI Performance Experiment* (<https://experiments.withgoogle.com/living-archive-wayne-mcgregor>), applica invece una forma d'Intelligenza Artificiale molto avanzata ad un rivoluzionario strumento coreografico creato in collaborazione con Google Arts and Culture Lab. Il progetto nacque nel 2018, al compimento dei venticinque anni di carriera del coreografo, con l'obiettivo di utilizzare i contenuti dell'archivio video di McGregor in uno strumento creativo mediante tecnologie di *machine learning*. Il processo creativo è partito dunque “allenando” (pre-training) l'IA sui contenuti dell'archivio video di McGregor così da renderla capace di predire i movimenti e i gesti di ogni performer della compagnia. Utilizzando circa cento ore di video come fonte di informazioni, e grazie ad un sistema di Reti Neurali Ricorsive, i programmatori hanno creato algoritmi in grado di “incorporare” ogni movimento presente nei video in modo da poter generare *prompt di movimento* che permettessero all'IA di eseguire due task di base: 1) leggere il comportamento dei danzatori in un'azione coreografica, 2) prevedere il movimento successivo di ogni danzatore all'interno del gruppo. Nel corso dell'addestramento del sistema, McGregor ha fornito materiali video aggiuntivi, per permettere all'IA di leggere anche il linguaggio di movimento degli attuali membri della compagnia. L'IA è stata programmata per divenire uno strumento

coreografico acquisendo conoscenza sull'intero corpo di ballo, assorbendo e riconoscendo completamente le caratteristiche cinestetiche dei dieci ballerini che alla fine avrebbero composto la performance *Living Archive: An AI Performance Experiment*. Durante il processo, gli algoritmi producevano un *rendering* scheletrico dell'alfabeto di movimento (configurazioni fisiche o pose ricorrenti) di McGregor. Il *fine-tuning* è consistito nel programmare l'IA per eseguire un unico *task*: generare sequenze di movimento. Dopo un ampio lavoro di sviluppo, il sistema software è diventato in grado di predire trenta opzioni coreografiche così da intercettare e completare qualsiasi sequenza di movimento proposta da ogni singolo ballerino. Quindi i tre algoritmi chiave dell'AI⁵ sono stati in grado di creare un'opzione per ogni frase di movimento nello stile unico di ciascuno dei dieci ballerini membri della compagnia.

A questo punto emerge una possibile risposta alla questione posta in precedenza sulla capacità della macchina di collaborare al processo creativo (Fig. 1).

I movimenti derivati dall'Intelligenza Artificiale sono stati resi graficamente su uno schermo come figure stilizzate o come astrazioni di figure umane – ognuna delle quali avrebbe potuto nella circostanza data agire come un “undicesimo ballerino” supplementare nel coro. Quindi il progetto non intendeva produrre strumenti di annotazione della danza o atti a sostituire l'azione del singolo danzatore o del gruppo, bensì voleva sviluppare una tecnologia che coadiuvasse un'operazione di *re-enactment* (Baldacci, Franco 2022) del pensiero coreografico di McGregor incorporato nei corpi dei danzatori nel corso di venticinque anni di esplorazione pratica del suo linguaggio di movimento. Ispirando reattivamente i danzatori nel processo creativo con la creazione delle frasi di movimento, l'IA ha agito come sorgente cinestetica riattivando le tracce dell'eredità culturale intangibile racchiusa in quell'archivio vivente (Manning, Massumi 2014). Nel processo creativo della performance dal vivo, invece di riconoscere e simulare le sequenze proposte dall'IA, McGregor e i ballerini della compagnia hanno tradotto gli elementi espressivi di queste configurazioni attraverso i propri corpi, definendo una coreografia in cui l'interazione uomo-macchina avviene in tempo reale. In questo caso il dispositivo diventa un agente attivo e l'evento teatrale un sistema ibrido dove la coreografia non organizza solo il movimento del performer nello spazio teatrale, ma agisce come architettura performativa relazionale (Birringer 2004) in cui il pensiero coreografico si struttura in un processo plastico (immagini e geometrie di movimento) volto alla “progettazione”

dello spazio nella prospettiva della possibile risoluzione dello stesso in un ambiente dinamico che consente l'integrazione di presenze mediatiche e cinestetiche, artificiali e umane.

FIG. 1



4 Conclusioni

Ogni epoca ha visto mutare lo spazio e il tempo della performance per adattarsi e rispondere alle esigenze della propria civiltà teatrale. Da un punto di vista evoluzionistico appare evidente che precedentemente all'avvento degli strumenti digitali, la relazione performativa si fondava sull'immediatezza dello sguardo (*mutual gaze*) e si costituiva del rapporto tra performer-performer, performer-corpo performativo, corpo performativo-pubblico, per cui lo spazio performativo era riconosciuto come luogo privilegiato per l'incontro sociale e comunitario. Nello scenario post-mediale, invece, osserviamo un ripensamento complessivo dell'ecologia della scena. Gli ultimi dieci anni, in particolare, hanno reso visibile un duplice fenomeno: mentre il corpo sulla scena era sempre più soggetto a processi di mediatizzazione e virtualizzazione, il pensiero coreografico migrava dai corpi fisici (danzanti) per costituire oggetti coreografici multimediali e intelligenti. In questo scenario, la funzione del coro, quale dispositivo di comunicazione della performance, viene riattivata proprio grazie all'inclusione dell'agente artificiale.

Che cosa succede, dunque, quando nel coro danza anche un robot?

Quando nel coro danza anche un robot, la tecnologia funge da diapason, una sorgente sonora che vibra di moto armonico semplice, producendo suoni riconoscibili per l'intero gruppo e sul quale il singolo agente o il coro nel suo complesso può accordare la propria temporalità. La polifonia che emerge dalla performance del robot non è espressione del singolo performer, il robot, anche se uno, incorpora sempre la molteplicità del coro. La relazione performativa allora andrà analizzata non più considerando il rapporto a due, ma a tre: performer-coro-robot, dove il robot non è un soggetto ma un oggetto che incorpora un'eredità culturale intangibile. Il robot agisce sulla scena come un'antenna per trasmettere ed amplificare la memoria cinestetica del coro. In questo modo l'applicazione del robot nell'azione performativa rigenera l'ecologia della scena e i suoi canali di interazione. Riattivando le tracce del pensiero coreografico offre allo spettatore molteplici possibilità di riconoscere la sua identità all'interno di un vasto orizzonte temporale. Ciò ci porta a ripensare la coreografia, intesa come scrittura del movimento, come una strategia per programmare l'agentività e la creatività artificiale utilizzando come fonte le informazioni archetipali inscritte nel linguaggio di movimento.

In conclusione, la presenza in scena di robot così sofisticati come quelli sopra descritti ci spinge, oggi, a riconsiderare le strategie di composizione

del linguaggio drammatico, e rende evidente la necessità di identificare nuove strutture sintattiche alla base di una forma rappresentativa (la performance) oramai basata sull'iperautorialità.

NOTE

- 1 La nozione 'letteratura della danza' è utilizzata secondo l'accezione sviluppata da William Forsythe nel 2008 durante l'ideazione del progetto Motion Bank. Con questo neologismo si vuole intendere il complesso delle opere fondate sui valori del movimento e codificate attraverso la coreografia, quale scrittura della danza.
- 2 Il presente articolo, quindi, mira ad analizzare l'evoluzione della coralità originaria, quella emersa icasticamente nel rito dall'azione discontinua e simultanea dei corpi in movimento, da individui e gruppi che riconoscevano in quell'evento la possibilità di riconciliarsi, allinearsi e ritrovare la loro identità comunitaria.
- 3 La Comunità Europea ha recentemente finanziato due progetti di ricerca che si occupano di studiare l'interazione sociale tra umani e robot: il progetto diretto da Emily Cross *Social Robots: Mechanisms and Consequences of Attributing Socialness to Artificial Agents* (ERC StG 2015); e il progetto di Agnieszka Wykowska *InStance* (ERC StG 2016).
- 4 Una delle prime ricerche che mise in dialogo scienze cognitive e coreografia fu *Choreographic Cognition: Research on Dance*, condotta in Australia tra il 1999 e il 2008 (Grove, Stevens, McKechnie 2005).
- 5 La prima, e più fondamentale, una RNN che 'memorizza' dati passati per suggerire gesti futuri. Mentre gli altri due algoritmi, uno bidimensionale (una rete t-SNE), l'altro multidimensionale, si concentrano sulla vicinanza delle pose di danza all'interno del database.

BIBLIOGRAFIA

- Baldacci, Cristina; Franco, Susanne, eds. (2022), *On Reenactment: Concept, Methodologies, Tools*, Torino, Academia University Press.
- Berlangieri, Maria Grazia (2020), "‘Come se il robot fosse un danzatore’. Movimento e ricerca tecnologica in HABITdata e HU_robot di Ariella Vidach/AiEP", *Biblioteca Teatrale*, 134: 209-32.

- Birringer, Johannes (2004), "Dance and interactivity", *Dance Research Journal*, 36/1: 88-111.
- DeLahunta, Scott (2017), "Wayne McGregor's Choreographic Language Agent", *Transmission in motion. The technologizing of dance*, ed. M. Bleeke, Abingdon, Routledge: 108-15.
- (2020), "Language-In-Use: Practical Dance Vocabularies and Knowing", *Biblioteca Teatrale*, 134: 259-80.
- Donnarumma, Marco (2020), "Across Bodily and Disciplinary Borders: Hybridity as methodology, expression, dynamic", *Performance Research*, 25/4: 36-44.
- Grove, Robin; Stevens, Catherine; McKechnie, Shirley, eds. (2005), *Thinking in Four Dimensions*, Melbourne, Melbourne University Press.
- Laban, Rudolf (1966), *Choreutics*, ed. L. Ullmann, London, Macdonald and Evans.
- Manning, Erin (2013), *Always More Than One: Individuation's Dance*, Durham, Duke University Press.
- Manning, Erin; Massumi, Brian (2014), *Thought in the Act. Passages in the Ecology of Experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Monda, Letizia Gioia (2016), *Choreographic bodies. L'esperienza della Motion Bank nel progetto multidisciplinare di Forsythe*, Roma, Dino Audino Editore.
- (2023), "Ecologie della scena digitale. Le strategie coreografiche per ripristinare l'empowerment sociale", *Realtà mediali. Medialità, arte e narrazioni*, eds. A. Fici, C. Gnoffo, Palermo, Palermo University Press: 165-77.
- (2024), "What Choreography is or might be in the Post-Digital Era? A Study on the Kinaesthetic Expressions of Digital Performance", *Body, Space and Technology*, 23/1: 1-15. [31/10/2024] <https://doi.org/10.16995/bst.11231>
- Pizzo, Antonio (2022), "Robot, personaggi e attori", *Acting Archives Review*, 23: 1-29.
- Pizzo, Antonio; Lombardo, Vincenzo; Damiano, Rossana (2024), *Interactive storytelling. A Cross-Media Approach to Writing, Producing and Editing with AI*, Abingdon, Routledge.
- Rabinowitch, Tal-Chen; Cross, Ian; Burnard, Pamela (2011), "Musical Group Interaction, Intersubjectivity and Merged Subjectivity", *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*, eds. D. Reynolds, M. Reason, Bristol, Intellect Ltd: 109-20.
- Sheets-Johnstone, Maxine (1999), "Sensory-kinetic understanding of language: An inquiry into origins", *Evolution of communication*, 3/2: 149-183.

Letizia Gioia Monda è Ricercatrice in Discipline dello Spettacolo presso l'Università di Torino. Dal 2017 al 2023 è stata docente presso la Sapienza Università di Roma, dove ha conseguito, nel 2014, il Dottorato in Tecnologie digitali e Metodologie per la ricerca sullo spettacolo. Ha partecipato a progetti di ricerca internazionali come il progetto multidisciplinare *Motion Bank* di William Forsythe (Frankfurt, 2010-2014) diretto da Scott deLahunta, e il progetto *Clash! When Classic and Contemporary Dance Collide and New Forms Emerge* (Creative Europe Program - EU), nel cui ambito ha coordinato la pubblicazione dell'eBook *Clash!* e firmato la direzione artistica dell'evento digitale *Clash! International Festival*. Dal 2019 al 2022, come membro dell'equipe della Sapienza Università di Roma diretta da Vito Di Bernardi, ha curato l'archivio di videodanza del festival internazionale Il Coreografo Elettronico custodito presso il Museo Madre di Napoli. Ha pubblicato diversi contributi su temi come il contrappunto coreografico, il concetto di score nella danza, la coreografia digitale, la danza in video e sul rapporto fra danza e architettura. Nel gennaio 2022 ha ottenuto l'Abilitazione Scientifica Nazionale come Professoressa Associata per il gruppo scientifico-disciplinare 10/PEMM-01 – Arti performative, musicali, cinematografiche e mediali. | Letizia Gioia Monda is a Research Fellow in Performing Arts at the University of Turin. From 2017 to 2023, she was an adjunct professor at Sapienza University of Rome, where she obtained a PhD in Digital Technologies and Methodologies for Research in Performing Arts (2014). She has been involved in international projects such as the multidisciplinary project *Motion Bank* by William Forsythe (Frankfurt, 2010-2014) and directed by Scott deLahunta, and the project *Clash! When Classic and Contemporary Dance Collide and New Forms Emerge* (Creative Europe Program – EU), for which she coordinated the development of the *Clash!* eBook and directed the digital event *Clash! International Festival*. As a member of the équipe directed by Vito Di Bernardi at the Sapienza University of Rome, from 2019 to 2022 she curated the screendance archive of Il Coreografo Elettronico Festival stored at Museo Madre of Naples. She has published several contributions on subjects such as choreographic counterpoint, the concept of score in the dance field, digital choreography, screendance, and choreographic architectures. In January 2022, she achieved the National Scientific Qualification as Associate Professor in the Italian higher education system for the Academic Recruitment Field 10/PEMM-01 – Performing arts, music, cinema and media.



“Invenzione d’echi, invenzione di futuro” Il coro tra regia e pedagogia in Orazio Costa

“Invention of echoes, invention of the future”. The choir between direction and pedagogy in Orazio Costa

Laura Piazza

Università di Torino, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

La convergenza di istanze registiche e pedagogiche è una costante della ricerca di Orazio Costa. La vocazione al coro fu suggerita dall’incontro con le *chœur parlé* di Madeleine Renaud-Thévenet nel 1937 e fu esaltata dalle esperienze di regia al teatro di Siracusa. Essa si è annunciata presto sulla scena, marcando alcuni degli allestimenti più significativi del Costa regista a “spettacolo unico”. Ma è negli anni Ottanta che Costa concepisce regie con un impianto integralmente corale, in cui la teatralità dello spazio del coro si rivela prepotentemente, e insieme introduce una prospettiva corale nella pratica pedagogica. Per Costa, il coro preserva la dimensione partecipata del rito con la sua capacità di rinnovare il contatto tra locutore e uditorio, di fare della scena una visione pulsante, sempre rinnovata. Condensando tutte le forme dell’espressione, esso si configura, inoltre, come esperienza basilare per l’attività di formazione dell’attore. Nel coro si realizza, infatti, l’apertura alla polifonia, alla moltiplicazione delle variabili della voce, innescando un clima d’invenzione che “ridarà dignità alla libera monodia, perché ne avrà colto la disponibilità a esplodere in polifonia”. | The convergence of directorial and pedagogical instances is a constant in Orazio Costa’s research. The vocation to the choir was suggested by the encounter in 1937 with the *chœur parlé* directed by Madeleine Renaud-Thévenet and was enhanced by the directing experiences at the Greek theatre of Syracuse. It announced itself early on the scene, marking some of Costa’s most significant directions of “unique show” productions. But it was in the 1980s that Costa conceived productions with an entirely choral structure, in which the theatricality of the choir space was forcefully revealed, and at the same time introduced a choral perspective into pedagogical practice. For Costa, the choir preserves the participatory dimension of the ritual with its ability to renew the contact between speaker and audience, to make the scene a pulsating vision, always renewed. By condensing all forms of expression, it also acts as a basic experience for the actor’s training activity. In the choir, the opening to polyphony and to the multiplication of the variables of the voice, is achieved, triggering a form of invention that “will restore dignity to free monody, because it will achieve its attitude to explode in polyphony”.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Coro, polifonia, Orazio Costa, pedagogia teatrale, poesia | Choir, poliphony, Orazio Costa, theatrical pedagogy, poetry

La convergenza di istanze registiche e pedagogiche è elemento ricorrente nella ricerca di Orazio Costa. D'altra parte il suo metodo mimico non è che la dorsale di una più complessa teoria di riforma della scena che egli sceglie di attuare, al pari dei maggiori innovatori europei, a partire dalle fondamenta umane del dramma: l'uomo che fa l'attore.

In questa occasione ripercorreremo l'indagine di Costa sul coro, sondato prima a livello teorico e poi nella pratica registica e pedagogica, fino a costituire forse la cifra più evidente di una poetica della scena per cui la definizione meldolesiana di "regia a spettacolo unico" ci appare ancora oggi la più convincente¹. Perché riconoscere una tenuta di pensiero e di realizzazioni così salda – per quanto distribuita su un arco di attività lunghissimo – ci appare il presupposto più onesto per valorizzare il portato del contributo costiano, svincolandolo dalle "etichette" – che hanno ormai fatto il loro tempo – del regista intellettuale, cattolico e maestro d'attori. Non a caso, come vedremo, la giovanile folgorazione per l'esercizio del coro toccherà i suoi vertici realizzativi proprio negli anni della maturità, se non della vecchiaia, vissuti in solitudine artistica ma nella emancipazione dai vincoli produttivi e dalle logiche tradizionali di formazione dell'attore, consegnandoci un Costa ormai definitivamente libero di somigliare a sé stesso.

1 Primi confronti con la dimensione corale

Ma facciamo un passo indietro, ricostruendo brevemente alcuni dei principali momenti di appressamento di Costa alla pratica del coro. La riflessione sul coro dal punto di vista teorico è piuttosto precoce in Costa, che si interroga sulle prerogative drammaturgiche della componente coro sia nella tragedia antica che nello spettacolo medievale. Nel 1933, a 22 anni, è assistente alla direzione artistica di Franco Liberati per *Ifigenia in Tauride* e *Trachinie* al Teatro greco di Siracusa. Già in quell'occasione, l'analisi sul coro e sulle criticità delle sue realizzazioni è messa a fuoco con nitidezza:

ebbi occasione di rendermi conto che la soluzione del problema relativa al coro nella tragedia greca era tutta da impostare: sin da allora – come poi si è in parte continuato a fare – il coro risultava una parte gravemente sacrificata (Costa 1998: 349).

Ciò che attira i rilievi del giovane regista è l'inadeguatezza dei mezzi materiali e creativi destinati a questa componente nevralgica dello spettacolo, con l'abitudine, inoltre, alla separazione dei ruoli tra coro danzante e cantante e attori "solisti", cui sono affidate le battute estrapolate dalla partitura originaria.

Il 1937 è un altro momento nodale per lo sviluppo dell'interpretazione costiana del coro. Costa quell'anno accompagna Jacques Copeau, che aveva seguito nell'ottobre precedente durante l'allestimento dell'*Asmodée* di Mauriac alla Comédie-Française, per una tournée europea di letture di classici. È a Bruxelles che per tramite di Copeau conosce un'allieva del maestro francese, Madeleine Renaud-Thévenet (omonima della più nota attrice francese). L'interprete, completato il periodo di formazione al Vieux Colombier, era ritornata in Belgio e, dopo anni di insegnamento e di sperimentazione nella messa in scena della poesia, nel 1932 aveva inaugurato all'interno della sua classe di declamazione al Conservatorio di Bruxelles il *chœur parlé* Les Renaudins². Le particolari esecuzioni di quel coro consistevano in una concertazione di voci maschili e femminili, grida, onomatopée, capaci di costruire un'ambientazione scenica ai versi, pur mantenendosi in egual misura distante dal canto e dalla declamazione puri. La severa ricerca di organicità corpo-voce, unita alla tecnica sofisticata, perseguita da Renaud lasciano un segno forte sul giovane Costa, che ricorda:

i corali erano i pregi maggiori e la proposta più sollecitante alla mia fantasia di aspirante regista che, già sperimentatomi coi cori e avendone provato la difficoltà, ricevevo nuovi impulsi e convinzioni definitive. [...] [nei cori de] "Les Renaudins" le riuscite più bizzarre e tecnicamente perfette erano date da certe spiritose, argute fantasie comico-ironiche di poesie leggere di tono epigrammatico o francamente burlesco o giocoso o favolistico: dizioni puntigliose, timbri insoliti, contrappunti che esigevano nella maestra direttrice e presupponevano negli esecutori doti d'invenzione musicale, di raffinato orecchio, di precisione cronometrica. Mai più ho sentito l'ispirazione d'un maestro svilupparsi a livelli tanto alti e insperabili come nel caso veramente unico di Jacques Copeau nei confronti della Madeleine Renaud dei "Renaudins" (Costa 1990)³.

In questi anni si consolidano anche alcune significative concezioni costiane sulla regia e sulla riforma della scena, scaturite dal confronto con i maestri Copeau e D'Amico ma, essenzialmente, frutto di una sensibilità peculiare e destinate a incidere sul futuro percorso di ricerca del regista.

Nel saggio *La regia teatrale*, del 1939 (una delle rare occasioni in cui Costa pubblicò un'analisi organica sul tema, di solito limitandosi a sviluppare tali questioni negli scritti personali), la regia è presentata, in estrema sintesi, come un fenomeno limitato nel tempo, nato come reazione a una decadenza estetica e spirituale generale per dare unità formale alla messa in scena, che soffre, inoltre, di una conclamata crisi di ritualizzazione⁴.

La crisi attuale del teatro è una “crisi di ritualizzazione”. Finché una nuova forma di vita (come in questo caso la vita della “cultura industriale”) non si è ritualizzata e condotta al simbolo, non può produrre opere in un'arte (forse in tutte le arti) che si esprime quasi esclusivamente per riti e per simboli (Costa 1961, 5 maggio).

Il problema della ritualizzazione, della sua aporia contemporanea, vede nel coro, inteso come organismo collettivo sottomesso alla centralità della parola poetica, una possibile soluzione. In quest'ottica, Costa si interessa alle note di Pierre Teilhard de Chardin sul collettivo e sulla “convergenza universale”, che proclamano la dilatazione dell'orizzonte dell'individuo per una più completa affermazione della sua unicità e umanità. Le teorie del filosofo de *Le Phénomène humain* alimentano la convinzione che la riunione concorde e corale degli individui comporti un ampliamento, ancora in termini teilhardiani, dell’“anima individuale” e del processo di creazione continua che contraddistingue l'uomo. Anche per questa ragione, per Costa la parola del poeta per compiere la sua espansione vitale deve incontrare l'ascolto attivo del pubblico, dell'interlocutore cui ogni testo poetico e drammatico si rivolge. Da questo incontro tra poeta, attore e pubblico

viene a crearsi, a nascere, a pulsare il Coro: assurda invenzione d'echi; invenzione di futuro; campo di fiori e di fioriture, miniera di margherite e di gemme; rigoglio smagliante, iridescente, boreale, di riflessi adamantini, momento per momento cangiante. È strano, non credo di aver mai sentito così intensamente, interamente, quanto il coro sia invenzione, creazione, massima estensione sulla vocalizzazione, intesa come effetto autopoietico del processo fatico (Costa 1995).

Una posizione, tra l'altro, riconducibile al ternario drammaturgico – poeta, attore e pubblico/coro – su cui si sofferma Mario Apollonio⁵. Secondo Costa, per ristabilire la dimensione del rito, la messa in scena dovrebbe nutrirsi della dialettica tra “cerimoniali e incidenti”, ossia di forme della rappresentazione che nel seguire un itinerario di gesti

e funzioni sempre uguali, si rinnovano costantemente e inesauribilmente, continuando a rivestire il loro ruolo fondante di una comunità, che nella scena si rispecchia e riconosce. Il coro garantisce la dimensione partecipata del rito con la sua capacità di riallacciare continuamente il contatto tra interpreti e uditorio, di fare della scena una visione pulsante:

mi sembra che il coro rappresenti la coscienza collettiva dalla quale si enuclea il personaggio la cui coscienza individuale si complica e approfondisce in più strati successivi con l'apparire degli altri personaggi, fino alla creazione di nuove comunità, di cori cioè in cui il processo individuale diventa cosciente a gruppi sempre più estesi e folti (Costa [1963]).

Ma l'auspicio di Costa, come vedremo, è che la pratica corale consegna al singolo interprete la capacità di esprimere, pur nella solitudine della sua esecuzione, la dimensione collettiva di un coro.

La prospettiva corale sulla scena è, inoltre, per Costa uno strumento rivelatore della polifonia della poesia drammatica e della poesia *tout court*, incarnandone la struttura intrinsecamente dialogica. L'atto poetico è una costruzione verso cui convergono, in momenti successivi, voci differenti. Il progressivo aumento del numero delle voci concorre a concretare i colpi di scena e i nodi drammatici, costituendo l'impalcatura di quella cattedrale di suoni e di verticalità che è la lirica. Questa sovrastruttura di suoni e voci per Costa dovrebbe essere esplicitata dalla messa in scena. In essa può anche realizzarsi la personificazione (attraverso voce e gesto) del lavoro di elaborazione compiuto dal poeta, valorizzando le varianti e, quando ne rimane traccia, il percorso evolutivo della composizione. Le varianti, infatti, sono intese da Costa, nelle fasi di creazione della poesia, come

improvvisi strutture drammatiche che hanno avuto il loro lungo momento nel tempo della creazione, attraverso le proposte e i rifiuti e le controproposte e finalmente la definitiva accettazione di una forma che apparentemente abolisce tutto il lavoro precedente ma in realtà lo assume in sé in modi diversamente raggiunti (Costa 1961, 30 agosto).

L'intreccio delle voci, infine, riproduce la nascita dei personaggi, che in poesia sono sempre molteplici, come spiega Costa, impiegando un lessico di dantesca memoria:

ce n'è uno nel quale il poeta si "in-ia" o s'"in-sèa" più che in altri eppur tutti sono voci del suo mondo interiore, più o meno lontane dal piano

in cui l'io attualmente si move. [...] C'è un problema del suono e – direi – del senso delle voci. C'è il loro gesto. Questo può anche essere un “moto” che può trovare espressione in un altro “personaggio” o in un “moto corale”. Ma c'è, più importante di tutto, la scelta del numero delle voci e la loro “dislocazione” (Costa 1961, 30 agosto).

La rappresentazione corale della poesia diventa il tramite perché la scena si riappropri della dimensione rituale che le è propria: la poesia è il regno incontrastato dell'analogia; la sua tensione metamorfica suggerisce e incoraggia un'unità della percezione del fenomeno e della realtà spirituale, un'unità che Costa non esita a definire “sacra”, espressione del mistero per cui anche i più ardui concetti possono essere espressi, intimamente acquisiti, sensorialmente introiettati⁶.

2 Il coro in scena

Come rileva Luigi Squarzina, anche negli spettacoli che non prevedevano l'impiego del coro, la vocazione costiana emergeva prepotentemente, come nel *Processo a Gesù* (1975)⁷, che “emanava una musicalità vocale d'insieme e un contrappunto di gesti (alcuni proprio ‘suoi’, esorcistici) che solo un mago dei cori poteva perseguire”; d'altra parte, “il coro era l'ambito in cui l'eccellenza veniva riconosciuta a Costa fino alla benevola o invidiosa presa in giro” (Squarzina 2000: 9). Ed è Costa stesso a riconoscere quanto i corsi di recitazione corale impartiti già durante i primi anni di docenza all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica abbiano influito sulla scelta di inserire dinamiche corali all'interno di alcuni dei suoi più acclamati lavori⁸. Come accade già nel 1939, nella regia di *Donna del Paradiso*⁹ per la Compagnia dell'Accademia: in quell'occasione, il regista neodiplomato, partendo idealmente dall'edizione diretta dalla sua maestra Tatiana Pavlova, attua un completo ripensamento dei cori, che, rinunciando alla polifonia, si nutrono del contrappunto creato da un coro alternato di voci soliste che terminano in un verso collettivo. L'itinerario procede con il *Poverello* di Copeau (1950)¹⁰, fino alle diverse edizioni del *Mistero* di D'Amico (1951, 1956, 1960, 1965)¹¹, all'*Aminta* di Tasso (1951)¹², agli spettacoli classici allestiti al Teatro greco di Siracusa e in teatri al chiuso (*Ippolito* di Euripide, 1956¹³, le due *Ifigenia*, 1957¹⁴, 1974¹⁵) e alla regia televisiva dell'*Adelchi* (1974)¹⁶.

Un momento particolarmente felice per il lavoro sul coro è la breve parabola del Teatro Romeo, attivo per la sola stagione 1965/1966.

Quel teatro nasce con l'obiettivo dichiarato di ricostituire il rapporto tra pubblico e spettacolo, come condizione per un rinnovamento della scena. In quell'occasione, la possibilità di avvalersi di una compagnia di trenta giovani attori, tutti formati al suo metodo mimico, contribuisce naturalmente a corroborare l'antica fiducia di Costa nel collettivo. È il momento del cosiddetto "Trittico della Cattedrale" (composto dal *Mistero*, da *Assassinio nella cattedrale*¹⁷ e dalla *Divina Commedia*¹⁸), dove alla tensione corale si associa un nuovo tentativo di scena unica (dopo l'esperienza del Piccolo Teatro della Città di Roma), ispirato alla "drammaturgia dello spazio" di Copeau. Nel caso particolarmente esemplificativo, poi, di *Assassinio nella cattedrale*, riproposto nelle stesse modalità anche per la regia televisiva (1966)¹⁹, al coro delle donne di Canterbury prescritto da Eliot, si intersecano le dinamiche innescate dai sacerdoti, dai tentatori e dai cavalieri, gruppi di personaggi concepiti a tutti gli effetti come micro-cori.

Ma la dimensione del coro si concretizza in Costa non solo dove appare prevedibile per ragioni drammaturgiche. Nel caso, per esempio, de *Il primogenito* di Christopher Fry (1963)²⁰, il regista si fa artefice di una vera e propria riscrittura, componendo – con il permesso dell'autore – degli "stasimi" da inserire tra un atto e l'altro. Scelta che motiva così:

la possibilità di far assumere a un giudizio, a un parere, ad una affermazione complessa, carica e portata corale, sarebbe il miglior modo di porre in luce certi motivi impliciti nella concezione dell'autore ma rimasti non espressi per le scarse risorse drammaturgiche offerte alla creazione poetica dalla composizione tradizionale (Costa 1989).

Una breve parentesi nell'itinerario corale costiano è da riservare alle regie liriche. Costa debutta in questa veste con *Le baccanti* di Giorgio Federico Ghedini alla Scala nel 1948²¹, proseguendo episodicamente a dirigere la lirica fino al 1958 (a parte l'eccezione internazionale del *Don Giovanni* di Mozart, a Tokyo, nel 1973)²². La tempra riformatrice di Costa punta non a caso sulla componente corale dello spettacolo lirico. Con l'obiettivo di liberare la fisicità del coro, impiegandolo come strumento di armonizzazione e unità formale dello spettacolo, Costa propone un corpo di ballo doppiato da cantanti per *Il Conte Ory* di Rossini del 1952²³ al Teatro Comunale di Firenze. La soluzione si rivela efficace: lo spettacolo riscuote successo e viene riproposto al Teatro alla Scala nella stagione 1957/1958. Ma di tutt'altro esito sarà, nel 1958, il tentativo di approfondire questa strada nella regia dell'*Otello* di Verdi, di nuovo a Firenze. Stavolta,

i coristi si ribellano alla proposta; chiamando in causa casa Ricordi, costringono Costa a desistere dal suo intento e, indirettamente, a rinunciare alla regia lirica in quell'occasione e negli anni a venire (anche perché Costa è convinto di non possedere una preparazione musicale sufficiente per poter sostenere con autorevolezza le innovazioni radicali che ritiene necessario perseguire)²⁴.

3 Un'insolita pratica pedagogica

Solo sul finire degli anni Ottanta, Costa riconosce alla pratica corale un ruolo primario nella formazione dell'attore, per la caratteristica di condensare tutte le forme dell'espressione, ponendole in evidenza individualmente con singolare efficacia. Nell'ottobre del 1990, invitato a tenere una relazione a un convegno di pedagogia teatrale al Piccolo di Milano, il regista compila una fitta serie di appunti sull'insegnamento corale della recitazione, anche se all'ultimo deciderà, tuttavia, di presentare una più generale trattazione sul metodo mimico. Nelle annotazioni preparate per quell'occasione, Costa rievoca la sua istintiva scelta di inserire momenti di didattica corale sin dai primi anni d'insegnamento in Accademia:

fin dal primo anno ho studiato soprattutto cori del teatro italiano, ma anche cori del teatro greco e riduzioni in recitazione corale di particolari poesie liriche che si prestavano meglio ad una recitazione collettiva. È stata un'attività continuata per tutti gli anni in cui ho insegnato, alcuni di questi cori sono stati ripetutamente ripresi secondo le varie classi, ma altri erano più per ragioni di rappresentazione. Alcuni cori come quello dell'*Aminta* e tutti i cori del *Mistero* hanno costituito un bagaglio dei nostri allievi nei vari anni (Costa 1998: 365).

Solo adesso, però, spiega Costa, ha raggiunto la consapevolezza di come questa "insolita pratica didattica" possa offrire risultati inaspettati sia sul piano pratico che su quello della ricerca espressiva.

Abitualmente, in una classe di allievi attori, il maestro segue con speciale cura il lavoro d'interpretazione di una particolare scena con due o tre allievi, suggerendo loro e contestualmente agli allievi uditori, mediante progressivi tentativi, il modo per raggiungere un'interpretazione giudicata efficace. La metodologia proposta da Costa si basa, invece, sullo studio corale delle scene da parte di tutto il gruppo di allievi: l'intera compagnia

si cimenta collettivamente su un numero ridotto di proposte di esecuzione elette a modello. Ciò comporta la concreta partecipazione attiva dell'intero gruppo, suscitando un processo di perfezionamento a catena. Il procedimento garantisce, inoltre, un rendimento eccezionalmente efficiente, perché tutti gli attori saranno in grado alla fine d'interpretare individualmente ogni personaggio e, eventualmente, di sostituirsi a vicenda. Ma le conseguenze sul piano estetico possono raggiungere livelli inesplorati:

l'attore invitato a proporre la propria partecipazione ad una interpretazione corale, appena ne realizzerà l'apertura alla fantasia, alla polifonia, ai repentini cambiamenti di tutte le variabili della sua voce, moltiplicherà la (dominata) esuberanza del suo dire; e sia per divenir coro o sia solo per evocarlo, entrerà in un clima d'invenzione che ridarà dignità alla libera monodia, perché ne avrà colto la disponibilità a esplodere in polifonia, nell'infinita varietà di tutti quegli artifici a cui può dedicarsi, immaginandosi fonte, zampillo, sgorgo e fontana di una molteplicità di cui, già sentendosi figura, non potrà non aver voglia di divenire effettiva immagine (Costa 2018: 206).

Al punto più alto del suo percorso di ricerca, l'attore deve essere in grado di divenire coro, introiettando quella polifonia e offrendo alla sua dizione e alla sua presenza l'intensità di una collettività. Proprio come avveniva per il Copeau delle letture dei classici che Costa aveva seguito da giovane e che tornavano a insistere nel suo immaginario²⁵. Infine, la proposta di una didattica corale è occasione per ribadire ormai con salda convinzione come tutti i testi poetici, i testi sacri, i drammi, vivano di una strutturale dimensione corale che necessita di essere plasticamente restituita dalla messa in scena.

Aleggiante nella maggior parte dei testi sacri c'è una organica coralità, che non basta supporre e intrasentire, ma occorre far esser presente nel suo proteico volteggiare per manifestare la vera essenza della teatralità (cosmica, panica, ominizzante) a cui abbiamo troppo spesso rinunciato [...].

Per una misteriosa affinità, coralità e mito sono congiunti come sapevano bene i greci, come hanno continuato a sentire e presentire i poeti. Molta poesia lirica è coro, o invito al coro, o speranza di coro, o "auscultazione misteriosa di chi sa quali cori"; tutti i grandi drammi vivono in un'aura di coralità che non sarebbe ingiusto ristabilire effettivamente (Costa 2018: 206).

La pratica corale diventa così un tassello ineludibile nella formazione dell'attore, perseguita da Costa, nella prospettiva del metodo mimico, al Centro di avviamento all'espressione di Firenze (1979-1994), alla Scuola di espressione e d'interpretazione scenica di Bari (1985-1988) e, di nuovo, tra il 1991 e il 1992, durante un breve quanto incisivo rientro in Accademia. Così che quando in collaborazione con l'Ente Teatrale Italiano e l'Accademia "Silvio D'Amico" Costa progetta la fondazione (mai realizzata) della Schola Coronaria Arsuna, un centro di perfezionamento artistico secondo il metodo mimico per allievi già diplomati, inserisce per statuto "l'obbligo al coro".

In questo clima di ricerca finalmente autonoma, non stupisce che Costa giunga simmetricamente a concepire regie con un impianto integralmente corale: è il caso del saggio di diploma realizzato nel 1988 per la Scuola di Bari, *L'uomo nascosto*²⁶, in cui il coefficiente teatrale dello spazio del coro si rivela prepotentemente. In questo allestimento tutte le parti, concepite come sintesi di tragedie raccordate tra loro (*Prometeo*, *Edipo*, *Aiace*, *Ippolito*, *Edipo a Colono*), vengono realizzate, oltre che dal personaggio, da un coro che ne ingrandisce la voce, ampliandone portata e significati.

Fu questo certo il primo passo, anche se da lontana origine, per una adozione del coro a strumento continuo di attività pedagogica, rivelandosi intanto come formidabile moltiplicatore di lavoro e di risultati (anche una scena a due per un gruppo di dieci allievi produce con uno sforzo di poco maggiore ben venti parti con un numero di combinazioni preziosissime sia sperimentalmente che produttivamente) e poi come affinaio delle capacità uditive e foniche degli attori. E riflettendo che la possibilità di unire lezioni di danza per il metodo mimico è fatto assolutamente spontaneo si deduce che lo strumento coro è veramente l'unica base per l'insegnamento della recitazione e dell'interpretazione (Costa 1992).

Come ricorda Marcello Prayer – oggi principale docente di coro mimico e allievo diplomando in quell'occasione – ne *L'uomo nascosto*, i costumi erano accennati, non c'era attrezzatura e alcuni solidi di polistirolo costituivano la scenografia: "fino all'ultimo, Costa fu indeciso se debuttare o no. Dopo una prova generale alle quattro di notte, andammo in scena con Costa che diresse dal vivo il nostro coro, apportando dei cambiamenti 'in corsa' durante la prima, come un maestro davanti alla sua orchestra, tanto forte era ormai il controllo della materia" (Piazza 2024: 123n). La suggestione dell'evento spettacolare è confermata da Domenico Galasso, futuro allievo di Costa in Accademia nel biennio 1991-1992,

tra il pubblico in quella occasione, che ricorda: “la sensazione fisica della voce-coro ideata per quell’allestimento resta per me indelebile: sentivo il mio corpo attraversato dal suono, quella voce mi muoveva” (Piazza 2024: 123n).

Come anticipato, Costa torna a insegnare in Accademia dal gennaio del 1991 all’agosto del 1992²⁷. Una classe di allievi, studiamente selezionati in base alle attitudini mimiche dal direttore Luigi Maria Musati e dal docente di regia Andrea Camilleri, è guidata dal maestro, otto ore al giorno per cinque giorni la settimana. Il primo anno il lavoro si concentra tutto intorno allo studio di una sola battuta di Sigismondo de *La vita è sogno* e del poemetto *Il naufrago* di Pascoli e, l’anno dopo, è interamente dedicato all’*Amleto* di Shakespeare. Un percorso concepito da Costa come “la ricerca e la costruzione di uno strumento di lavoro per realizzare una regia di gruppo basandola sull’estensione corale del metodo mimico” (Costa 1992) e che forma alcuni dei principali interpreti dell’attuale scena teatrale e cinematografica italiana (sempre pronti a riconoscere al metodo mimico un ruolo centrale nella loro modalità interpretativa)²⁸. Saggio finale è lo studio *Dalla tavola della mia memoria. Esercitazioni su Amleto*²⁹, una messa in scena che ricalca la prassi pedagogica corale condotta con severa coerenza nel biennio di lavoro con gli allievi. Tuttavia, nonostante i tentativi di Costa, il progetto non riesce a convincere sul piano produttivo nessun impresario, trovando, tuttavia, accoglienza nell’agosto del 1992, anche se sotto forma di *work in progress*, al Festival del Teatro Antico di Taormina, allora diretto da Gabriele Lavia, per un periodo non breve il più caro allievo di Costa. L’itinerario di formazione e creazione corale condotto con gli allievi diplomandi è una nuova occasione per sondare le resistenze non solo del mercato teatrale italiano, ma pure degli attori, a una pratica che solo apparentemente valorizza il collettivo a svantaggio del singolo (e che era stata uno dei motivi di ribellione alle lezioni di Costa, durante l’occupazione in Accademia degli anni Sessanta):

purtroppo questa del coro è stata un’attività che ad un certo momento si è parzialmente ridotta per ragioni molto difficili da accettare, sebbene facili da spiegare: una sorta di insofferenza degli allievi, dopo il Sessantotto, a realizzare parti in comune, predominando questo vizio italiano per cui le cose fatte in coro non sembrano abbastanza serie. Però recentemente questa attività è stata ripresa, e sono molto contento di averne dimostrato il carattere indispensabile per la formazione di un gruppo di attori. La formazione del coro è l’unico reale elemento di unificazione del gruppo:

se si arriva a formare un coro – con la sua capacità e con i suoi effetti estetici – vuol dire che il gruppo c’è (Costa 1998: 370).

La fiducia nel collettivo, unita all’ossessione per *Amleto*³⁰, mai messo in scena se non sottoforma dell’appena citato studio di allievi, caratterizzano gli ultimi anni del regista, con quel progetto estremo di un *Amleto* integralmente corale messo in scena da una compagnia di dilettanti (Giorgetti 2000: 22), o meglio, in termini copeauiani, di “amateurs”³¹, cui Costa avrebbe affidato il compito di realizzare, infine, quel rinnovamento della scena inseguito per più di sessant’anni.

NOTE

- 1 Claudio Meldolesi, allievo di Costa in Accademia tra il 1960 e il 1962, così definisce il concetto di regia a spettacolo unico: “Penso a Costa, Visconti, Eduardo e, secondariamente, a Fersen. Ciascuno di loro era arrivato alla regia teatrale passando per altre marcanti esperienze e, forse per questo, era portato a non considerare le singole messinscene come episodi a sé stanti. Ciascuno perseguiva un suo spettacolo unico, ideale, anche in conflitto con i testi inscenati. Come riferire dei loro singoli spettacoli al di fuori dell’opera in progresso cui ciascuno in fondo si dedicava?” (Meldolesi 2008: 150).
- 2 Sull’attività di Madeleine Renaud-Thévenet cfr. Ducoffre 1998 e Radermecker 2007: 235-237.
- 3 I brani inediti costiani riportati nel presente lavoro sono tratti dai quarantasei quaderni di note personali contenuti presso l’Archivio Orazio Costa del Teatro della Pergola di Firenze. La catalogazione dei materiali in archivio non è stata ancora completata; pertanto, per i rimandi di questo saggio, ci si limiterà a indicare la data di stesura del brano citato.
- 4 “Il fenomeno della regia è un sintomo della mancanza di stile nell’età moderna (mancanza di stile che presuppone mancanza di unità religiosa, politica, estetica, morale) ed è inoltre una ricerca per ovviare a questa mancanza, ma non è nemmeno lontanamente un risultato stilistico assoluto, il quale non può essere raggiunto che con la unificazione dei principi spirituali rivelata ancora una volta da uomini di genio” (Costa 1939: 16).
- 5 Un pubblico/coro che sceglie consapevolmente di aderire al rito della “parola partecipata”, percorrendo un cammino comune a quello agito sulla scena: “diciamo partecipazione per meglio significare che l’essenziale non è il fatto estetico, né la formula conoscitiva né la norma pratica che pur sempre da un fatto estetico derivano, ma l’impegno profondo dell’essere, l’accordo della coscienza: un fatto ontologico insomma [...]” (Apollonio 1956: 34).

- 6 Quando, nel 1966, per la prima e unica stagione del Teatro Romeo, da lui fondato e diretto, Costa testerà per la prima volta un allestimento della *Divina Commedia*, avrà occasione di riscoprire nel poema dantesco la più limpida concretizzazione del compito precipuo della poesia sulla scena: “solo il teatro nella sua prerogativa unica di ripetitore o di ricreatore della temperie fulgorativa dell’ispirazione può tentare con il dono di un contatto carnale e di sangue e di respiro la testimonianza della smisurata ampiezza di questo personaggio [Dante]” (Costa 1966). Per Costa, il teatro si configura, così, come lo spazio vitale della poesia; luogo deputato in cui la parola poetica si muove liberamente come nel proprio ambiente naturale.
- 7 *Processo a Gesù*, di D. Fabbri; con N. Gazzolo, G. M. Spina, E. Ostermann; scene di G. Calò Carducci; musiche di S. Surchi; produzione Compagnia del Dramma Italiano diretta da Filippo Torriero; debutto: 28 febbraio 1975.
- 8 Nel 1992, riferendosi alla sua vocazione corale, annota: “forse si tratta di un processo instauratosi dai lontani corsi di recitazione corale dell’Accademia, ripresi e condotti a risultati spettacolari in parecchie occasioni” (Costa 1992).
- 9 *Donna del Paradiso. Mistero della natività, passione e resurrezione di nostro Signore*, laudi dei secoli XIII e XIV a cura di S. D’Amico; con M. Campa, A. Crast, L. Finocchi; scene e costumi di V. Costa; musiche di Mons. Casimiri; produzione Compagnia dell’Accademia Nazionale d’Arte Drammatica; debutto: 26 dicembre 1939.
- 10 *Il poverello*, di J. Copeau; con A. Pierfederici, E. Maltagliati, M. Busoni; scene di O. e V. Costa; musiche di J. Samson; produzione Piccolo Teatro della Città di Roma; debutto: 1° settembre 1950.
- 11 *Mistero della natività, passione e resurrezione di nostro Signore*, laudi dei secoli XIII e XIV a cura di S. D’Amico; con A. Miserocchi, L. Vannucchi, G. Mauri; scene di V. Costa; produzione Piccolo Teatro della Città di Roma; debutto: 30 giugno 1951. Costa curerà altre tre edizioni dello spettacolo. Tra queste si segnala, in particolare, quella prodotta in collaborazione tra il suo Teatro Romeo e il Piccolo Teatro di Milano, per la commemorazione dei dieci anni dalla morte di Silvio D’Amico; debutto: 10 febbraio 1965.
- 12 *Aminta*, di T. Tasso; con M. Carbonoli, E. Valente, E. Aldini; scene di V. Costa; musiche di R. Vlad; saggio di diploma dell’Accademia Nazionale d’Arte Drammatica; debutto: 20 aprile 1951.
- 13 *Ippolito*, di Euripide; con E. Zareschi, M. Girotti, G. Galletti; scene di V. Costa; musiche di A. Musco; produzione Istituto Nazionale del Dramma Antico; debutto: 20 maggio 1956.
- 14 *Ifigenia in Tauride*, di Euripide; con L. Brignone, E. M. Salerno, O. Ruggieri; scene di G. Miglioli; musiche di R. Vlad; produzione Teatri greci della Sicilia e Istituto Nazionale del Dramma Antico; debutto: 10 luglio 1957.

- 15 *Ifigenia in Aulide*, di Euripide; con G. Giacobbe, R. Giovanpietro, I. Occhini; scene di T. Costa; musiche di G. Stefan; produzione Istituto Nazionale del Dramma Antico; debutto: 9 giugno 1974.
- 16 *Adelchi*, di A. Manzoni; con G. Lavia, I. Occhini, T. Carraro; scene di B. Salerno; musiche di R. Vlad; produzione RAI; trasmesso in due parti il 12 e 13 aprile 1974.
- 17 *Assassinio nella cattedrale*, di T. S. Eliot; con A. Crast, M. Rigillo, M. Foschi; scene di T. Costa; musiche di R. Vlad; produzione Teatro Romeo; debutto: 1° giugno 1965.
- 18 *La Commedia. Episodi e personaggi del poema dantesco*, da D. Alighieri; con R. Herlitzka; R. Di Lernia, G. Polverosi; scene di O. Costa; musiche di R. Vlad; produzione Teatro Romeo; debutto: 2 maggio 1966.
- 19 *Assassinio nella cattedrale*, di T. S. Eliot; con A. Crast, M. Rigillo, U. Pagliai; scene di T. Costa; musiche di R. Vlad; produzione RAI; trasmesso l'8 aprile 1966.
- 20 *Il primogenito*, di C. Fry; con E. Maltagliati, R. Herlitzka, L. Vannucchi; scene di G. Miglioli; musiche di R. Vlad; produzione Istituto Dramma Popolare San Miniato; debutto: 3 agosto 1963.
- 21 *Le baccanti*, di G. F. Ghedini; direttore d'orchestra F. Previtali; scene di F. Casorati; produzione Teatro alla Scala; debutto: 21 febbraio 1948.
- 22 *Don Giovanni*, di W. A. Mozart; scene di G. Calò Carducci; Tokyo, 1973. Costa, tra l'altro, è docente di regia lirica al Conservatorio di Musica "Santa Cecilia" dal 1963 al 1969.
- 23 *Il conte di Ory*, di G. Rossini; direttore d'orchestra V. Gui; scene di M. De Matteis; produzione Teatro Comunale di Firenze; debutto: 10 maggio 1952 (debutto al Teatro alla Scala di Milano: 17 gennaio 1958).
- 24 Sulla questione cfr. le dichiarazioni di Costa 1998: 370.
- 25 "Si trattava, sì, dell'attore che diviene coro immaginando all'opera una collettività ideale" (Costa 2018: 206).
- 26 *L'uomo nascosto*, da Eschilo, Sofocle, Euripide, Platone; con gli allievi della Scuola di espressione e interpretazione scenica di Bari; musiche di G. De Blasi; produzione Meeting di Rimini; debutto: 22 agosto 1989.
- 27 Costa aveva lasciato l'insegnamento in Accademia nel 1976, decisione maturata dopo anni di tensioni conseguenti alla rivolta studentesca e alla successiva occupazione tra il 1967 e il 1969, che si accanirono particolarmente sulle sue lezioni, accusate di essere focalizzate troppo sulla creatività individuale e di essere anacronistiche rispetto alle esigenze del mercato e delle compagnie.
- 28 Tra gli allievi: Alessio Boni, Pier Francesco Favino, Domenico Galasso, Fabrizio Gifuni, Luigi Lo Cascio, Sandra Toffolatti (cfr. Boggio 1998).
- 29 *Dalla tavola della mia memoria*, da *Amleto* di W. Shakespeare; con gli allievi dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico; produzione Festival di Taormina; debutto: estate 1992.

- 30** Il regista lavorerà alla sua traduzione del dramma shakespeariano fino agli ultimi mesi di vita. Per una ricostruzione della vicenda dell'*Amleto* costiano, si rimanda a Shakespeare 2014, in cui è pubblicata la mai ultimata traduzione.
- 31** In alcune dichiarazioni risalenti al 1992, Costa arriva ad affermare che in Italia l'unica possibilità per un attore di valore di esercitare la propria arte in maniera libera e creativa sia farlo al di fuori del professionismo: "credo che non sia un'utopia, ma una cosa verso la quale fatalmente si dovrà andare. La condizione economica esclude i bravi attori, la condizione artistica esige gli attori bravi. Se ci sono degli attori bravi disgustati di non lavorare, che vogliono lavorare per forza, non c'è che la soluzione dilettantistica" (Costa 2018: 221). In tal senso, egli sembra giungere alla stessa sintesi copeauiana per cui il teatro avrebbe dovuto essere fatto essenzialmente di *amateurs*, "se si dà a questa parola tutto il suo senso: colui che ama. Colui che non si dà alla sua arte né per ambizione, né per vanità, né per cupidigia, ma unicamente per amore" (Copeau 1925: 122).

FONTI ARCHIVISTICHE

- Costa, Orazio (1961), "Quaderno 12", 5 maggio, Firenze, Teatro della Pergola, Archivio Orazio Costa.
- (1961), "Quaderno 12", 30 agosto.
- [1963], "Quaderno 14", s.d.
- (1966), "Quaderno 16", 2 aprile.
- (1989), "Quaderno 39", 24 ottobre.
- (1990), "Quaderno 40", 29 ottobre.
- (1992), "Quaderno 41", 4 maggio.
- (1995), "Quaderno 44", 1° dicembre.

BIBLIOGRAFIA

- Apollonio, Mario (1956), *Storia, dottrina, prassi del coro*, Brescia, Morcelliana.
- Boggio, Maricla (1998), *Orazio Costa prova Amleto*, Roma, Bulzoni.

- Copeau, Jacques (1925), “Per gli amateurs”, *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, ed. M. I. Aliverti, Firenze, La casa Usher.
- Costa, Orazio (1939), “La regia teatrale”, *Rivista Italiana del Dramma*, 2/4: 12-27.
- (1998), in G. Tramontana, “Orazio Costa testimone della scena italiana. Vita, arte, magistero”, *Orazio Costa Giovangigli. Linee di ricerca intorno a un maestro dimenticato del teatro italiano*, eds. A. Ghiglione, G. Tramontana, *Comunicazioni sociali*, 20/3: 349, 365, 370.
- (2018), “[Il coro. Una dimensione insolita di pratica pedagogica]”, in L. Piazza, *L'acrobata dello spirito. I quaderni inediti di Orazio Costa*, Pisa, Titivillus: 206.
- Ducoffre, René (1998), *Palette et paroles. Les carrières parallèles de deux artistes du début de ce siècle, Pierre Thévenet et Madeleine Renaud-Thévenet*, Liège, Éditions Dricot.
- Giorgetti, Marco (2000), “Orazio Costa e il teatro della Pergola”, *ETInforma*, 1: 22.
- Meldolesi, Claudio (2008), *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Roma, Bulzoni.
- Piazza, Laura (2024), “Ars Una. L'insegnamento del metodo mimico dopo Orazio Costa”, *Il castello di Elsinore*, 89: 113-27.
- Radermecker, Vincent (2007), “Le Fonds Madeleine Renaud-Thévenet”, *Textyles*, 32-33: 235-37.
- Shakespeare, William (2014), *L'Amleto di Orazio Costa Giovangigli. Una vita trascorsa meditando sul testo di Shakespeare*, ed. M. Paladini, Firenze, Consiglio Regionale della Toscana.
- Squarzina, Luigi (2000), “L'arcangelo con le scarpe Vibram”, *ETInforma*, 1: 9.

Laura Piazza è assegnista di ricerca all'Università di Torino e ha conseguito l'Abilitazione Scientifica Nazionale come professoressa di seconda fascia per il Settore 10/C1-Teatro, musica, cinema, televisione e media audiovisivi. Il suo principale campo di indagine riguarda la storia del teatro italiano del Novecento, con una particolare attenzione ai temi dell'attore, del teatro all'aperto e di poesia. È autrice dei volumi *L'acrobata dello spirito. I quaderni inediti di Orazio Costa* (Pisa, Titivillus, 2018) e *Il gesto, la parola, il rito. Il teatro di Mario Luzi* (Genova, Il Melangolo, 2012; Premio Mario Luzi-Università di Urbino “Carlo Bo” 2015). Tra le sue ultime pubblicazioni, “Ars Una. L'insegnamento del metodo mimico dopo Orazio Costa” (*Il castello di Elsinore*, 89, 2024), “Contro Sire Le Mot. Achille Ricciardi *régisseeur* e riformatore” (*Il castello di Elsinore*, 83, 2021), “La Compagnia del Teatro Quirino e la nascita del Piccolo. Il carteggio inedito del '46 Grassi-Costa” (*Acting Archives Review*, 21, 2021). | Laura Piazza is research fellow at the University of Turin and has obtained the National Scientific Qualification for associate

professor in Performance Studies. Her main field of investigation concerns history of the twentieth-century Italian theatre, with particular attention paid to the themes of the actor, open-air theatre and poetry theatre. She has written the books: *L'acrobata dello spirito. I quaderni inediti di Orazio Costa* (Pisa, Titivillus, 2018) and *Il gesto, la parola, il rito. Il teatro di Mario Luzi* (Genova, Il Melangolo, 2012; Mario Luzi Award at the Università di Urbino 2015). Among her latest publications, “*Ars Una. L'insegnamento del metodo mimico dopo Orazio Costa*” (*Il castello di Elsinore*, 89, 2024), “*Contro Sire Le Mot. Achille Ricciardi régisseur e riformatore*” (*Il castello di Elsinore*, 83, 2021), “*La Compagnia del Teatro Quirino e la nascita del Piccolo. Il carteggio inedito del '46 Grassi-Costa*” (*Acting Archives Review*, 21, 2021).



Il coro dell'opera barocca sulla scena contemporanea: problemi formali e soluzioni registiche

The chorus of baroque opera on the contemporary stage: formal issues and stage direction's solutions

Aldo Roma

Università Roma Tre, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Quando pensiamo alla coralità nell'opera in musica della tradizione italiana, vengono subito alla mente le imponenti masse corali del melodramma ottocentesco, capaci di suscitare nello spettatore un impatto emotivo forte, ma la cui rilevanza nell'economia complessiva dell'azione drammatica è il più delle volte piuttosto marginale e secondaria. Al contrario, nell'opera cosiddetta 'delle origini' il coro e la coralità rivestono una importanza fondamentale non solo sul piano scenico e musicale, ma anche nella costruzione drammaturgica. La mancanza di una trasmissione diretta delle tradizioni e delle consuetudini rappresentative dei melodrammi del primo Seicento, come pure l'instabilità dello statuto dei testi musicali che li conservano, pongono delle criticità operative per i registi che debbano oggi confrontarsi con la loro messinscena. Questo contributo si propone di indagare tali criticità con particolare riferimento all'*Orfeo* (1607) di Claudio Monteverdi con libretto di Alessandro Striggi, attraverso l'analisi di due produzioni che risultano significative di diversi approcci al testo di partenza e, più in generale, di differenti tendenze della regia d'opera contemporanea. | When we think about the choral element with reference to Italian opera, our minds are immediately drawn to the grand choral masses of nineteenth-century opera, capable of evoking strong emotional impact in the audience. Yet, within the overall framework of the dramatic action of the *Ottocento* operas, the significance of choruses is often rather marginal and secondary. In contrast, in the so-called 'early opera', the chorus and choral elements assume fundamental importance not only in terms of scenic and musical outcome, but also in the whole dramatic construction. The absence of a direct transmission of representational traditions and customs from early seventeenth-century operas, as well as the instability of the status of the musical texts that preserve them, pose operational challenges for contemporary opera stage direction. This contribution investigates these challenges with particular reference to *Orfeo* (1607) by Claudio Monteverdi with libretto by Alessandro Striggio, through the analysis of several productions that represent different approaches to the original text and, more broadly, different trends in contemporary opera stage direction.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

coro, opera barocca, *Orfeo*, Monteverdi, regia d'opera contemporanea | chorus, baroque opera, *Orfeo*, Monteverdi, contemporary stage direction

1 Il coro dell'opera e noi

Anche solo evocando il binomio *coro-opera in musica*, la prima immagine – se non proprio visiva, senz'altro sonora – riattivata dalla nostra mente sarà con tutta probabilità quella che scaturisce da una qualche memoria che tacitamente custodiamo della melodia e dei decasillabi del *Va pensiero sull'ali dorate*, intonato dal coro di schiavi ebrei nel *Nabucco* (1842) di Giuseppe Verdi. Questo coro rappresenta infatti, come ha ben sintetizzato il semiologo Paolo Fabbri, “uno dei testi sacri o per lo meno canonici della cultura italiana, l’emblema nazionale della nostra araldica sonora” (Fabbri¹ 2002, ed. online), reso tale non già per la compiutezza e la monumentalità della veste musicale che Verdi seppe concepire per i versi di Temistocle Solera, quanto piuttosto per i significati patriottici che la cultura risorgimentale vi sovrimpose, e che favorirono la sua popolarità e la sua circolazione autonoma a discapito dello specifico contesto drammaturgico per il quale era stato pensato¹. D’altro canto, esaminando la sua funzione nel quadro più ampio della drammaturgia del libretto del *Nabucco*, si nota come il coro ricopra un ruolo limitato, tutto sommato irrilevante rispetto allo svolgimento dell’azione, benché la presenza di una “individualità collettiva” contribuisca, insieme con la musica, ad amplificare in modo significativo i valori testuali insiti nel libretto – “individualità collettiva” è l’espressione adottata, sulla scorta di Mazzini, dal musicologo Philip Gossett per riferirsi proprio alla coralità nei melodrammi verdiani. La questione della rilevanza del coro nei libretti d’opera non cambierebbe, d’altronde, se ampliassimo lo sguardo fino a comprendere gran parte della drammaturgia sette-ottocentesca, nella quale “choruses were decorative, subsidiary, musically neutral”, tant’è che non di rado i compositori ricorrevano al riuso di una stessa musica per l’intonazione del testo poetico di libretti diversi (Gossett 1990: 42, 44)². Nel corso della storia del teatro musicale le cose, tuttavia, non erano andate sempre così.

Le primissime sperimentazioni di un “teatro tutto cantato” (Staffieri 2012) realizzate presso le corti italiane negli anni a cavaliere tra Cinque e Seicento scaturirono, com’è noto, dal tentativo di mettere in pratica le nuove recenti acquisizioni delle ricerche accademiche sul teatro antico, in cui già allora si riteneva che l’elemento musicale assolvesse a una funzione basilare³. Di quella remota cultura teatrale si era cercato di comprendere la drammaturgia, con le sue parti costitutive e le sue logiche compositive, e si erano formulate ipotesi sulle possibili modalità

di una sua restituzione in scena, il tutto basandosi su uno scambio incessante e bidirezionale tra teoria e pratica diretto al rinnovamento dei modi di operare del presente⁴. Considerato il legame genetico tra la 'nascita' dell'opera in musica e la drammaturgia antica, non dovrebbe stupire che nei primi drammi interamente cantati l'elemento corale occupasse uno spazio fondamentale.

L'uso di frapporre l'intervento di un coro cantante a commento degli episodi o degli atti di un dramma parlato era in effetti già radicato negli intermezzi tardo cinquecenteschi, come dimostra il caso di quelli realizzati in occasione delle feste nuziali celebrate a Firenze nel 1589 per l'unione di Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena, e in cui "si riconosce convenzionalmente l'origine" dell'opera in musica (Guarino 2005: 28)⁵. Recuperando questa prassi, i drammi messi in musica da Claudio Monteverdi, e pochi altri prodotti tra Firenze, Mantova e Roma nei primi trent'anni circa del Seicento, integrarono il coro nelle loro tessiture drammatiche e ne fecero un vero e proprio personaggio dialogante con le altre *dramatis personae*, realizzando in questo senso ciò che era stato immaginato dalla precedente trattatistica classicista volta al ripristino dello spettacolo antico. Riguardo alla veste musicale, seppur con le forme ammesse dal linguaggio compositivo del tempo, il coro si rivelò inoltre un dispositivo efficace per consentire, anche a livello strutturale, l'introduzione di un elemento di variazione rispetto al canto solistico e un effetto di contrasto rispetto allo scorrere della monodia, che poteva a tratti risultare monotona (o 'tediosa', per usare un'espressione che ricorre nelle fonti coeve)⁶.

Quando la 'nuova' moda dei drammi per musica giunse a Venezia verso la fine degli anni Trenta del Seicento, l'impiego del coro in scena subì invece una drastica riduzione e talvolta finanche una totale soppressione: già la prima opera messa in scena in laguna, *L'Andromeda* di Benedetto Ferrari con musica di Francesco Manelli, che inaugurò il Teatro San Cassiano nel febbraio del 1637, non presenta infatti alcun coro, e lo stesso si riscontra nei libretti musicati da Monteverdi per i teatri veneziani.

La storiografia dell'opera riconduce a tre fattori la riduzione o l'eliminazione dell'elemento corale: uno di ordine teoretico, legato al declino dell'interesse accademico verso la rinascita del dramma antico; uno di ordine stilistico-formale, correlato con la progressiva differenziazione tra aria e recitativo che rese gradualmente superfluo l'intervento corale come elemento di diversificazione della scrittura musicale; uno di ordine contestuale, connesso con la fortuna e la diffusione

del modello dell'opera veneziana, ch'era frutto di un sistema produttivo completamente diverso da quello dei teatri di corte dove l'opera era nata, e rispetto al quale le risorse economiche erano in genere nettamente inferiori e comunque non sufficienti a garantire la presenza di un *ensemble* vocale per eseguire le parti corali, che peraltro il pubblico "no longer wanted to hear" (Powers 1961: 485)⁷. Di fatto, nell'opera italiana il coro avrebbe continuato a essere impiegato perlopiù nei drammi per musica concepiti per i palcoscenici dei teatri di corte. Sarà solo nell'Ottocento, ma in un ambiente socioculturale radicalmente trasformato e in un sistema produttivo fondato su meccanismi di finanziamento diversi rispetto a quelli del mecenatismo aristocratico d'*ancien régime*, che il coro ricomparirà nella drammaturgia di quella forma di teatro musicale che ha forgiato il nostro immaginario sotteso al binomio *coro-opera* cui facevo riferimento all'inizio di questo succinto inquadramento storico; un tipo di drammaturgia che però molto poco ha a che fare con le particolari modalità compositive dell'opera del Seicento. Quel medesimo immaginario, influenzato anche dalle consuetudini rappresentative legate al più conosciuto e praticato repertorio ottocentesco, evidentemente molto poco ha a che fare anche con ciò che poteva essere la prassi scenica relativa ai primi drammi per musica, di cui comunque sappiamo abbastanza poco e solo attraverso fonti indirette o secondarie, come resoconti e documenti iconografici – riguardo al modo di gestire il coro in scena, questi risultano tuttavia piuttosto vaghi.

A ciò deve aggiungersi la constatazione che il testo musicale dell'opera secentesca ha uno statuto di per sé più instabile e parziale di quanto non l'abbia quello del melodramma ottocentesco, per via di un sistema di codificazione scritta, quello del 'basso continuo', ch'è qualcosa di approssimativamente assimilabile a un canovaccio della commedia dell'arte: oltre alle linee vocali, generalmente la partitura riporta il basso, che sintetizza il discorso armonico e fungeva da guida per il 'continuo', ovvero l'insieme degli strumenti che avrebbero dovuto 'improvvisare' l'accompagnamento delle voci – intendendo per *improvvisazione* una specifica tecnica basata su moduli esecutivi di cui lo strumentista del tempo disponeva e ai quali ricorreva per realizzare estemporaneamente la sua parte in accordo a una consuetudine esecutiva condivisa⁸. Da ciò discende un problema di primaria importanza per la ripresa contemporanea dell'opera barocca; un problema che talvolta può trasformarsi in un'opportunità e configurare uno spazio di libera creazione, l'accompagnamento musicale richiedendo di essere potenzialmente concertato d'accapo per ogni nuova produzione.

Questi due fattori – la mancata trasmissione delle consuetudini rappresentative del melodramma secentesco e l'instabilità dello statuto del suo testo musicale – costituiscono delle criticità operative con le quali sono oggi chiamati a confrontarsi i registi che debbano affrontare queste opere. Tali criticità operative sono d'altronde interessanti da esplorare per comprendere sia le modalità di questo confronto sia i suoi esiti interpretativi e scenici. In questo contributo propongo i risultati di un primo attraversamento di questo territorio d'indagine, limitatamente alla questione del coro nell'*Orfeo* di Alessandro Striggi (Mantova, 1607) messo in musica da Claudio Monteverdi. Questo melodramma, insieme a *Il ritorno di Ulisse in patria* di Iacopo Badoer (Venezia, 1640) e *L'incoronazione di Poppea* di Giovanni Francesco Busenello (Venezia, 1642/43), anch'essi posti in musica da Monteverdi, rappresentano in buona sostanza il risicato catalogo delle opere barocche (precedenti cioè alla stagione metastasiana) entrate nel repertorio contemporaneo⁹. Dopo aver valutato il funzionamento del dispositivo corale nel quadro complessivo della drammaturgia dell'*Orfeo*, e alla luce della trattatistica tardorinascimentale che si preoccupa dello statuto del coro sulle scene del tempo ma pur sempre in relazione con i modelli antichi, offro l'analisi di due regie dei primi anni del XXI secolo in cui il 'problema del coro' è risolto con soluzioni molto differenti per via delle diverse scelte operative e interpretative compiute dai rispettivi registi.

2 La coralità di *Orfeo* e le teoriche teatrali del suo tempo

Se si osserva il libretto dell'*Orfeo* alla luce del dibattito sul teatro del tempo, almeno per come esso emerge dalla coeva trattatistica di matrice rinascimentale, si rileva abbastanza agevolmente come la sua struttura drammaturgica possa tutto sommato dirsi 'regolare' e rispondente a gran parte dei precetti che allora si riteneva conveniente rispettare per ottenere un dramma ben composto, ovverosia aderente all'idea forgiata sui modelli del teatro antico. La materia drammatica risulta difatti disposta secondo lo schema classico, articolato nella successione di

prologo, parodo, [(episodio | commo), stasimo]+, esodo.

L'*Orfeo* si apre con l'intervento della prosopopea della Musica, che nel prologo esalta le sue proprie capacità nel muovere gli affetti

degli esseri umani, e introduce dunque la storia del protagonista della favola cui lo spettatore sta per assistere. I cinque atti che compongono il dramma espongono la notissima vicenda del cantore-poeta tramandata dalla mitologia classica, che qui ricapitolo brevemente. Dopo i festeggiamenti per le nozze di Orfeo ed Euridice, la donna muore a causa del morso di un serpente. Fermo nella volontà di ricondurre sulla terra – e perciò nuovamente in vita – la sua amata, Orfeo decide di inoltrarsi negli inferi. Dopo aver indotto il sonno in Caronte, il traghettatore dell'Ade, grazie al suo canto e al suono della sua cetra, Orfeo riesce ad avanzare nell'oltretomba e a incontrare Euridice. Mossa a pietà dal suo canto lamentoso, Proserpina, la regina degli inferi, supplica il suo sposo Plutone affinché conceda a Orfeo la possibilità di ritornare sulla terra con la sua amata al seguito, il che gli è accordato a una condizione: nel viaggio di risalita dagli inferi, Orfeo non dovrà mai voltarsi a guardarla. Tuttavia, in balia di affetti contrastanti (amore, desiderio, paura che la donna non lo stia seguendo), Orfeo si volta e guarda Euridice, rompendo così il decreto di Plutone e cagionando la definitiva discesa della sua amata nelle tenebre. Tornato sulla terra, in preda alla disperazione e alla rabbia Orfeo è consolato da suo padre Apollo, che da una nuvola discende in suo soccorso e lo invita a seguirlo in cielo. Questo il finale posto in musica da Monteverdi per com'è trådito dalle fonti musicali dell'opera (Monteverdi 1609, 1615); il libretto a stampa (Striggi 1607) tramanda invece un finale differente, oggi irraggiungibile proprio perché manca la musica: Orfeo, tornato sulla terra dopo la sua fallimentare catabasi, impreca contro l'amore per le donne e l'universo femminile tutto, ed è per questo attaccato e ridotto a brandelli da un coro di Baccanti¹⁰.

Nel suo studio sulle forme e le funzioni del coro tragico tra Cinque e Novecento, Massimo Natale (2013) ha evidenziato con perizia come e in quali termini la ricezione della drammaturgia classica nella tragedia europea sia stato un processo complesso e per certi versi contraddittorio. Guardando tanto alle acquisizioni sul piano delle teorie quanto alle soluzioni adottate sul piano della prassi drammaturgica in particolare tra Cinque e Seicento, l'elemento corale appare un'entità alla quale era difficile rinunciare proprio in virtù della sua consustanzialità rispetto alla forma-tragedia. Contestualmente, del coro si ricercavano un posto, un'identità e una ragion d'essere che fossero credibili, giacché la sua stessa presenza – nello specifico la presenza permanente del coro in scena nel corso dell'intero spettacolo, sancita da Aristotele ma riusata dal teatro latino – rivelava di per sé una contravvenzione al principio

di verosimiglianza. È soprattutto per questa congenita e insolvibile inconciliabilità – oltre che per la tensione esistente tra quell'esigenza già ricordata di assecondare una certa idea di teatro antico, peraltro a sua volta sottoposta a continue ridefinizioni, e la volontà di proporre un modello di drammaturgia che fosse corroborato dall'esperienza della scena – che nei trattati di poetica cinque-secenteschi la questione del coro e della coralità è affrontata con conclusioni talvolta discordanti e quasi mai decisive.

Tale trattatistica solitamente comincia a esaminare lo statuto del coro nel quadro più ampio della struttura drammaturgica di base e ne definisce tempi e modalità d'intervento in relazione alle “partizioni quantitative” della scrittura tragica (Zanatta 2004: 489)¹¹. È giustappunto lo spazio principale consacrato alla voce corale – lo spazio assimilabile a quello dello *stasimo* della drammaturgia classica, il canto interposto tra i diversi episodi agiti dai personaggi – a determinare implicitamente una primaria funzione strutturante assegnata al coro (Natale la chiama “coro-interruzione”; 2013: 34), il cui intervento ripartisce l'azione in sequenze compiute e rende convenzionalmente ammissibile l'introduzione di salti spaziotemporali¹². Che il canto del coro dovesse intramezzare l'azione principale, di fatto frammentandola, ha costituito forse il cruccio maggiore per coloro che in età moderna si sono interrogati sulle forme e le funzioni del coro, risolto sempre sul crinale dell'ossequio al principio di verosimiglianza e alla condizione di necessità. In altre parole, si è accettata la presenza del coro in scena a fronte di una ragionevolezza verosimile e necessaria, rispondente alle logiche intrinseche del dramma¹³. Con riferimento poi al contenuto dello stasimo, al coro è riconosciuta anche una funzione riflessiva: il suo ‘stare’ non è ascolto passivo rispetto a quanto gli accade dinnanzi, ma reattiva presa di posizione attraverso il proprio canto – un canto critico, giudicante, che nel corso dei secoli è stato variamente pensato vuoi come specchio della collettività degli spettatori (dunque il coro come ‘spettatore ideale’), vuoi come “un espediente per introdurre alcune conclusioni di taglio morale o persuasivo, seguendo l'autorità dell'Orazio dell'*Ars poetica*” (Natale 2013: 35), ovvero come spazio di espressione in cui a prendere la parola è l'autore¹⁴.

In alcune delle trattazioni elaborate da chi guardava all'antico per invenire il proprio presente ricorre anche il tentativo di interpretare almeno due forme del coro antico nello spazio dello stasimo: il ‘coro mobile’ e il ‘coro stabile’. Com'è intuibile, questi due modi d'essere del coro si distinguerebbero per la presenza o l'assenza del movimento, ovvero della danza,

e quindi per l'adozione di un diverso metro poetico – così, ad esempio, Giraldi Cinzio 1554: 229-30 e Ingegneri 1598: 23 (ma in Piccolomini 1575: 186 il coro stabile è affiancato a un coro “entrante o venente”, che si fa coincidere con la parodo)¹⁵. In sostanza, un coro che possa stare in scena partecipando all'azione ed eventualmente ritirarsi quando un suo intervento non sia necessario semplicemente non si dà, dal momento che un'uscita del coro prima dell'esodo trasgredirebbe il già ricordato dettame aristotelico. Ciò che invece è riconosciuta è l'opportunità che il coro, durante l'episodio, dialoghi con l'attore – ancora sulla scorta di Aristotele¹⁶, ma sempre nei limiti del principio di verosimiglianza e della condizione di necessità; il che significa, come dedotto dai commentatori umanistici e rinascimentali, la possibilità che uno dei coristi, generalmente il corifeo, dialoghi con uno o più interlocutori quale portavoce del sentire comune del coro-collettività.

Riferendosi all'*Orfeo* di Monteverdi-Striggi, il musicologo Donald J. Grout, autore della voce ‘coro’ dell'*Enciclopedia dello spettacolo*, nella sezione dedicata in particolare all'opera in musica sosteneva che “[i]l soggetto stesso [dell'opera] si prestava all'introduzione di cori drammaticamente appropriati e al tempo stesso rispondenti alle esigenze della musica [...]”; sì che l'*Orfeo* rimane a tutt'oggi uno dei modelli più perfetti dell'uso appropriato del coro nell'opera” e di “completa compenetrazione tra coro e dramma” (1956: 1496). Nell'*Orfeo*, un coro di pastori e ninfe in effetti entra ‘classicisticamente’ in scena all'inizio dell'atto I, subito dopo il prologo, per festeggiare le nozze di Orfeo ed Euridice: questa lieta circostanza procura la motivazione verosimile dell'adunanza del coro e dell'allegrezza manifestata col suo canto e la sua danza¹⁷. Oltre a fornire un commento alla situazione iniziale, il brano corale inserito alla fine dell'atto I ed eseguito dal coro di pastori e ninfe (rimasto solo in scena: non vi è alcuna didascalia a esplicitarlo, ma lo si ricava dalla logica interna al testo) costituisce anche un dispositivo drammaturgico che dissimula agli occhi del pubblico l'ellissi introdotta nella temporalità drammatica. L'atto II si apre infatti con Orfeo che ritorna in scena presso i pastori (“Ecco pur ch'a voi ritorno”; II.152), mentre Euridice è altrove con alcune sue compagne ninfe: ciò che accade in quell’“altrove”, una dimensione spaziotemporale simultanea ma celata alla vista degli spettatori, è presto narrato dalla messaggera Silvia, che esce in scena per informare Orfeo della morte della donna, morsa da un serpente intanto che “In un fiorito prato/ con l'altre sue compagne/ giva cogliendo fiori/ per farne una ghirlanda [...]” per il suo sposo (II.219-222)¹⁸. A seguito della

funesta notizia, pastori e ninfe partecipano al dolore del cantore-poeta, intervenendo ora con parti a solo o a due, ora con parti corali.

Per com'è delineata nel libretto, l'azione rappresentata nei primi due atti in effetti è corale: i pastori e le ninfe che circondano Orfeo ed Euridice non sono semplicemente un ornamento destinato a generare varietà drammatica (e quindi anche musicale), ma costituiscono una collettività polifonica di cui il protagonista e la sua amata fanno pienamente parte. Al contrario, nell'azione dell'atto III l'elemento corale è del tutto assente, trasgredendo dunque il principio della permanenza continuativa del coro in scena; d'altro canto ciò amplifica, indirettamente e per contrasto, il dolore tutto individuale di Orfeo e il suo proposito di riportare Euridice in vita. Un coro di spiriti infernali, composto esclusivamente di voci gravi, compare solo nel brano sentenzioso alla fine dell'atto III, e ancora nell'atto IV che ha luogo nel regno dei morti: qui l'elemento corale sembra adempiere soprattutto a un compito di ambientazione dando all'azione scenica una 'couleur locale' credibile anche dal punto di vista spettacolare, visivo e uditivo. Infine, nella versione dell'atto V tramandata dalle fonti musicali, il coro interviene nell'epilogo a commento della storia, sentenziando una morale cristianeggiante e dal sapore controriformistico¹⁹.

Come evidenziato sin qui, nel testo drammatico fornito da Striggi a Monteverdi le modalità d'impiego del coro risultano piuttosto ampie e variegate, e non rispondono del tutto a quanto codificato dalla trattatistica del tempo. Alla luce di ciò, la 'regolarità' dell'*Orfeo* e la 'perfezione' dei suoi elementi drammaturgico-musicali rilevata da Grout rispetto all'uso del coro vanno probabilmente pensate e riconosciute su un piano diverso, ossia quello dell'efficacia scenica. Cosa dire però dell'efficacia scenica di un dispositivo drammaturgico multiforme qual è il coro, e in particolare del coro nell'*Orfeo*, se non disponiamo di alcuna informazione diretta né indiretta sulla sua resa scenica e il suo funzionamento su uno dei palchi d'inizio Seicento? Non sembrano essere davvero di aiuto in questo senso neanche le sistematizzazioni in materia di disposizione scenica tentate da coloro che nei decenni a cavaliere tra XVI e XVII secolo tradussero su carta la propria esperienza di coraghi – non mi riferisco tanto ai già ricordati Giraldi Cinzio o Ingegneri, quanto a Leone de' Sommi, l'ignoto autore del più tardo *Corago* e Giovanni Battista Doni.

Nei suoi *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* (ca. 1568), la questione del coro da de' Sommi è difatti sostanzialmente trascurata; al più, con specifico riferimento alla pastorale, il corago ebreo si limita a suggerire come pastori e ninfe debbano essere vestiti,

evidentemente ritenendo le modalità di agire in scena cose “che insegnar non si possono, se non in fatti e con il proprio giudizio” (ed. 1968: 52)²⁰.

Di poco più puntuale appare invece l'autore del *Corago*, ch'è rivolto specialmente al dramma per musica ed è attento perciò anche al vantaggio delle specifiche tecniche compositive a disposizione del musicista. Ad esempio, accogliendo la distinzione tra i “luoghi dove il coro fa le parti dell'attore” e quelli in cui i coristi “imitano quelli che cantano” assolvendo dunque una funzione puramente accessoria o tutt'al più di commento, l'ignoto autore consiglia nel primo caso l'adozione dell'omofonia piuttosto che della polifonia (ed. 1983: 81, 91) al fine di preservare l'intelligibilità del testo poetico cantato dai coristi; nel secondo caso ammette l'impiego di “quell'altro modo di comporre con artificio” (81), ovvero la polifonia, consigliando però di far precedere l'intervento corale da una prima esposizione, a solo o in forma omofonica, del tema portante. Alquanto generiche, seppur interessanti, sono poi le indicazioni che l'autore del *Corago* fornisce in merito alla qualità di “gesti e moti” che i coristi dovrebbero utilizzare in ognuna delle due tipologie di intervento corale: quando il coro dialoga con gli altri interlocutori, i suoi gesti dovrebbero essere “più naturali e frequenti”, mentre “[i] cori che vengono in scena cantando devono avvertire [...] di fare tutti il medesimo gesto e ne l'istesso tempo, perché cosa molto sconcertata sarebbe il vedere uno muovere una mano in su l'altro in giù, uno finire il gesto innanzi che l'altro avessi cominciato e simili” (91, 98).

Più apprezzabili per comprendere come il coro potesse agire sulle scene della prima metà del Seicento sono infine le notizie che Giovanni Battista Doni procura nel suo *Trattato della musica scenica*, disteso tra il 1640 e il 1647 ma pubblicato postumo nel 1763. Il teorico fiorentino denuncia l'abitudine di far intervenire i coristi addirittura da seduti, imputando tale prassi, da un lato, all'angustia dello spazio scenico dei teatri a lui contemporanei e, dall'altro, all'incapacità dei performer di cantare e insieme danzare o anche solo muoversi efficacemente sul palcoscenico. Per ovviare al primo problema Doni raccomanda lo sfruttamento del “piano della sala presso detta scena” – ossia, per il teatro che Doni ha in mente, lo spazio tra il proscenio e l'“orchestra” – o di “un palco più basso”. A proposito del secondo, invece, dà conto di due diverse soluzioni adottate nella prassi scenica del tempo. La prima consiste nel far agire in scena un coro danzante – “Sogliono [...] con intrighatissimi giri e rigiri farli fare molte intrecciate, come si fa nelle moresche” (Doni 1763: 90) – affidando le parti vocali a cantanti da collocarsi dietro le quinte. Sebbene consentisse

di rimediare alle carenze tecniche dei coristi, tuttavia tale stratagemma non riusciva a garantire un esito soddisfacente giacché la parola cantata risultava incomprensibile “sì per quest’abuso di mescolare più arie insieme e di esprimere poco le consonanti, sì per l’impedimento delle tele”. La seconda soluzione prevedeva l’intervento alternato di *solli-tutti* già ribadito dall’autore del *Corago*: un paio di solisti si staccavano momentaneamente dal coro per cantare “alcuni pochi versi in forma di arietta”; i medesimi versi erano poi ripetuti da tutto il coro (o da “quelli soli che sanno cantare”) in stile polifonico, con “fughe, imitazioni e simili vaghezze”, eventualmente con l’interpolazione dell’elemento coreutico tra una stanza e l’altra. Pur salvaguardando l’intelligibilità del testo, questo espediente non necessariamente assicurava un buon risultato complessivo; a detta dello stesso Doni, “finito tutto il coro, [i coristi] si ritirano dentro in scena, o pure rimangono in palco, lasciando le orecchie piene di un rimbombo di voci gravi e acute, ma l’intelletto molto poco appagato” (91)²¹.

A chi debba confrontarsi oggi con la regia di un’opera come l’*Orfeo*, né la tradizione rappresentativa del melodramma né la storia dei saperi scenici del tempo forniscono insomma uno strumento utile a direzionare in qualche modo le scelte esecutive, che nel caso dell’oggetto-corò si rivelano quanto mai difficoltose. D’altronde, come ribadito dalla musicologa Anna Tedesco, l’opera secentesca è marcata da “specifiche peculiarità” che non riguardano solo il tipo di drammaturgia musicale, ma anche – nella nostra contemporaneità – l’immaginario chiamato in causa dall’idea che per certi versi possiamo avere della spettacolarità barocca. Queste caratteristiche distintive “rendono la realizzazione” di opere come l’*Orfeo* “forse ancora più complessa di quella del grande repertorio ottocentesco, di Rossini, Bellini o Verdi, ma per altro verso più libera da modelli” (2021: 133-34). Nel prossimo paragrafo discuto due tra i tanti possibili esempi di produzioni contemporanee dell’*Orfeo* che, oltre a risultare indicativi di diversi approcci all’opera di partenza, mostrano modalità molto dissimili anche nel trattamento dell’elemento corale, e permettono quindi di ricavare differenti risposte alla domanda ‘Che dire della coralità di *Orfeo* sulla scena contemporanea?’.

3 La coralità in *Orfeo* alla prova della scena contemporanea

Il primo caso riguarda una conosciutissima produzione che, dal punto di vista del trattamento del coro e della coralità, rappresenta una sorta di grado zero: si tratta della regia concepita nel 2002 dal belga Gilbert Deflo per il Gran Teatre del Liceu di Barcellona. La produzione mira a restituire un'ambientazione 'originaria' non tanto al testo dell'*Orfeo*, quanto proprio all'evento spettacolare contemporaneo, provando a ricostituire il clima tardorinascimentale della prima dell'opera mediante la realizzazione di una cornice metateatrale che consente un atto performativo – e non solo esecutivo – in questo senso totale²². Allo spettatore si propone dunque non tanto di assistere a una produzione storicizzante, quanto di prendere parte a una sorta di un *reenactment*²³, una rievocazione storica e storicamente informata dell'*Orfeo* nel suo debutto del 24 febbraio 1607 nel Palazzo Ducale di Mantova. È per questo che anche il direttore d'orchestra, Jordi Savall, come pure gli strumentisti sono abbigliati secondo l'epoca (**Figg. 1-2**) – con la sua *mise*, com'è stato notato da Fenlon 2011: 107-08, Savall richiama in modo abbastanza esplicito il Monteverdi ritratto nel celebre dipinto di Bernardo Strozzi (**Fig. 3**).

Sulle note dell'ultimo ritornello che incornicia il prologo, mentre la prosopopea della Musica esce, vediamo il coro entrare dal fondo e, con una parodo processionale, andare a posizionarsi ai lati esterni del proscenio e sulle scalette che uniscono il palcoscenico all'orchestra; da quella posizione il coro non si sposterà più durante i primi due atti, e lì tornerà ogni qual volta sia previsto un suo intervento musicale, eccezion fatta per il finale e per gli interventi dei pastori solisti, i quali, distaccandosi dal coro, guadagneranno uno per uno il proscenio e torneranno al proprio posto dopo aver eseguito la loro parte. Ciò accade sia nell'interazione fra i coristi e gl'interlocutori principali, sia nei brani di commento posti a fine atto (tant'è che il regista del video in tutti questi passaggi dirige il nostro sguardo sulla conduzione di Savall, invitandoci a focalizzarci sulla musica piuttosto che sull'azione scenica, che qui in effetti è sospesa). Sul piano visivo, a ispirare la disposizione scenica del coro, ma in verità la concezione dell'intera produzione, è evidentemente l'iconografia legata al melodramma 'delle origini' e alla tradizione degli intermezzi fiorentini – si confronti ad esempio il costume indossato da Apollo in questo *Orfeo* e quello disegnato da Bernardo Buontalenti per l'intermezzo III della *Pellegrina* del 1589 (discusso anche



FIGG. 1-2 – Fotogrammi tratti dalla ripresa video Monteverdi 2002, Toccata.



FIG. 3 – Bernardo Strozzi, Ritratto di Claudio Monteverdi (ca. 1630). Olio su tela, 84 × 70,5 cm. Innsbruck, Tiroler Landesmuseum, Kunstgeschichtliche Sammlungen, Gem 503.

da Warburg 2004; **FIGG. 4-6**); e si vedano ancora i disegni di Agostino Carracci per le scene dei medesimi intermezzi fiorentini, progettati da Buontalenti, in cui la disposizione prospettica del coro incornicia l'azione principale, convogliando al contempo lo sguardo dello spettatore verso il centro focale della scena (**FIGG. 7-10**). Il richiamo esplicito all'iconografia teatrale cinque-secentesca, dalla quale si evincono perlomeno come fossero abbozzati i costumi che i coristi avrebbero dovuto indossare e la qualità dei gesti che essi avrebbero dovuto eseguire, è avvalorato anche dalle informazioni che si possono trarre dalla trattatistica coeva e dagli studi odierni sulla disposizione scenica del tempo, seppur più attenti, in linea di massima, a cosa il coro dovesse fare o facesse in scena piuttosto che interessati a una vera indagine sul senso del dispositivo corale²⁴.

Benché molto lodato da pubblico e critica per gli esiti credibili e non parodici di una rigorosa indagine sulle prassi esecutive, rappresentative e recitative dell'opera barocca, questo *Orfeo* è frutto di scelte operative compiute dal regista che di fatto, dal punto di vista dell'azione, annullano la componente corale e la riducono a un congegno sostanzialmente musicale.

Come nella precedente produzione catalana, anche nell'*Orfeo* immaginato dal regista australiano Barrie Kosky si ricorre a un impianto metateatrale (o, se si vuole, metaoperistico), ma qui la scrittura scenica sovrimposta al testo monteverdiano ha sul trattamento del coro un impatto decisamente diverso. Debbuttata al Festival di musica antica di Innsbruck nel 2003 e ripresa poi in video alla Staatsoper di Berlino nel 2007, la produzione colloca l'*Orfeo* in una cupa ambientazione surrealista vagamente ispirata, com'è stato notato da Benjamin Ballifh (2007), alle atmosfere illusionistiche di certe opere di René Magritte – *Le Drapeau noir* (1937; **FIGG. 11-13**) e la foresta degli *Enfants Trouvés* (1968; **FIGG. 14-15**) sono citati in modo abbastanza chiaro.

Durante la toccata che precede il prologo, la sezione di fiati è distribuita nel prim'ordine di palchetti, mentre gli archi sono collocati nel retropalco: in questo senso, la musica non è solo un accompagnamento dell'azione, ma è spazializzata e modella un ambiente sonoro che, per il pubblico in sala, è stereofonico e immersivo.

Orfeo è presentato qui come il compositore stesso dell'opera cui lo spettatore sta assistendo: il protagonista sale infatti sul palcoscenico dopo essere entrato dal fondo della platea, e consegna una partitura al direttore d'orchestra (René Jacobs), che la esegue per lui. Nelle prime scene vediamo



FIGG. 4-5 – Fotogrammi tratti dalla ripresa video Monteverdi 2002, Atto V.



FIG. 6 – Bernardo Buontalenti, Costume di Apollo per gli intermezzi della *Pellegrina* di Girolamo Bargagli (Firenze, 1589). Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palat., C.B.3.53, II, c. 24r.



FIGG. 7-8 – Fotogrammi tratti dalla ripresa video Monteverdi 2002, Atto II.



FIG. 9 – Agostino Carracci (incisione) – Bernardo Buontalenti (disegno), *L'Armonia delle Sfere* (1589), 242 × 350 mm. London, Victoria and Albert Museum, E.217-1942.



FIG. 10 – Epifania d'Alfiano (incisione) – Bernardo Buontalenti (disegno), scena dell'intermedio VI (1589), 259 × 358 mm. New York, The Metropolitan Museum of Art, 31.72.5(16).



FIG. 14 – Fotogramma tratto dalla ripresa video Monteverdi 2007, Atto II.



▲ **FIG. 13** – René Magritte, *Le drapeau noir* (1937).
Olio su tela, 54,2 × 73,7 cm. Edinburgh, National Galleries of Scotland, GMA 1261.

◀ **FIGG. 11-12** – Fotogrammi tratti dalla ripresa video Monteverdi 2002, Atto II.



FIG. 15 – René Magritte, *Les Enfants trouvés* (1937).
Litografia (tratta dal portfolio stampato a Parigi, Mazo, 1968),
30,5 × 45,1 cm.

il compositore-Orfeo scrivere, trascrivere o ritoccare le melodie eseguite dalla prosopopea della Musica e poi da Euridice – significativamente in questa produzione entrambe le parti sono sostenute dalla medesima cantante, e risultano quindi un unico personaggio.

Nella rilettura del regista il coro di pastori e ninfe è una compagnia di attrici e attori che si ritrova insieme per provare uno spettacolo: uno spettacolo che è una vera e propria opera corale, frutto – letteralmente – di una scrittura collettiva che nei primi due atti si attua e si fissa nel tempo stesso dell'azione. L'impiego del dispositivo metateatrale produce, nei riguardi della coralità insita nel libretto, una forma di rifunzionalizzazione, mediante la quale il coro di pastori e ninfe, lungi dall'essere rappresentato come un gruppo indistinto di persone, quanto piuttosto come una collettività di individui più o meno caratterizzati, non si limita a commentare passivamente l'azione, ma vi partecipa, con uno stile di recitazione naturalistico, in modo dinamico e 'affettuoso', in quanto comunità di cui Orfeo ed Euridice sono parte integrante – si noti, ad esempio, l'intervento dei protagonisti nell'esecuzione dei brani corali, cosa che non accade nelle altre produzioni esaminate.

Con la morte di Euridice il congegno metateatrale è disinnescato, e la catabasi di Orfeo segna, quasi oniricamente, il suo abbandono a una individuale ricerca dell'amata perduta. Anche il regno dell'oltretomba, governato da Plutone con la sua consorte Proserpina, è popolato da una collettività, ma si tratta di una comunità completamente diversa: un coro di spiriti infernali la cui soggettività è annullata o serializzata nella completa sudditanza al principe dell'Ade. Una tale omologazione dell'individualità degli spiriti infernali è posta in evidenza in questa produzione dal ricorso a una forma di coralità che in realtà nella partitura monteverdiana non è presente, e che pare tuttavia una consapevole scelta interpretativa del direttore musicale. Dopo che Orfeo si è voltato verso Euridice rompendo così il patto con Plutone, secondo il testo originale uno spirito del coro, a solo, avrebbe dovuto commentare con l'endecasillabo sentenzioso "Rott'hai la legge e se' di grazia indegno" (IV.532). Nella produzione di Kosky, invece, questa 'battuta' è affidata all'intero coro di spiriti infernali, che la esegue all'unisono amplificando con questo espediente la lugubre solennità della condanna di Orfeo – l'artista per antonomasia, che crede di poter dominare al di qua e al di là attraverso la propria arte ma, non essendo in grado di governare neppure le proprie passioni, pecca di *hybris*, finisce (secondo il libretto) per inveire contro l'universo femminile tutto, e per questo è attaccato e ridotto a brandelli dalle Baccanti.

Ciò costituisce, come anticipato, il tema proposto dal finale bacchico di derivazione ovidiana, che in effetti oggi non sarebbe realizzabile in scena essendo trådito dalle sole fonti librettistiche e non da quelle musicali. Kosky riprende invece il soggetto di Striggi e lo introduce nel personale sottotesto che fornisce al finale tradizionale, in cui Apollo però non è il *deus ex machina* che portandolo con sé in cielo pone rimedio alla sorte di Orfeo, ma uno spiritello che lo incanta e lo conduce inesorabilmente nell'oscurità degli inferi. Qui ha luogo la macabra scena del massacro di Orfeo da parte delle Baccanti; un massacro che, pur essendo nascosto allo sguardo dello spettatore, è suggerito dalla caduta in scena, sulle note della moresca conclusiva, di un manichino ridotto in pezzi che simboleggia l'estremo e cinico epilogo del mito.

In questo contesto vi è poco spazio per una corallità intradrammatica, e difatti già il libretto si conclude con l'intervento di un coro che, inneggiando inizialmente a Orfeo e augurandogli di "goder celeste onore" (V.642*), per impartire la morale cristianeggiante dell'opera nella sestina finale pone la propria voce al di fuori della finzione scenica. Questa dimensione metadrammatica del coro nella produzione di Kosky è resa mediante un espediente efficacissimo: l'ensemble vocale invade la buca dell'orchestra e si dispone longitudinalmente alla linea di proscenio, rivolgendosi verso la scena e assumendo dunque metaforicamente la prospettiva del pubblico (o, se si preferisce, facendosi il coro stesso spettatore e intermediario, tra scena e platea, del messaggio sotteso al dramma).

Dando prova di una riflessione critica sul testo di Striggi e sulle sue componenti drammaturgiche, la scrittura scenica concepita da Kosky, se comparata con la regia di Deflo, adotta scelte operative per le quali l'elemento corale insito nella drammaturgia originaria di *Orfeo* è opportunamente còlto e riattivato. In particolare, il problema del coro è risolto in scena esplorandone le diverse funzioni e proponendo di volta in volta soluzioni anche eterogenee, ma che fanno del dispositivo corale lo strumento con cui il regista direziona il punto di vista dello spettatore ora dentro ora fuori dall'universo drammatico, alternando l'attivazione di processi di identificazione e di distanziamento rispetto alla realtà rappresentata. Quest'effetto è favorito dalla trasposizione del dramma all'interno di una cornice spaziotemporale che nulla ha a che vedere con un mondo bucolico abitato da ninfe e pastori, e che anzi fa a meno di qualunque referenza a un luogo o un periodo storico precisi. Benché i costumi, soprattutto quelli maschili degli atti I e II, sembrano richiamare la moda anni '30/40, ciò non concorre a caratterizzare davvero l'ambientazione;

piuttosto, con la sua 'generica contemporaneità', evoca nel pubblico di oggi una sensazione di familiarità che può avvicinarlo alla *favola* di Orfeo più di quanto possa fare una trasposizione baroccamente pastorale.

Di entrambe le produzioni esaminate fin qui ho trascurato un aspetto non secondario, che riguarda il rapporto vorrei dire connaturato tra coralità e dimensione coreutica, che nell'*Orfeo* rappresenta un'altra faccenda spinosa per chi debba mettere in scena oggi l'opera monteverdiana, giacché è difficile che i cantanti-coristi siano in grado di realizzare la propria parte cantata e allo stesso tempo danzare figurazioni complesse. Rispettando il proprio statuto classicistico, il coro è infatti chiamato a danzare sicuramente durante il brano a cinque voci "Lasciate i monti" (I.51-68, ripreso poco dopo in I.100-111), che le stesse fonti musicali dell'opera, seppur genericamente, definiscono "balletto" (Monteverdi 1609 e 1615: [10]-11). Si tratta di una danza che coinvolge il coro di ninfe e pastori e che è diegeticamente motivata dall'occasione festiva che si celebra nell'atto I, ossia l'unione nuziale di Orfeo ed Euridice. Sebbene non sia espressamente indicato nella partitura a stampa, brevi intermezzi danzati potrebbero poi essere eseguiti sulla musica del ritornello strumentale che incornicia ognuna delle strofe dell'aria di Orfeo "Vi ricorda, o boschi ombrosi" (II.180-195). Infine, dopo il coro di fine atto V con cui si chiude la diegesi, le fonti musicali riportano una moresca che si vuole eseguita dal "Choro de' Pastori" – lo dichiara la lista dei "Personaggi" in testa alla partitura (Monteverdi 1609 e 1615: A₂r).

Di solito il problema del 'coro danzante' è agilmente risolto integrando – direi quasi confondendo – nel coro di ninfe-e-pastori-cantanti un certo numero di danzatrici e danzatori capaci di eseguire i passi più elaborati, magari accompagnando i loro movimenti col *lip sync* del testo poetico cantato dai coristi. Avviene di tanto in tanto, ad esempio, nell'allestimento dell'*Orfeo* creato nel 1998 da Trisha Brown con la sua compagnia per il Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles, poi ripreso in video anni dopo (Monteverdi 2006)²⁵, come pure nella regia concepita nel 2020 da Monique Wagemakers per il Nederlandse Reisopera (le coreografie di Nanine Linning sono danzate dalla sua compagnia)²⁶. In entrambe queste produzioni l'elemento coreutico è centrale, e interessa tanto il coro, affiancato e talvolta mescolato all'*ensemble* di danzatori, quanto gl'interlocutori principali (Figg. 16-17). Immersi in uno spazio astratto e spesso vuoto, e che si trasforma nel corso dello spettacolo attraverso l'uso della luce e l'impiego di *screens* o veli trasparenti, il coro e i protagonisti accompagnano il loro canto con segni e gesti evocativi delle parole



FIGG. 16-17 – Fotogrammi tratti dalle riprese video Monteverdi 2006 e 2020, Atto II.

che cantano, oppure ricalcanti il ritmo della musica su cui sono elaborati. Ma le ‘regie’ di Brown e Wagemakers – soprattutto quella della coreografa statunitense – possono valutarci solo in parte in relazione a un lavoro ermeneutico sul testo di partenza e sulle funzioni drammaturgiche dei dispositivi che lo compongono, coro compreso: in entrambi gli spettacoli le strutture musicali di Monteverdi costituiscono solo l’ossatura su cui si reggono le originali scritture sceniche e le partiture corporee eseguite dai performer.

Seppur con soluzioni diametralmente opposte, nelle regie di Deflo e Kosky la dimensione coreutica è invece esplorata all’interno delle convenzioni operistiche e/o delle logiche drammatiche intrinseche al libretto. Lungi dall’essere un elemento meramente decorativo, nella prima produzione la danza, affidata principalmente al corpo di ballo, trova sempre un senso e una ragion d’essere nella cornice drammaturgica. Negli atti I e II, che esprimono lo slancio vitale generato dall’unione nuziale di Orfeo ed Euridice che il ballo stesso celebra, l’intervento dei pastori e delle ninfe danzanti sul brano corale “Lasciate i monti”, così come sui ritornelli strumentali del coro “In questo prato adorno” (II.164-179) e dell’aria del protagonista “Vi ricorda, o boschi ombrosi”, consiste qui in passeggi e figurazioni vagamente ispirati a passamezzi, gagliarde e saltarelli della tradizione rinascimentale, eseguiti a solo, in coppia o in gruppi (FIG. 18). Dopo l’annuncio della morte di Euridice, il corpo di ballo figura, ma immobile, unicamente nel corteccio funebre che verso la fine dell’atto II scorta il feretro della donna. Rifacendosi infine alle consuetudini rappresentative degli intermezzi di fine XVI secolo, quando cioè accadeva che la danza ‘diluisse’ la finzione scenica nella dimensione festiva che aveva accolto il momento teatrale, la regia di Deflo prevede che la moresca in coda alla partitura dell’*Orfeo* sia danzata da otto ballerine abbigliate con costumi di foggia pseudorinascimentale simili al vestito indossato dalla Musica, che nel frattempo torna sul palcoscenico dopo aver attraversato la platea (FIG. 19).



FIGG. 18-19 – Fotogrammi tratti dalle riprese video Monteverdi 2002, Atto II e moresca finale.

Anche nella produzione realizzata da Kosky l'elemento coreutico è trattato intradrammaticamente, e proprio per questo il regista accuratamente evita di introdurre vere e proprie danze concertate, le quali avrebbero negato la cifra naturalistica che contraddistingue la recitazione e la scrittura scenica sovrimposta al libretto di Striggi. Ad esempio, durante la prima occorrenza del coro “Lasciate i monti”, che si svolge sul proscenio davanti a un sipario calato, i coristi non ballano ma, restando seduti per terra intorno a Orfeo, appuntano sui loro fogli pentagrammati le linee melodiche che stanno eseguendo, e si limitano ad accentuare i ritmi concitati dei ritornelli strumentali battendo le mani o percuotendo ora le proprie gambe e quelle di chi gli sta accanto ora i fogli che essi afferano e che alla fine lanciano in aria (**FIG. 20**). Solo nella ripresa del brano alla fine dell'atto I, come se l'occorrenza iniziale fosse stata soltanto una prova della scena, la ‘compagnia’ si alza ed esegue saltelli e passi sghembi, ammiccando ai protagonisti e ai musicisti nel golfo mistico (**FIG. 21**). Quando il sipario si solleva mostrando il bosco stilizzato, il coro lo attraversa continuando nei suoi volteggiamenti e nei gesti accennati in precedenza, che anche in questo caso esprimono la compartecipazione alla gioia per l'amore di Orfeo e quello, finalmente corrisposto, di Euridice (**FIG. 22**). In questo senso, sviluppato in accordo con la diegesi, l'elemento



FIGG. 20-22 – Fotogrammi tratti dalla ripresa video Monteverdi 2007, Atto I.

coreutico si risolve in una gestualità e un movimento ‘naturalì’, apparentemente spontanei e disarticolati, e non strutturati in sequenze di danza formalizzate – risultano cioè adeguati non a un corpo di ballo di ninfe e pastori, ma alla ‘compagnia’ di performer ch’è diretta emanazione della mente musicale del compositore-Orfeo.

In quanto dispositivo drammaturgico, il coro dell’*Orfeo* di Monteverdi è il risultato di una sapiente miscela delle diverse possibilità di cui un poeta e un compositore disponevano tra Cinque e Seicento, sulla scorta di ciò che era loro offerto da quel connubio di riflessioni teoretiche e sperimentazioni sul campo che, come già ricordato, aveva caratterizzato la cultura teatrale del tempo. ‘Classicisticamente’ negli atti I e II il coro coadiuva al procedere del dramma, ed è dunque ‘personaggio’ (o se si vuole agglomerato di personaggi) partecipante alle vicende dei protagonisti, alle loro gesta e ai loro affetti. Oltre a fornire allo sviluppo drammatico un’articolazione in sequenze definite e intelligibili, gl’interventi corali interpolati alla fine di ognuno degli atti qualificano il coro di *Orfeo* anche come testimone dell’azione: uno spettatore non passivo, ma che anzi col suo commento esprime il suo posizionamento rispetto ai valori etici e morali sottesi al libretto, condizionandone inevitabilmente la lettura. Al contempo, su un piano che trascende le logiche interne del dramma investendo piuttosto la sua attuazione in scena, il coro è pensato quale congegno che trova la sua ragion d’essere nella dimensione puramente spettacolare, in cui si fanno convergere, secondo una grammatica e una sintassi collaudate, le componenti poetico-verbali, musicali, coreutiche e visive – in breve, tutto l’armamentario messo allora in campo dai saperi teatrali.

I casi analizzati e gli altri esempi cui si è fatto riferimento documentano un ulteriore problema che emerge quando il regista contemporaneo si pone l’ineludibile questione del passato rappresentativo dell’opera su cui sta mettendo le mani. Nel caso di un’opera come *Orfeo*, ciò implica necessariamente non solo una riflessione critica sui meccanismi costruttivi e i modelli che, consapevolmente o no, ne hanno regolato il tessuto drammaturgico, ma anche sui codici estetici e le condizioni materiali della cultura teatrale di cui quell’opera è frutto. Tale riflessione può condurre, come nel caso dell’*Orfeo* di Gilbert Deflo, verso la scelta di proporre allo spettatore l’attraversamento di quei codici estetici, ricostruiti più o meno verosimilmente, e che finiscono per esprimere “una riflessione storica, con le norme di regia dell’attuale teatro di prosa, su ciò che significa rappresentare come ‘opera’ un lavoro che risale a prima della genesi di entrambe le tradizioni di quei generi” (Maehder 1990: 75). D’altro canto,

un regista come Barrie Kosky, pur dimostrando di aver anch'egli compreso la morfologia degli elementi costitutivi di *Orfeo* e il loro funzionamento nel quadro più ampio della drammaturgia musicale concepita da Monteverdi, può optare per una soluzione radicalmente diversa e che lo chiama in causa in quanto autore "d'una 'seconda creazione' performativa che includa in sé l'esecuzione d'una 'prima creazione' musicale" (Guccini 2010: 91). Decidere di percorrere l'una o l'altra strada – come pure scegliere di disattendere del tutto i significati e i valori testuali di cui un'opera è portatrice, considerando cioè "il testo come un pretesto" per la libera creazione (Fabbri² 2007: 363) –, significa nel caso dell'*Orfeo* dover fare i conti anche col dispositivo corale, che – lo si è visto – costituisce un fattore complesso e mutevole dal cui trattamento possono dipendere l'efficacia e la coerenza di una regia.

NOTE

- 1 Sulla ricezione dei cori verdiani si vedano Parker 1997; Smart 2004; Toscani 2008.
- 2 In Gossett 1990: 45 si discute ad esempio il caso del coro di nobili del *Tancredi* (1813) di Gioachino Rossini ("Amori scendete, scendete o piaceri"), la cui musica ricalca quella da lui stesso composta per il coro del convito del *Ciro di Babilonia* (1812).
- 3 Sull'opera cosiddetta 'delle origini', oltre a Staffieri 2012, si vedano Bianconi 1991; Fabbri² 2003 e 2006.
- 4 Cfr. Fabbri² 1991: 199. Le coordinate per comprendere la cultura teatrale nel Rinascimento sono in Cruciani 1983; Cruciani, Seragnoli 1987.
- 5 Si vedano anche Pirrotta 1975; Treadwell 2009.
- 6 Sul coro nell'opera barocca, oltre a Grout 1963, sono utili Smith 2001 e Minor 2014. Sul 'tedio' del recitativo si veda Gianturco 1982.
- 7 Cfr. anche Carter 1994: 25; Smith 2001.
- 8 A meno che, ovviamente, non si ricorra a un'edizione pratica già esistente. Per un'introduzione ai problemi di critica testuale riguardanti il teatro musicale si rimanda a Toscani 2018.
- 9 Alcune recenti produzioni monteverdiane sono affrontate nella tesi dottorale di Camp 2012. Tra la vasta bibliografia sulle opere di Monteverdi, si vedano almeno Carter 2002; Rosand 2007; Calcagno 2012; Fabbri² 2018; Lewis, Acuña 2018; Rosand, La Via 2022.

- 10 Il libretto dell'*Orfeo* è in realtà tramandato da due differenti edizioni, entrambe stampate da Francesco Osanna e recanti versioni pressoché identiche del testo poetico. Per le copie superstiti delle due edizioni si veda la scheda dell'opera in *Corago. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900*, raggiungibile al link <http://corago.unibo.it/opera/Z000015359> [tutte le URL sono state verificate il 28 aprile 2024]. Per un approfondimento sulle questioni filologiche connesse ai due diversi finali si rimanda a Fenlon 1986: 165, 170-71; Aresi 2009; Fabbri² 2018.
- 11 Per le 'parti di quantità' della tragedia (prologo, parodo o 'coro entrante', episodi, stasimi o 'coro stabile', esodo o 'uscita') e le sue 'parti di qualità' (favola, costume, *sententia*, favella, melodia, vista) si veda lo schema elaborato in Castelvetro 1570: 144r.
- 12 Sull'uso del coro in questa direzione si vedano Di Benedetto, Medda 2002: 302-12 e Natale 2013: 34, 54 nota 26.
- 13 L'ampio dibattito è approfondito in Natale 2013: 21-56, che considera, tra le altre, le posizioni di Antonio Sebastiani Minturno (ca. 1497-1574), Alessandro Piccolomini (1508-1578), Giovan Battista Giraldi Cinzio (1504-1573) e Angelo Ingegneri (ca. 1550-1613).
- 14 L'idea di coro quale 'spettatore ideale', con le sue implicazioni politico-sociali sulla concezione del teatro antico, risale com'è noto a August Wilhelm von Schlegel (1767-1845), che la espresse nelle sue *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1809, lezione X). Sulla ricezione in età moderna dei vv. 193 ss. dell'*Ars Poetica* di Orazio, cfr. Natale 2013: 47-ss. e Restani 2015: 76.
- 15 Di Piccolomini si vedano anche le annotazioni alla *Poetica* di Orazio, per le quali rimando a Refini 2009: 43-46. Sull'innesto del concetto di 'coro stabile' nell'opera in musica si vedano le riflessioni proposte da Savage 2013 e Minor 2014. In uno dei suoi studi sull'*Orfeo*, riflettendo sulle differenti forme assunte dal coro in base alla distribuzione delle parti tra i coristi, Tim Carter afferma che "Striggio uses the chorus in two standard ways that at the time would have been called the *coro stabile* (making statements at the end of each act) and a *coro mobile* (participating in the action within an act). To follow the precedent of Peri's *Euridice*, the *coro stabile* would involve multiple voices (so, the music is polyphonic), whereas the *coro mobile* could use single members of the chorus (thus *Euridice* begins with a solo for a 'Pastore del coro')" (2010: 510), e dichiara di adottare la dicotomia 'coro stabile'/'coro mobile' sulla scorta di Ingegneri 1598 (cfr. anche Carter 2002: 34). Nel suo trattato il letterato veneziano sembra però distinguere i due tipi di intervento corale non in base al coinvolgimento del coro nell'azione, ma in base all'assenza o alla presenza della danza (del "moto"). Dopo aver trattato del prologo e del modo di renderlo in scena, Ingegneri parla dello stasimo, affermando infatti che il coro "overo sta fermo, overo si move di moto, che a paragone

del primo si può dire non moto. Quinci si chiama choro stabile, sì come fatto attento alla novità del caso. [...] In cotal modo standosene il choro, sarà egli commodamente hora interlocutore della favola et hora spettatore otioso di quanto passa. [...] Necessario è bene altrettanto quanto la prima [canzone] cantare le tre [canzoni] di mezzo, poiché (come s'è detto) il choro canta sempre quand'ei non imita, cioè quand'egli non è attore et interlocutore" (1598: 81-83). Su 'coro stabile' e 'coro mobile' nell'*Euridice* (1600) di Ottavio Rinuccini con musiche di Giulio Caccini e Jacopo Peri, si veda quanto documentato da Carter, Fantappiè 2021, *ad ind.*

- 16 Il richiamo è al passo in cui lo Stagirita afferma che "[s]i deve supporre che il coro sia uno degli attori"; Aristotele ed. 2004: 630 (1456a, 25-28).
- 17 Convincenti ipotesi sulle prassi esecutive delle danze nell'atto I dell'*Orfeo* sono in Lamothe 2008.
- 18 I riferimenti al testo poetico dell'*Orfeo* seguono l'edizione critica in corso di pubblicazione per i tipi di Leo S. Olschki e curata da Silvia Urbani, che ringrazio per aver condiviso con me le bozze del suo lavoro.
- 19 Per ciò che concerne invece la veste musicale fornita da Monteverdi al libretto di Striggi, è utile richiamare qui quanto rilevato in proposito dal musicologo Paolo Fabbri: "Il presupposto letterario viene rimodellato per generare una struttura fondamentalmente strofica al termine del primo atto (su di una serie di versi sciolti che non la sollecitano affatto), mentre le canzoni libere o le odi e canzonette successive generano arie a due voci con *refrain* a cinque (atto II), appunto canzonette (atto V) e madrigali a cinque (atti III e IV: si noti come Monteverdi chiude gli atti pastorali con musica strofica, e quelli infernali evocando il più severo stile madrigalistico). Pur impostati sulle due principali modalità di articolazione della forma chiusa – aria e madrigale –, per l'ampiezza del loro profilo o per la *gravitas* stilistica che li contraddistingue, questi cori monteverdiani costituiscono qualcosa di più di semplici arie e madrigali [...]. Tanto meno indulgevano a quel facilismo melico che sempre più s'installava nei testi drammatici per musica, e che nel caso in questione tendeva a trasformarli in poco più che graditi supporti per le esibizioni coreografiche" (Fabbri² 1991: 204).
- 20 Di come dovrebbero essere i costumi di pastori e ninfe si dice in Sommi ed. 1968: 51-53.
- 21 Per una contestualizzazione della posizione di Doni rispetto al teatro del suo tempo e con particolare riferimento alla questione del coro, si veda Fabbri² 1991: 201-03.
- 22 Un medesimo criterio di "trasposizione degli strati temporali", come lo definisce Jürgen Maehder (1990: 74-75), fu adottato nel celebre allestimento dell'*Orfeo* monteverdiano diretto a Zurigo nel 1976 da Jean-Pierre Ponnelle – una produzione considerata in qualche modo archetipica della *baroque renaissance* della seconda metà del Novecento.

- 23 Sulle pratiche del *reenactment* e le questioni teoriche e metodologiche a esso correlate, si vedano i contributi raccolti in Baldacci, Franco 2022.
- 24 Si vedano in particolare le recenti ipotesi sulla performance dell'*Euridice* di Rinuccini-Peri-Caccini elaborate in Carter, Fantappiè 2021, dove alla luce di una ricca documentazione si propone, tra l'altro, una ricostruzione della distribuzione delle parti dell'opera, nonché di entrate, uscite e posizionamento dei musicisti, coro compreso.
- 25 Su questa fortunata e molto studiata produzione rimando a Bernardi 1998 e 2008, Phelan 2004; Mazzaglia 2007; Rosenberg 2020.
- 26 Di questa recente produzione si discute in Skelton 2022.

BIBLIOGRAFIA

- Aresi, Stefano (2009), "Dai 'doppi finali' alle edizioni anastatiche. Alcune considerazioni in merito alla tradizione de *L'Orfeo*", *Philomusica on-line*, 8/2: 64-90.
- Aristoteles (ed. 2004), *Retorica e Poetica*, ed. M. Zanatta, Torino, UTET.
- Baldacci, Cristina; Franco, Susanne, eds. (2022), *On Reenactment: Concepts, Methodologies, Tools*, Torino, Accademia University Press.
- Ballifh, Benjamin (2007), "Claudio Monteverdi: Orfeo. René Jacobs. Arte, samedi 13 octobre 2007 à 22h30", *Classique news*, 29 sept. 2007. [28/04/2024] <https://www.classiquenews.com/claudio-monteverdi-orfeo-rene-jacobsarte-samedi-13-octobre-2007-a-22h30/>
- Bernardi, Guillaume (1998), "Le regard d'Orphée: Trisha Brown, la vidéo e l'Orpheo' de Monteverdi/The Gaze of Orpheus: Trisha Brown & the Use of Video in Monteverdi's 'Orfeo'", *Trisha Brown: Danse, précis de liberté*, Marseille, Musées de Marseille - Réunion des musées nationaux: 136-41.
- (2008), "Trisha Brown's 'L'Orfeo': Postmodern Meets Baroque", *The Opera Quarterly*, 24/3-4: 286-92.
- Bianconi, Lorenzo (1991), *Il Seicento*, 2 ed. (vol. 5 di *Storia della musica*, ed. Società Italiana di Musicologia), Torino, EDT.
- Calcagno, Mauro (2012), *From Madrigal to Opera: Performing the Self in Early Modern Italy*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
- Camp, Gregory Louis (2012), *Monteverdi on the Modern Stage*, PhD dissertation, Oxford University.
- Carter, Tim (1994), "The Seventeenth Century", *The Oxford Illustrated History of Opera*, ed. R. Parker, Oxford-New York, Oxford University Press: 1-46.

- (2002), *Monteverdi's Musical Theatre*, New Haven (Conn.)-London, Yale University Press.
- (2010), “Some Notes on the First Edition of Monteverdi's ‘Orfeo’ (1609)”, *Music & Letters*, 91/4: 498-512.
- Carter, Tim; Fantappiè, Francesca (2021), *Staging Euridice: Theatre, Sets, and Music in Late Renaissance Florence*, Cambridge-New York, Cambridge University Press.
- Castelvetro, Ludovico (1570), *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta* [...], Vienna, per Gaspar Stainhofer.
- Cruciani, Fabrizio (1983), *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni.
- Cruciani, Fabrizio; Seragnoli, Daniele, eds. (1987), *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna, il Mulino.
- Di Benedetto, Vincenzo; Medda, Enrico (2002), *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Giulio Einaudi.
- Doni, Giovanni Battista (1763), “Trattato della musica scenica”, *Lyra Barberina*, ed. A.F. Gori, t. 2 (*De' trattati di musica*), Firenze, nella Stamperia Imperiale: 1-144.
- Fabbri¹, Paolo (2002), “Va pensiero: il testo poetico”, *Sulle ali del Va pensiero. 9 marzo: gli italiani nel mondo ricordano Giuseppe Verdi*, ed. F. Gencarelli, Reggio Emilia, Saetti&Maestri. [28/04/2024] <https://www.paolofabbri.it/saggi/vapensiero/>
- Fabbri², Paolo (1991), “Tragedia e musica nell'Italia del Cinquecento”, *Nascita della tragedia di poesia nei paesi europei*, Atti del convegno (Vicenza, 17-20 maggio 1990), ed. M. Chiabò, F. Doglio, Viterbo, Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale - Accademia olimpica di Vicenza: 197-205 (riedito col titolo “Musica moderna per un genere antico: la tragedia in scena nel Cinquecento”, *Dioniso. Annale della Fondazione INDA*, 2, 2003: 106-11).
- (2003), *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, 2 ed., Roma, Bulzoni.
- (2006), “La nascita dell'opera in musica”, *Enciclopedia della musica*, ed. J.-J. Nattiez, Torino, Giulio Einaudi: 380-403.
- (2007), “‘Di vedere e non vedere’: lo spettatore all'opera”, *Il Saggiatore musicale*, 14/2: 359-67.
- (2018), *Monteverdi*, 2 ed., Torino, EDT.
- Fabbri, Paolo; Pompilio, Angelo, eds. (1983), *Il corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, Firenze, Leo S. Olschki.
-

- Fenlon, Ian (1986), "The Mantuan Orfeo", *Claudio Monteverdi, "Orfeo"*, ed. J. Whenham, Cambridge, Cambridge University Press: 1-19.
- (2011), "Sounding the City: Music, Monteverdi and Mantuan City Identity", *The Cultural Identities of European Cities*, eds. K. Pizzi, G. Weiss-Sussex, Bern, Peter Lang: 93-108.
- Gianturco, Carolyn (1982), "Nuove considerazioni su 'il tedio del recitativo' delle prime opere romane", *Rivista italiana di musicologia*, 17/2: 212-39.
- Giraldi Cinzio, Giovan Battista (1554), *Discorsi [...] intorno al comporre de i romanzi, delle comedie, e delle tragedie, e ti altre maniere di poesie*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli.
- Gossett, Philip (1990), "Becoming a Citizen: The Chorus in 'Risorgimento' Opera", *Cambridge Opera Journal*, 2/1: 41-64.
- Grout, Donald Jay (1956), "Coro", *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere: 1486-98.
- (1963), "The Chorus in Early Opera", *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, eds. A.A. Abert, W. Pfannkuch, Kassel, Bärenreiter: 151-61.
- Guarino, Raimondo (2005), *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Roma-Bari, Laterza.
- Guccini, Gerardo (2010), "La 'regia lirica', livello contemporaneo della 'regia teatrale'", *Il castello di Elsinore*, 62: 83-104.
- Ingegneri, Angelo (1598), *Della poesia rappresentativa et del modo di rappresentare le favole sceniche*, Ferrara, Vittorio Baldini.
- Lamothe, Virginia Christy (2008), "Dancing at a Wedding: Some Thoughts on Performance Issues in Monteverdi's 'Lasciate i monti' ('Orfeo', 1607)", *Early Music*, 36/4: 533-46.
- Lewis, Susan; Acuña, Maria Virginia (2018), *Claudio Monteverdi. A Research and Information Guide*, New York-London, Routledge.
- Maehder, Jürgen (1990), "La regia operistica come forma d'arte autonoma. Sull'intellettualizzazione del teatro musicale nell'Europa del dopoguerra", *Musica/Realtà*, 11/31: 65-84.
- Mazzaglia, Rossella (2007), *Trisha Brown*, Palermo, L'Epos.
- Minor, Ryan (2014), "The Chorus", *The Oxford Handbook of Opera*, ed. H.M. Greenwald, Oxford University Press: 460-79.
- Monteverdi, Claudio (1609), *L'Orfeo. Favola in musica [...] rappresentata in Mantova l'anno 1607 et novamente data in luce. Al serenissimo signor d. Francesco Gonzaga principe di Mantova, et di Monferrato etc.*, Venezia, Appresso Ricciardo Amadino.

- (1615), *L'Orfeo. Favola in musica [...] rappresentata in Mantova l'anno 1607 et novamente ristampata*, Venezia, Appresso Ricciardo Amadino.
- Natale, Massimo (2013), *Il curatore ozioso. Forme e funzioni del coro tragico in Italia*, Venezia, Marsilio Editori.
- Parker, Roger (1997), “*Arpa d'or dei fatidici vati*”. *The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani.
- Phelan, Peggy (2004), “Trisha Brown’s ‘Orfeo’: Two Takes on Double Endings”, *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*, ed. A. Lepecki, Middletown (Conn.), Wesleyan University Press: 13-28.
- Piccolomini, Alessandro (1575), *Annotazioni [...] nel libro della Poetica d'Aristotele*, Venezia, Giovanni Guarisco et compagni.
- Pirrotta, Nino (1975), *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, con un saggio critico sulla scenografia di Elena Povoledo, Torino, Giulio Einaudi.
- Powers, Harold S. (1961), “Il Serse trasformato”, *The Musical Quarterly*, 47/4: 481-92.
- Refini, Eugenio (2009), “Per via d'annotazioni”. *Le glosse inedite di Alessandro Piccolomini all'‘Ars poetica’ di Orazio*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore.
- Restani, Donatella (2015), “Theory and Musical Performance of the Chorus in Sixteenth-Century Italy. A Case Study: Vicenza 1585.”, *Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies*, 1/1: 75-100.
- Rosand, Ellen (2007), *Monteverdi's Last Operas. A Venetian Trilogy*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
- Rosand, Ellen; La Via, Stefano, eds. (2022), *Claudio Monteverdi's Venetian Operas. Sources, Performance, Interpretation*, London-New York, Routledge.
- Rosenberg, Susan (2020), “Trisha Brown: Between Abstraction and Representation (1966-1998)”, *Arts*, 9/2: 43.
- Savage, Roger (2013), “‘Something like the Choruses of the Ancients’: The *Coro Stabile* and the Chorus in European Opera, 1598-1782”, *Choruses, Ancient and Modern*, eds. J. Billings, F. Budelmann, F. Macintosh, Oxford, Oxford University Press: 117-32.
- Schlegel, August Wilhelm von (1809), *Ueber dramatische Kunst und Literatur: Vorlesungen*, Heidelberg, Mohr und Zimmer.
- Skelton, Kevin (2022), “Opera or Contemporary *Gesamtkunstwerk*? An Interpretative Phenomenological Analysis of the Nederlandse Reisopera’s ‘L'Orfeo’”, *Opera Journal*, 55/2: 87-114.
- Smart, Mary Ann (2004), “Verdi, Italian Romanticism, and the Risorgimento”, *The Cambridge Companion to Verdi*, ed. S.L. Balthazar, Cambridge, Cambridge University Press: 29-45.
-

- Smith, James G. (2001), "The Chorus (i) in the Baroque", *Oxford Music Online*, Oxford, Oxford University Press, DOI 10.1093/omo/9781561592630.013.90 000382060.
- Sommi, Leone de' (ed. 1968), *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* [ca. 1568], ed. F. Marotti, Milano, Il Polifilo.
- Staffieri, Gloria (2012), *Un teatro tutto cantato. Introduzione all'opera italiana*, Roma, Carocci.
- Striggi, Alessandro (1607), *La favola d'Orfeo rappresentata in musica il Carnevale dell'anno MDCVII nell'Accademia de gl'Invaghiti di Mantova sotto i felici auspizij del sereniss. sig. duca benignissimo lor protettore*, Mantova, per Francesco Osanna.
- Tedesco, Anna (2021), "Ronconi e il meraviglioso nell'opera: il caso Monteverdi", *Regia Parola Utopia. Il teatro infinito di Luca Ronconi*, eds. R. Carlotto, O. Ponte di Pino, Macerata, Quodlibet: 133-45.
- Toscani, Claudio (2008), "'L'aure dolci del suolo natal'. I cori verdiani nell'Italia del Risorgimento", *Nabucco*, Venezia, Teatro La Fenice: 23-38.
- (2018), "L'edizione critica di musica teatrale: dalla pagina scritta alla performance", *Filologia, Teatro, Spettacolo. Dai Greci alla contemporaneità*, eds. F. Cotticelli, R. Puggioni, Milano, FrancoAngeli: 414-30.
- Treadwell, Nina (2009), *Music and Wonder at the Medici Court: The 1589 Interludes for 'La Pellegrina'*, Bloomington (Ind.), Indiana University Press.
- Warburg, Aby (2004), "I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il *Libro di conti* di Emilio de' Cavalieri. Saggio storico-artistico" [1895], *Opere*, ed. M. Ghelardi, Torino, Nino Aragno: 163-226.
- Zanatta, Marcello (2004), "Introduzione", *Retorica e Poetica*, Torino, UTET: 445-586.

VIDEOGRAFIA

- Monteverdi, Claudio (2002), *L'Orfeo*, Barcelona, Gran Teatre del Liceu, Opus Arte-BBC (OA 0842 D). Jordi Savall (dir.); Gilbert Deflo (regia); Albert Faura (luci); William Orlandi (scene e costumi); Anna Casas (coreografie, assistenza alla regia); Brian Large (regia video). La Capella Reial de Catalunya, Le Concert des Nations. Cast: Montserrat Figueras (Musica); Furio Zanasi (Orfeo); Arianna Savall (Euridice); Sara Mingardo (Messaggera); Cécile

van de Sant (Speranza); Antonio Abete (Caronte); Adriana Fernández (Proserpina); Daniele Carnovich (Plutone); Fulvio Bettini (Apollo); Mercedes Hernández (Ninfa); Marília Vargas (Eco); Gerd Türk, Francesc Garrigosa, Carlos Mena, Iván García (Pastori/Spiriti infernali).

- (2006), *L'Orfeo*, Bruxelles, Théâtre Royal de la Monnaie (1998), Harmonia Mundi (HMD9909003.04). René Jacobs (dir.); Trisha Brown (regia, coreografie); Roland Aeschlimann (scene e costumi); Pierre Barré (regia video). Concerto Vocale, Gent; Collegium Vocale, Gent; The Trisha Brown Company. Cast: Simon Keenlyside (Orfeo); Juanita Lascarro (Euridice, Musica, Eco); Graciela Oddone (Messaggera); Martina Dike (Proserpina, Ninfa); Stephen Wallace (Speranza, pastore, spirito), Tomás Tómasson (Plutone), Paul Gérimon (Caronte, pastore, spirito), Mauro Utzeri (Apollo), Anne Cambier (ninfa), Yann Beuron (pastore, spirito), René Linnenbank (pastore, spirito), John Bowen (pastore, spirito), Diane Madden (volo della Musica).
- (2007), *L'Orfeo*, Berlin, Staatsoper Unter den Linden, credofilm GmbH - Rundfunk Berlin-Brandenburg - Arte. René Jacobs (dir.); Barrie Kosky (regia); Klaus Grünberg (scene); Miro Paternostro (costumi); Nigel Levings (luci); Georg Wübbolt (regia video). Vocalconsort Berlin; Concerto Vocale - Akademie für Alte Musik Berlin. Cast: Stéphane Degout (Orfeo); Sunhae Im (Musica, Euridice); Marie-Claude Chappuis (Messaggera, Proserpina); Arlene Rolph (Speranza); Sergio Foresti (Caronte); Antonio Abete (Plutone); Michael Slattery (Apollo); Johannes Chum (pastore, spirito, eco); Yeree Suh (ninfa); David Hansen (pastore, spirito).
- (2020), *L'Orfeo*, Nederlandse Reisopera - Opera2day - Muis Arnhem (2019) - NPO Radio 4. Hernán Schvartzman (dir.); Monique Wagemakers (regia); Lonneke Gordijn (scene); Marlou Breuls (costumi); Thomas C. Hase (luci); Nanine Linning (coreografie). La Sfera Armoniosa - Nanine Linning Dance Company. Cast: Luciana Mancini (Musica, Messaggera, Proserpina); Samuel Boden (Orfeo); Kristen Witmer (Euridice, Speranza); Alex Rosen (Caronte, spirito); Yannis François (Plutone, pastore, spirito); Laurence Kilsby (Apollo, pastore, spirito); Lucía Martín-Cartón (ninfa); Kevin D. Skelton (pastore, spirito); Nils Wanderer (pastore, spirito), Damien Pass (spirito).

Aldo Roma è assegnista di ricerca all'Università Roma Tre nell'ambito del PRIN 2022 *Donne, teatro, fascismo* diretto da Mirella Schino, e insegna Problemi di storiografia del teatro e dello spettacolo alla Sapienza Università di Roma, dove ha conseguito nel 2016 un dottorato di ricerca in Musica e spettacolo e nel 2023 il diploma di specializzazione in Beni archivistici e librari.

È stato titolare di borse di studio, assegni e contratti di ricerca all'Università di Amsterdam, all'École française de Rome (nell'ambito del programma di ricerca ERC *PerformArt* diretto da Anne-Madeleine Goulet), alla Sapienza Università di Roma e all'Université de Liège (nell'ambito del progetto FNRS *De l'exercice d'un pouvoir culturel. Le mécénat musical des cardinaux protecteurs de couronne à Rome au Seicento* diretto da Émilie Corswarem). Fa parte del comitato di redazione delle riviste *Biblioteca Teatrale* (Bulzoni), *SigMa. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo* (Associazione Sigismondo Malatesta - Federico II University Press), *Teatro e Storia* (Bulzoni) e *Il Saggiatore musicale* (Leo S. Olschki). Le sue ricerche riguardano soprattutto lo spettacolo tra Cinque e Settecento, con particolare riferimento alla filologia, alla drammaturgia e alla storia materiale del teatro e del teatro musicale a Roma. Si interessa inoltre di problemi della regia d'opera contemporanea, di teatro sociale e del teatro della comunità sorda italiana, della tutela e valorizzazione degli archivi dello spettacolo. Su queste tematiche ha pubblicato diversi articoli in riviste, contributi in volume e curatele, oltre alla monografia *San Bonifazio di Giulio Rospigliosi (1638). Un melodramma nella Roma barberiniana* (Bulzoni, Roma 2020), e l'edizione critica dell'*Amor pudico* di Iacopo Cicognini (in E. Tamburini, *Le Accademie romane in difesa di Galilei: l'“Amor Pudico” (1614)*, Accademia dei Lincei - Bardi Edizioni, Roma 2023). | Aldo Roma is a post-doctoral research fellow at the Roma Tre University within the 2022 PRIN project *Women, theatre, fascism* directed by Mirella Schino, and teaches Problems of historiography of theatre and performing arts at the Sapienza University of Rome, where he obtained a PhD in Music and Performing Arts in 2016 and a postgraduate diploma at the Specialisation School in Archive and Library Heritage in 2023. He has held fellowships, grants and research contracts at the University of Amsterdam, the École française de Rome (as part of the ERC *PerformArt* project directed by Anne-Madeleine Goulet), the Sapienza University of Rome and the Université de Liège (as part of the FNRS project *De l'exercice d'un pouvoir culturel. Le mécénat musical des cardinaux protecteurs de couronne à Rome au Seicento* directed by Émilie Corswarem). He is on the editorial board of the journals *Biblioteca Teatrale* (Bulzoni), *SigMa. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo* (Associazione Sigismondo Malatesta - Federico II University Press), *Teatro e Storia* (Bulzoni) and *Il Saggiatore musicale* (Leo S. Olschki). His research mainly concerns performing arts between the 16th and 18th centuries, with particular reference to philology, dramaturgy, and the material history of theatre and musical theatre in Rome. He is also interested in the problems of contemporary opera directing, the applied theatre, the theatre of the Italian deaf community, and the protection and enhancement of performing arts archives. On these topics he has published several articles in journals, contributions in volumes and edited books, as well as the book *San Bonifazio di Giulio Rospigliosi (1638). Un melodramma nella Roma barberiniana* (Bulzoni, Roma 2020), and the critical edition of Iacopo Cicognini's *Amor pudico* (in E. Tamburini, *Le Accademie romane in difesa di Galilei: l'“Amor Pudico” (1614)*, Accademia dei Lincei - Bardi Edizioni, Roma 2023).



Per una grammatica della coralità narrativa

Towards a grammar of choral storytelling

Gloria Scarfone

Università di Pisa, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Che cos'è la coralità narrativa? Come può il genere narrativo integrare in sé qualcosa che per statuto non sembra appartenergli, e cioè un coro, 'un insieme di voci che cantano contemporaneamente'? Il saggio cerca di rispondere a queste domande a partire dal problema narratologico della voce, formulando una grammatica che si muove tra due 'poli': il coro monodico e il coro polifonico. Alla prima categoria appartengono testi come *I Malavoglia* di Verga, mentre alla seconda testi come *The Waves* di Woolf, due esempi che offrono due modelli agli antipodi di ciò che comunemente chiamiamo 'romanzo corale': da una parte un'unica voce che si fa espressione di un punto di vista collettivo, dall'altra più voci che finiscono per confondersi in una. Da una parte la folla anonima, dall'altra le voci che diventano indistinte. Da una parte il parlato della comunità fabulante, dall'altra la musica lirica dei soliloqui. | What is choral storytelling? How can the narrative genre integrate within itself something that by statute does not seem to belong to it, namely a chorus, 'a set of voices singing simultaneously'? The essay attempts to answer these questions starting from the narratological problem of voice and formulating a grammar that moves between two 'poles': the monodic chorus and the polyphonic chorus. Texts such as Verga's *I Malavoglia* belong to the former category, while texts such as Woolf's *The Waves* belong to the latter, two examples that offer two models at the antipodes of what we commonly call the 'choral novel': on the one hand a single voice, which becomes the expression of a collective point of view, and on the other several voices, which end up blending into one. On the one hand the anonymous crowd, on the other the voices that become indistinct. On one side the speech of the fabulant community, on the other the lyrical music of soliloquies.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

romanzo corale, coralità narrativa, voce, discorso indiretto libero, monologo | choral novel, choral storytelling, voice, free indirect speech, monologue

1 Coro, voci, fonie

Che cos'è la 'coralità narrativa'? Cosa comunemente intendiamo quando ci serviamo di questa espressione? Come può il genere narrativo, da un punto di vista tecnico, integrare in sé qualcosa che per statuto non sembra appartenergli, e cioè un coro? Il coro è infatti tradizionalmente un elemento proprio del genere drammatico. Genere narrativo e genere drammatico hanno chiaramente elementi in comune – su tutti, il dialogo –,

ma il coro, nella sua accezione propria di ‘insieme di voci che cantano contemporaneamente’, non è fra queste. Questa definizione minima di coro ci introduce subito al problema tecnico attraverso cui vorrei affrontare qui la questione della coralità narrativa: *la voce*, intesa genettianamente come ciò che risponde alla domanda “*chi parla nel testo?*”. Quando in *Figure III* (1972) Genette si accinge a discutere il problema della “prospettiva”, parte dalla constatazione che molto spesso nell’affrontare la questione si è fatta confusione tra due problemi distinti:

Quella che chiamiamo per ora, metaforicamente, prospettiva narrativa [...] risulta essere, fra tutti i problemi concernenti la tecnica narrativa, quello studiato con maggiore frequenza fin dalla fine del XIX secolo [...]. Tuttavia, la maggior parte dei lavori teorici su questo argomento (che sono, essenzialmente delle classificazioni) soffrono, a mio parere, di una fastidiosa confusione fra quanto chiamo qui *modo* e *voce*, cioè fra la domanda *qual è il personaggio il cui punto di vista orienta la prospettiva narrativa?*, e la domanda, completamente diversa: *chi è il narratore?* – o, per parlare più sinteticamente, fra la domanda *chi vede?* E la domanda *chi parla?* (Genette, ed. 2006: 233)

Genette distingue modo e voce: il primo risponde alla domanda “*qual è il personaggio il cui punto di vista orienta la prospettiva narrativa?*”, e cioè “*chi vede?*”; mentre il secondo risponde alla domanda “*chi è il narratore?*”, e cioè “*chi parla?*”. La prima domanda porterà Genette ad affrontare i problemi della distanza (la scelta del modo diegetico o di quello mimetico), della prospettiva (da “dove” si osserva) e della focalizzazione (in che modo si osserva). La seconda lo conduce al problema dell’istanza narrativa e del suo rapporto con il tempo della narrazione (ulteriore, anteriore, simultanea, intercalata) e con i diversi livelli della narrazione (essere dentro o fuori la diegesi, esserne o meno il protagonista). Ovviamente si tratta di una distinzione che potremmo definire ‘di comodo’, dal momento che nei fatti – cioè di fronte alla messa in forma di un racconto che non può essere ridotto alla scomposizione anatomica cui le necessità della teoria genettiana cerca di ricondurlo – le due questioni sono difficilmente scindibili, perché entrambe hanno a che fare con il problema del rapporto tra narratore e personaggio. Ma, per quanto ci riguarda, la distinzione torna utile anzitutto perché i casi con cui avremo a che fare sono casi limite, casi in cui il racconto tende a travalicare i confini che convenzionalmente gli sono propri; e in secondo luogo perché ci permette di circoscrivere il nostro problema, legandolo a un elemento

tecnico che in modo molto evidente si collega alla questione del coro, che per statuto è una questione musicale.

Il concetto di voce mi spinge a metterne in gioco un altro che quasi automaticamente tendiamo ad associare all'idea di coralità narrativa: la *polifonia* bachtiniana, dove, come nella voce di Genette, sembra essere inscritta l'idea di suono, di 'fonia'. Facendo una prima ricerca online usando l'espressione chiave "choral novel", il primo – e direi quasi unico – risultato che si trova è la pagina di una recente call for papers (settembre 2022) per un convegno intitolato *Choral novel. 'Multiple voices fiction'*, in cui viene data questa definizione di romanzo corale:

Not really belonging to the definition of a "literary genre", the taxonomy of the choral novel refers above all to a certain narrative construction that *multiplies the characters* in such a way that the reader is confronted with a *proliferation of points of view*. Indeed, if it can make the diegetic follow-up more difficult because of the dispersion, the *accumulation of focalizations* provides the narrative with a *diversity of characters, portraits and voices* that enriches it and complexifies the portrayal and reading of reality. [...] It is reminiscent of the novel *polyphony* that Mikhail Bakhtin defines in *Esthétique et théorie du roman* as "the plurality of independent and distinct voices and consciences in a work" (<https://ilcml.com/en/choral-novel-multiple-voices-fiction/>, corsivi miei [11 marzo 2024]).

In tutta la call for papers Bakhtin è l'unico riferimento bibliografico menzionato, e inizialmente ne sono rimasta sorpresa dato che si trattava di un convegno interamente dedicato al tema. Eppure, continuando le ricerche mi sono effettivamente resa conto di quanto quella di romanzo corale fosse una categoria poco discussa dalla critica, una categoria che sentiamo applicare in modo quasi automatico e intuitivo, ma di cui difficilmente sapremo dare una definizione precisa e stabilire i confini. E, in effetti, la definizione che abbiamo appena visto sceglie programmaticamente di non stabilire confini ma di inglobare nella definizione di romanzo corale quante più cose possibili (cosa pienamente legittima dato il contesto): la "moltiplicazione dei personaggi", "la proliferazione dei punti di vista", "l'accumulazione delle focalizzazioni", "la diversità dei personaggi, dei ritratti e delle voci". Si tratta di elementi che in effetti il concetto di polifonia bachtiniana ingloba, un concetto su cui però è bene fare chiarezza, visto che spesso delle categorie di Bakhtin la narrologia ha fatto un uso se non improprio di certo parziale, riducendo a tecniche narrative quelle che nel suo pensiero sono questioni legate

tanto all'ideologia quanto a una precisa filosofia dell'alterità. Il concetto di polifonia è sviluppato da Bachtin a partire dai suoi studi su Dostoevskij (*Problemi dell'opera di Dostoevskij*, 1929):

La pluralità delle voci e delle coscienze indipendenti e disgiunte, l'autentica polifonia delle voci pienamente autonome costituisce effettivamente la caratteristica fondamentale dei romanzi di Dostoevskij (Bachtin, ed. 2002: 12).

“L'autentica polifonia” implica la piena indipendenza, separazione e autonomia delle voci, comporta una dialettica tra alterità in cui coscienze poste sullo stesso piano si fanno portavoce di diversi punti di vista sul mondo. Per di più, perché ci sia polifonia non serve nemmeno che ci siano più personaggi: basta la scissione di una singola coscienza, come avviene al protagonista di *Memorie dal sottosuolo*. Una delle domande cui vorrei cercare di rispondere è se davvero il romanzo corale possa essere considerato polifonico – e se, più in generale, la coralità narrativa rappresenti una forma di polifonia in senso bachtiniano.

A partire da queste premesse dobbiamo interrogarci su cosa comunemente intendiamo con 'romanzo corale'. La mia impressione è che l'espressione evochi cose molto diverse tra loro: un italianista pensa immediatamente ai *Malavoglia* di Verga, mentre un anglista alle *Onde* di Woolf. Si tratta di testi emblematici eppure diversissimi tra loro, che proprio per la loro esemplarità prenderò come i *due poli* esemplari di questa grammatica della coralità narrativa che proverò a comporre. Per farlo prenderò in esame testi disparati da diverse letterature, senza pretese di esaustività – la mappa è aperta e la mostro preliminarmente, comprensiva di una terminologia e di alcuni esempi che verranno chiariti nel corso del saggio:

- [o Romanzo polistorico (*multiplot novel*): Eliot (*Middlemarch*), Dos Passos (*Manhattan Transfer*), de Céspedes (*Nessuno torna indietro*)]
- 1 Romanzo corale: Verga (*I Malavoglia*)
- 2 *Skaz*: Gogol' (*Il naso*, *Le anime morte*), Cialente (*Natalia*)
- 3 Sequenza di interviste/ suite di monologhi autonomi: Lagioia (*La città dei vivi*), Bolaño (*I detective selvaggi*)/ Faulkner (*As I Lay Dying*)
- 4 Suite di soliloqui: Woolf (*The Waves*)

Anzitutto vorrei escludere dalla mia argomentazione il romanzo polistorico, cioè quel tipo di narrazione in cui si intrecciano più storie diverse che, in linea di principio, stanno sullo stesso piano e occupano

nell'economia del testo un pari spazio. Lo escludo perché, come ho detto, vorrei indagare la coralità in relazione alla questione della voce, mentre il romanzo polistorico pone un problema legato alla trama: come si intrecciano le vicende di diversi personaggi? Rientrano in questa categoria testi come *Middlemarch* (1871) di George Eliot e *Manhattan Transfer* (1925) di John Dos Passos. Un esempio italiano meno noto è *Nessuno torna indietro* (1938) di Alba de Céspedes, un romanzo in cui si intersecano le vicende di otto ragazze che gravitano intorno a un unico epicentro spaziale – il Collegio Grimaldi di Roma. Le protagoniste sono molto diverse tra loro – per carattere, provenienza geografica, estrazione sociale – e le loro storie hanno lo stesso peso nell'economia dell'intreccio. Chiaramente, se escludiamo il caso del *Bildungsroman*, la gran parte dei romanzi è composta dall'intreccio di diverse storie, ma perché si possa parlare di coralità in questi termini è necessario che non ci sia una vicenda predominante, un protagonista. Per Antonio Bibbò, che studia la coralità in rapporto alla trama¹, “il romanzo corale è un romanzo senza protagonista” (2009: 7). Tutti i personaggi devono stare sullo stesso piano, per questo vanno esclusi da questa idea di coralità i romanzi in cui sono sì presenti diversi personaggi, ma tra questi si instaura una più o meno esplicita gerarchia, come avviene per esempio nel romanzo familiare (cfr. Polacco 2005; Scarfone 2020; Abignente 2021), dove si intrecciano diverse storie che però non necessariamente stanno sullo stesso piano.

2 Primo polo: l'*erlebte Rede* del popolo o il coro monodico

Esclusi dalla nostra riflessione questo tipo di romanzi che pongono problemi sul piano dell'intreccio narrativo, passiamo ora al primo vero esempio di coralità che ci interessa: *I Malavoglia* di Verga, un testo che nel comune sentire di tutti rappresenta un romanzo corale. Ma in cosa consiste qui la coralità? La coralità di Verga è il più raffinato corrispettivo stilistico di quella che comunemente chiamiamo 'impersonalità verghiana' (infatti, non la troviamo solo nei *Malavoglia* (1881), ma in molte altre novelle della fase verista). L'autore rifiuta ogni privilegio conoscitivo per cedere la parola a un narratore collettivo che si fa portavoce di un preciso linguaggio, di un preciso sapere e di una precisa visione del mondo: quella del popolo di Acì Trezza (di qui in avanti sottolineature e corsivi sono miei).

Un tempo i Malavoglia erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza; ce n'erano persino ad Ognina, e ad Aci Castello, *tutti buona e brava gente di mare*, proprio all'opposto di quel che sembrava dal nomignolo, *come dev'essere*. Veramente nel libro della parrocchia si chiamavano Toscano, *ma questo non voleva dir nulla*, poiché *da che il mondo era mondo*, all'Ognina, a Trezza e ad Aci Castello, li avevano sempre conosciuti per Malavoglia, di padre in figlio, che avevano sempre avuto delle barche sull'acqua, e delle tegole al sole. Adesso a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di padron 'Ntoni, quelli della casa del nespolo, e della Provvidenza ch'era ammarrata sul greto, sotto il lavatoio, accanto alla Concetta dello zio Cola, e alla paranza di padron Fortunato Cipolla (Verga, ed. Luperini 1990: 11-12).

È il famosissimo incipit del libro: vediamo qui chiaramente come nelle pieghe di una narrazione che 'sembra essersi fatta da sé' emerga la voce del popolo: attraverso uno stile fatto di espressioni idiomatiche, dislocazioni e altri costrutti tipici del parlato, che a loro volta sono manifestazione di un preciso sapere sul mondo. In linea di principio, il passaggio dal trapassato prossimo associato agli avverbi di tempo che additano il passato ("un tempo") all'imperfetto accompagnato agli avverbi di tempo che indicano il presente ("adesso") dovrebbe segnalare il passaggio dalla narrazione vera e propria al discorso indiretto libero del popolo. Ma nei fatti non è possibile stabilire una separazione netta tra i due piani: le stesse espressioni idiomatiche in cui 'parla' la voce del popolo sono modificate da un tempo della narrazione che ristabilisce una distanza, come per la locuzione temporale 'da che il mondo è mondo' che diventa "da che il mondo *era* mondo". Vediamo un altro brano:

Finalmente arrivò da Napoli la prima lettera di 'Ntoni, che mise in rivoluzione tutto il vicinato. Diceva che le donne, in quelle parti là, scopavano le strade colle gonnelle di seta, e che sul molo c'era il teatro di pulcinella, e si vendevano delle pizze, a due centesimi, di quelle che mangiano i signori e senza soldi non ci si poteva stare, e non era come a Trezza, dove se non si andava all'osteria della Santuzza non si sapeva come spendere un baiocco. [...]

'Ntoni aveva mandato anche il suo ritratto; l'avevano visto tutte le ragazze del lavatoio, come la Sara di comare Tudda lo faceva passare di mano in mano, sotto il grembiule, e la Mangiacarrubbe schiattava dalla gelosia. Pareva San Michele Arcangelo in carne ed ossa, con quei piedi

posati sul tappeto, e quella cortina sul capo, come quella della Madonna dell'Ognina, così bello, liscio e ripulito che non l'avrebbe riconosciuto più la mamma che l'aveva fatto (Verga, ed. Luperini 1990: 19-20).

Anche in questo brano il passaggio dalla narrazione all'indiretto libero è segnalato dal cambiamento dei tempi verbali (dal passato remoto "arrivò" all'imperfetto "diceva" ecc.), e ancora più esplicitamente dall'espressione "mise in rivoluzione tutto il vicinato" che introduce i commenti del popolo alla lettera di 'Ntoni. Anche nel periodo successivo passiamo dal trapassato prossimo ("aveva mandato", "avevano visto") all'imperfetto ("pareva" ecc.) che introduce la voce popolare, rappresentata in questo caso dalle ragazze che commentano il ritratto di 'Ntoni. In entrambi i casi, il passaggio è senza soluzione di continuità (anzi, nel secondo caso è addirittura preparato dall'imperfetto "faceva passare"): prima e dopo i periodi sottolineati continuiamo a sentire nelle pieghe della narrazione il punto di vista e il linguaggio del popolo di Acì Trezza. Ho scelto questo brano infatti ma avrei potuto citarne molti altri, proprio perché ciò che distingue l'uso di questo discorso indiretto libero corale di Verga è la sua estensione, il fatto che l'autore se ne serva per tutto il romanzo, rendendo il coro l'istanza narrativa e la voce principale del racconto. Questo significa che Verga impiega insieme all'indiretto libero corale molte altre tecniche – il discorso indiretto, il discorso diretto, il monologo narrato (i pensieri dei personaggi riportati attraverso l'indiretto libero), il monologo citato² –, ma sempre facendo in modo che "quell'entità anonima che parla attraverso l'*erlebte Rede*" (Spitzer 1956: 45) permanga come un basso continuo, come se fosse lo sfondo permanente da cui si staccano gli altri momenti della narrazione.

L'originalità della tecnica del Verga dei *Malavoglia* consiste dunque, non nell'uso dell'*erlebte Rede* coltivato dai romanzieri classici italiani come da tutti i grandi romanzieri francesi dell'Ottocento, ma nella filtrazione *sistematica* della sua narrazione di un romanzo intero, dal primo fino all'ultimo capitolo, attraverso un coro di parlanti popolari semi-reale (in cui il parlato *potrebbe* essere realtà oggettiva – ma non si sa davvero se lo è), che si aggiunge alla narrazione a mezzo di discorsi e gesti (ciò che il Russo chiamava *racconto dialogato*) (Spitzer 1956: 45-46)³.

Verga sostituisce il narratore tradizionale con il discorso rivissuto (*erlebte Rede*) del coro, che diventa una sorta di protagonista collettivo del romanzo⁴. Questo protagonismo ovviamente non eclissa quello

effettivo dei personaggi principali, perché sta su un altro piano: un piano che riguarda la voce più che la trama – per dirlo con una distinzione narrativa classica, il *discours* più che l'*histoire*⁵.

Come precisa Spitzer, la singolarità dell'operazione di Verga consiste nella "filtrazione *sistematica*" della narrazione attraverso il coro di parlanti popolari. In effetti, fuori di questa sistematicità, è possibile trovare molti casi in cui una voce popolare si infila nelle pieghe della narrazione. I formalisti russi hanno chiamato questo fenomeno stilistico *skaz*.

Skaz (from Russian *skazat'* "to say, to tell") is a special type of narration cultivated particularly in Russian literature since 1830 (although, with certain differences, it can also be found in other Slavic as well in Western European and American literatures) whose roots date back to oral folklore traditions. It is characterized by a personal narrator, a simple man of the people with restricted intellectual horizons and linguistic competence, addressing listeners from his own social milieu in a markedly oral speech (Schmid 2013).

Lo *skaz*, tipico della prosa russa e individuato per la prima volta da Boris Èjchenbaum (1918), è una strategia narrativa che trasfigura la voce di chi racconta in un personaggio del popolo, con "orizzonti intellettuali e competenze linguistiche ristretti" – simile, appunto, al narratore regredito di Verga. Questa trasfigurazione, essendo anche linguistica, comporta l'ingresso nel racconto di marche tipiche del parlato, al punto che l'atto narrativo sembra rimandare alle "tradizioni del folklore orale". "Per *skaz* – scrive Èjchenbaum – intendo quella forma di prosa narrativa che nel suo lessico, nella sua sintassi e selezione di intonazioni manifesta un orientamento verso il discorso orale del narratore" (Èjchenbaum, ed. 2016: 65). Chi racconta non solo ha le competenze intellettuali e linguistiche di un preciso milieu, ma le presuppone anche in chi legge (come il narratore verghiano che nomina Trezza, Ognina e Aci Castello nell'incipit)⁶. Il centro di gravità si sposta così dall'intreccio alla *voce*:

La fabula è soltanto un caso particolare di costruzione. Con lo *skaz* avanzano in primo piano quegli elementi della lingua che naturalmente retrocedono in secondo piano nei generi incentrati sulla fabula o nei generi descrittivo-raffigurativi: l'intonazione, la semantica (l'etimologia popolare, il calembour), il lessico ecc. [...] Non è importante lo *skaz* di per sé, ma piuttosto l'*orientamento sulla parola, sull'intonazione, sulla voce* (Èjchenbaum, ed. 2016: 69-73).

Ritroviamo quell'elemento della voce che abbiamo visto con Genette e Bachtin. Quest'ultimo, tra l'altro, sullo *skaz* aveva molto riflettuto, pur spostando il polo d'osservazione rispetto a Èjchenbaum. Bachtin legge infatti lo *skaz* alla luce della sua teoria della "parola bivoca" (Bachtin, ed. 2001: 133) (nella traduzione inglese, "double-voicedness" – Bachtin, ed. 1981: 325), mettendo in secondo piano l'orientamento sull'oralità. Per lui lo *skaz* è una forma di mimesi dell'oralità solo nella misura in cui è una forma di indiretto libero dove parlano due voci, quella del narratore e quella del personaggio. Se l'esito di questo dialogo di voci è la mimesi del parlato è perché il narratore cede la parola al discorso del personaggio, non tanto perché narra come farebbe un narratore popolare⁷. La verità tra le posizioni di Èjchenbaum e Bachtin non solo sta nel mezzo, come mostra bene il caso dei *Malavoglia*, ma possiamo dire che dipende dalla configurazione del singolo testo: in alcuni casi il vocio del popolo sembra più un indiretto libero, in altri assume la fisionomia antropomorfa di un narratore popolare.

Donna Luisa [...] sarebbe stata contenta, per Silvia, e non lo nascondeva affatto, ma certe vecchie cugine venivano a rimproverarle l'ostentazione dell'allegria amicizia che ormai legava la fanciulla a quegli "stranieri": *una cosa mai vista negli annali della famiglia!* E domandavano, stringendo la bocca: *Chi sono, dopo tutto, questi Fandel?* Lui, il colonnello, si metteva troppo spesso in borghese, *dio solo sa perché*. (Le aveva sentite insinuare di queste cose, lei). La Nina si vestiva e si dipingeva come una fanciulla e vicino a Silvia sembrava una sorella di poco maggiore; mentre *si deve invecchiare presto, il più presto possibile quando si hanno dei figli già grandi! E i figli poi!* Quel fannullone del primogenito che le salutava appena quando le incontrava, e quella povera bambina abbandonata a se stessa, che nessuno si dava la pena di sorvegliare (Cialente, ed. 2019: 18, corsivi miei).

Per non fare il solito esempio canonico da Gogol' che si cita a partire dagli studi di Èjchenbaum, ho riportato il passo di un testo probabilmente sconosciuto ai più – *Natalia* di Fausta Cialente, un romanzo modernista censurato negli anni Trenta dal fascismo e poi ripubblicato in un'edizione rivista nel 1982. Ben prima che sia riconoscibile il vero e proprio discorso indiretto libero, nella voce narrante sono già percepibili le marche sintattiche e linguistiche del parlato ('non nascondeva affatto che sarebbe stata contenta' diventa "sarebbe stata contenta e non lo nascondeva affatto"). "Una cosa mai vista negli annali della famiglia!" introduce

il vocio delle cugine pettegole con l'indiretto libero, cui segue un discorso diretto mascherato dall'assenza di virgolette ("Chi sono, dopotutto, questi Fandel?"). Il vocio delle donne penetra nella narrazione proseguendo nell'indiretto libero (segnalato dall'imperfetto "si metteva"), con le sue espressioni idiomatiche ("dio solo sa perché"). La voce narrante interviene sommessamente e di filato attraverso una parentetica in cui viene spiegato che quello che stiamo leggendo è il vociare della "collettività fabulante", per dirla con Gadda (ed. 2014: 25), una voce che è corale nel senso del coro verghiano: è collettiva, perché riguarda più individui, ed è popolare, perché è la voce del popolo con i suoi orizzonti cognitivi e linguistici ristretti.

Qui, insomma, succede qualcosa di molto simile a quello che abbiamo visto nei *Malavoglia*, con la sostanziale differenza che il romanzo di Verga è *interamente* corale, mentre lo *skaz* ha di solito un'estensione limitata: è un'intrusione del parlato all'interno di una narrazione che non necessariamente è corale. È importante tenerne conto però perché ci mostra bene il legame tra coralità e oralità: il coro come fenomeno che riguarda la voce, il parlare, il dire (come indica il significato del verbo *skazat'*). In questo caso specifico, si tratta di un coro in cui la voce del narratore si confonde in quella di una comunità di parlanti fino a eclissarsi in essa, un coro in cui nella voce apparentemente unica di chi racconta risuonano tante voci che si accordano. Usando la terminologia musicale, potremmo chiamare questo *coro monodico*: quel particolare tipo di coro in cui tutte le voci intonano la stessa melodia (come avviene nel canto gregoriano).

3 Secondo polo: la suite di voci o il coro polifonico

Iniziare a spostarci verso il secondo polo di questa riflessione significa avvicinarci a una forma di coralità che sta idealmente agli antipodi di questa e che, continuando l'analogia musicale appena instaurata, possiamo definire *coro polifonico*: quel tipo di coro in cui si intonano diverse melodie (come nei mottetti e nei madrigali del Rinascimento). Qual è il corrispettivo narrativo di un coro polifonico, un coro in cui parlano più voci diverse tra loro?

Inizio a spiegarlo con un esempio recente, e cioè *La città dei vivi* (2020) di Nicola Lagioia, in cui c'è un'intera parte (la terza) che si intitola: "Il coro". *La città dei vivi* è un testo non finzionale in cui Lagioia cerca di ricostruire, attraverso un'inchiesta, un caso di cronaca, l'omicidio di Luca Varani avvenuto a Roma nel 2016 per opera di Manuel Foffo e Marco Prato.

Una componente fondamentale dell'inchiesta è costituita dalle interviste fatte a tutte quelle persone più o meno direttamente coinvolte nel caso. "Il coro" è precisamente lo spazio del libro riservato a queste interviste: una serie di nomi, che in alcuni casi prendono parola più di una volta, cui seguono delle dichiarazioni. Ogni 'corista' ha una sua versione dei fatti e, in alcuni casi più che in altri, il suo linguaggio.

GIUSEPPE VARANI

Andiamo al sodo, sinnò nun se capimo mai. Al Collatino Luca ci è andato in buona fede. È partito da qui con lo zaino per andare a lavorare. Capito? Senza lontanamente immaginare cosa poteva succedere. [...]

MARIO ACETO

Sono il proprietario della carrozzeria di Valle Aurelia dove Luca Varani veniva a imparare il mestiere. Oltre che lavorare per suo padre, ovvio. Era un ragazzo volenteroso, uno a posto. Mi sa che aveva qualche debito con Equitalia per una storia di bolli non pagati. [...]

ANTONELLA ZANETTI

Quella mattina ho incontrato Luca Varani. Lo conosco da anni, siamo stati insieme a scuola. Lo incontravo quando andavo al lavoro, perché ci capita di prendere gli stessi mezzi. Quella mattina ci siamo incontrati al bar della stazione La Storta - Formello. Io ho preso il caffè, lui ha comprato le sigarette. Abbiamo fatto quattro chiacchiere, gli ho chiesto come stava. *Bene*, ha risposto. Siamo saliti sullo stesso treno. [...] (Lagioia, ed. 2022: 243-44).

Ho riportato giusto alcuni stralci delle interviste per dare un'idea di come è strutturata la sequenza di interviste, che, a loro volta, sono continuamente inframmezzate da altri elementi: le dichiarazioni dei due accusati al pubblico ministero, la messa in scena dell'atto dell'inchiesta svolta da Lagioia per le strade di Roma (il dialogo con i giornalisti, la ricerca dei documenti ecc.) e le sue riflessioni saggistiche sulla vicenda. Disponendo così la materia narrativa e documentaria, l'autore trasforma le voci del coro in un basso continuo su cui si stagliano di volta in volta le voci dei veri protagonisti: i due imputati e Lagioia stesso. Seppure in una maniera diversissima da quella che abbiamo visto in Verga, anche qui il coro rappresenta la voce del popolo (il popolo di Roma implicato nel fatto di cronaca), una voce collettiva che costituisce insieme lo sfondo delle vicende e la loro possibilità di essere narrate. Ciascuna intervista è infatti una singola storia, un singolo punto di vista sul caso Varani,

una singolarità che progressivamente viene riassorbita dal coro nel momento in cui le singole voci si armonizzano tra loro – e si armonizzano tra loro perché cantano la stessa melodia, e cioè raccontano lo stesso evento.

L'esempio di Lagioia non solo non è isolato, ma ha anche un probabile modello in un testo molto più noto: *I detective selvaggi* (1998) di Roberto Bolaño⁸. La seconda sezione di quest'opera è infatti costituita da una successione di novantasei narrazioni di cinquantatré narratori diversi strutturata secondo il modello dell'intervista. Anche qui c'è in gioco un'indagine, che ruota intorno ai personaggi di Ulises Lima e Arturo Belano, il collante che lega le narrazioni degli intervistati. Ogni loro narrazione è caratterizzata e introdotta da un nome, un luogo e una data (e.g.: *Amadeo Salvatierra, calle República de Venezuela, vicino al Palacio de la Inquisición, DF, gennaio 1976*). A differenza di quella di Lagioia, l'inchiesta messa in scena da Bolaño non solo è finzionale, ma sembra anche senza scopo e risoluzione, perché la storia non ha un vero e proprio centro. Qui i personaggi intervistati raccontano una vicenda individuale, in una maniera che spesso assume chiaramente la forma e la struttura sintattica del monologo (mancanza di contestualizzazione, abbreviazioni, esclamazioni, instabilità e implicitezza referenziale del linguaggio)⁹, come dimostra il caso di Auxilio Lacouture, uno dei cinquantatré narratori dei *Detective selvaggi* che Bolaño trasformerà nella protagonista di un altro libro: il monologo *Amuleto* (1999):

Amuleto nasce da un capitolo de *I detective selvaggi*. Un capitolo che ne *I detective selvaggi* ha 12 pagine e in *Amuleto* si estende a 130-140 pagine. È una specie di esercizio per esaurire uno sguardo (Bolaño 1998).

[*Amuleto*] formalmente è un monologo, la storia di una uruguaiana di circa cinquanta anni di età che vive in Messico e che ripassa alcune scene della sua vita (Bolaño 2001b).

Notturmo cileno ha la stessa struttura di *Amuleto* e di un altro romanzo che possibilmente ormai non scriverò più ed il cui titolo sarebbe stato *Corrida*. Sono romanzi musicali, da camera, e sono anche pieces teatrali di una sola voce, instabile, capricciosa, abbandonata al suo destino (Bolaño 2001a).

Questa operazione rivela che quella dei *Detective selvaggi* più che una serie di interviste è una suite di monologhi – e inizio a usare la parola *suite* proprio per l'analogia musicale che lo stesso Bolaño instaura quando parla di “romanzi musicali” e “pieces teatrali di una sola voce”. Una suite è infatti

una raccolta di *brani correlati* o un *brano unico strutturato in parti* – e questa distinzione ci interessa molto per il discorso che sto per fare. Bolaño lega dunque il monologo di *Amuleto* al dramma e alla musica, vedendo quindi in questa forma la possibilità di uno sconfinamento dei generi (il romanzo che sconfinava nella musica e nel teatro).

L'idea di un romanzo composto da una successione di monologhi evoca inoltre un modello famoso: *As I Lay Dying* (1930) di Faulkner, testo composto dalla successione di cinquantanove monologhi. Si tratta di un vero e proprio contrappunto polifonico di voci attraverso le quali prende forma, con una narrazione simultanea¹⁰, la storia di una famiglia di contadini impegnati nella veglia della madre e poi nella travagliata esperienza della sua sepoltura. Le voci monologanti sono quindici, ma non tutte hanno lo stesso peso nell'economia tanto dell'*histoire* quanto del *discours*: se Darl prende parola per diciannove volte, Vardaman dieci, Jewel addirittura una e così via. Ancora una volta, però, la prevalenza di alcune voci su altre non ostacola l'armonia del coro, perché tutti i personaggi intonano la stessa storia. Quello che dunque, se prendessimo come parametro la trama, non potremmo considerare un romanzo corale perché tra i personaggi c'è una gerarchia chiaramente identificabile, lo diventa se prendiamo come parametro la voce. Le voci di questi personaggi, inoltre, sono chiaramente e fortemente individuate.

Darl

Pa and Vernon are sitting on the back porch. Pa is tilting snuff from the lid of his snuff-box into his lower lip, holding the lip outdrawn between thumb and finger. They look around as I cross the porch and dip the gourd into the water bucket and drink.

"Where's Jewel?" pa says. When I was a boy I first learned how much better water tastes when it has set a while in a cedar bucket. Warmish-cool, with a faint taste like the hot July wind in cedar trees smells. It has to set at least six hours, and be drunk from a gourd. Water should never be drunk from metal. [...]

Cora

It was the sweetest thing I ever saw. It was like he knew he would never see her again, that Anse Bundren was driving him from his mother's death bed, never to see her in this world again. I always said Darl was different from those others. I always said he was the only one of them that had his mother's nature, had any natural affection. [...]

Vardaman

We are going to town. Dewey Dell says it wont be sold because it belongs to Santa Claus and he taken it back with him until next Christmas. Then it will be behind the glass again, shining with waiting (Faulkner, ed. 1964: 10, 20, 94).

Darl, il fratello disadattato che è stato in guerra, parla qui il linguaggio materiale di un uomo di umili origini; Cora, la vicina di casa, si esprime con la grammatica ‘femminile’ degli affetti; Vardaman, il fratello più piccolo, vede il mondo con gli occhi di un bambino che pensa a Babbo Natale. Qui l’idea musicale di polifonia corrisponde all’idea bachtiniana di polifonia: ogni singolo personaggio è portavoce di un sapere, un linguaggio e punto di vista sul mondo.

Veniamo così a *The Waves* (1931) di Woolf, secondo polo simbolico della nostra grammatica della coralità narrativa cui gli esempi di Lagioia, Bolaño e Faulkner hanno permesso di accostarci. Per la consonanza linguistica e la vicinanza cronologica il testo è stato spesso paragonato a quello di Faulkner. In entrambi i casi, infatti, ci troviamo di fronte a un romanzo composto di monologhi. Eppure, questa consonanza di superficie vela una profonda diversità dei due testi e delle due operazioni. Anzitutto in *The Waves* i monologhi non si succedono uno dopo l’altro, introdotti dal nome del monologante, ma si alternano nel giro di poche righe dipanandosi attraverso una sorta di vero e proprio contrappunto di voci, introdotte dal verbo “dire” continuamente ripetuto.

“I see a ring,” said Bernard, “hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light.”

“I see a slab of pale yellow,” said Susan, “spreading away until it meets a purple stripe.”

“I hear a sound,” said Rhoda, “cheep, chirp; cheep chirp; going up and down.”

“I see a globe,” said Neville, “hanging down in a drop against the enormous flanks of some hill.”

“I see a crimson tassel,” said Jinny, “twisted with gold threads.”

“I hear something stamping,” said Louis. “A great beast’s foot is chained. It stamps, and stamps, and stamps.”

“Look at the spider’s web on the corner of the balcony,” said Bernard. “It has beads of water on it, drops of white light.”

“The leaves are gathered round the window like pointed ears,” said Susan (Woolf, ed. 1990: 2).

Questo è il primo brano che leggiamo dopo il primo dei nove interludi in corsivo che troviamo nel libro; vengono qui introdotti subito tutti e sei i monologanti (Bernard, Neville, Louis, Susan, Jinny e Rhoda). Altre volte i monologhi sono molto più estesi, ma il principio di giustapposizione delle voci resta sempre lo stesso almeno fino all'ultimo capitolo del libro, in cui prende la parola il solo Bernard. Questa presa di parola finale e riassuntiva – che fa di Bernard la voce in cui tutte le identità si confondono¹¹ – si comprende benissimo alla luce del principio compositivo che regge il testo e che è stato spiegato magnificamente da Cohn nell'ultimo capitolo di *Transparent Minds* dedicato al monologo autonomo, ossia quella singolare forma narrativa composta interamente dai pensieri di un personaggio, forma narrativa che, secondo Genette, porta “al limite dei problemi della voce”¹².

Salta subito agli occhi che i discorsi dei sei personaggi nelle *Onde* hanno più cose in comune con il monologo drammatico (o con i soliloqui del dramma) e con i poemi in prosa che non con i monologhi silenziosi della narrativa finzionale moderna. In primo luogo, perché sono tutti espressi attraverso uno stile uniforme, che non cambia né sincronicamente da un personaggio all'altro, né diacronicamente dall'infanzia alla maturità, dissolvendo così ogni verosimiglianza psicologica. Inoltre, questi discorsi non possono essere interpretati come un dispiegamento spontaneo dei pensieri colto in un momento casuale: Woolf fa monologare i suoi personaggi in modo formale, deliberato e altamente autocosciente; ognuno di loro assume di volta in volta la postura di una voce poetica. I riferimenti all'atto dell'enunciazione abbondano (Cohn 1978: 264, trad. mia).

A differenza di quanto avviene in *As I Lay Dying*, i sei personaggi di *The Waves* parlano un linguaggio non idiosincratico e altamente stilizzato: le sei voci si confondono e identificano pur portando un nome diverso. È per questo che più che ai monologhi interiori tipici della fiction sembra di essere di fronte ai soliloqui retorici tipici del dramma. La polifonia qui vale solo nel senso dell'analogia musicale, perché in senso bachtiniano non siamo di fronte a un testo polifonico: i personaggi non hanno un sapere, un linguaggio e un punto di vista sul mondo diversi l'uno dall'altro. In *The Waves* non vediamo l'affastellarsi di diverse soggettività, ma la rifrazione in più voci di una medesima coscienza: una suite intesa non come insieme di brani correlati, ma come singolo brano strutturato in più parti.

Inoltre, mentre descrivono i propri gesti, i protagonisti non impiegano il *present continuous*, come avviene di solito nell'inglese parlato (e come avviene in *As I Lay Dying*), ma il *simple* ("I hang suspended", "I go vaguely", "I force myself to state", Woolf, ed. 1990: 41), principale spia grammaticale dell'intento non mimetico ma lirico di Woolf¹³. Mentre i gesti dei monologanti di Faulkner sembrano accadere nel momento esatto in cui parlano, i protagonisti di Woolf appaiono sospesi in una dimensione senza tempo, la dimensione atemporale della poesia. È qui infatti che l'analogia musicale della suite si rivela particolarmente pertinente, là dove la potenza poetica di *The Waves* diventa *lirismo* – qualcosa, cioè, che etimologicamente ha a che fare con la musica.

Il paragrafo in cui Cohn analizza il libro di Woolf si intitola significativamente *The Relation to Drama and Lyric*. Il fatto che nella forma del monologo autonomo la componente prettamente narrativa venga ridotta al minimo tende infatti ad avvicinarla ai due generi non narrativi. Più che un romanzo *The Waves* è, nelle intenzioni della sua stessa autrice, "an abstract mystical eyeless book: a playpoem" (Woolf, ed. Olivier Bell, McNeillie 1980: 203).

Il "play-poem-novel" (Cohn 1978: 265) di Woolf è un testo sperimentale unico nel suo genere che valica volutamente i confini del romanzo e di ciò che la tradizione del realismo e del modernismo ci ha abituato a considerare finzione. Anche se manca la polifonia bachtiniana perché le voci che udiamo non sono quelle di personaggi individuati ma l'unisono di una sola voce smembrata in più parti, *The Waves* è, nella sua unicità, il miglior esempio narrativo di un testo corale polifonico, e lo è proprio perché forza i confini della narrativa inglobando i due elementi costitutivamente propri del coro: il teatro e la musica.

Tra gli esempi del secondo polo, *The Waves* è il testo più corale perché è quello dove più chiaramente voci nominalmente distinte finiscono per cantare all'unisono, armonizzandosi in una sola melodia. Se tra le quattro suite di monologhi che abbiamo visto è di certo la meno polifonica in senso bachtiniano, non vale lo stesso nell'economia dell'analogia musicale che mi ha portata a usare l'espressione di *coro polifonico*. Nelle interviste di Lagioia, nei racconti di Bolaño e nei monologhi di Faulkner la coralità è l'esito di una sequenzialità di voci che solo retrospettivamente ci appaiono sullo stesso piano; la suite di soliloqui di *The Waves* è, invece, il tentativo più riuscito di avvicinarsi a qualcosa di letteralmente simile al coro teatrale, dove udiamo *contemporaneamente* più voci. Continuando a usare la terminologia musicale e teatrale, è come se nei primi casi fossimo

di fronte a una sequenza di monodie (il canto *a solo* di un attore), mentre con *The Waves* assistessimo a un vero e proprio coro.

Per concludere, il confronto tra *I Malavoglia* e *The Waves* ci ha permesso di riflettere su due modalità agli antipodi di ciò che possiamo considerare coralità narrativa: da una parte un'unica voce che si fa espressione di un punto di vista collettivo; dall'altra più voci che finiscono per confondersi in una. Da una parte la folla anonima, dall'altra le voci che diventano indistinte. In entrambi i casi, inoltre, abbiamo notato un legame con un elemento orale: da una parte il *parlato* del popolo, dall'altra la *musica* del lirismo. In entrambi, infine, l'idea di polifonia bachtiniana che molti evocano come corrispettivo narrativo del coro sembra venire meno, perché in un testo narrativo, a meno di non suggerire l'idea di una pariteticità in senso sequenziale (Lagioia, Bolaño, Faulkner), sincronicità delle voci significa identità delle voci, cioè monologismo. Si spiega così il paradosso per cui una delle forme narrative più vicine alla forma del coro sia proprio quella che nel teatro è ai suoi antipodi: il monologo, l'*a solo*.

NOTE

- 1 “Il romanzo corale è un sotto-genere caratterizzato da una forma tendente alla frammentarietà e individuato in particolare da elementi relativi all'intreccio e al sistema dei personaggi, oltre che alla consistenza di questi stessi personaggi” (Bibbò 2009: 67). Sul tema si veda anche Bibbò 2013.
- 2 Uso la terminologia proposta da Cohn 1978, su cui torneremo.
- 3 Oltre al classico Spitzer, sui vari usi dell'indiretto libero in Verga è utile Cimaglia 2011. Giovannetti 2014 legge invece la coralità del romanzo come esito di un processo di figuralizzazione (secondo la terminologia di Franz Stanzel).
- 4 “Non si può dire che campeggi un protagonista nel romanzo, ma protagonista è tutto il paese, [...] c'è la conversazione quasi corale delle buone e malediche donnette del villaggio [...] e qualche dozzina ancora di paesani che rivivono in ogni momento, nelle pagine del romanzo, quasi coralmente” (Russo 1926: xxvi-xxx).
- 5 È la distinzione di Todorov 1966: l'*histoire* è la storia intesa come concatenazione di eventi che si snodano nella trama, mentre il *discours* sono i mezzi espressivi con cui la storia viene narrata.
- 6 “È come se il narratore popolare si rivolgesse a una cerchia di altri popolani che abitano negli stessi luoghi e che dunque non hanno bisogno di spiegazioni su di essi perché li conoscono da sempre” (Luperini 1990: 11).

- 7 “Il primo da noi a porre il problema dello *skaz* è stato B.M. Èjchenbaum. Ai suoi occhi lo *skaz* si caratterizza in quanto tale esclusivamente per via del suo orientamento sulla narrazione orale, sulla lingua parlata con tutte le sue caratteristiche (intonazione orale, costrutti sintattici del parlato, lessico adeguato eccetera). Èjchenbaum sembra ignorare il fatto che nella maggioranza dei casi lo *skaz* si orienta in realtà sul discorso altrui, e solo per questo, e solo come conseguenza, sulla lingua parlata. [...] vedere nello *skaz* solo il parlato significa non vedere la cosa fondamentale. È vero infatti che nello *skaz* tutta una serie di fatti intonazionali, sintattici e così via si spiegano (nei casi in cui l'autore si orienta sul discorso altrui) proprio con la bivocalità, con l'intreccio di due voci e due accenti che si realizza al suo interno”. La riflessione si trova in Bachtin, ed. 2002: 248-50; dato che però l'edizione Einaudi non usa il termine *skaz* (che traduce con “narrazione mediata”) mi servo della traduzione di Marcialis 2014: 90.
- 8 Un indizio nei confronti di un'influenza diretta di questo modello è il fatto che Lagioia considera Bolaño “il più grande scrittore per il ventunesimo secolo” <https://www.youtube.com/watch?v=h-ZFrBKXPtM&t=149s> [11 marzo 2024].
- 9 Sono le caratteristiche del “linguaggio monologico” individuate da Cohn 1978 sulla scia degli studi di Vygotskij, ed. 1966.
- 10 La narrazione al tempo presente di una serie di eventi raccontati da un narratore che è anche colui che li esperisce. Sulla narrazione simultanea – o *synchronous report* – cfr. il sesto capitolo di Cohn: 1999: 96-108 (“*I Doze and Wake*”. *The Deviance of Simultaneous Narration*).
- 11 “When I meet an unknown person, and try to break off, here at this table, what I call ‘my life’, it is not one life that I look back upon; I am not one person; I am many people; I do not altogether know who I am – Jinny, Susan, Neville, Rhoda, or Louis; or how to distinguish my life from theirs. [...] For this is not one life; nor do I always know if I am man or woman, Bernard or Neville, Louis, Susan, Jinny, or Rhoda – so strange is the contact of one with another” (Woolf, ed. 1990: 185, 188).
- 12 “Quando il monologo si confonde con la totalità del racconto, come nei *Lauriers* [di Édouard Dujardin], in *Martereau* [di Nathalie Sarraute] o in *Fugue* [di Roger Laporte], l'istanza superiore si annulla, e ci troviamo davanti un racconto al presente in ‘prima persona’. Eccoci al limite dei problemi della voce” (Genette, ed. 2006: 222).
- 13 Wright 1974, citato da Cohn, parla di “presente lirico”. Su *The Waves* come romanzo lirico cfr. il quinto capitolo di Freedman 1963: 185-270.

BIBLIOGRAFIA

- Abignente, Elisabetta (2021), *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, Roma, Donzelli.
- Bachtin, Michail (ed. 1981), *The Dialogic Imagination* (1975), Austin, University of Texas Press.
- (ed. 2001), *Estetica e romanzo* (1975), Torino, Einaudi.
- (ed. 2002), *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (1929), Torino, Einaudi.
- Bibbò, Antonio (2009), *C'era n volte. Romanzi corali modernisti*, Tesi di Dottorato, Università dell'Aquila.
- (2013), "Corallità modernista: multilinearità e resistenza alle coincidenze", *Status Quaestionis*, 4: 125-59.
- Bolaño, Roberto (1998), Intervista televisiva di R. Gonçalves, F. Villagrán, Cile, trascr. e trad. di S. Vancini, C. Pinto. [11 marzo 2024] https://web.archive.org/web/20140821210203/http://www.archiviobolano.it/bol_narra_amuleto.html
- (2001a), Intervista di R. Pinto, *Las Ultimas Noticias*, trad. di C. Pinto. [11 marzo 2024] https://web.archive.org/web/20140821210203/http://www.archiviobolano.it/bol_narra_amuleto.html
- (2001b), Intervista di P. Pron, *El País*, Montevideo. [11 marzo 2024] https://web.archive.org/web/20160329035723if_/http://www.archiviobolano.it/bol_int_pron.html#
- Cialente, Fausta (ed. 2019), *Natalia* (1982), Milano, La Tartaruga.
- Cimaglia, Riccardo (2011), "Il 'documento umano' nelle 'parole semplici e pittoresche della narrazione popolare'. I diversi volti dell'indiretto libero in Verga", *Annali della fondazione Verga*, 4: 145-75.
- Cohn, Dorrit (1978), *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press.
- (1999), *The Distinction of Fiction*, Baltimore, John Hopkins University Press.
- Ėjchenbaum, Boris M. (ed. 1975), "The Illusion of Skaz" (1918), *Russian Literature Triquarterly*, 12: 233-36.
- (ed. 2016), *Leskov e la prosa contemporanea* (1925), trad. e intr. di S. Sini, *Comparatismi*, 1: 52-74.
- Faulkner, William (ed. 1964), *As I Lay Dying* (1930), New York, Random House.
- Freedman, Ralph (1963), *The Lyrical Novel. Studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf*, Princeton, Princeton University Press.

- Gadda, Carlo Emilio (ed. 2014), *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957), Milano, Garzanti.
- Genette, Gérard (ed. 2006), *Figure III. Discorso del racconto* (1972), Torino, Einaudi.
- Giovannetti, Paolo (2014), “*I Malavoglia* come romanzo figuralizzato”, *Allegoria*, 69/70: 171-210.
- Lagioia, Nicola (ed. 2022), *La città dei vivi* (2020), Torino, Einaudi.
- Luperini, Romano (1990), commento a *I Malavoglia*, Milano, Mondadori.
- Marcialis, Nicoletta (2014), “M. M. Bachtin e il problema dello *skaz*”, *Studi Slavistici*, 11: 81-98.
- Polacco, Marina (2005), “Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere”, *Comparatistica*, 13: 95-125.
- Russo, Luigi (1926), “Prefazione”, *I Malavoglia*, Firenze, Vallecchi: v-xlv.
- Scarfone, Gloria (2020), “Ricostruzioni di appartenenze: il romanzo familiare come categoria problematica e necessaria”, “*Non poteva staccarsene senza lacerarsi*”. *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, eds. F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone, Pisa, Pisa University Press: 7-24.
- Schmid, Wolf (2013), “Skaz”, *The living handbook of narratology*, eds. P. Hühn et al., Hamburg, Hamburg University. [11/03/2024] <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/63/revisions/63/view.html>
- Spitzer, Leo (1956), “L’originalità della narrazione nei *Malavoglia*”, *Belfagor*, 11/1: 37-53.
- Todorov, Tzvetan (1966), “Les catégories du récit littéraire”, *Communications*, 8: 125-51.
- Verga, Giovanni (ed. 1990), *I Malavoglia* (1881), ed. R. Luperini, Milano, Mondadori.
- Vygotskij, Lev Semënovič (ed. 1966), *Pensiero e linguaggio* (1934), Firenze, Giunti Barbèra.
- Woolf, Virginia (ed. 1980), *The Diary of Virginia Woolf* (1928), eds. A. Olivier Bell, A. McNeillie, New York, Harcourt, vol. 3.
- (ed. 1990), *The Waves* (1931), London, The Hogarth Press.
- Wright, George T. (1974), “The Lyric Present: Simple Present Verbs in English Poems”, *PMLA*, 89: 563-79.

Gloria Scarfone è assegnista di ricerca in Letteratura italiana contemporanea presso l’Università di Pisa. Ha pubblicato tre monografie: *Goliarda Sapienza. Un'autrice ai margini del sistema letterario*

(Transeuropa 2018), *Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini* (Mimesis 2022 – Premio per la giovane critica letteraria “Dino Garrone” 2023) e *Anatomia del personaggio romanzesco. Storia, forme e teorie di una categoria letteraria* (Carocci 2024). Ha inoltre co-curato un volume sul romanzo familiare (*“Non poteva staccarsene senza lacerarsi”. Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, PUP 2020), un numero monografico di “allegoria” (88/2023) dedicato alle rappresentazioni del desiderio lesbico (*Rappresentare il desiderio lesbico: un’indagine sulla narrativa italiana 1930-1967*) e il minibook *Il monologo autonomo. Penelope di Joyce e le sue varianti* (Pacini 2021). | Gloria Scarfone is a Postdoctoral fellow in Contemporary Italian Literature at the University of Pisa. She has published three monographs: *Goliarda Sapienza. Un’autrice ai margini del sistema letterario* (Transeuropa 2018), *Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini* (Mimesis 2022 – “Dino Garrone” Young Literary Criticism Prize 2023), and *Anatomia del personaggio romanzesco. Storia, forme e teorie di una categoria letteraria* (Carocci 2024). She has also co-edited a volume on the family novel (*“Non poteva staccarsene senza lacerarsi”. Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, PUP 2020), a special issue (“allegoria” 88/2023) devoted to representations of lesbian desire (*Rappresentare il desiderio lesbico: un’indagine sulla narrativa italiana 1930-1967*) and the minibook *Il monologo autonomo. Penelope di Joyce e le sue varianti* (Pacini 2021).



***Feux* di Marguerite Yourcenar, per coro e voce sola**

Feux by Marguerite Yourcenar, for chorus and solo voice

Serena Codena
Università di Pavia, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Il contributo, attraverso un'analisi tematica fondata sull'intertestualità interna, esplora l'elemento corale in una raccolta di prose liriche a tema mitologico di Marguerite Yourcenar (*Feux*) nella quale si assiste all'alternarsi di un io lirico, che si esprime mediante appunti di un diario sentimentale, e racconti, spesso in forma di monologo, che hanno come protagoniste eroine ed eroi dei miti greci. Alcuni di questi racconti sono spesso ripresi a teatro come monologhi di personaggi isolati: una scelta teatrale che porta a considerare *Feux* come un insieme di frammenti lirici, autonomi ed estraibili dal loro contesto. Questa comunicazione intende invece dimostrare il carattere prettamente corale dei nove racconti, rendendo la struttura dell'opera molto più complessa e, allo stesso tempo, più unitaria. | This contribution, through a thematic analysis based on inner intertextuality, explores the choral element in a collection of mythological lyric prose pieces by Marguerite Yourcenar (*Feux*), characterized by the alternation between a lyric self, through a sentimental journal, and mythological tales based on those of the Greek heroines. Some of these stories are often used in theatrical contexts as isolated monologues. This theatrical choice might lead to consider *Feux* as a set of lyric fragments which are autonomous and extractable from their context; this article, however, aims to illustrate the purely choral element of the nine tales, making the work's structure much more complex and at the same time more unitary.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

mito greco, coro, *Feux*, arti sceniche | Greeck myth, chorus, *Feux*, performing arts

1 La coralità nelle opere giovanili

L'elemento corale nella produzione di Marguerite Yourcenar è evidente soprattutto in *Denier du rêve* (prima edizione Grasset, 1934 – versione definitiva Plon, 1959), romanzo corale per eccellenza. La storia è ambientata nella Roma anni '30, in cui si snodano le vicende di numerosi personaggi che si intrecciano fra di loro, convergendo verso un evento principale che è l'attentato fallito contro Mussolini. A tenere unite tutte le storie, è il passaggio di una moneta, per l'appunto il *denier*, che passa di mano in mano, portando la narrazione da una storia all'altra. L'impianto

di questo romanzo, soprattutto per la grande abbondanza di dialoghi e monologhi, si presta particolarmente ad una messa in scena teatrale. Fu così che, molti anni dopo la pubblicazione, un regista contattò Yourcenar per proporre una trasposizione (1971: 16); l'autrice, da sempre affascinata dal mondo teatrale, accettò e creò la *pièce* che prende il nome di *Rendre à César*. L'aspetto corale della storia ha potuto emergere appieno nella sua forma teatrale, in quanto l'autrice ha sfruttato efficacemente il meccanismo dei soliloqui inseriti all'interno dei dialoghi, e ha curato con grande attenzione l'apparato didascalico, in modo da fornire al regista tutte le indicazioni utili a rendere a livello scenico le focalizzazioni sui personaggi, la voce narrante attraverso il fuori campo, ecc... Sfortunatamente, Yourcenar non ha visto realizzare questo progetto, in quanto il regista si è ritrovato senza mezzi economici e pochi dopo di lui si sono cimentati nella *pièce*. L'ex centro di ricerca yourcenariano a Bruxelles (CIDMY, Centre International de Documentation sur Marguerite Yourcenar) segnala i seguenti adattamenti: una prima radio-diffusione su *France-Culture* (con Paulette Frantz, Bruno Balp, Marcel André, 10/08/1972) e tre messe in scena (M. Touraille, *Le théâtre quotidien de Montpellier*, 22/01-17/02/1980; J. Gillibert nel 1981; Jean-Pierre Andréani, con Laurent Montel, Alexandra Vendernoot, Laurent Montel, Gérard Dubouche, Gérard Touratier, Xavier Béja, Paris, *Théâtre de Paris-Plaine*, gennaio-febbraio 1991). Stupisce notare quanto poco quest'opera sia stata sfruttata, mentre testi non concepiti per una messa in scena teatrale vengano rappresentati con una frequenza nettamente maggiore. Si veda il caso di *Feux* (Yourcenar 1936 e 1974), raccolta di prose poetiche che sono state messe in scena con una frequenza tale da essere impossibile enumerarle in questa sede¹.

2 *Feux*

L'opera in questione nasce da una delusione sentimentale dell'autrice che ha voluto utilizzare la scrittura per elaborare il proprio dolore: si tratta di un testo che Yourcenar definisce “résolument moderne” (Yourcenar 1982: xix), vicino alle sperimentazioni poetiche contemporanee, in cui si alternano appunti di un diario sentimentale, aforismi, riflessioni, dove prevale l’“io” lirico; e racconti di ispirazione mitologica, aventi come tema principale la passione e i suoi tormenti. Il genere scelto, a metà tra la prosa e la poesia, non può essere inserito in una categoria ben definita e questo costituisce un altro elemento di interesse della raccolta. La

voce poetica non viene mai caratterizzata in modo preciso e non fornisce alcun dettaglio che possa identificarla con un personaggio specifico, anzi a volte si spersonalizza al punto da esprimere considerazioni gnomiche, parabole e massime, simili a quelle di La Rochefoucauld. Tuttavia, l'opera è costituita da diversi racconti incentrati ognuno su un personaggio mitologico e sulla sua dimensione interiore; la coscienza dell'eroe emerge in tutta la sua complessità attraverso l'analisi dei suoi drammi, utilizzando la focalizzazione interna, o lasciando parlare in prima persona il personaggio stesso che dà voce ai propri tormenti. Sono questi racconti ad essere sfruttati ampiamente a teatro: normalmente vengono messi in scena singolarmente, separati totalmente dal loro co-testo, quasi sempre sotto forma di soliloqui. In effetti, la loro apparente autonomia testuale e configurazione monologica sembrano prestarsi particolarmente ad una rappresentazione singola ed indipendente. Tuttavia, sembra doveroso chiedersi quanto questa tendenza ad attingere a singole sezioni testuali sia rispettosa dell'opera nel suo insieme: quanto è possibile utilizzare le varie parti separatamente dal resto, senza alcuna conseguenza su quello che è il senso globale dell'opera? L'abitudine di rappresentare questi racconti sotto forma di monologhi sembra condizionare la comprensione del testo nel suo insieme: sostenere il carattere autonomo e monologico dei racconti significa infatti affermare che l'azione drammatica si concentra interamente su un unico soggetto, separata dai testi che seguono e che precedono, come se si trattasse di una cellula autosufficiente, il cui messaggio si esaurisce in sé e per sé. Fulcro dell'azione sembrerebbe dunque la riflessione intima e solitaria del protagonista, che non dialoga e non si confronta con gli altri. Eppure la struttura di *Feux* sembra suggerire un'altra interpretazione: l'attenzione dell'autrice per l'ordine interno delle sue opere ci porta a credere che l'impianto di questa raccolta non abbia nulla di casuale e che la disposizione dei racconti sia significativa. Se si esamina la struttura, si noterà una costante: ogni racconto mitologico è preceduto da una parte lirica, corrispondente ai pensieri e alle riflessioni del diario sentimentale.

Le due componenti principali della raccolta non sono relegate in due sezioni distinte dell'opera, ma si trovano ad essere intrecciate fra di loro. Nonostante i racconti rappresentino delle unità più definite e concluse, si trovano sempre in relazione diretta con la voce poetica e formano, come già segnalato da Lelong (1998: 49-60), un percorso iniziatico di cui ogni racconto rappresenta una tappa: a partire dalla dolorosa confessione di Fedra fino ai pensieri di morte e liberazione di Sappho alla fine

della raccolta; ogni personaggio descriverebbe dunque una fase di un medesimo processo legato all'elaborazione della sofferenza amorosa.

3 Voce sola e *Phèdre*

La parte più lirica, ovvero il diario sentimentale, trova uno sviluppo nei racconti mitologici, in quanto introduce e comunica pensieri e sentimenti che saranno ripresi nelle sezioni successive. Quest'alternanza di voci, prima quella poetica, enunciativa lirica, poi quella degli eroi ed eroine, narrativa e lirica, si configura come un vero e proprio dialogo, smentendo la portata monologica ed autoreferenziale che si attribuisce d'abitudine a questi testi. Lo scambio si produce attraverso un sistema di rimandi e di analogie, come a creare una sorta di eco o di rimbalzo da una voce all'altra; in questo modo, il racconto dell'eroe non è significativo in sé, ma assume pieno valore solo nel confronto con la voce poetica. È infatti nel legame tra queste diverse voci che si realizza il significato dell'opera: la voce solista esplora la propria interiorità vedendola rispecchiata nelle vicende di altri, attraverso un confronto diretto.

La parte iniziale del volume, che potremmo definire il prologo, ci sembra emblematica: “j’espère que ce livre ne sera jamais lu” (1974: 23). La voce sembra negare la necessità dialogica che tuttavia è sottintesa in questa frase, o meglio, nella sua stessa enunciazione e nell'opera nel suo insieme. L'apparente rifiuto del dialogo con l'altro e della condivisione di un'esperienza intima contrasta con l'esistenza stessa del testo e maschera l'intimo bisogno di una confessione e di un riconoscimento esterno. Il bisogno dunque, nonostante la vergogna, di parlare della propria passione per legittimarla, per trasformarla in altro da sé, e per goderne di nuovo attraverso la sua espressione verbale. Questa intenzione si realizza nella confessione di Fedra, definita una “fiévreuse [qui] se console à l'aide de chuchotements de confession qui remontent aux aveux de l'enfance” (26-27). Protagonista della prima sezione e gravida di un segreto che la consuma, Fedra non può più tacere ed infine, “elle [...] confesse avant de mourir, pour avoir une dernière fois le plaisir de parler de son crime” (28). Inoltre, la voce solista introduce anche il tema dell'ossessione amorosa: “Absent, ta figure se dilate au point d'emplir l'univers. Tu passes à l'état fluide qui est celui des fantômes. Présent, elle se condense ; tu atteins aux concentrations des métaux les plus lourds, de l'iridium, du mercure” (23). Nel racconto, torna questo parallelismo tra l'essere amato e i metalli

che si sviluppa attraverso l'uso di verbi che rimandano al campo semantico legato al mestiere del fabbro: “[Phèdre] *crée* Hippolyte [...] elle *fabrique* sa beauté, sa chasteté, ses faiblesses; elle les *extraît* du fond d'elle-même; elle *isole* de lui cette *pureté* [...] elle *forge* de toutes pièces l'inexistante Aricie” (26, corsivo nostro). Le immagini e i motivi annunciati dalla voce solista sono ripresi e sviluppati alla rovescia: alla forza e alla resistenza dell'iridio risponde la fragilità del cristallo, in contrasto con la forza distruttiva della donna che ama: “elle imite le soleil quand il heurte un cristal”. Anche l'immagine del fantasma ritorna, questa volta applicata alla donna: “elle se change en spectre; elle n'habite plus son corps” (27), così come il riferimento all'alcool iniziale, “L'alcool dégrise. Après quelques gorgées de cognac, je ne pense plus à toi” (24), ritorna come un'eco nel passo in cui “[Phèdre] se grise du goût de l'impossible, le seul alcool qui sert toujours de base à tous les mélanges du malheur” (26). Ed ecco un primo esempio di quello che si vedrà nel resto della raccolta: la voce lirica sembra avviare un dialogo con altre voci che approfondiranno le tematiche accennate.

4 *Achille e Patrocle*

Il secondo racconto, *Achille ou le mensonge*, tratta l'episodio in cui l'eroe si nasconde presso il re Licomede, assumendo sembianze femminili, per sfuggire al suo destino di morte a Troia. La voce solista introduce efficacemente il tema della fatalità e della fuga, sfruttando al massimo il campo semantico della guerra: si parla genericamente di “défaite”, “fuyard” e “fuite” (29), elementi che si concretizzano nella vicenda di Achille, dove quest'ultimo è definito “transfuge du camp des mâles” (32), “embusqué”, convinto di poter sfuggire al suo destino in una “prison de femmes” (34). Tuttavia, non è possibile sottrarsi al Fato, ed è ciò che leggiamo nel diario lirico: “je connais les passerelles, les ponts tournants, les pièges, toutes les sapes de la Fatalité” (30). Il racconto riprenderà questo motivo, ma al contrario, ovvero sarà Achille a voler ingannare il Destino: la madre Teti, invece di abbigliarlo da soldato “l'avait revêtu de ses tuniques de déesse qui dérouteraient la Mort” (31). I termini per riferirsi alla guerra e all'amore vengono utilizzati indistintamente e rimbalzano da una voce all'altra: “la gloire, la guerre [...] lui faisaient l'effet de maîtresses exigeantes dont la possession l'obligerait à trop de crimes” (33-34). Ogni cosa è il suo contrario (Counihan 1994: 225-37): l'odio di Achille e Deidamia è amore, così come l'amore di Misandra e Achille è odio; l'annuncio di questa struttura antitetica in cui tutto è il contrario di tutto,

è ancora una volta espresso dalla voce poetica nella massima: “[...] on ne possède que ce qu’on ne possède pas. [...] ce qu’on possède, on ne le possède plus” (1974: 30); “Je ne serai jamais vaincue; je ne le serai qu’à force de vaincre” (29). Su questo ritmo, le voci si alternano, in un continuo movimento oscillatorio tra amore e morte in cui Achille finirà per scegliere quel destino a cui tentava di sfuggire: “Achille s’engagea sur ce câble des Parques” (39) così come aveva già annunciato la voce solista: “La mort, pour me tuer, aura besoin de ma complicité” (30).

Il terzo racconto continua con un nuovo episodio della saga di Achille, *Patrocle ou le destin*, quello della morte di Patroclo, a cui viene aggiunto anche il duello con Penthesilea e la sua uccisione.

La voce solista questa volta annuncia e determina un cambiamento di tono dalla prima frase: “Un cœur, c’est peut-être malpropre. C’est de l’ordre de la table d’anatomie et de l’étal de boucher. Je préfère ton corps” (40). Tono che sarà adottato anche nel racconto, proponendo una serie di immagini anatomiche disturbanti riguardanti il disfacimento del corpo e la morte violenta legata alla guerra: la voce solista abbandona la sua poeticità per diventare molto più prosaica, quasi naturalista per l’attenzione al dettaglio più macabro e sordido della realtà corporale dell’uomo. Si pensi, ad esempio, alla descrizione del sanatorio incentrata sul motivo della malattia: “les malades crachent des confidences sanglantes, échangent des bacilles, comparent des bulletins de température, s’établissent dans une camaraderie de dangers” (40). A questi bollettini medici rispondono i bollettini di guerra e i resoconti dei caduti nel racconto; si tratta di un vero e proprio carnaio, come anticipato dalla voce solista, che si realizza attraverso immagini molto forti: “son glaive enfonce dans cette gelée rose, trancha des nœuds gordiens de viscères; les femmes hurlantes [...] s’empêtraient comme des chevaux de corrida dans l’échevellement de leurs entrailles” (48-49).

5 *Antigone e Léna*

Nella quarta sezione, la voce solista delinea il mito sofocleo di Antigone (*Antigone ou le choix*), attraverso riferimenti al tema del sacrificio, alla carità e al dono di sé: “Ne plus se donner, c’est se donner encore. C’est donner son sacrifice” (51); “La seule horreur, c’est de ne pas servir” (52). Queste tematiche sono rese ancora più evidenti dalle analogie che si costruiscono nel racconto con la figura di Cristo; in effetti, il testo presenta

una grande quantità di citazioni evangeliche implicite ed esplicite: una volta recuperato il corpo di Polinice, la protagonista se ne fa carico come di una croce, “elle porte son crucifié comme on porterait une croix” (58), prima di essere fermata dalle guardie, “Des prétoriens s’élancent, traînent hors du cimetière cette goule de la Résurrection: leurs mains déchirent peut-être sur l’épaule d’Antigone une tunique sans couture, se saisissent du cadavre” (58-59). Inoltre, la voce solista non manca di presentare molti riferimenti alla corporalità che si concretizzeranno nella descrizione della salma di Polinice, così come notiamo una particolare insistenza sulle mani dell’amato che la voce lirica vorrebbe trattenere a dispetto del resto del corpo, come le mani di Dio: “je repose la tête comme un enfant, entre ces paumes pleines des étoiles, des croix, des précipices de ce qui fut mon destin” (53), fato condiviso da Antigone che si china sul morto riversando su di lui tutto il suo amore e trasformandolo nella sua croce: “elle se courbe sur lui comme le ciel sur la terre [...] ce mort est l’urne vide où verser d’un seul coup tout le vin d’un grand amour” (58).

Per quanto riguarda il quinto racconto, la voce lirica introduce *Léna ou le secret* attraverso dei lunghi lamenti sull’amore non corrisposto, la follia amorosa che porta ad accettare qualsiasi situazione e l’insegnamento del dolore. Si dice che amare con gli occhi aperti sia amare come un folle perché “c’est éperdument accepter” (62), accettare con la stessa disperazione con cui Lena accetterà il rifiuto di Aristogitone, seguendolo ovunque, “comme une chienne qui suit de loin sur la route son maître parti sans elle” (67), poiché spera in un cambiamento, come la voce lirica che afferma: “un ignoble espoir me reste. [...] N’importe quel faux pas pourrait te faire tomber sur mon corps” (62). “Un dieu [...] t’a ordonné de ne plus m’aimer” (63), questo appunto lirico ci fa pensare ad Armodio, causa dell’allontanamento di Aristogitone da Lena, paragonato ad un dio nel racconto. Le tematiche accennate dalla voce lirica, soprattutto quella dell’accettazione e del dolore, sono rese ancora più significative dalla variazione finale che Yourcenar introduce alla leggenda: Lena non sarà complice della congiura contro Ipparco, non avrà nemmeno questa consolazione; una volta catturata, si mozzerà la lingua per la vergogna di non aver avuto nessun ruolo nella vita dell’amato.

6 *Marie-Madeleine e Phédon*

Nel sesto racconto, *Marie-Madeleine ou le salut*, è la protagonista stessa a parlare in prima persona e a riprendere molti dei passi già anticipati dalla voce iniziale. Nella versione yourcenariana, Maria Maddalena è abbandonata dal suo sposo, l'apostolo Giovanni, per seguire il Messia; nel tentativo di sedurre il Cristo, finirà lei stessa per innamorarsi di lui, seguendolo in tutti i momenti della Passione fino alla Resurrezione. La voce lirica non manca di annunciare il conflitto con Dio attraverso il celebre episodio della lotta fra Giacobbe e l'Angelo: "Cet ange est Dieu, puisque son adversaire sortit vaincu de la lutte, et déhanché par sa défaite" (79). Maria Maddalena rappresenta concretamente questa rivalità con la figura di Cristo, definito "agneau ravisseur" (82) per averle sottratto l'amato: "Je ne savais pas que je luttais contre un rival invisible comme notre père Jacob contre l'Ange" (82). Anche per Maddalena, la lotta risulta vana, e sarà ancora una volta la voce lirica ad anticiparlo: "Est Dieu tout ce qui nous passe, tout ce dont nous n'avons pas triomphé" (79). Le riflessioni, negli appunti lirici, sottolineano l'esclusività delle passioni e la loro inconciliabilità: "Quand je perds tout, il me reste Dieu. Si j'égare Dieu, je te retrouve. On ne peut pas avoir à la fois l'immense nuit et le soleil" (79), considerazione confermata dalla protagonista: "on ne fait jamais que changer d'esclavage: au moment précis où les démons me quittèrent, je suis devenue la possédée de Dieu [...] En face de la Passion, j'ai oublié l'amour" (89). In questo racconto, lo scambio tra la voce lirica e la narrazione in prima persona è più intenso.

Il settimo racconto, *Phédon ou le vertige*, espone in prima persona la vita di Fedone, il suo incontro con Socrate e la testimonianza della morte del maestro. Riprendendo il dialogo eponimo di Platone, Yourcenar ritorna sulle questioni riguardanti la morte e il destino dell'uomo. La vertigine altro non è che la danza del tempo, la vertigine dell'eternità: "Le fifre du désir, le tambour de la mort rythmaient leur valse triste qui jamais ne manquait de danseurs. Leur route qu'ils croyaient droite paraissait circulaire au jeune garçon couché au centre de l'avenir" (100) o ancora: "le monde [...] tournait autour de moi comme une roue gigantesque dont j'étais le supplicié" (101). Non a caso, la voce lirica cede la parola al racconto proprio dopo aver concluso con una considerazione sul tempo "Ah! Mourir pour arrêter le Temps..." (97). Il racconto si configura come un discorso filosofico che cerca di rendere conto, attraverso un fitto espressionismo verbale, della complessità dell'esistenza umana e della coincidenza

dei contrari, annunciate nel diario lirico con la frase: “On dit: fou de joie. On devrait dire: sage de douleur” (97) e poi sviluppate nel racconto: “Je sais de la douleur ce qu’enseigne son contraire” (100); “La volupté est identique à sa sœur la douleur” (113); “Il n’y a ni vertu, ni pitié, [...] rien qu’une coquille vide dansant au haut d’une joie qui est aussi la Douleur” (114). In questa fusione di contrari, è interessante notare l’importanza accordata ancora una volta alla corporalità, annunciata già dalla voce sola che attribuisce al corpo un valore normalmente associato all’anima: “ton corps nu semble un Ange chargé de veiller ton âme”; “Mon Dieu, je remets mon corps entre vos mains” (96); mentre all’anima, nel racconto, vengono attribuite caratteristiche fisiche e vili: “la puanteur des âmes, si forte que l’odeur des cadavres est près d’elle un parfum” (103). Fedone insiste su questi stessi concetti, sottolineando l’importanza capitale della carne: “Puisque la chair est après tout le plus beau vêtement dont puisse s’envelopper l’âme, que serait Socrate sans le sourire d’Alcibiade et les cheveux de Phédon? À ce vieillard [...] quelques doux corps aimés n’avaient pas seulement enseigné l’Absolu, mais aussi l’Univers” (112).

7 *Clytemnestre e Sappho*

Nel racconto seguente, *Clytemnestre ou le crime*, la voce lirica ritorna sul tema della corporalità: l’amore è una “débauche” e laddove il piacere fisico trascina l’ideale amoroso a terra, l’anima riporta il corpo nelle sfere ideali, trasformando l’essere amato in un Dio, alla ricerca di una vera e propria Assunzione, per quanto quest’ultima si riveli spesso una compensazione: “Nous sommes punis de n’avoir pas pu rester seuls” (115); “Pour qu’une assumption soit possible, il faut un Dieu”. Clitemnestra fa di Agamennone più di un dio, e come suggerisce la voce lirica, il centro della sua vita, “la clef de voûte de mon univers” (116). Il diario sentimentale indulge in riflessioni sulla solitudine e sull’attesa dell’amato: “Où es-tu, dans quel lit, dans quel rêve?”; “je cesse de me rappeler que j’essaie de t’oublier” (116). L’oblio è, infatti, impossibile per Clitemnestra, la quale vive l’assenza del marito nella costante attesa del suo ritorno, finendo per assumerne anche le caratteristiche ed annullandosi per lui: “Je me substituais peu à peu à l’homme qui me manquait et dont j’étais hantée” (122); “J’ai consenti à me fondre dans son destin comme un fruit dans une bouche” (121). La voce lirica, infine, suggerisce un’ambientazione notturna in cui la città sembra posseduta da fantasmi, assassini e sonnambuli: a questa risponde l’immagine dell’inferno di Clitemnestra, perseguitata

dal fantasma del marito, trasformata a sua volta in spettro “J’irai la nuit le long des routes à la recherche de la Justice de Dieu. Je retrouverai cet homme dans un coin de mon enfer [...] je serai bientôt la plus blême des fantômes” (130).

Il tema del fantasma, così come l’istinto di morte, ritornano soprattutto nell’ultimo racconto, *Sappho ou le suicide*. Gli appunti lirici presentano come un fantasma la donna che ama di un amore non più corrisposto, invisibile agli occhi dell’amato fino a perdere la sua corporalità, come annuncia la voce lirica: “Cesser d’être aimée, c’est devenir invisible. Tu ne t’aperçois plus que j’ai un corps” (131). Nel racconto, la scomposizione fisica comincia dalla voce del narratore interno (Poignault 1993: 21-40), che nonostante si tratti di Saffo stessa, conduce la narrazione parlando di sé in terza persona, come se la sua voce si fosse già dissociata dal suo corpo: “Je viens de voir au fond des miroirs d’une loge une femme qui s’appelle Sappho”; la descrizione che fa di sé è quella di un cadavere, quasi di un fantasma: “elle est pâle comme la neige, la mort ou le visage clair des lépreuses. [...] elle a l’air du cadavre d’une femme assassinée [...]” (Yourcenar 1974: 133). Yourcenar crea una nuova Saffo, non più poetessa, ma acrobata da circo: “Son corps collé au mur [...] fait partie de ce groupe de fantômes en vogue qui planent sur les villes grises” (134). La sua vita è una continua danza sull’orlo dell’abisso, ma non è la sua arte a rischiare di ucciderla, quanto piuttosto il suo cuore, paragonato a una bestia implacabile che deve cercare di domare. Si tratta di un personaggio che è già morto, ma che si trascina come un cadavere nella vita, fino ad arrivare alla risoluzione finale del suicidio, come già annunciato dalla voce lirica: “Entre la mort et nous, il n’y a parfois que l’épaisseur d’un seul être. Cet être enlevé, il n’y aurait que la mort”; “je tiens d’Hyacinthe le goût des fleurs, de Philippe le goût des voyages [...] Pourquoi pas de toi le goût de la mort?” (131-32). Il mancato suicidio di Saffo si riflette nella parte lirica di chiusura, quando afferma: “Je ne me tuerai pas. On oublie si vite les morts”. Nell’epilogo, la voce chiude la raccolta riproponendo tante tematiche e motivi affrontati ed è proprio in queste ultime considerazioni che emerge il carattere catartico e quasi terapeutico di questo testo: “On ne bâtit un bonheur que sur un fondement de désespoir. Je crois que je vais pouvoir me mettre à construire” (148). È solo dopo questo intenso scambio dialogico tra la voce lirica e i numerosi personaggi delle leggende e dei miti che il dolore può essere superato, permettendo all’individuo di rinascere.

8 Rapporto tra voce sola e coro

Ci si potrebbe chiedere in che misura questo scambio tra voce lirica e racconti si collega al concetto di coralità? Nei racconti, l'autrice sembra sfruttare la dimensione monologica del singolo, ma in realtà ricrea delle piccole collettività, poiché ogni eroe mitico è costruito su più livelli. Egli porta in sé tutte le epoche che ha attraversato, mediante le diverse versioni ed interpretazioni:

L'antique proprement dit n'est souvent dans *Feux* qu'une première couche peu visible [...] Achille et Patrocle sont vus moins d'après Homère que d'après les poètes, les peintres et les sculpteurs qui s'échelonnent entre l'antiquité homérique et nous ; ces deux récits bariolés ça et là des couleurs du XX^e siècle débouchent d'ailleurs dans un monde onirique sans âge (12).

Soprattutto il mondo contemporaneo all'autrice e il suo contesto artistico-letterario si fondono con le storie raccontate, rendendo a volte difficile la distinzione fra le varie temporalità: "l'Athènes noctambule de 1935 s'y superpose à celle de la jeunesse dorée du temps d'Alcibiade" (13); "Sappho acrobate appartient au monde international du plaisir d'entre-deux-guerres [...]" Un parti pris très net de surimpression mêle partout dans *Feux* le passé au présent devenu à son tour passé" (14). Questa oscillazione perpetua tra presente e passato, così come la dimensione a volte onirica e surreale, serve soprattutto a sottolineare il carattere universale delle situazioni umane rappresentate, sia all'interno dei racconti che nell'insieme. Il singolo personaggio risulta così stratificato e già polifonico al suo interno: il primo racconto non mette in scena solo la Fedra, ma tutte le Fedre che si sono susseguite nei secoli, attraverso le diverse interpretazioni di artisti e scrittori, così come anche le Fedre dei giorni nostri e tutte quelle donne che condividono una simile vicenda di dolore; stessa cosa vale per tutti gli altri eroi ed eroine tragiche presentate nella raccolta yourcenariana. Antigone è esemplificativa di una certa passione per la giustizia, così come, nella vicenda di Maddalena, non è l'individuo specifico con le sue caratteristiche particolari ad essere espresso, ma il rapporto conflittuale di ogni individuo con Dio.

Si viene dunque a costituire una pluralità di voci, sia all'interno del singolo racconto che a livello più generale nella somma di tutti i racconti, che appartengono ad ogni tempo e che non si trovano in contraddizione tra di loro, anzi condividono una linea tematica e formale comune. Se all'interno dello stesso personaggio questo risulta evidente, a livello globale, il carattere unitario di queste voci si manifesta attraverso

uno stesso concetto di passione, situazioni e individui spinti al limite da emozioni violente, rese attraverso una sorta di espressionismo stilistico un po' "outré" (18), come lo definisce l'autrice, indispensabile per renderne la complessità e l'impeto. È proprio questo carattere comune tra i vari personaggi dei racconti ad averci suggerito l'idea di un coro, all'interno del quale ogni voce è diversa, ma unendosi in modo armonico alle altre, arriva a creare l'impressione di un insieme unitario. Si riscontra dunque un micro-coro all'interno di ogni racconto, il cui insieme forma un macro-coro diviso in varie sezioni: in questo modo, ogni eroe ed eroina non esprime solo la propria visione del mondo, ma si fanno portavoce di una comunità, di un gruppo di esseri umani che ha condiviso e che condividerà le stesse esperienze di passione e dolore, esattamente come il corifeo si faceva rappresentante del gruppo corale nel teatro greco.

9 Il recupero del dramma antico

Parlando di coro in un'opera di Yourcenar, non può essere ignorato il legame col teatro dell'Antichità; in molte sue opere, infatti, si riscontra un attento recupero degli elementi della tragedia antica e questa raccolta non fa eccezione, anzi cerca di ricostituire quell'unità dialogica tra il coro e l'attore unico che era caratteristica della fase più arcaica del teatro greco (Di Benedetto, Medda 1997). Se si osserva attentamente lo spazio occupato dalla voce solista e dai racconti, si noterà come questi ultimi occupino una porzione decisamente maggiore, rendendo quasi accessoria la parte lirica, come se questa fungesse da cornice introduttiva o espletiva, ed è forse questa sproporzione testuale ad aver favorito la ripresa teatrale dei racconti in forma di monologhi. La preminenza del coro, formato dai vari personaggi mitologici, rispetto alla voce lirica, richiama la prima fase del teatro greco, ancora legato agli aspetti più culturali e liturgici, in cui era il coro l'unico protagonista del dramma (Vernant, Vidal-Naquet 1972). L'attore singolo o *exarchon* si è staccato dal gruppo spinto dall'esigenza di guidare il canto corale nella sua totalità. Lo scambio che si veniva a creare si basava, per l'appunto, sull'alternanza tra le istruzioni date dal primo corista e l'esecuzione del coro: questo personaggio, oltre a guidare, partecipava al canto, proponendo delle strofe che venivano ripetute, e indicando il ritmo che tutto il coro doveva seguire; questa entità si è in seguito trasformata in una voce solista che dialogava col coro stesso, da cui è nato il primo attore. È abbastanza evidente l'analogia

con la raccolta *Feux*: gli esempi che abbiamo visto in precedenza mostrano come la voce lirica, intonando essa stessa dei canti di dolore, sembri suggerire la nota iniziale e dare istruzioni al resto delle voci su come proseguire e sviluppare il motivo proposto, dando il ritmo all'intera struttura. Si spiega quindi il ruolo predominante del coro, in cui sono i personaggi mitici ad occupare il centro della scena. È curioso notare come Yourcenar sia sempre stata definita "classica", quando in realtà questa analisi dimostra un grande interesse per il recupero degli aspetti più arcaici dell'antichità greca, di gran lunga anteriori al concetto di classicità. È quasi come se volesse fare *tabula rasa* di tutti gli elementi che si sono sovrapposti nel corso dei secoli per ritrovare il nucleo essenziale², ovvero le origini della coralità, per riscoprire l'unità originale della tragedia greca che si fonda sul dialogo tra il singolo attore e il coro.

Questo non è l'unico elemento a collegare la raccolta al dramma antico: innanzitutto, Yourcenar conferisce al gruppo di eroi molte delle funzioni espressive normalmente assegnate al coro greco. La prima potrebbe essere quella di dare voce alle risonanze emotive del personaggio principale, ovvero la nostra voce solista, attraverso l'espressione di un lamento comune, il *kommos*, originariamente legato a forme arcaiche di rituali funebri collettivi in cui il dolore del singolo, sotto forma di preghiera o supplica, viene condiviso con la comunità (Pattoni 1990: 33-82). Non dimentichiamo che *Feux* nasce dalla necessità di esprimere una sofferenza amorosa e di superare un momento di crisi interiore attraverso l'ausilio di una comunità, quella del mito. Quest'ultima si fa carico di rappresentare quelle stesse esperienze di dolore, dilatandole attraverso la narrazione di vicende mitiche senza tempo, utili a proiettare al di fuori di sé quella sofferenza, che non è più meramente individuale, ma collettiva-umana, arrivando così a superarla. Nella Prefazione alla seconda edizione, l'autrice afferma: "ce qui compte dans la légende et le mythe est leur capacité de nous servir [...] de véhicule pour mener le plus loin possible une expérience personnelle, et, s'il se peut, pour finir par la dépasser" (1957: 3).

È così che opera la funzione consolatoria del coro, intervenendo in situazioni di solitudine, attraverso il principio del *non tibi soli*, ovvero, ciò che tocca a un individuo è già capitato ad altri (di Benedetto 1972), trattando la sofferenza come un'esperienza comunitaria, mediante un gioco di corrispondenze e di richiami che contribuiscono ad amplificare il *pathos* e a rappresentare in modo efficace la sfera sentimentale ed emotiva della voce solista. Inoltre, il gruppo di eroi mitici in *Feux* è depositario

di una saggezza antica che, anche se non si propone di dare consigli o di dissuadere dal compiere determinate azioni, come avveniva esplicitamente nel coro greco, agisce in modo molto più implicito. Il ripercorrere gli eventi tragici di determinati personaggi aiuta la voce solista a prendere coscienza del proprio dolore e ad attraversarlo, sfruttando la funzione catartica del dispositivo tragico. Si tratta di una drammaturgia dell'interiorità (Ieranò 2010) in cui il desiderio di espressione e di riconoscimento della propria esperienza emotiva trova un compimento nelle vicende narrate degli eroi tragici.

Un ultimo, ma non meno importante, elemento di connessione con il coro antico è la presenza di riferimenti più o meno velati ad altri linguaggi artistici. Sappiamo, infatti, che parte determinante della liturgia tragica era la presenza della musica, del canto e della danza, utilizzati a scopo rituale e alla cui esecuzione era deputato il coro (Lanza 1997). In che modo Yourcenar recupera questa poliedricità del coro greco e questa fusione di più linguaggi artistici in una raccolta narrativa, non concepita per la scena? Innanzitutto, la scelta di utilizzare un genere ibrido, come quello della prosa poetica, ha permesso all'autrice di sfruttare tutte quelle sonorità ed armonie che solo un uso poetico del linguaggio consente di esprimere; in più, Yourcenar manifesta in più momenti la necessità di voler riprodurre un vero e proprio canto, a volte un'aria o un grido:

[ce] complexe mélange de sentiments et de circonstances [...] dans un poème constituant le point de départ du chant”; “Je rêvais [...] d’une forme capable [...] de rendre avec fidélité le chant profond des personnages et le sourd accompagnement onirique et mythique qui soutient celui-ci” (13).

Se il canto e l'elemento musicale possono essere più facilmente riprodotti con l'aiuto di mezzi stilistici, i riferimenti alla danza ci sembrano più degni di nota in quanto meno scontati. Nel teatro antico, oltre ad essere un elemento rituale ben codificato, la danza faceva parte di un'esperienza collettiva che scandiva i momenti più importanti della vita comunitaria: il gruppo si trovava ad eseguire delle evoluzioni coreografiche e mimiche in modo compatto e preciso, sempre a sottolineare l'unitarietà dell'*ensemble* e il carattere rituale della pratica. I riferimenti a quest'arte sono molto più numerosi e significativi di quelli relativi al canto; si pensi ad esempio a *Phédon ou le Vertige*, racconto incentrato sulla danza cosmica. Già a partire dalla Prefazione, si sottolinea il rapporto con le diverse forme di spettacolo che hanno segnato il periodo tra le due guerre: non solo la danza, ma anche le forme più popolari e moderne, come il cabaret, le esibizioni musicali

in costume, il circo e il cinema: “la passion du spectacle sous le triple aspect du ballet, du music-hall et du film, commune à toute la génération qui vers 1935 avait environ trente ans” (1974: 15).

Il racconto di Saffo è, in questo contesto, il più emblematico in quanto è ispirato ad uno spettacolo di varietà a Pera e scritto durante la crociera sul Mar Nero, mentre un grammofofono riproduceva continuamente lo stesso ritornello americano sulle imprese dell’acrobata volante sul trapezio; ma anche gli altri racconti non mancano di riferimenti impliciti: il personaggio di Achille è messo a confronto con l’acrobata e ballerino Barbette e il duello tra Achille e Pentesilea si configura come un balletto russo “revu à travers Diaghileff ou Massine et “mitraillé” par les prises de vues des cinéastes” (16). L’autrice definisce, infine, la raccolta come “un bal masqué” (22) ed in effetti i suoi personaggi alternano continuamente le maschere del passato e quelle del presente, i loro movimenti sono imprevedibili e si lasciano difficilmente catturare in una fotografia ben definita, poiché è solo nel loro insieme che si può osservare il disegno dell’intera coreografia. Queste nuove forme di intrattenimento si diffusero ampiamente all’inizio del secolo ed ebbero un impatto così forte da essere considerate e vissute come un’esperienza comunitaria moderna. Si trattava dunque di nuove forme di aggregazione sociale, equivalenti al carattere collettivo delle danze tragiche per la società greco-arcaica. Yourcenar introduce nella raccolta quei riferimenti culturali e artistici, specifici della sua contemporaneità, per cercare di suggerire delle corrispondenze con ciò che era per gli antichi l’esperienza della tragedia, con i suoi diversi linguaggi scenici ed artistici, al fine di darle nuova vita e di sfruttarne il potenziale.

10 Conclusioni

Un’obiezione potrebbe sorgere a questo punto: come giustificare la presenza del coro all’interno di un contesto novecentesco, dove la mancanza di un senso di comunità, la solitudine e la frammentarietà dell’esperienza individuale sembrano negarne l’esistenza? (Sarrazac 2012: 202). L’autrice, benché percepisse molto bene la crisi dell’uomo del XX secolo e la mettesse in scena a suo modo, ha sempre creduto che la letteratura dovesse, oltre a renderne conto, proporre un’alternativa, una soluzione, un appiglio per riemergere dal caos della modernità. È così che, invece di decostruire e frammentare un’esperienza di dolore che rimarrebbe

fine a se stessa, cerca di tornare alle origini, attraverso il recupero di un coro antico, con il quale instaurare un dialogo, seppur interiorizzato, per sormontare la sofferenza personale. Senz'altro le forme in cui questa coralità si manifesta sono coerenti con il contesto letterario del secolo, poiché a prima vista sembra un insieme frammentato, composto da tante monodie distinte. È anche vero che i diversi personaggi analizzati sono vaghi, sfuggenti e difficilmente classificabili; questo è dovuto alla stratificazione dei vari eroi mitici su più livelli e all'atmosfera onirica e surreale, creata grazie ad un linguaggio figurato molto ricco di suggestioni. Tuttavia, Yourcenar non cerca di decostruire i suoi personaggi, ma di mostrarli nella loro complessità, rendendo evidenti le pluralità di cui sono composti e i legami senza tempo che li collegano a noi: questi *fuochi*, lungi dall'essere dei frammenti di coscienze, finiscono irrimediabilmente per fondersi e divampare all'interno del grande e indistinto fuoco madre da cui prendono origine, ovvero l'universale.

L'aspetto corale di questa raccolta è meno evidente che nell'opera *Denier du rêve*, eppure Yourcenar non manca di mettere in luce il profondo legame fra queste due opere: l'espressionismo stilistico e la forma ibrida, a metà fra la lirica e la narrativa, dovevano servire ad esprimere la varietà di gesti e situazioni, in un unico canto corale. *Unum ego et multi in me*, questa frase è emblematica del progetto che è stato compiuto per entrambe le opere (1971, vol. 1: 13): le voci che si succedono in *Feux* non rappresentano una disgregazione sterile, ma l'unione di tutte le possibilità umane insite nell'individuo. Se nel primo *Denier du rêve*, l'autrice ammette di non essere stata in grado di trovare questa unione e di collegare fra di loro i vari personaggi, in *Feux* è riuscita perfettamente: "Je n'aurais pu, à l'époque, écrire *Feux* autrement, ni ne souhaite maintenant l'avoir fait". Infine, l'autrice afferma che ogni testo è e deve essere un'opera in parte collettiva, in quanto lo scrittore deve estrarre da sé stesso una molteplicità di personaggi ai quali può essere più o meno direttamente collegato. È così che si fa imperativo il bisogno di uscire da uno sterile individualismo per incontrare quella comunità umana che l'autrice ricerca attraverso la coralità di quest'opera: "nous sommes tous trop pauvres pour vivre uniquement des produits de ce lopin d'abord inculte que nous appelons moi" (13-14).

NOTE

- 1 Fra le più recenti ricordiamo la messa in scena di Gianni Corvi di *Marie-Madeleine ou le salut* all'Auguste Théâtre di Parigi, a marzo 2023; l'interpretazione di Lina Sastri al Menotto di Milano nel 2023 e di Brigitte Catillon al Théâtre de Poche-Montparnasse nel novembre 2021; *Per voci sole: Fedra, Antigone, Clitennestra, Lena* di Fabrizio Arcuri nel 2020 per INDIA (Istituto Nazionale del Dramma Antico).
- 2 Yourcenar applicherà questo principio anche all'*Électre ou la chute des masques* come accennato nella Prefazione: "L'histoire d'Oreste m'offrit ce thème traditionnel [...] chargé depuis longtemps d'une accumulation de prestiges tragiques, et même de lieux communs, dont j'avais besoin pour préparer ce dénouement qui fit brusquement table rase de tout" (1971: 19).

BIBLIOGRAFIA

- Counihan, Francesca (1994), "Le mélange et la combinaison des corps: l'union des contraires dans *Feux* de Marguerite Yourcenar", *L'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, ed. M.J. Vázquez de Parga, R. Poignault, Tours, SIEY, vol. 1: 225-37.
- Di Benedetto, Vincenzo; Medda, Enrico (1997), *La tragedia sulla scena*, Torino, Einaudi.
- Ieranò, Giorgio (2010), *La tragedia greca. Origine, storia, rinascite*, Roma, Salerno Editrice.
- Lanza, Diego (1997), *La disciplina dell'emozione*, Milano, Il Saggiatore.
- Lelong, Armelle (1998), "Analyse structurale des récits de *Feux*", *Bulletin SIEY*, 19: 49-60.
- Pattoni, Maria Pia (1990), "La sympatheia del coro nella parodo dei tragici greci: motivi e forme di un modello drammatico", *Studi Classici e Orientali*, 39: 33-82.
- Poignault, Rémy (1993), "Dans le miroir de Sappho. De l'impossibilité d'être femme", *Bulletin SIEY*, 11: 21-40.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2012), *Poétique du drame moderne*, Paris, Éditions du Seuil.
- Vernant, Jean-Pierre; Vidal-Naquet, Pierre (1972), *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Éditions la Découverte.

Yourcenar, Marguerite (1934), *Denier du rêve*, Paris, Grasset.

— (1936), *Feux*, Paris, Grasset.

— (1957), *Feux*, Paris, Plon.

— (1959), *Denier du rêve*, Paris, Plon.

— (1971), *Théâtre I-II*, Paris, Gallimard.

— (1974), *Feux*, Paris, Gallimard.

— (1982), *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard.

Serena Codena ha conseguito il Dottorato di ricerca in Letteratura Francese presso l'Università di Pavia e nella medesima università ha ottenuto un assegno di ricerca quadriennale su un progetto dal titolo *Il Mediterraneo antico nell'opera di Marguerite Yourcenar*. Si è occupata principalmente del teatro di M. Yourcenar e della sua produzione giovanile; ha pubblicato presso l'editore L'Harmattan una monografia vincitrice del premio Laboratorio Francesisti della SUSLLF dal titolo *Le Minotaure de Yourcenar. Histoire d'une pièce* (2021). | Serena Codena obtained a PhD in French Literature at the University of Pavia and held a Post-Doc position at the same university, working on a project entitled *Marguerite Yourcenar and the Ancient Mediterranean*. She worked mainly on Yourcenar's drama and her early literary production; she published a book entitled *Le Minotaure de Yourcenar. Histoire d'une pièce* (L'Harmattan, 2021) which won the SUSLLF's French Laboratory Award.



Noi è una voce. Ipotesi sul coro nella poesia italiana del Novecento*

Us is a voice. Hypotheses on the chorus in 20th century Italian poetry

Giuseppe Andrea Liberti

Università di Napoli Federico II, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Il contributo si propone di indagare la funzione del coro in espressioni anche molto diverse (per ispirazione e sostrato ideologico) della poesia italiana novecentesca. A partire dalla reinvenzione dei generi e dalla deflagrazione dei confini tra pagina scritta e performance, si vuole osservare come tra le macerie (o le postreme manifestazioni) del soggetto lirico si ritagliano spazio voci terze, spesso collettive, che commentano le situazioni raccontate nei testi a trazione narrativa, suggerendone spesso chiavi di lettura morali, oppure ancora offrono un punto di vista divergente, in grado di restituire il “senso della Storia” latente nella produzione poetica. Dati questi obiettivi, l’indagine prende in considerazione testi pubblicati dall’inizio agli ultimi anni del secolo (fino a toccare, in qualche caso, il nuovo millennio). Simili presenze vengono indagate all’interno di narrazioni in versi, nella cui polifonia emerge un’istanza corale, e in testi che si collocano a metà strada tra poesia e teatro. Attraverso il confronto tra diversi procedimenti corali, riconoscibili tanto da esplicite indicazioni d’autore quanto da rimandi interni ai testi, si intende verificare come cambi e cosa persista di una funzione che affonda le radici in una lunga tradizione letteraria. | This paper aims to investigate the function of the chorus in different expressions (speaking of inspiration and ideological substratum) from 20th century Italian poetry. Considering the reinvention of genres and the deflagration of the boundaries between the written page and performance, the goal is to observe how third or collective voices find their way among the rubble (or its latest manifestations) of the lyric subject. These choruses comment on the situations recounted in narrative texts, often suggesting moral interpretations, or offer a diverging point of view, which could restore the “sense of History” latent in poetic production from the beginning to the last years of the century (in some cases even touching on the new millennium). Given these objectives, the investigation takes into consideration texts published from the beginning to the last years of the century (up to, in some cases, the new millennium). The presences of choruses are investigated within narrations in verse, in whose polyphony a choral instance emerges, and in texts that are halfway between poetry and theatre. By comparing different choral procedures, that are recognisable as much by explicit author’s

* Desidero ringraziare Bernardo De Luca, Leonardo Lenzi e Lorenzo Morviducci per i suggerimenti e i consigli che hanno contribuito a rendere meno imperfetta la prima stesura di questo articolo. Sono molto grato a Luigi Marfè e Benoît Monginot, *discussant* della sessione in cui ho potuto presentare le mie considerazioni, e ai partecipanti al successivo dibattito (Elisabetta Abignente, Paolo Amalfitano, Silvia Carandini, Francesco Fiorentino e Carmen Gallo) per le sollecitazioni e le critiche, anche puntuali, necessarie al suo miglioramento. La responsabilità di qualsiasi errore o incomprensione è soltanto mia.

indications as by references within the texts, the aim is to verify how a function – rooted in a long literary tradition – changes and which of its features persist.

PAROLE CHIAVE | **KEYWORDS**

Poesia italiana del Novecento, coro, oralità e letteratura, poesia e soggettività | 20th century
Italian poetry, chorus, orality and literature, poetry and subjectivity

1 Oltre i confini del Novecento

“Solo nel coro può esserci verità”. Con questa epigrafe, tratta dai *Taccuini* di Franz Kafka, si apre *Cori*, la prima sezione di *Dal balcone del corpo* di Antonella Anedda; ed è, per di più, un’*ouverture* che annuncia ulteriori testi che puntellano il libro, tutti seccamente intitolati *Coro*. In questi passaggi, l’individualità cede il passo a un soggetto di nuovo tipo, nel quale, come si può evincere dai versi seguenti, si stempera senza mai davvero annullarsi, persistendo pur nella sua collocazione in una collettività:

Lascia che dicano: noi.
“Noi viviamo per schegge
che spostandosi frantumano l’io e il voi
e il più delle volte lasciano intatto solo il paesaggio”.
Lascia che la terza persona parli e che loro rispondano:
“Noi abbiamo i nostri giudici. Fitti come uccelli negli alberi.
Le loro voci si confondono.
Uno è più severo degli altri. Uno è più mite
(nostro padre era un giudice)”.

Ora fai che il plurale si ritragga
indietreggi, dica di nuovo: io (Anedda 2023: 263).

Questo gruppo di voci indefinibili e indefinite, identità mobili pensabili solo ipotizzando un’apertura della prima persona singolare, delinea i suoi movimenti, ordina ed esegue comandi, e nel frattempo costringe il lettore-spettatore a far proprie le questioni che pone:

Sì non siamo quello che ci piace credere
ma solo l’altro versante della storia:
quando non serve agire quando le cose vanno bene.
Cosa di quello che succede ad altri saremmo in grado di sopportare?
Quanta ipocrisia serve a foderarci il petto?

I fiori esplodono nelle aiuole. Il fuoco vive sugli oggetti in frantumi.
Le parole che gli esseri umani si scambiano sono solo richiami.

Un cane corre sulla sua sola zampa: risorge a ogni guerra dall'immondizia.
Salta sui cadaveri. Da lontano lo diresti sano
e i colori dei rottami e della plastica li diresti
dalie, vasi di basilico tra i muri (307).

Si è detto che, in questa poesia, il pronome “noi” ha a che fare soprattutto con coloro “che si trovano al di là dell'individualità e senza più un destino da compiersi”; dietro simili rimodulazioni identitarie, si profila la ricerca “di una voce che elimini l'autoreferenzialità, sfrangi i ruoli e si scomponga per restituire una dimensione ‘transindividuale’ priva di connotazioni di genere e di numero” (Donati 2020: 99). Il tentativo, si può dire, è quello di annullare l'io all'interno di una forza che lo superi e lo preservi contemporaneamente.

La raccolta in cui compare questo ciclo data al 2007, giungendo insomma alla fine di un lungo cammino che l'ambiguo istituto corale ha percorso tra i versi della poesia italiana novecentesca. “Ambiguo”: perché in fondo parlare di “coro” in ambito poetico vuol dire riconoscere che un elemento storicamente associato all'orizzonte estetico delle arti performative può assumere un'inedita dignità testuale, in base a un ripensamento dei suoi scopi legato alle più generali trasformazioni che la poesia italiana affronta lungo tutto il XX secolo. Le pagine che seguono vorrebbero fornire un contributo alla messa a fuoco del problema a partire da una casistica letteraria tratta da momenti diversi del Novecento italiano. Vedremo che i cori poetici assumono sembianze diverse, e possono tanto conquistare uno spazio definito all'interno di raccolte quanto venire diluiti in strutture poematiche di più ampio respiro; prima, però, non sarà inutile un chiarimento su come, già nell'Ottocento, il coro giunga ad assumere una sua autonomia che lo svincola sempre più dalla dimensione teatrale, fino al punto da apparire cosa del tutto altra da ciò che rientra(va) nel contenitore-dramma.

Come spiega Massimo Natale nel suo *Curatore ozioso*, a oggi la più dettagliata ricostruzione della storia del coro tragico in Italia, erano stati due autori ben diversi tra loro a dare l'abbrivo “alla possibilità della voce corale di guadagnarsi uno spazio a sé stante, che aspira a farsi *ab-solutus*, sciolto dalle catene del congegno drammatico” (Natale 2013: 387). Da una parte, il “fallimento” del Manzoni tragico si spiegava anche con l'impossibilità,

riconosciuta dallo stesso autore, di conciliare il coro con l'azione scenica, sacrificandone il portato drammatico per disporlo piuttosto a un integrale incarico educativo e pedagogico¹. Anche questo, si noti, contribuisce alla conversione romanzesca di don Lisander, che però non esita a recuperare in alcuni episodi centrali dei *Promessi sposi* suggestioni lessicali e tematiche provenienti proprio dai cori tragici².

Dall'altra, il Leopardi del *Coro dei morti* che alza il sipario sul *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* decreta la separazione di questo espediente dall'ambito teatrale e la sua promozione a genere a sé. Non era stata, quella leopardiana, una mossa imprevista e deflagrante, se è vero che il coro quale elemento costitutivo del dramma vede un ridimensionamento del suo ruolo costitutivo lungo tutta la modernità³. La sua storia è quella di una lenta liberazione dalle architetture della drammaturgia (non solo) italiana, che comporta in parallelo l'assunzione di caratteristiche precipue tali da smarcarlo da tipologie già consolidate e riconoscibili. Dovremo pensare al coro poetico, dunque, come una delle plurime concretizzazioni della poesia moderna, che ha il vantaggio di portare immediatamente in dote – per la sua storia pregressa, per le sue origini ancestrali e in virtù della sua centralità in un genere fortunatissimo a partire dal XVIII secolo come il melodramma – un superamento della soggettività autoriale. I processi di spersonalizzazione della poesia del Novecento attraversano numerose tendenze del secolo – dal simbolismo al modernismo, non escludendo autori riconducibili al classicismo lirico moderno (cfr. Socci 2022: 16-31). Il ricorso a una voce terza, oscillante tra una prima persona plurale nella quale il poeta può riconoscersi (e magari annullarsi) e un'entità che assume di volta in volta contorni indefiniti o le sembianze di una vera e propria persona, partecipa di quella ridefinizione degli statuti della scrittura in versi, non più focalizzata sulla monologia dell'"io lirico" d'ascendenza romantica, ma capace di accogliere raggruppamenti di personaggi e molteplici modi enunciativi⁴.

2 La trincea e la montagna

Qualcosa del genere è già visibile nei primi decenni del secolo, come quando il soldato Clemente Rebora dà voce a una collettività ferita in una delle sue "prose liriche" di guerra. Il *Coro a bocca chiusa*, databile al 1916, inscena il terrore dell'essere colti dall'"occhio nemico che punta a due passi" (Rebora 2015: 195), ma al racconto dell'occultamento si predilige

un intarsio di “oscure sensazioni e presentimenti di morte, macabri rituali di inumazioni e inutili tentativi di penetrare l’oscurità della notte tastando oggetti e persone intorno”, che nella sua timorosa claustrofobia spinge a “rivisitare la vita nei suoi momenti più significativi” (Valli 1999: 69). Nel breve testo, tale rivisitazione è condotta da un opaco “noi”, che assomma ora i commilitoni al fronte, ora una più generica umanità vittima della mattanza e della barbarie⁵. Il terzo movimento della prosa poetica esibisce con assoluta chiarezza che a prendere la parola non è più l’individuo-Rebora, ma una comunità:

Eppure due labbra una bocca baciata lasciava; e il fiore còlto era un fiore.

Assenti figlioli di giorni presenti a divorare il padre; tempo di nozze a sposare se stessi; oh giovinezza a ritornare vecchi!

Colpevoli fummo per non sapere. Così scontiamo perché il mondo esiste: ma non era preteso nascendo – piccoli giri di una sola volta, e qui immane su noi ruota del sempre.

Amor che dà una pàlpebra al sole – e c’era un frutto per la nostra gola; e lusinga di mare c’era a salire una sponda...

Croce di terre su acque sfatte c’è: e cieca sprofonda se tu la vuoi salire.

Se fosse un crocicchio, la croce – e un uomo desse la strada! Verso una casa la strada. Una soglia di casa...

Busserai? Così pronta accorre la morte! Ma sono docili i morti: sanno la cosa. Non correranno più.

Busserai? Torva la vita cacciò. Sono implacabili i vivi: non sanno la cosa. Caceranno ancora, scaceranno sempre.

Ma busseremo noi se avanzerà anche sola una mano busseremo: atroci bussare, accorati bussare.

E forse qualcuno aprirà: chi aveva schiusa l’attesa.

Forse una donna, se spalancato avesse il suo cuore (Rebora 2015: 196).

“Colpevoli fummo per non sapere. Così scontiamo perché il mondo esiste: ma non era preteso nascendo – piccoli giri di una sola volta, e qui immane su noi ruota del sempre”; e poco più avanti, dopo il tornare anaforico della domanda (“Busserai?”) che distingue i morti docili e i vivi implacabili (ancora destinati, come in effetti sarà, a cacciare e scacciare), è ancora un soggetto plurale a compiere il gesto che chiede di aprire le porte, come quelle finora chiuse all’attesa della pace: “Ma busseremo noi se avanzerà anche sola una mano busseremo: atroci bussare, accorati bussare”⁶.

Il caso di Rebora ci pone di fronte ad almeno due ordini di problemi. Il primo ha a che fare con l'assenza di una vera codifica metrico-stilistica del coro. In un'ipotetica antologia del coro poetico novecentesco, troveremmo accostati una simile prosa ritmica e lunghe serie di endecasillabi, o al contrario frammenti, senza che sia possibile fissare una forma più o meno adeguata all'espressione corale. Al massimo, si potrebbe osservare una certa riconoscibilità di strutture ritmiche all'interno del *Coro* reboriano (Valli nota la cadenza giambica, ma si riconoscono anche passaggi riecheggianti l'endecasillabo), ma saremmo comunque lontani dal poter stabilire con fermezza una costante metrica caratterizzante. Il secondo problema è quello della voce. Chi parla, e come? Lo stile è quello massimamente espressionista del primo Rebora, ma attorno ai suoi tic verbali si coagula una pluralità di individui che ne condividono la sorte – il titolo stesso, ripreso dalla *Madama Butterfly* di Puccini, gioca sull'ossimoro di un canto dimesso, quasi impercettibile, giacché il parlare ad alta voce permetterebbe al nemico di individuare con maggior facilità i bersagli.

Se quello di Rebora rappresenta un antecedente di particolare pregnanza, è comunque nel secondo dopoguerra che la forma-corosplode. Come nel *Coro a bocca chiusa*, è un trauma collettivo a imporre un cambio di passo alla scrittura poetica italiana. Gli anni della dittatura, della guerra e della Resistenza, vissuti tanto sul piano privato che su quello pubblico, entrano nella poesia come tema ma ancor più come substrato esperienziale, e in quanto eventi socializzati determinano una revisione delle modalità con cui esprimerli⁷. Non sono più sufficienti le posture del soggetto lirico caro all'estetica hegeliana per render conto dello sconvolgimento politico e sociale di questa fase; si spiegano così i numerosi cori d'impronta esplicitamente civile, che si pongono quali tentativi di restituire la voce perduta dei gruppi che hanno subito gli effetti della guerra e di costruirne una possibile mitologia.

L'ispirazione per questo tipo di cori può venire dalle strutture semplici della poesia popolare, quando non proprio dai canti di lotta delle formazioni partigiane. Non mancano, in ogni caso, tentativi di complicare le forme di partenza. Una coppia di cori, leggibile nel *Canzoniere di libertà* (1953) di Francesco Monterosso (*nom de plume* del marchigiano Franco Maticotta), si articola in canoniche quartine di endecasillabi a schema ABAB. Nel primo, però, un *Coro di partigiani sotto la luna* presenta una tripartizione netta che rimanda a quella della lirica corale. La strofa è composta dalle prime tre quartine, dove si enumerano gli elementi del paesaggio che dormono fino all'"uomo, ignaro del fratello/ che affila il buio di livori

sordi”; l’antistrofe, costituita da altre tre quartine, è un compianto dei “morti partigiani”; infine, l’epodo, di quattro quartine, si rivolge alle forze della natura, chiedendo loro per chi compiano i loro prodigi, fino ai versi conclusivi, che recuperano *tópoi* letterari come l’apostrofe alla canzone e quella, leopardiana, alla luna:

La terra dorme e tu a chi gridi, fiore,
nel ruvido capestro dei tuoi spini?
Sopra l’antenna del trasmettitore
fanno cenno di sangue gli aguzzini.

E per chi batti, martello di tuono,
sopra la cupa incudine dei monti?
Sull’orologio della torre il suono
confida al vento la resa dei conti.

E per chi esplodi, limpida saetta,
le catene spezzando al temporale?
Grida il cuore – la verità è un’accetta
che spacca il bue per la spina dorsale! –

E per chi canti, canzone d’argento,
lungo la strada ossidata di bruma?
E per chi splendi nel notturno vento
fuoco tra ombre, sventolante luna? (in Accrocca-Volpini 1955: 171)

Il nome di Monterosso ha più che altro valore sociologico, quasi una conferma, nell’opera di un letterato comunque non esente da prove convincenti, dell’utilizzo del coro come strumento di poesia civile e votata alla memoria. Simile, ma di gran lunga più elaborata, è l’operazione che compie Franco Fortini nella sua raccolta d’esordio. Libro segnato dall’evento bellico e dall’esperienza della Resistenza in Val d’Ossola, *Foglio di via* ostenta sin dalla sua prima edizione un tono epico e corale, controprova di una necessità di ripensare il soggetto nelle maglie di un evento che coinvolge più individui e al tempo stesso annuncio di una palingenesi che non potrà che coinvolgere chiunque abbia vissuto quegli anni di lacrime e fuoco. Sono almeno due i componimenti che, nell’edizione del 1946, si presentano come *Cori*: il *Coro dei deportati*, che cambierà però titolo, a partire dal 1959, in *Voce dei deportati*, e il conclusivo *Coro dell’ultimo atto*, sul quale vale la pena soffermarsi:

Dunque fra poco tutto sarà compiuto
Ogni cosa sarà ferma per sempre
Al suo riposo come un giorno compiuto.

Conoscerà ciascuno una cosa vera.
E voi tornerete alle case con una pietra
Sul cuore come nel pugno una pietra vera.

Domani sopra i tetti il sole griderà
Le grandi opere ignude delle montagne
E noi e voi torneremo al lavoro (Fortini 2018: 308).

All'interno dell'organizzazione del libro, il *Coro dell'ultimo atto* "sancisce la definitiva assunzione da parte del soggetto poetico di una prospettiva collettiva: il destino del singolo non è più tenuto in considerazione in virtù delle sue 'pene personali', ma solo ed esclusivamente perché immesso nel flusso dei *destini generali*" (De Luca, in Fortini 2018: 305-06). Si chiude un dramma (*l'ultimo atto*), e lo si chiude guardando a un imminente futuro che potrà essere costruito da "noi e voi", coloro che sono destinati a tornare "alle case con una pietra/ Sul cuore". Ma il coro è più della somma delle monadi: è la forza sovra-individuale che riesce a leggere la storia, che "avverte la continuità dell'esistenza al di là della pena personale" (Fortini 1945: 3). Se, nella sua maturità, Fortini continuerà a ricorrere a motivi bellici, sarà anche perché quest'esperienza sconvolgente saprà rappresentare meglio d'ogni altra immagine la necessità di decidere, di prendere partito, di farsi collettivo (cfr. De Luca 2022: 99).

3 A voce alta

La presenza di cori in testi dalla chiara vocazione politico-civile nell'immediato secondo dopoguerra non va intesa, s'intende, come la sola, dominante tipologia di coralità secondo-novecentesca. Senza dubbio, l'esigenza di aprire la lirica a una soggettività nuova, storicizzata e desublimata, affonda le radici in questi componimenti, ma la presa d'atto della necessità di ripensare il soggetto lirico è lenta. All'arco temporale a cavallo tra anni Quaranta e Cinquanta, al più, si può associare l'avvio di una fase nuova, che si accompagna all'ibridazione di forme e generi e a sempre più nette contiguità tra scritture in versi e prosastiche, nel nome di una "scoperta della dismisura, di ciò che eccede l'ordine ed è ad esso irriducibile",

e che è “parte imprescindibile della nuova crisi di rappresentazione” (Lorenzini 1999: 128). La realtà pluridiscorsiva e plurigenerica della poesia novecentesca rende quasi inevitabili delle modalità variegata di riemersione del coro.

Natale riconosce almeno tre linee d’impiego⁸, ma non mancano casi di sovrapposizione o almeno parziale coincidenza tra queste, e ritengo possa essere utile provare ad ampliare la mappatura del coro poetico novecentesco soffermando proprio l’attenzione su quei casi che si collocano in posizioni “mediane”. Si potrebbe per esempio osservare come ispirazione civile, impianti post- o extra-lirici (come possono essere quelli delle narrazioni poetiche medio-lunghe) e prospettive di esecuzione orale trovino il loro punto d’incontro in diversi esiti che attraversano l’intera seconda metà del secolo. Non mi spingerei fino a dire che l’origine drammatica della forma-coro imponga una sua riemersione in testi che assumono un’ottica performativa, ma è agevole osservare che i componimenti che si accostano, talvolta per diretta ammissione autoriale o indicazione peritextuale, a forme recitative o riconducibili a una radice teatrale, facilitino il “ritorno” di elementi corali.

Il caso più lampante (nonché tra i primi a venire in mente quando si discorre di cori novecenteschi) è forse quello dei *Cori descrittivi di stati d’animo di Didone* di Giuseppe Ungaretti⁹, ai quali possono essere associati gli *Ultimi cori per la Terra Promessa*, benché compaiano nella successiva raccolta *Il Taccuino del Vecchio*. I *Cori didoniani* vengono pubblicati nella *Terra Promessa*, libro che viene pensato come un melodramma “la [cui] musica è nella [...] poesia” (Ossola, Corvi, Radin 2009: 1030). Ciò spiega la presenza di numerosi titoli riecheggianti forme musicali, come il *Recitativo di Palinuro*, le *Variazioni su nulla*, o l’iniziale *Canzone*. Il progetto iniziale non andò mai in porto, ma Luigi Nono si sarebbe incaricato di mettere in musica alcuni componimenti della *Terra*, tra i quali proprio i *Cori descrittivi*¹⁰, particolarmente adatti a una resa sinfonica in virtù dell’eufonia garantita da giochi allitteranti e dal frequente ricorso alla rima – e basti, come esempio estremo ma per questo più efficace, il ricamo al limite del madrigalistico del coro II:

La sera si prolunga
Per un sospeso fuoco
E un fremito nell’erbe a poco a poco
Pare infinito a sorte ricongiunga.

Lunare allora inavvertita nacque
Eco, e si fuse al brivido dell'acque.

Non so chi fu più vivo,
Il sussurrio sino all'ebbro rivo
O l'attenta che tenera si tacque.

Quel che denota la singolarità di quest'opera convertita in raccolta, però, è il fatto che, rispetto alle prove del passato (in particolare al *Sentimento del tempo*), viene svolto in termini inediti un tema carissimo come quello della memoria. E proprio i XIX *Cori* di Didone, che canta il suo lamento di "cosa in rovina e abbandonata" (III) ricordando quando "Covandosi a vicenda/ Le ingenue anime nostre/ Gemelle si svegliarono, già in corsa" (XI), mostrano come la memoria possa divenire "elemento di connessione tra ciò che è e ciò che inevitabilmente passa e, nel tempo, trascorre, ma in quello stesso tempo pur insiste e rimane, traccia indelebile nello 'spavento' della sua rinnovata e sempre ripetuta 'bellezza'" (Papini 2011: 174). A esplicitare questa funzione, tuttavia, non è l'io lirico, ma una voce "altra" che si intromette "proprio lì dove più forte risuonano gli accenti del disincanto autunnale dello stesso poeta" (Frasca 2000: 57). Prestando a Didone la sua inconfondibile voce, fatta di un esasperato frammentismo e di una raffinata tramatura fonica, Ungaretti esce dal paradigma lirico, di cui pure era stato uno dei rappresentanti più autorevoli, per indirizzarsi verso i territori dell'epica.

Di qualche anno successivo è un altro esperimento di superamento del regime lirico, un poemetto che nasce, come dichiarato dal suo autore, ad alta voce, a partire da tentativi di recitazione. Data al 1960 la prima pubblicazione della *Ragazza Carla* di Elio Pagliarani, che attraverso la commistione di generi e registri dà forma estetica alle nuove sfumature della modernità italiana. Opera concepita *en plein air* (cfr. Pagliarani 2019: 481), i cui cori si inseriscono nel flusso narrativo senza che vi siano esplicite indicazioni della loro presenza¹¹, *La ragazza Carla* è il "racconto in versi" della vicenda di Carla Dondi. Questa diciassettenne stenodattilografa di Milano, che comincia a lavorare presso gli uffici di una compagnia di *import export* e a vivere difficoltà e angherie del mondo degli adulti, è la figura che media, con i suoi spostamenti e le sue riflessioni, l'autentica protagonista del poemetto: la città di Milano. Perché *La ragazza Carla* è innanzitutto la storia comune di famiglie piccolo-borghesi che scommettono sulla scalata sociale di una figlia, di padroncini molestatori, di lavoratori e lavoratrici che vivono "all'ombra del Duomo, di un fianco

del Duomo”.

La dimensione “corale” trova compiuta espressione in alcuni passaggi disseminati lungo tutto il testo. Si può anzi osservare la presenza di un coro per lo meno duplice. Da una parte, abbiamo il punto di vista di frazioni della società milanese: una voce impossibile da attribuire ai pur numerosi personaggi che si muovono tra i versi della *Carla*, e che però ricalca il parlato di chi abita nella periferia dove si trova la casa della famiglia Dondi. Tali voci socialmente connotate, appartenenti al mondo rappresentato, sono calco di esperimenti romanzeschi come quelli verghiani (cfr. Drago 2018: 59-68); tassello ulteriore dell’influenza, nella metamorfosi del coro novecentesco, dei modelli narrativi della tarda modernità, da tempo capaci di accogliere personaggi irriducibili a individui, o ancora di suggerire la simultaneità delle esistenze¹². Si veda per esempio come le chiacchiere del vicinato si chiudano con una coppia di versi che rimanda a una *doxa* di marca piccolo-borghese: “che se nasceva maschio, vuoi vedere/ che la vedova lo faceva ragioniere?” (Pagliarani 2019: 124).

Interna alla città-labirinto ma esterna ai fatti che costituiscono l’intreccio della *Carla*, questa voce ha lo scopo di commentare le avventure di casa Dondi da una posizione ben precisa, che non coincide però con quella del narratore Pagliarani. Per questo, vengono comunque elaborati ulteriori cori che, elevandosi dai vizi e dalle credenze di quartiere, si riferiscono a una collettività più ampia, nella quale può riconoscersi anche il poeta senza però che la sua figura torni a occupare un primo piano. Nella seconda parte del poemetto, quando Carla comincia a lavorare e si illude di “essere dei loro”, una voce indefinibile alza lo sguardo e decreta l’impossibilità di qualunque utopia in cui rifugiarsi:

È nostro questo cielo d’acciaio che non finge
Eden e non concede smarrimenti,
è nostro ed è morale il cielo
che non promette scampo dalla terra,
proprio perché sulla terra non c’è
scampo da noi nella vita (ivi: 128).

Si compia poi un salto al finale della *Carla*, per osservare come istanza collettiva e presenza autoriale possano congiungersi. Il brano è in corsivo, carattere che nella terza parte viene utilizzato per individuare delle vere e proprie metalessi¹³, e ciò nonostante si apre con un “noi”, per esporre quella che potremmo definire la “morale della storia” (cfr. Liberti 2020: 66-69): “*Quanto di morte noi circonda e quanto/ tocca mutarne in vita*

per esistere [...]” (Pagliarani 2019: 138; tondo mio). Il coro di Pagliarani è un’entità che, a fronte del fallimento di Carla Dondi, che soccombe alle regole del capitalismo avanzato, prospetta forme di resistenza al mondo grande e terribile della contemporaneità, soluzioni al “conflitto/ storia esistenza” (138) che non sono accomodanti, ma possono consentire di *svolgerci* nella storia.

Ancor più legata all’ambito performativo, perché letteralmente messa in scena dal suo autore, è l’*Elettra* di Nanni Balestrini¹⁴, “operapoesia” in cui musica, versi e teatro procedono assieme nella destrutturazione del mito e dei significati condensatisi attorno al personaggio nel tempo¹⁵. Quello sul quale si staglia il testo balestriniano è ancora una volta uno sfondo epico: lì dove la scomposizione del personaggio femminile porta a costruire un nuovo racconto collettivo, a fornirne una nuova significazione partendo dalla critica delle sue interpretazioni storiche. Nello spazio di dieci movimenti, guarda caso contrassegnati come *Cori* (che vengono così promossi a impalcatura principale dello spettacolo), *Elettra* si presenta e si nega come figura, diventando mediatrice di riflessioni sulla sessualità, sull’eredità del Settantasette, e ancora sul linguaggio, autentica ossessione dell’azione artistica totale di Balestrini¹⁶.

Ma quando si parla di Balestrini occorre concedere particolare attenzione ai procedimenti compositivi¹⁷. Un coro dell’*Elettra* va immaginato come un unico testo impaginato su due canali, spazialmente individuati dal forte rientro dei versi dispari, il primo dei quali è sempre in leggero ritardo sul secondo. A titolo esemplificativo, si propongono i primi versi del *Coro secondo*:

io sono Elettra
Elettra le sue voci
sotto il sole del supplizio
dilatate in quei giorni
io sono Elettra
dove poco succede
le sue voci dilatate
se non slittamenti dell’animo
in quei giorni dove poco
e ricerca di consapevolezza
succede se non slittamenti
fare i conti con le proprie radici
dell’animo e ricerca

profonde con una dualità
di consapevolezza fare i conti
vitalmente necessaria
con le proprie radici profonde
è qualcosa che fa male
con una dualità vitalmente
mostrare quanto questa incapacità
necessaria è qualcosa
nella confusione può diventare
fa male mostrare quanto
una spinta a crescere
questa incapacità nella confusione (Balestrini 2018: 207)

I costrutti verbali, benché identici, suonano sfalsati, e il senso primigenio di scritti che potremmo anche tentare di ricostruire nella loro veste originale esplode in nuove combinazioni che lo corrodono e lo arricchiscono; i sintagmi si ripetono, ma la struttura versale innova continuamente il dettato di *Elettra*. Spetta poi agli attori animare questa meccanica di anticipi e rincorse, in una somma di voci e suoni che ripropone la vocalità d'insieme dell'elemento corale tradizionale.

4 *Pluralia tantum*

Con l'*Elettra* di Balestrini, giungiamo alle battute finali del Novecento, in quella fase tarda in cui la messa in questione dell'io diventa tema ineludibile per chiunque si occupi di poesia¹⁸. È ancora tutto da svolgere uno studio della poesia italiana alla luce dei cambiamenti profondi che investono la società italiana tra la fine degli anni Settanta e il declinare del secolo; per il discorso che interessa in questa sede, sarà sufficiente notare che la ricerca di una collettività di riferimento, la stessa che abbiamo visto agire nelle stanze post-belliche di Fortini e Monterosso, si carichi ormai del peso di una crisi degli istituti politici e sociali (partiti, sindacati, movimenti) che proprio di quella collettività erano stati espressione organizzata e cosciente.

Ciò spiega, probabilmente, come sia possibile che, anche in assenza di veri e propri cori, questo spettro non tenda a svanire, affermandosi piuttosto come personaggio o figura all'interno di testi che rispondono a poetiche anche molto differenti. Prenderò, come ultimo esercizio di campionatura, due casi tra loro lontani, per lo meno da un punto di vista stilistico.

Il primo è quello di Umberto Fiori, che nel 1998 riconosce nella sua voce poetica una presenza altra, ancora una volta sovraindividuale:

Mi vergognavo
di essere uno solo.

Mi vergognavo
di questo coro
che mi usciva di bocca (Fiori 2014: 133).

Anche nella sua produzione successiva, Fiori è tornato a interrogarsi sulla ridefinizione della voce del soggetto all'interno di aggregati corali ("Io/ sono il fante/ che spunta dalla trincea.// Urlo con voi. La mia voce/ si perde nel vostro coro"; 255), e persino quando la comunità in cui si muove il protagonista delle sue narrazioni poetiche assume i tratti di una massa non rassicurante, più votata all'annullamento del singolo che alla sua crescita in un gruppo (cfr. Bistolfi 2022: 82-85), continua a emergere un desiderio di nuova socialità:

Essere un coro, sì.
Non questa voce sola.
Essere torma, stuolo, compagnia.
Essere l'onda che si alza e frana,
non questa faccia pallida, nuda, mia,
nata per confessare,
per rispondere (Fiori 2019: 76-77).

Nella semplicità linguistica che la connota, la poesia di Fiori persegue quella che Raffaella Scarpa definisce la ricerca di una "‘lingua-una’ (dunque di tutti) che rimodulando nei singoli testi la categoria dell’*evidentia* retorica, realizza la ‘messa in comune’ della parola e dell’oggetto", sì che "il canto non *sia* individuale ma ‘coro’" (2005: 319). Per autori simili, l'impiego di termini comuni e l'abbandono di arditezze metriche e lessicali sarebbero un modo per scongiurare l'afasia del verso: la loro parola si rivolge a un pubblico con cui intendono stabilire un contatto, rispondono a un'urgenza di comunicazione, con conseguente recupero di una dimensione orale – al di là dell'effettiva pratica del *reading* o della lettura ad alta voce.

Pratiche che non appassionano un poeta tutt'altro che semplice come Gianfranco Ciabatti, per il quale, comunque, l'io lirico non può che ripensarsi come sovraindividuale, aperto all'universalità, esito di un

posizionamento di classe, a un tempo etico e politico¹⁹. Nella sua raccolta d'esordio, *Preavvisi al reo*, Ciabatti espone una deontologia del poeta che si conclude con una sorta di prescrizione dei compiti che chi scrive deve darsi:

Altro impiego riceve la tua voce nel coro di silenzi
dei compagni notturni:
dirigi verso il suono e nella luce
questo concerto per muti e buio,
perché né tu, poeta, né il tuo sangue
siete materia di poesia,
ma il veto ribadito contro la disperazione,
la dolente allegria della sapienza che respinge
le contumelie dell'oppressore (Ciabatti 1985: 119).

È interfacciandosi con un coro, finanche muto come in questo caso, che è possibile trovare uno scopo alla propria attività; solo prendendo il proprio posto in uno spazio simile (e si dovrà a questo punto scorgere anche una funzione *metaforica* dell'elemento corale, che funge da ponte verso la comunità possibile) la voce del poeta può scoprire, per citare un altro luogo dei *Preavvisi*, "la parola che [ti] occorre" (113). In fondo, già Bachtin sosteneva che la lirica stessa affondasse le sue radici nell'invasamento corale, in quanto

è il vedersi e il sentirsi dall'interno attraverso lo sguardo emotivo e la voce emotiva dell'altro: io mi sento nell'altro, con l'altro e per l'altro. [...] Questa voce altrui, che mi giunge dal di fuori e che organizza la mia vita interiore, nella lirica è il coro possibile, la voce concorde col coro, voce che percepisce fuori di sé il possibile sostegno corale (Bachtin 1979: 153).

La conclusione di una panoramica del genere costringe a rinunciare alla profilazione metrica e formale del coro, che risulterebbe di inevitabile instabilità, mentre resta lecito dare risalto alle declinazioni molteplici della messa in circolazione di questa entità estrapolata dal corpo del dramma. Una *tensione* corale attraversa molta poesia novecentesca; per lo meno, quella che ha saputo porre il problema dell'atomizzazione sociale, che coinvolge per primo il poeta, nella società contemporanea. Si è visto come il coro trovi una facile ragion d'essere e quasi una sua sede naturale nei lavori che aggregano poesia e arti performative, o che insistono su una direttrice musicale; e tuttavia, anche quando non si dà altro che testo, da restituire casomai con una nuda voce, il coro resta un'ancora

di *communitas*, lo strumento storicamente dotato di efficacia e prestigio sufficienti perché il singolo – il poeta come il suo fruitore – torni a dar peso al fondamento sociale delle sue esperienze.

NOTE

- 1 Il coro di Manzoni “non ha programmaticamente alcuna *chance* di assumersi anche le parti di un personaggio, non ha alcuna possibilità di entrare in scena e di svolgere dunque una funzione propriamente drammatica” (Natale 2013: 354).
- 2 “È sorprendente vedere come elementi che nella produzione precedente erano fortemente concentrati diano luogo nel romanzo a declinazioni plurime. È come se si assistesse a una loro diluizione progressiva, che a volte porta alla definizione di una *langue* romanzesca nuova ma a rischio di ripetitività o genericità [...], a volte alla conservazione dell’assolutismo e dell’altezza del linguaggio tragico, ricco, efficace, e ricavato in particolare da quel luogo già evoluto in direzione di una meditazione sociale e personale che è il coro, ma tale da esporre a un altro rischio: quello di un eccesso di profondità, tale da condurlo oltre i limiti [...] entro i quali il nuovo genere andava contenuto” (Albonico 2015: 263-64).
- 3 Non arriverei, però, a sostenere che “dopo la soppressione del prologo, del coro e dell’epilogo, il dialogo divenne, forse per la prima volta nella storia del teatro [...], la sola componente del teatro drammatico” (Szondi 2000: 10). Occorre segnalare, infatti, che il coro vive una vita lunga, pur nelle sue continue ridefinizioni di funzione, nel teatro tragico italiano.
- 4 Sull’argomento cfr. de Rooy 1997: 59-80.
- 5 Rebora fu, tra gli scrittori del circolo vociano, il più risoluto a condannare la retorica interventista e a denunciare l’insensatezza e l’orrore della guerra: “Il presunto spettacolo di energia vitale, offerto ai lirici interventisti dalle immagini più cruenta del conflitto, si scopre ai suoi occhi sgomenti come una tetra *Fantasia di carnevale*, che deturpa ogni principio di amore tra gli uomini e propone in cambio un orgiastico banchetto di sangue” (Guglielminetti 1968: 48).
- 6 Propongono una lettura più individualizzante Cicala, Rossi 2015, per i quali, “insieme alla sanguinante constatazione di un presente tragico [...] e dell’incapacità di interpretare i presagi passati [...] il poeta non si arrende trasfigurando il momento”, fino a quel bussare che sarebbe metafora del “poter colmare l’attesa di un cuore ormai desideroso di schiudersi, dopo aver vissuto l’insensibilità di essere una ‘medusa’” (149).

- 7 “Certo l’esperienza del ‘dolore’ – privato o pubblico – era nella sua perentorietà e concretezza qualcosa di inconciliabile con la rarefatta atmosfera contemplativa di tanti versi ermetici, e soprattutto la forza del suo irrompere collettivo, totale, richiedeva una revisione delle coordinate retoriche di cui la sua espressione si era fino allora servita” (Esposito 1992: 92-93).
- 8 Due, credo, sono quelle che maggiormente possono interessare in questa sede: oltre alla persistenza del coro teatrale, andrebbero riconosciute “la ricomparsa del coro attraverso modi più schermati, la ricomparsa, per così dire, della sua ombra, del suo fantasma attraverso l’attenzione – di vario genere – che un certo Novecento poetico ha riservato proprio alle prove corali manzoniane e al *Coro di morti*” e “un uso assoluto del coro, nel pieno reame del lirico” che arriva a “esperienze liriche anche molto recenti [...] in debito con la formacoro e insieme, più genericamente, con una certa coralità o pluralità di voci dentro il lirico” (Natale 2013: 393).
- 9 Tutte le citazioni dei *Cori* provengono da Ungaretti 2009: 284-89.
- 10 Un’analisi della trasposizione musicale a cura di Nono è in Bello Minciacchi 2001.
- 11 Una conferma dell’intenzione autoriale di inserire elementi corali nella *Carla* proviene tuttavia dalle carte dell’archivio Pagliarani. Il fascicolo 4 della busta III contiene una versione dattiloscritta del poemetto sulla quale figurano interventi a lapis recanti indicazioni di esecuzione da parte di quattro soggetti canori; tra questi, compaiono un “Coro di fondo” e un “Coro dominante”. Si dovrà notare che non tutte le parti discusse nelle prossime pagine vengono ascritte a questi due attori sonori, ma resta significativo che l’incompiuta riduzione musicale della *Ragazza Carla* presentasse delle parti definite in questo modo. Per un’analisi di questo documento, sia consentito rinviare a Liberti 2023.
- 12 Cfr. Bibbò 2013: 137-42. Si tenga conto, nel collegare la struttura corale della *Ragazza Carla* ad antecedenti narrativi, che lo stesso Pagliarani ha accolto, nel tempo, definizioni come quella di “racconto in versi” o “romanzo in versi”; altrettanto notevole è che, pur guardando più ai contenuti che ai procedimenti formali, un critico fortemente implicato nella storia editoriale del poemetto come Alfredo Giuliani apprezzi il “modo tranquillo e per nulla retorico con cui ha recuperato la *couche* veristica fine Ottocento” (Giuliani 1976: 69).
- 13 Questi intermezzi, che lavorano sulla “reciproca umiliazione tra lingua letteraria e linguaggio comune” (Siti 1975: 102), rappresentano il procedimento straniante più esplicito – persino in ottica tipografica – del poemetto.
- 14 Le prime esecuzioni di *Elettra* risalgono all’anno 2000 e si tengono a Roma, L’Aquila, Milano e Tokyo; un anno dopo, una parziale edizione del testo compare per i tipi di Luca Sossella Editore.
- 15 “Proprio nel segno della rottura, in effetti, è il tipo di lavoro che Balestrini compie, qui, a tutti i livelli. Nei confronti della presunta compattezza del mito,

certo, come tutta la tradizione del moderno prima di lui. Ma anche aggredendo le stesse rotture che lo hanno preceduto, a maggior ragione se prestigiose [...]. Rompendo l'unità di quei personaggi-icona [...]. Rompendo l'unità della rappresentazione. E infine materialmente 'rompendo' l'articolazione scenica e, come sua abitudine (una cosa che, si può davvero dire, gli viene perfettamente), le strutture linguistiche e la compagine verbale che quell'articolazione dovrebbero sorreggere" (Cortellessa 2018: 18-19).

- 16 Balestrini aveva già realizzato un ben diverso esercizio di letteratura corale nel 1995, licenziando per i tipi di Baldini e Castoldi il romanzo *Una mattina ci siam svegliati*, assemblato a partire dagli interventi dei manifestanti del corteo milanese del 25 aprile 1994 raccolti da Radio Popolare.
- 17 Sulla centralità di questo aspetto e sulle tecniche principali della poesia balestriniana, cfr. Renello 2010.
- 18 Cfr. Alfano 2016, che prende le mosse dalle sempre importanti osservazioni di Testa 2005: XVI-XVII.
- 19 Nella poesia di Ciabatti, che è tra l'altro uno dei principali intellettuali marxisti degli anni Ottanta, il singolo trova sempre una sua compiutezza nella collettività, come denunciano anche i titoli di alcune sue successive raccolte: bastino quelli di *Niente di personale* (Firenze, Sansoni, 1989) e *Prima persona plurale* (Roma, la Contraddizione, 1988).

BIBLIOGRAFIA

- Accrocca, Elio Filippo; Volpini, Valerio, eds. (1955), *Antologia poetica della Resistenza italiana*, San Giovanni Valdarno, Landi.
- Albonico, Simone (2015), "Il coro di Ermengarda e il romanzo", *I "cantici" di Manzoni. "Inni Sacri", cori, poesie civili dopo la conversione*. Atti del Convegno (Università di Ginevra, 15-16 maggio 2013), ed. G. Bardazzi, con la collaborazione di G. Fioroni e F. Latini, Lecce-Rovato, Pensa Multimedia: 245-64.
- Alfano, Giancarlo (2016), "Nel cono d'ombra del disastro. Appunti sulla poesia dopo gli anni Settanta", *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*, selezioni di contributi dal Convegno (Torino, 17-18 dicembre 2015), eds. B. Manetti, S. Stroppa, D. Dalmas, S. Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani: 15-34.
- Anedda, Antonella (2023), *Tutte le poesie*, prefazione di R. Ronchi, Milano, Garzanti.
- Bachtin, Michail (1979), *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, trad. it. a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi.

- Balestrini, Nanni (2018), “Elettra”, *Caosmogonia e altro. Poesie complete volume terzo (1990-2017)*, Roma, DeriveApprodi: 201-37.
- Bello Minciocchi, Cecilia (2001), “L’incontro tra Ungaretti e Nono: ‘Cori di Didone’”, *Poetiche*, 2: 265-300.
- Bibbò, Antonio (2013), “Coralità modernista: multilinearità e resistenza alle coincidenze”, *Status Quaestionis*, 4: 125-49.
- Bistolfi, Chiara (2022), “Un’autoanalisi spietata: *Il Conoscente* di Umberto Fiori”, *L’ospite ingrato*, 11: 67-87.
- Ciabatti, Gianfranco (1985), *Preavvisi al reo*, Introduzione di R. Luperini, Lecce, Manni.
- Cicala, Roberto; Rossi, Valerio (2015), “Lazzaro in guerra. Esperienza e trasfigurazione della trincea in Clemente Rebora (con frammenti inediti)”, *Cuadernos de Filología Italiana*, 22: 137-54.
- Cortellessa, Andrea (2018), “Expanded Poetry”, N. Balestrini, *Caosmogonia e altro. Poesie complete*, vol. 3 (1990-2017), Roma, DeriveApprodi: 5-32.
- De Luca, Bernardo (2022), *Il tempo diviso. Poesia e guerra in Sereni, Fortini, Caproni, Luzi*, Roma, Salerno Editrice.
- de Rooy, Ronald (1997), *Il narrativo nella poesia moderna. Proposte teoriche & esercizi di lettura*, Firenze, Cesati.
- Donati, Riccardo (2020), *Apri gli occhi e resisti. L’opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci.
- Drago, Angela Gigliola (2018), *Verga. La scrittura e la critica*, Ospedaletto-Pisa, Pacini.
- Esposito, Edoardo (1992), *Metrica e poesia del Novecento*, Milano, FrancoAngeli.
- Fiori, Umberto (2014), *Poesie. 1986-2014*, Introduzione di A. Afribo, Milano, Mondadori.
- (2019), *Il Conoscente*, Milano, Marcos y Marcos.
- Fortini, Franco (1945), “‘Coro dell’ultimo atto’ e ‘Imitazione del Tasso’”, *Il Politecnico*, 5: 3.
- (2018), *Foglio di via e altri versi*, ed. B. De Luca, Macerata, Quodlibet.
- Frasca, Gabriele (2000), “L’autunno nella vita di un uomo”, *il verri*, 45/13-14: 46-60.
- Giuliani, Alfredo (1976), “Prefazione ai novissimi”, *Gruppo 63. Critica e teoria*, eds. R. Barilli, A. Guglielmi, Milano, Feltrinelli: 64-76.
- Guglielminetti, Marziano (1968), *Clemente Rebora*, 2° ed., Milano, Mursia.

- Liberti, Giuseppe Andrea (2020), “La ragazza Carla. Appunti per una morale milanese”, *il verri*, 64/73: 60-69.
- (2023), “Modalità di sonorizzazione della Ragazza Carla di Elio Pagliarani”, *Le forme della voce. L’immaginario acustico nel secondo Novecento italiano*, ed. G.A. Liberti, Milano, FrancoAngeli: 29-41.
- Lorenzini, Niva (1999), *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino.
- Natale, Massimo (2013), *Il curatore ozioso. Forme e funzioni del coro tragico in Italia*, Venezia, Marsilio.
- Ossola, Carlo; Corvi, Francesca; Radin, Giulia (2009), “Commento a La Terra Promessa”, Giuseppe Ungaretti, *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, ed. C. Ossola, Milano, Mondadori: 1025-56.
- Pagliarani, Elio (2019), *Tutte le poesie. 1946-2011*, ed. A. Cortellessa, Milano, il Saggiatore.
- Papini, Maria Carla (2011), “Ungaretti e Virgilio. I ‘Cori descrittivi di stati d’animo di Didone’”, *Il commento. Riflessioni e analisi sulla poesia del Novecento*, ed. A. Dolfi, Roma, Bulzoni: 171-86.
- Rebora, Clemente (2015), *Poesie, prose e traduzioni*, ed. A. Dei, con la collaborazione di P. Maccari, Milano, Mondadori.
- Renello, Gian Paolo (2010), “Le tecniche di Balestrini”, *Machinae. Studi sulla poetica di Nanni Balestrini*, Bologna, CLUEB: 25-40.
- Scarpa, Raffaella (2005), “Gli stili semplici”, *Parola plurale. 64 poeti italiani fra due secoli*, eds. G. Alfano, A. Baldacci, C. Bello Minciocchi, A. Cortellessa, M. Manganelli, R. Scarpa, F. Zinelli, P. Zublena, Roma, Luca Sossella: 307-20.
- Siti, Walter (1975), *Il realismo dell’avanguardia*, Torino, Einaudi.
- Socci, Riccardo (2022), *Modi di deindividuazione. Il soggetto nella lirica italiana di fine Novecento*, Milano-Udine, Mimesis.
- Szondi, Peter (2000), *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*, Introduzione di C. Cases, Torino, Einaudi.
- Testa, Enrico (2005), “Introduzione”, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, ed. E. Testa, Torino, Einaudi: V-XXXIII.
- Ungaretti, Giuseppe (2009), *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, ed. C. Ossola, Milano, Mondadori.
- Valli, Donato (1999), “Lettura delle ‘prose liriche’”, *Le prose di Clemente Rebora*, eds. G. De Santi, E. Grandesso, Venezia, Marsilio: 51-72.

Giuseppe Andrea Liberti è RTDa di Letteratura italiana presso l'Università di Napoli Federico II. I suoi interessi di ricerca comprendono la filologia d'autore, la letteratura del Settecento e del Novecento, l'informatica umanistica e la pratica del commento al testo poetico. Ha pubblicato un'edizione critica e commentata della raccolta *Cumae* di Michele Sovente (Macerata, 2019) e la monografia *Le impronte del socco. Saggio sul teatro comico di Alfieri* (Roma, 2022); ha inoltre curato un'antologia della poesia alfieriana dal titolo "*Bella, oltre l'arti tutte. Cinque percorsi lirici*" (Napoli, 2023). Ha curato la miscellanea *Le forme della voce. L'immaginario acustico nel secondo Novecento italiano* (Milano, 2023) e, con Salvatore Iacolare, il volume *Letteratura dialettale a Napoli. Testi, problemi, prospettive* (Firenze, 2020). È redattore di "Filologia e Critica", "Critica Letteraria", "Giornale di Storia della Lingua Italiana" e della rivista "Rossocorpolingua". | Giuseppe Andrea Liberti is a Research fellow (RTDa) of Italian Literature at the Università di Napoli Federico II. He works on authorial philology, 18th and 20th centuries Italian literature, digital humanities and commentaries to poetry books. He published a critical and commented edition of Michele Sovente's fourth poetry book, *Cumae* (Macerata, 2019), the monograph *Le impronte del socco. Saggio sul teatro comico di Alfieri* (Rome, 2022), and an anthology of Alfieri's poetry ("*Bella, oltre l'arti tutte. Cinque percorsi lirici*", Napoli, 2023). He also edited *Le forme della voce. L'immaginario acustico nel secondo Novecento italiano* (Milan, 2023) and, with Salvatore Iacolare, the volume *Letteratura dialettale a Napoli. Testi, problemi, prospettive* (Firenze, 2020). Liberti is a member of the editorial board of the following journals: "Filologia e Critica"; "Critica Letteraria"; "Giornale di Storia della Lingua Italiana"; "Rossocorpolingua".



Langages, polyphonies et individuation chez Artaud. 1931-1933*

Langages, polyphonies and individuation in Artaud. 1931-1933

Benoît Monginot
Università di Torino, Italy

Lorenza Valsania
Università di Torino, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Cet article se propose de vérifier l'importance des notions de chœur et de polyphonie dans les recherches théâtrales d'Antonin Artaud au début des années 1930. La réflexion part du constat de la distance entre le Théâtre de la Cruauté et le modèle choral grec, avant d'examiner les caractéristiques du corps collectif qu'Artaud entend représenter et leurs répercussions sur la construction d'une "poésie de l'espace", intersémiotique et fondée sur une critique de la primauté du langage verbal. La première partie, centrée sur l'analyse des propositions théoriques du *Théâtre et son double* sera suivie de l'analyse d'un scénario qui met à l'épreuve les nœuds conceptuels identifiés. Fruit d'une collaboration avec Edgard Varèse, *Il n'y a plus de firmament* constitue une étude de cas optimale pour plusieurs raisons : d'abord, elle date de la période de composition de la plupart des essais de référence (1931-1933) ; c'est l'une des très rares œuvres artaudiennes à mettre au cœur de sa trame une large communauté (parfois explicitement caractérisée comme chœur) ; enfin, en tant que projet textuel d'une œuvre totale, il met réflexivement au centre de la représentation la figuration d'une parole polyphonique dont la fonction est d'être le réactif insuppressible par lequel se phénoménalise l'ontologie cruelle du poète. | This article aims to investigate the concept of polyphony in Antonin Artaud's work during the early 1930s. The initial section delves into *Le Théâtre et son Double*, analyzing its portrayal of the collective body, its connections with the Greek model, and its significance in Artaud's poetics. Subsequently, the paper undertakes an analysis of the scenario *Il n'y a plus de firmament*, chosen as a case study for several reasons. Firstly, it originates from the same period as the essays referenced (1931-1933) ; secondly, it centers around a broad community acting as the protagonist, which Artaud occasionally describes explicitly as a chorus. Lastly, as the script for a "total spectacle", it offers insight into the role of language in forging this collective voice.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Artaud, chœur, polyphonie, Théâtre de la Cruauté, individuation | Artaud, chorus, polyphony, Theatre of Cruelty, individuation

* Il testo è concepito congiuntamente dai due autori, che ne condividono completamente impostazione, concetti e contenuti. Tuttavia, ai fini di valutazioni scientifiche, sono attribuiti a Lorenza Valsania il paragrafo introduttivo e la prima sezione, a Benoît Monginot la seconda sezione e il paragrafo conclusivo.

Cet article se propose de mesurer l'importance des notions de chœur et de polyphonie dans les recherches théâtrales d'Antonin Artaud au début des années 1930. La réflexion part du constat de la distance entre le Théâtre de la Cruauté et le modèle choral grec, avant d'examiner les caractéristiques du corps collectif qu'Artaud entend représenter et leurs répercussions sur la construction d'une "poésie de l'espace", intersémiotique et fondée sur une critique de la primauté du langage verbal. La première partie, centrée sur une interrogation des propositions théoriques du *Théâtre et son Double*, sera suivie de l'analyse de la poétique d'un scénario qui met à l'épreuve les nœuds conceptuels envisagés. Fruit d'une collaboration avec Edgar Varèse, *Il n'y a plus de firmament* constitue une étude de cas pertinente pour plusieurs raisons : elle date de la période de composition de la plupart des essais de référence (1931-1933) ; c'est l'une des très rares œuvres artaudiennes à mettre au cœur de sa trame une large communauté (parfois explicitement caractérisée comme chœur) ; enfin, en tant que projet textuel d'une œuvre totale, cet écrit inachevé met réflexivement au centre de la représentation la figuration d'une parole polyphonique dont la fonction est d'être le réactif nécessaire à travers lequel se phénomenalise l'ontologie cruelle du poète.

1 Collectif, individuation et langages dans *Le Théâtre et son Double*

1.1 L'absence du chœur

Dans *Le Théâtre et son Double* (1938), Antonin Artaud n'emploie qu'une seule fois le mot "chœur". Le post-scriptum de la "Deuxième lettre sur le langage" (1932), affirme ainsi que pour le jeu de l'acteur, "la seule loi c'est l'énergie poétique qui va du silence étranglé à la peinture précipitée d'un spasme, et de la parole individuelle mezzo voce à l'orage pesant et ample d'un chœur lentement rassemblé" (éd. 1978 : 109).

Selon Mégevand, cette quasi absence du terme n'impliquerait pas un désintérêt d'Artaud pour l'expédient du chœur mais serait imputable au fait que "le mot s'accorde mal à l'opération de transmutation des valeurs qu'Artaud entend opérer, substituant à la tradition occidentale de nouveaux modèles de référence – les cérémonies rituelles de Bali ou du Mexique" (2003 : 117). Pourtant, quand il évoque les modèles qui guident sa recherche théâtrale, Artaud mentionne explicitement

“les Mythes racontés par les grands tragiques anciens” (1978 : 77). La nécessité de se démarquer des dérives de ce qu’il définit comme le “théâtre occidental” (cfr. “Théâtre oriental et Théâtre occidental”) est certainement à l’origine de son intérêt pour les traditions théâtrales lointaines, mais elle ne l’empêche pas d’exprimer son admiration pour certaines expériences européennes, comme en témoigne le programme esquissé dans le “Premier Manifeste du Théâtre de la Cruauté” (Artaud 1978 : 95-96).

L’exclusion du chœur de son horizon de recherche devient d’autant plus surprenante lorsque l’on observe que le Théâtre de la Cruauté se fonde sur ce que le poète définit comme des “préoccupations de masses, beaucoup plus pressantes et beaucoup plus inquiétantes que celles de n’importe quel individu” (1978 : 85). Corps collectif, absence d’initiative individuelle, lien avec la musique et la danse : Mégevand note qu’Artaud se réfère à une série d’éléments que l’on peut rattacher au chœur bien que celui-ci ne soit pas expressément mentionné. Et si ces éléments n’aboutissent pas à l’intégration d’un chœur au sein du Théâtre de la Cruauté, c’est sans doute en raison de certaines caractéristiques du chœur qui étaient indispensables au théâtre grec mais qui s’avèrent inconciliables avec les vues d’Artaud.

Dans la tragédie attique, le chœur représente une médiation entre les spectateurs et le mythe représenté. Dumoulié, reprenant Nietzsche, observe que dans la tragédie grecque, il constitue une véritable barrière entre le public et la scène. Son but essentiel serait de “différer l’identification avec Dionysos ou avec le héros sacrifié” et il fonctionnerait comme un “filtre à travers lequel les affects provoqués par le dieu sont déchargés et décantés, pour être transfigurés dans ‘un monde apollinien d’images’” (1992 : 52). En favorisant la cristallisation du contenu scandaleux des rites sacrés sous une forme utilisable, le chœur finit en effet par en fournir une interprétation rationnelle (Barthes, éd. 2002 : 35).

L’opposition entre acteur et chœur est également idéologique (Calame 2017 : 49). Le chœur grec entretient un rapport privilégié avec la *polis*, dont il est souvent l’interprète explicite : il est le porte-parole des valeurs de la cité que l’individualité abnorme du héros met à l’épreuve. Confronté au monde mythique où dominent le divin et l’excès, le chœur est le garant des normes et les choreutes sont des citoyens avant d’être des hommes.

Mais si le chœur incarne une stylisation de la citoyenneté, la vision politique que la tragédie grecque tente de véhiculer est celle d’une *polis* qui, du moins dans sa représentation idéale, est porteuse de valeurs univoques. La tragédie attique met certes en scène un corps collectif, mais un corps

collectif qui se comporte comme un seul homme. En ce sens, la multiplicité qui constitue le collectif n'est pas représentée de manière polyphonique, mais bien monologique¹. Les choreutes sur scène sont nombreux mais expriment une volonté unique. La vision qui s'en dégage est celle d'une société pacifiée, compacte et homogène dans ses objectifs.

Cette conception du chœur comporte plusieurs éléments très éloignés du Théâtre de la Cruauté, à commencer par la structuration de l'espace scénique qu'elle implique. Plus de médiation, via l'espace intermédiaire de l'orchestre : pour Artaud, il s'agit de créer les conditions d'une "communication directe [...] entre le spectateur et le spectacle" (Artaud 1978 : 93). Les acteurs produisent des vibrations et des mouvements qui résonnent dans le public et l'impliquent dans le rituel. Il n'est plus question d'être ou "acteurs ou spectateurs", mais simplement "participants" (Derrida 1967 : 348). Pas de rôles définis, plus de médiation entre la scène et la salle donc, mais le désir de s'adresser à l'homme sur un plan existentiel total, au-delà de toute catégorisation sociale ou religieuse **préétablie** : "Renonçant à l'homme psychologique, au caractère et aux sentiments bien tranchés c'est à l'homme total, et non à l'homme social, soumis aux lois et déformé par les religions et les préceptes, qu'il s'adressera" (Artaud 1978 : 119).

1.2 La Peste comme agent corrosif du principe d'individuation

Le corps collectif des acteurs du Théâtre de la Cruauté ne saurait donc être choral au sens propre du terme. La première image évoquée par Artaud pour décrire l'esthétique qu'il théorise au début des années 30 est celle de la peste, comprise comme l'événement par lequel "collectivement un gigantesque abcès, tant moral que social, se vide" (1978 : 30). Dans *Le Théâtre et son Double* tout commence donc par une comparaison entre le théâtre et un événement collectif traumatique. La peste renvoie à un imaginaire de l'effondrement de la société (22) et l'explosion de l'épidémie remet en cause toutes les normes de la vie civilisée, les révélant comme conventions. Ce renversement a de grandes répercussions sur le plan moral. La ville infectée vit dans l'imminence de la contagion et le pressentiment de la mort rend toute activité productive, toute obligation morale, complètement superflue. Avec la désintégration des structures sociales et la perte de tout espoir en l'avenir, l'individu, libéré des conséquences de ses actes, vit dans une sorte de présent pur. Règne alors "la gratuité immédiate qui pousse à des actes inutiles et sans profit pour l'actualité" (23).

En ce sens, éliminant tous les conditionnements qui influencent normalement les comportements, la peste permet de voir l'homme tel qu'il est. C'est pourquoi Artaud lui confère une valeur positive : "Car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque" (31). La prédilection d'Artaud pour les mythes qui se développent à partir d'événements extrêmes (la peste, le cataclysme naturel, le crime) ne se résume pas à un goût pour le macabre ou pour la provocation facile. La catastrophe oblige l'homme à se révéler sans refouler des parties de lui-même (24).

Mais si la contagion est un phénomène intrinsèquement collectif, qui concerne l'ensemble du corps social, elle n'affecte pas tous les organismes de la même manière. Sa phénoménologie est aussi individuelle. Artaud note que ce mal s'attaque avant tout aux organes "où la volonté humaine, la conscience, la pensée sont proches et en passe de se manifester" (21). En érodant la volonté et la pensée logico-rationnelle, la peste érode en chacun les facultés par lesquelles les humains affirment leur individualité. Ce glissement est encore plus évident quand Artaud représente le comportement des pestiférés. Dans une atmosphère d'exaltation, "le fils, jusque-là soumis et vertueux, tue son père ; le continent sodomise ses proches. Le luxurieux devient pur" (23) : les actions des pestiférés concernent toutes l'exploration d'un champ pulsionnel et comportemental qui n'avait pas d'existence apparente auparavant. Le fils vertueux ne peut plus se dire tel, le luxurieux n'éprouve plus de désir : l'individu découvre en lui d'autres espaces, d'autres voix, et ne sait plus se définir. Il est à la fois une chose et son contraire.

On le voit, Artaud s'en prend délibérément aux principes d'individuation et de non-contradiction, piliers d'une culture occidentale fantasmée et réduite à son rationalisme névrotique. Le principe d'individuation postule l'existence d'une entité dans son individualité, en tant qu'être différent et distinct des autres entités qui participent également de la même **nature** ; c'est donc le critère ontologique qui fonde l'identité personnelle. Artaud en dénonce le caractère illusoire, en écho à Nietzsche qui voyait dans la dissolution de ce principe l'un des principaux aspects de l'esprit dionysiaque (éd 1977 : 44). Le théâtre de la peste devra faire émerger la conscience de cette illusion et ramener le spectateur à la perception des forces dont il participe : "Son âme individuelle disloquée, l'homme peut retrouver dans sa nudité essentielle sa place dans les grands conflits primordiaux et universels" (Mégevand 2003 : 118). Le pestiféré ne perçoit plus d'opposition entre lui et le monde.

La reconnaissance profonde des forces naturelles passe encore par le rejet du principe de non-contradiction, selon lequel une proposition et sa négation ne peuvent être vraies en même temps. Ce postulat, à la base de la logique depuis Aristote, s'avérerait sans fondement si la nature de la réalité était ambivalente et en perpétuel changement. Or, selon Artaud, l'univers et l'homme sont informés par une énergie dynamique qui les transcende et qui est identifiée, dans *Le Théâtre et son Double*, à la Cruauté, "dans le sens d'appétit de vie, de rigueur cosmique et de nécessité implacable, dans le sens gnostique de tourbillon de vie que dévorent les ténèbres" (1978 : 98-99). Cette force se caractérise essentiellement par son mouvement incessant, auquel toutes les choses participent. C'est précisément en vertu de cette oscillation continue que tout finit aussi par être son contraire ; toute tentative de définition cohérente, en cristallisant son objet dans un moment précis, n'en saisit qu'un aspect partiel et, surtout, dissimule sa véritable essence.

Cette conception détermine un double mouvement dans le théâtre d'Artaud, qui révèle d'une part la multiplicité inconcevable de l'individu, et d'autre part la singularité inassignable du multiple. C'est dans cette double direction que se réalise l'aboutissement de la réflexion d'Artaud sur le collectif. Là où le chœur grec constituait la représentation idéale d'une communauté harmonieuse à laquelle l'individu était appelé à s'identifier ou à s'opposer, Artaud cherche à manifester la conflictualité ontologique inhérente à la fois à l'homme et à la collectivité. L'individualité, parce qu'elle est constituée par un chaos cosmique, plein de forces qui la dominent et la dépassent, échappe à toute catégorisation : elle est une chose et son contraire. Comme le souligne Olivier Penot-Lacassagne, dans le rituel théâtral, "le corps n'est plus alors un corps séparé d'Occidental, mais le corps analogique de 'l'homme entier', à sa juste place dans l'ordre des choses" (2022 : §17). L'action désorganisatrice de la peste marquerait alors le début d'une transformation spirituelle grâce à laquelle l'homme serait capable de renoncer au principe de non-contradiction et d'assumer son essence profondément ambivalente.

1.3 Langages de la Cruauté et misologie

Cela implique l'invention de moyens expressifs capables de manifester ce que les structures du "théâtre occidental" ne peuvent que refouler. Tout le projet du Théâtre de la Cruauté est porté par ce défi : exprimer

la réalité avec toutes ses contradictions, sans la dissimuler. Dans *Théâtre oriental et théâtre occidental*, nous lisons ainsi :

Tout vrai sentiment est en réalité intraduisible. L'exprimer c'est le trahir. Mais le traduire c'est le dissimuler. L'expression vraie cache ce qu'elle manifeste. Elle oppose l'esprit au vide réel de la nature, en créant par réaction une sorte de plein dans la pensée (1978 : 69).

Artaud fait donc l'hypothèse de l'existence d'une "expression vraie", capable de traduire la double essence de la réalité, à condition toutefois que cette forme restitue l'état de tension permanente qui sous-tend l'ontologie cruelle.

Parce que celui-ci est compromis avec le principe d'individuation, Artaud critique le langage verbal et l'importance qui lui est traditionnellement accordée. Il en dénonce les structures rigides, qui ordonnent le contenu sur la base d'une hiérarchie et d'une séquentialité arbitraires. Le mot n'échappe pas à ces attaques qui, au lieu de refléter les oscillations propres à la réalité, serait "engoncé dans sa signification, dans une terminologie schématique et restreinte" (1978 : 114). Modelé précisément sur le principe d'individuation il serait limité à sa "valeur discursive, c'est-à-dire d'élucidation. Et il n'est pas, dans ces conditions, exagéré de dire [qu'il] n'est fait que pour arrêter la pensée" (114).

Il y a donc, dans *Le Théâtre et son Double*, une véritable misologie (cfr. Paulhan 1941) qui conduit à nier l'importance du texte théâtral. Le théâtre européen, fondé sur le dialogue, est alors décrit comme une pantomime pervertie, "prostituée" (Artaud 1978 : 36) et bonne seulement pour "l'homme-charogne" (40). Contre la conception traditionnelle selon laquelle la valeur artistique du théâtre réside uniquement dans le texte littéraire, auquel la mise en scène ne peut rien ajouter de substantiel, Artaud voit précisément dans la mise en scène l'occasion de performer un processus en devenir, dans lequel la forme n'est pas encore cristallisée. S'il choisit le théâtre comme terrain de recherche, c'est précisément pour sa dimension éphémère, performative et **inchoative** : "Dans ce théâtre toute création vient de la scène, trouve sa traduction et ses origines même dans une impulsion psychique secrète qui est la Parole d'avant les mots" (1978 : 57).

Or, pour explorer les potentialités de cette "Parole d'avant les mots", Artaud considère qu'il faut d'abord s'intéresser à ses aspects phoniques car dépouiller le langage verbal de la fonction analytique-descriptive que l'Occident lui a attribuée permettrait de le ramener à son rôle

métaphysique : “Lui rendre ses possibilités d’ébranlement physique, c’est le diviser et le répartir activement dans l’espace, c’est prendre les intonations d’une manière concrète absolue” (1978 : 45). Dans cette perspective, le mot doit être conçu, en-deçà de toute fonction référentielle et explicative, comme une émission vibratoire agissant sur la sensibilité de l’auditeur. Ainsi pensée, la parole existe sur scène et retrouve sa dimension spatiale “en redevenant gest[e]” :

on dénude la chair du mot, sa sonorité, son intonation, son intensité, le cri que l’articulation de la langue et de la logique n’a pas encore tout à fait refroidi, ce qui reste de geste opprimé dans toute parole, ce mouvement unique et irremplaçable que la généralité du concept et de la répétition n’ont jamais fini de refuser (Derrida 1967 : 351).

Parce qu’elle n’est plus limitée à sa fonction sémantico-descriptive, elle agit directement sur les événements et doit donc être considéré comme “un objet solide et qui ébranle des choses” (Artaud 1978 : 70). En tant que manifestation concrète, le langage verbal contribue à la création de ce qu’Artaud appelle une “poésie de l’espace” : la misologie d’Artaud ne crée donc pas une performance dans laquelle les mots seraient complètement absents, mais vise à créer un nouveau langage, spécifiquement théâtral, où ils sont intégrés au reste de la mise en scène. Dans “Le Théâtre et la métaphysique”, Artaud décrit ce nouveau mode d’expression comme suit :

une sorte de poésie ironique qui provient de la façon dont il se combine avec les autres moyens d’expression ; et les conséquences de ces combinaisons, de leurs réactions et de leurs destructions réciproques, sont faciles à apercevoir (1978 : 37).

L’effet du théâtre ne sera donc pas à chercher dans le texte, la musique ou toute autre composante de la scène, mais dans les relations que tous ces moyens expressifs pourront établir entre eux. On pourrait à ce propos parler d’une manière de *polyphonie esthétique*, composée par la confluence de stimuli sensoriels.

Dans ce sens, le théâtre véhicule un message qui ne se réduit pas aux discours prononcés par les acteurs, mais qui se dévoile et s’enrichit grâce à l’interaction entre la parole-geste et la scène ; il en résulte une *polyphonie sémantique concrète*, fondée sur une poétique de la juxtaposition intersémiotique.

Ce nouveau langage permet de dépasser les limites de la pensée logique rationnelle et de révéler l’ambiguïté inhérente au réel, car il

peut verbalement affirmer quelque chose et en montrer simultanément les aspects contradictoires. Ce n'est pas par hasard qu'Artaud, lorsqu'il explique sa conception de la poésie scénique, y associe fréquemment l'idée d'humour : constituant une "vision du monde à l'envers par rapport à la vision habituelle", l'humour représente avant tout "une façon de penser avant d'être une façon d'exprimer" (Gouhier 1974 : 70) et s'inscrit donc dans la continuité de la remise en question des présupposés de la pensée analytique. Si la "poésie objective" est "à base d'humour" c'est que la poésie véritable "remet en cause toutes les relations d'objet à objet et des formes avec leurs significations" (Artaud 1978 : 41) : le dialogue entre les différents langages visera alors à créer des tensions et des correspondances inédites, destinées à ébranler l'imagination et à questionner les principes d'individuation et de non contradiction.

En effet, parmi les nombreuses stratégies expressives qui font allusion à un clivage entre la parole et le contexte dans lequel elle est prononcée, Artaud choisit l'humour comme forme privilégiée en raison de "son anarchie" (87), son pouvoir de renvoyer simultanément à des significations différentes sans les hiérarchiser. À la différence de l'ironie antiphrastique, qui impliquerait le contraire de ce qu'elle déclare, l'humour présente sur le même plan une chose et sa réfutation : ni compromis, ni mélange où les deux pôles se confondraient, l'affirmation d'un contraste. L'humour devient ainsi un filtre qui permet de percevoir la coexistence des contraires en toutes choses : la scène artaudienne entend à la fois démolir toutes structures et les inclure. Le message scandaleux et ambivalent de la Cruauté s'inscrit dans cette forme en tension continue qui produit des "inversions de formes", des "déplacements de significations", "élément essentiel de cette poésie humoristique et dans l'espace qui est le fait de la mise en scène exclusivement" (Artaud 1978 : 41).

En faisant dialoguer les répliques des acteurs avec la musique, la danse, les lumières, les costumes et les accessoires, le Théâtre de la Cruauté désamorce "la dictature exclusive de la parole" (39), qu'Artaud considérait comme l'une des principales causes de la décadence du théâtre occidental. Celui-ci se trouve alors contesté dans son principe ordonnateur : la primauté du langage verbal n'est pas remplacée par le pouvoir écrasant d'un autre moyen d'expression, puisque "le choix d'un langage [prouve seulement] le goût que l'on a pour les facilités de ce langage : et le dessèchement du langage accompagne sa limitation" (14).

On comprend donc, que tout en le présentant comme une performance qui mettrait en jeu le collectif des acteurs-participants, tout en

se réclamant de la théorie panique exacerbée du carnaval cruel des pestiférés, le théâtre que vise Artaud dans les propositions du *Théâtre et son Double* cherche à produire une crise du principe d'individuation, de ses structures symboliques identificatoires et de ses garanties rationnelles. L'enjeu d'un tel théâtre est civilisationnel et le levier qu'il utilise consiste en une déstabilisation du "sujet unaire" (Kristeva 1972), sûr de son savoir, de son identité, de son rapport au discours. Cela implique une refonte théorique du langage théâtral que l'on pourrait qualifier de terrorisme misologique puisqu'il attaque certains des constituants essentiels d'un langage verbal dont il conteste radicalement la primauté pour le resituer dans le cadre plus large de polyphonies esthétiques et intersémiotiques.

2 La représentation polyphonique et intersémiotique de la parole dans *Il n'y a plus de firmament* (1933)

Le langage théâtral, à partir du moment où l'on assigne au théâtre la fonction d'une "participation aux forces irrationnelles de l'Être cosmique" (Gouhier 1974 : 142), ne saurait donc accorder au texte une quelconque primauté chronologique (dans l'ordre du processus de création) ou hiérarchique (du point de vue de l'organisation poétique de l'œuvre). Est-ce à dire que les textes théâtraux et les projets écrits de mise en scène n'importent pas tant que l'utopie scénique qu'ils envisagent ? Lire le théâtre d'Artaud, ne représente-t-il pas un contresens total ? Rien n'est moins sûr. Il faut ici rappeler qu'à la suite de Derrida (1967 : 253-92 et 341-68), on a pu interpréter les réflexions et les expériences théâtrales du poète comme un des actes centraux d'un drame de l'énonciation, comme cette "folle tentative de déni de ce qu'on pourrait appeler la condition énonciative humaine, et particulièrement psychotique" (Bouthors-Paillart 1997 : 91). C'est qu'au-delà du rêve de théorie panique des pestiférés et de la critique du langage utilitaire et psychologique, "il s'agit pour Antonin Artaud de mettre en mots (par le texte théorique), mettre en scène (dans une pratique qui s'avérera dramatiquement utopique) le sujet idéal, inédit, d'un procès énonciatif absolument originel" (91). Dans une telle perspective, la misologie qui est au fondement même du théâtre artaudien, fait de celui-ci l'expression d'un malaise dans le symbole (Monginot 2012 : 64) pour lequel les impossibilités structurales de la subjectivation énonciative restent paradoxalement la question centrale.

2.1 L'argument cataclysmique

C'est cette centralité paradoxale du langage verbal que nous voudrions observer maintenant dans un projet inachevé entrepris entre 1932 et 1933 sur l'invitation d'Edgard Varèse. En effet, dès 1928, ce dernier avait eu l'idée d'une manière de spectacle total : *L'Astronome*. Il existe deux esquisses du projet initial de Varèse (Ouellette 1966 : 126-30). La trame en est la suivante : une communication est établie entre un personnage, l'Astronome, et une étoile, Sirius, par l'intermédiaire d'une figure nommée "Le Compagnon"². Cette communication entraîne le grossissement de l'étoile et aboutit à un anéantissement total de l'humanité. La deuxième esquisse du projet se conclut ainsi :

La foule est pétrifiée. Les projecteurs tournent vers la salle aveuglant les spectateurs.

La tour est vide. Silence général et pétrifié. Quelques mannequins de cire regardent devant eux, les yeux fixes et sans expression (Ouellette 1966 : 128).

Ce finale, qui anéantit tout à la fois la foule en scène et la distinction entre celle-ci et le public lui aussi aveuglé, est l'aboutissement d'une succession d'étapes qui voient grandir la menace d'une destruction imminente. Il figure l'utopie d'une œuvre efficace qui accomplirait ce qu'elle représente dans la négation d'elle-même comme représentation.

On comprend qu'un tel projet ait pu retenir l'attention d'Antonin Artaud, au moment où il rédigeait les textes qui composeraient *Le Théâtre et son Double* (1938). Après une tentative infructueuse de collaboration avec Desnos, Carpentier puis Giono, Varèse proposa à Artaud de travailler au texte de *L'Astronome* (Penot-Lacassagne 2015 : 110-13). Il en résulta un texte inachevé rebaptisé par Artaud *Il n'y a plus de firmament*. Ce texte est structuré en quatre mouvements (le poète en avait imaginé cinq). Le premier représente une foule à un carrefour : les premiers signes, encore obscurs, de la catastrophe à venir suscitent une panique intermittente au milieu des occupations quotidiennes. Dans le deuxième mouvement, des groupes de badauds s'interrogent sur la nature de l'astre démesuré qu'ils aperçoivent et les journaux annoncent clairement ce qu'il se passe : "Immense découverte. Le ciel matériellement aboli. La Terre à une seconde de Sirius [...]" (90)³. Le troisième mouvement représente l'investissement de l'espace par une faune de misérables menées par une énigmatique figure, le Grand Flaireur, sorte de prophète monté sur des échasses : l'imminence du cataclysme y conduit à une dissolution de l'ordre

bourgeois. Le quatrième mouvement voit entrer en scène le Savant et des groupes de scientifiques bornés et caricaturaux. Le mouvement se conclut au moment où le Savant

[...] se précipite vers ses appareils.

La nuit se fait. Le rideau tombe.

Un grondement d'air brutalement repoussé commence à sourdre. Des sons se ruent, faits des cris de plusieurs sirènes, au point extrême de leur sifflement. Des percussions violentes fusent.

Une froide lueur s'établit partout.

Tout s'arrête (97).

On peut se demander en quoi aurait consisté le cinquième mouvement. En l'accomplissement ultime du cataclysme ? En une autre scène centrée sur l'imminence de ce dernier ? Il est remarquable que la conclusion du quatrième mouvement ressemble par certains aspects au finale de la seconde ébauche de Varèse. On y retrouve cette lumière pétrifiante qui envahit l'espace⁴. Le poète pourrait-il avoir évité volontairement la représentation d'un effondrement définitif ? Quoiqu'il en soit, l'accent est davantage mis sur l'imminence obsédante (Virmaux 1970 : 66-67) de la catastrophe que sur la catastrophe elle-même et les quatre mouvements, moins qu'ils ne s'enchaînent selon une progression séquentielle d'événements, ont plutôt la forme d'une scansion ruminante de l'imminence catastrophique.

Ce que permet pour Artaud une telle insistance sur l'imminence de la catastrophe (que sa réalisation abolirait), c'est une phénoménalisation des structures routinières de la société qu'elle menace. C'est d'abord, au premier mouvement, le quotidien d'un carrefour tumultueux et ses préoccupations banales : échanges de marchandises (" – Vins. Vitres. – Bières. Glaçons"), cours de la bourse ("Le blé monte. L'or baisse"), soins du corps (" – Le platiné, ma chère... blond mauve..."), altercations ("Sale cocu !"), toutes choses qui tranchent dans un premier moment avec le constat par certains d'une anomalie cosmique ("Je n'ai jamais vu un soleil aussi gros", "La poussière couvre tout") puis avec la voix "obsédante et énorme" (85) qui installe un fond sonore au volume croissant, plein de menaces encore indéterminées. C'est ensuite (deuxième mouvement), contrastant avec l'ampleur du grabuge cosmique, le bavardage loufoque des badauds, plus occupés de leur curiosité et de leurs conversations que préoccupés par le danger qu'ils courent :

- Mais qu'est-ce qu'ils ont à s'affoler comme ça ?
- Je l'ai vue, mon vieux, elle n'est pas tombée, c'était un phénomène magnétique.
- Mais non, mais non, c'est une queue de comète.
- Allons donc, c'est un tonnerre sans foudre.
- Mais non, une foudre sans électricité.
- Idiot ! (89-90)

On montrerait de même, pour les troisième et quatrième mouvements, que cette menace existentielle est une puissance carnavalesque qui met la société sens dessus dessous, faisant apparaître toutes formes de figements comportementaux. Pour le dire dans les termes de Jean Bessière, la rumination de l'imminence apocalyptique dramatise donc la suspension voire "l'inversion des institutions sociales et linguistiques de la réalité" (2005 : 123-44).

2.2 La représentation de la parole comme enjeu central : stéréotypie discursive, aposiopèse référentielle, matérialisation de la parole

Or, dans le texte, un des instruments centraux de cette inversion relève de la figuration du langage verbal. De ce point de vue, l'analyse des répliques des personnages parfois anonymes, parfois protagonistes d'une scène, parfois choraux, est particulièrement intéressante. Alors que l'argument de Varèse s'ouvrait sur le monologisme de chœurs cohérents dont les propos faisaient discours et annonçaient les éléments essentiels du drame cosmique (Ouellette 1966 : 127), chez Artaud les indices dramaturgiques du premier mouvement sont dispersés dans un poudrolement de répliques brèves, non plus chorales mais nettement individualisées, et largement étrangères à l'économie de la fable représentée :

Voix.

- Vins. Vitres.
- Bière. Glaçons.
- Le platiné, ma chère... blond mauve... soleil et chair quoi.
- La main, ose un peu lever la main, tiens !
- Cette lettre, je veux cette lettre.
- Et mon vieux, le visage tout couvert de taches de rousseur.
- Sale cocu !

- Une figure de maladie.
- L’astronome dit que les taches...
- Je n’ai jamais vu un soleil aussi gros.
- Comme l’éclipse de 1912.
- Le blé monte, l’or baisse.
- La poussière couvre tout (85).

Non seulement la parole s’individualise, mais sa fragmentation la transforme souvent en citation d’un discours stéréotypique qu’elle semble avoir pour fonction de représenter. Derrière ces phrases ou ces syntagmes d’énonciateurs particuliers, on décele alors l’instance d’un hyperénonciateur⁵ (Maingueneau 2004 ; 2012 : 59-70) : discours publicitaire de la vente, sens commun fondé sur un savoir partagé (l’éclipse de 1912), formules d’une finance mimant la forme de quelque énoncé d’une sagesse proverbiale (“Le blé monte, l’or baisse”), etc. L’enjeu d’une telle séquence de répliques est alors autant l’information dramaturgique, somme toute diluée, que l’exhibition d’une composante polyphonique interne aux énoncés (cfr. Ducrot 1972). Décontextualisés par leur isolement textuel, ceux-ci renvoient autant à un univers discursif dont ils sont le signe, qu’aux enjeux pragmatiques de la situation concrète dans laquelle ils sont proférés. On trouverait trace de procédés similaires dans presque toutes les séquences de répliques du texte. Nous n’en donnerons ici qu’un exemple, particulièrement significatif. Dans le second mouvement, après l’annonce dans les journaux de l’abolition du firmament, au milieu d’un tourbillon de voix et de cris, on entend :

- Regarde là, idiot, c’est là.
- C’est dans le ciel, le cataclysme est dans le ciel.
- La lune tombe, je te dis que la lune tombe. Tiens, regarde-la, elle se descelle, elle tombe.
- Et qu’elle tombe, et que tout crève.
- *Dis-leur d’où vient mon amour, auguste Séléné.*
- Il s’agit bien d’amour, la voûte azurée tombe.
- Eh ! dis donc, le poète dramatique, ta gueule par là, assez de drame (87-88, nous soulignons).

La phrase que nous soulignons est une citation de la deuxième idylle de Théocrite. Renvoyant à une culture classique ridicule parce qu’incapable de prendre en compte la réalité de la déflagration cosmique en cours, cette référence vaut comme symptôme d’une mécanique discursive

qui transforme les énonciateurs en ventriloques d'un discours stéréotypé et désubjectivé.

La comparaison avec l'esquisse de Varèse fait alors apparaître la spécificité de la version d'Artaud. En effet, ce dernier fait usage d'un comique⁶ discursif fondé sur au moins trois éléments : l'individualisation des répliques qui permet l'ébauche d'une caractérologie dont la parole individuelle est le vecteur (par opposition à l'unisson du chœur ou des groupes de "voix") ; la construction d'un décalage pragmatique entre la visée des répliques et le contexte dramaturgique de la scène (par opposition à une possible fonction informative en accord avec l'économie de la fable) ; l'exhibition d'une polyphonie énonciative qui marque la présence dans l'énonciation d'une stéréotypie discursive⁷ (par opposition au monologisme du chœur). Plus généralement, ces phénomènes sont à mettre en relation avec une esthétique de la stylisation et de la caricature qui sélectionne et amplifie certaines caractéristiques des personnages, suscitant une défamiliarisation et une typification des figures et invitant à une lecture allégorique. Derrière les masques des savants qui "sont caricaturaux mais sans excès" (95), c'est la Science qui bégaye ; à travers le lyrisme mal à propos du poète épris de Séléné, c'est la Littérature qui est visée. Nous sommes donc en face d'une mascarade des Discours qui est avant tout une mascarade de l'énonciation, une comédie des subjectivations ratées. Ou : de l'individu comme pantin.

Or, cette phénoménalisation des composantes routinières du discours, du train-train des jeux de langage, provient de leur inadaptation au référent extraordinaire de la catastrophe. C'est bien sur le fond de celle-ci que se détachent les pantins bavards qui peuplent les différents mouvements. Pour le dire autrement, le cataclysme à venir est l'étalon qui révèle la vacuité des paroles qui s'échangent. Cet étalon est présent narrativement (la catastrophe annoncée). Il est également figuré au premier mouvement par un jeu de contraste entre les voix. Ainsi, après la séquence déjà citée des bavardages du carrefour, lit-on :

Tous ces textes coupés de passages de cris, de bruits, de tornades sonores qui couvrent tout. Et une voix obsédante et énorme annonce une chose qu'on ne comprend pas.

Elle monte de plus en plus.

Elle a l'air de dire :

Je vous dis que ...

J'annonce que ...

Voilà ce que j’annonce ...
 Un grand, un grand, un grand, très, très grand ...
 On entend cela comme une grande voix large, étendue, mais dans
 un rêve, et cela recommence indéfiniment jusqu’à la fin de la scène (85).

C’est bien sur le fond sonore de cette annonce qu’apparaissent les voix du premier mouvement. On peut alors considérer que la catastrophe fonctionne comme référent exclusif mais impossible de tout discours.

N’est-ce pas au demeurant ce que montre ici la présence de ce qu’on pourrait définir comme une poétique de l’aposiopèse ou de l’interruption discursive ? En effet, dans la citation précédente, la “voix obsédante annonce une chose qu’on ne comprend pas”. La nomination de la catastrophe est inaccessible. Sur le même principe, la parole cruciale du Savant, de celui qui sait la réalité de ce qui se trame demeure inaudible pour les spectateurs (96). Ces exemples valent comme figuration des limites du discours : la parole s’y affronte à quelque chose qui excède non seulement tout jeu de langage, mais jusqu’aux capacités signifiantes du langage verbal lui-même. Si la polyphonie intraénonciative exhibait la bêtise stéréotypique de jeux de langages inadaptés, la poétique de l’aposiopèse fait du référent capital de la pièce l’inexprimable qui destitue toute parole.

Au-delà de ces deux manifestations d’un discrédit du verbe, *Il n’y a pas de firmament* propose encore nombre de didascalies qui règlent la réalisation des répliques et en détaillent le contexte sonore et spatial⁸. La parole articulée, dont Artaud manipule le rythme, l’intensité, le timbre et la spatialisation, est toujours sur le point de se fondre dans une marée sonore. Singulière, elle n’émerge que sur fond de tumulte. Chorale, elle replonge bientôt dans un magma sensoriel. On peut observer ici un passage pris dans le troisième mouvement. Il s’agit d’une didascalie qui décrit le dialogue entre le Grand Flaireur et le chœur des misérables :

Le Grand Flaireur prononce un discours parlé, mais dont les fins de phrases se prolongent en écho et aboutissent à des chœurs qui eux-mêmes se terminent en d’insupportables glapissements (94).

Ce qui frappe, c’est l’inscription de la parole dans un continuum sonore, le glissement du verbal vers d’autres formes d’expressions phoniques. Ramenée à sa matérialité, la parole vient grossir le flot d’une force sonore plus grande, comme si la forme individuée de l’expression verbale se dissolvait dans un flux énergétique asémantique, dans une “nuit vocale, lumineuse et instrumentale” (95).

La description didascalique du traitement matériel de la parole permet donc de signifier une manière “d’exorcisme à rebours” (Gouhier 1974 : 93) : le drame cosmique d’*Il n’y a plus de firmament* manifeste l’appartenance matérielle de toute parole à une masse énergétique qui lui est indifférente et qui la menace sans relâche. L’insistance sur la matérialité de la parole dit alors sa contingence, sa contiguïté avec les forces chaotiques d’un devenir destructeur qui la constitue, sa fragilité comme forme que rien de cette force n’écoute ni ne garantit.

3 Conclusion

Au moment même où, dans les essais du *Théâtre et son Double*, Artaud relativise l’importance dramaturgique de la parole, l’argument d’*Il n’y a pas de firmament* continue de faire des limites de celle-ci un des objets centraux de la performance théâtrale. Mettant en scène un incessant tourbillon panique, la débâcle collective d’une civilisation au bord du gouffre, l’argument de 1933 insiste sur la figuration du langage verbal. Comme nous l’avons vu, le texte met d’abord en œuvre l’ironie destituante d’une polyphonie intraénonciative qui donne à percevoir, sur fond de cataclysme, l’institution discursive qui parle dans le sujet. Il signifie ensuite les limites du langage verbal devant le référent cruel et informulable d’une destruction cosmologique soigneusement évitée par la représentation dramaturgique. Il propose enfin une description de l’inhérence du langage verbal à une force qui le dépasse et l’engloutit, comme si toute profération relevait d’une forme de polyphonie énergétique, chaque parole en scène disant ce qu’elle dit tout en manifestant physiquement les forces qui la travaillent. Cette dernière forme de polyphonie relève moins d’un trépassage énonciatif que d’un décalage intersémiotique, puisqu’elle mobilise différents aspects du signe linguistique (son fonctionnement symbolique et son actualité qualiphonique ou énergétique) tout en les présentant comme radicalement distincts d’un point de vue herméneutique, le verbal symbolique et le préverbal restant chez Artaud deux pôles essentiellement distincts, de façon sans doute dualiste (Gouhier 1974 : 95).

En définitive, l’argument d’*Il n’y a plus de firmament* nous parle autant du langage que d’une catastrophe collective. Bien sûr, le traitement de la parole dans ce texte est un traitement éminemment critique et il n’est guère en contradiction avec les positions radicalement misologiques affirmées dans les textes sur le théâtre. On peut cependant penser que c’est

le moment critique qui est au centre du dispositif d'*Il n'y a pas de firmament*. De même que c'est l'imminence qui prime sur l'accomplissement catastrophique d'un point de vue dramaturgique, c'est la menace de la parole comme expression individuée et signifiante qui prime sur sa manifestation magico-esthétique. Dans cette perspective, bien que le texte mette en scène de vertigineux mouvements de foules, toute une chorégraphie panique⁹, on aurait tort d'y voir trop simplement (Gouhier 1974 : 181-87 ; Dumoulié 1992 : 53) la manifestation poétique d'un chaos dionysiaque.

La différence entre Nietzsche et Artaud de ce point de vue ne serait pas tant entre le maintien, chez le premier, d'un cadre apollinien médiateur et le refus, chez le second, de tout cadre de cette espèce, qu'entre deux attitudes transitoires¹⁰ à l'encontre des médiations symboliques. Certes, dans *La Naissance de la tragédie* la puissance imaginaire apollinienne permet de rendre supportable la catastrophe de l'individuation, alors que, dans *Le Théâtre et son Double*, la culture, le théâtre, le langage verbal sont frontalement attaqués et les formes (verbales, imaginaires) convoquées pour leur puissance d'ébranlement : mais il n'en reste pas moins que dans les deux œuvres la figuration reste la question centrale, ne serait-ce que parce qu'elle constitue le cadre de référence à partir duquel s'effectue une pensée du théâtre et parce que l'affirmation du principe dionysiaque ou des forces d'une Cruauté cosmique conduisent à repenser le statut du symbolique.

NOTES

- 1 Nous renvoyons ici même au travail de Gloria Scarfone (2024) qui montre que la parole chorale qu'elle qualifie de "monodique" (par opposition au chœur polyphonique composé de voix distinctes) consiste en une "unica voce che si fa espressione di un punto di vista collettivo", loin donc des effets de la polyphonie bakhtinienne, si ce n'est bien sûr par l'agencement conflictuel avec d'autres voix au niveau de l'œuvre.
- 2 Cette figure fait référence à l'hypothèse scientifique d'une "compagne" invisible de l'étoile Sirius, cfr. Pisani 2020 : 78 : "Nella porzione di firmamento osservabile a occhio nudo, Sirio è la stella più luminosa grazie ad una magnitudine pari a -1.46. La caratterizza un moto ondulatorio che nel 1852 suggerì la presenza di una compagna invisibile in seguito denominata Sirio B".

- 3 À partir de ce point, lorsque seul le numéro de page sera mentionné, on fera référence au texte *Il n'y a plus de firmament*, contenu dans Artaud (ed. 1979).
- 4 Dans la mesure où le rideau est tombé, on peut imaginer que la “froide lueur” qui “s'établit partout”, dans le scénario d'Artaud, concerne la salle autant que la scène.
- 5 L'hyperénonciateur est cette “instance non nommée – que ce soit la sagesse des nations ou le Droit français – reconnue par les interlocuteurs, membres de la même communauté d'expérience, de la même tradition” dont l'autorité garantit moins “la vérité de l'énoncé – au sens étroit d'une adéquation à un état de choses du monde” que “sa ‘validité’, son adéquation aux valeurs, aux fondements d'une collectivité” (Maingueneau 2004 : 113-14).
- 6 La question de la correspondance entre le comique mis en œuvre dans ce texte et celui envisagé dans les essais programmatiques du *Théâtre et son Double* est épineuse. Ces derniers restent assez vagues et donnent peu d'informations concrètes sur ce qu'Artaud entend véritablement par humour ou ironie. Le sujet impliquerait donc d'amples développements qui requerraient une considération des mises en scènes effectives d'Artaud, notamment dans le cadre du Théâtre Alfred Jarry, à travers les témoignages et documents relatifs qui nous sont parvenus. Nous en réservons l'étude pour de futures publications.
- 7 L'exemple le plus clair de ce procédé est donné par une réplique du quatrième mouvement quand un des savants profère ce qui n'est que l'enveloppe formelle d'une phrase à trous, un tic du discours académique : “Le docteur un tel de l'Université de ... prétend que ...” (96).
- 8 Comme le remarque Guglielmo Pisani (2020 : 89), “il desiderio di Varèse di cimentarsi con l'opera scenica incontra l'ambizione artaudiana di una poesia nello spazio. Linguaggio concreto dove ogni mezzo espressivo possiede la sua poesia intrinseca, insieme a una poesia che Artaud dice ironica, quoziente delle combinazioni e reazioni fra i mezzi espressivi”.
- 9 Il y a bien entendu chez Artaud toute une rêverie de la masse, la romantisation d'un objet d'étude dans l'air du temps, et dont Gustave Le Bon a fixé les caractéristiques fondamentales dans une étude restée célèbre. Le sociologue y prophétisait, selon une perspective civilisationnelle, elle aussi d'époque : “alors que toutes nos antiques croyances chancellent et disparaissent, que les vieilles colonnes des sociétés s'effondrent tour à tour, la puissance des foules est la seule force que rien ne menace et dont le prestige ne fasse que grandir. L'âge où nous entrons sera véritablement l'ERE des foules” (Le Bon 1895, I). Comment ne pas songer à ce qu'écrira Artaud trente ans plus tard, quand Le Bon souligne “tant l'inhibition de la performance intellectuelle que l'exaltation de l'affectivité, de sorte que l'âme de masse se trouve caractérisée d'un côté par l'abaissement de la capacité critique, l'absence de doute et d'incertitude propice à l'intolérance, la soif d'illusions et l'indifférence

à la vérité, bref, par la propension à fantasmer davantage qu’à raisonner, ce qui implique qu’elle n’est sensible qu’à la magie de certains mots et images ainsi qu’à la force de la répétition ; et d’un autre côté par l’effervescence de l’impulsivité à laquelle elle se livre [...], par un sentiment de toute-puissance et d’irresponsabilité, par une foi intolérante dans la force et dans l’autorité ; enfin, comme au croisement de ces deux lignes, la masse – ou plutôt les individus en foule – s’avère pratiquer un mode de pensée qui s’accommode aisément de la contradiction et qui ne s’embarrasse guère de la logique” (Hochart 2014 : 20-21) ?

- 10** Il faudrait reprendre la comparaison des deux auteurs selon la diachronie de leurs œuvres respectives. On verrait alors que les “auto-mises en scène téméraires de la désinhibition dionysiaque” de Zarathoustra, se manifestant “sur la scène comme l’indépendante affirmation du langage”, “sous la forme d’une pure auto-énonciation sans protection” (Sloterdijk, 2000 : 89-90), ne sont pas très éloignées du mouvement de réinvention personnelle du corps sans organe, quand il s’agit enfin pour Artaud de “danser à l’envers” (Artaud, éd. 1974 : 104), sur l’envers du langage, comme le danseur de corde zarathous-trien.

BIBLIOGRAFIA

- Artaud, Antonin (ed. 1978), *Œuvres complètes*, vol. 4, Paris, Gallimard.
 — (ed. 1979) *Œuvres complètes*, vol. 5, Paris, Gallimard.
 (ed. 1974), *Œuvres complètes*, vol. 13, Paris, Gallimard.
 Barthes, Roland (ed. 2002), *Écrits sur le théâtre*, ed. J.-L. Rivière, Paris, Seuil.
 Bess  re, Jean (2005), *Principes de la théorie littéraire*, Paris, Presses universitaires de France.
 Bouthors-Paillart, Catherine (1997), *Antonin Artaud : l’énonciation ou l’épreuve de la cruauté*, Paris, Droz.
 Calame, Claude (2017), *Tragédie chorale : poésie grecque et rituel musical*, Paris, Les belles lettres.
 Derrida, Jacques (1967), *L’écriture et la différence*, Paris, Seuil.
 Ducrot, Oswald (1972), *Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann.
 Dumoulié, Camille (1992), *Nietzsche et Artaud : Pour une éthique de la cruauté*, Paris, Presses universitaires de France.

- Gouhier, Henri (1974), *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Paris, Vrin.
- Hochart, Patrick (2014), "Présentation", S. Freud, *Psychologie de masse et analyse du moi*, trad. D. Tassel, Paris, Seuil : 7-44.
- Kristeva, Julia (1972), "Le sujet en procès", *Artaud*, Paris, Plon : 43-108.
- Le Bon, Gustave (1895), *Psychologie des foules*, Paris, Alcan.
- Maingueneau, Dominique (2004), "Hyperénonciateur et 'participation'", *Langages*, 156/4 : 111-216.
- (2012), *Les phrases sans texte*, Paris, Armand Colin.
- Mégevand, Martin (2003), "L'éternel retour du chœur", *Littérature*, 131 : 105-22.
- Monginot, Benoit (2012), "Artaud, pour en finir avec le déni esthétique", *Le Magazine littéraire*, 524 : 64-65.
- Nietzsche, Friedrich (1977), *La Naissance de la tragédie. Œuvres philosophiques complètes*, vol. 1/1, ed. M. Montinari, G. Colli, Paris, Gallimard.
- Ouellette, Ferdinand (1966), *Edgard Varèse*, Paris, Seghers.
- Paulhan, Jean (ed. 1941), *Les Fleurs de Tarbes*, Paris, Gallimard.
- Penot-Lacassagne, Olivier (2022), "Dans le jeu du monde. Sur Antonin Artaud", *ELFe XX-XXI. Études de la littérature française des XX^e et XXI^e siècles*, 11. [14/11/2024] <http://journals.openedition.org/elfe/4149>
- (ed. 2015), *Vies et morts d'Antonin Artaud*, Paris, Cnrs.
- Pisani, Guglielmo (2020), "L'Astronome/Il n'y a plus de firmament. L'opera incompiuta di Edgar Varèse e Antonin Artaud", *d.a.t [divulgazioneaudio-testuale]*, 7 : 77-95.
- Savarese, Nicola (1997), *Parigi-Artaud-Bali. Antonin Artaud vede il teatro bali-nese all'Esposizione Coloniale di Parigi 1931*, L'Aquila, Textus.
- Scarfone, Gloria (2024), "Per una grammatica della corallità narrativa", *SigMa*, 8: 210-230.
- Sloterdijk, Peter (ed. 2000), *Le Penseur sur scène. Le matérialisme de Nietzsche*, trad. H. Hildenbrand, Paris, Christian Bourgois Editeur.
- Virmaux, Alain (1970), *Antonin Artaud et le théâtre*, Seghers, Paris.

Lorenza Valsania è dottoranda presso l'Università degli Studi di Torino, dove ha conseguito la laurea magistrale in Culture moderne comparate nel 2022 con una tesi su Antonin Artaud. Nel 2023 si è diplomata alla Scuola di Studi Superiori di Torino "Ferdinando Rossi", con un elaborato preparato in scambio all'École Normale Supérieure di Parigi. I rapporti tra letteratura

e teatro e le Avanguardie storiche rappresentano i suoi principali interessi di ricerca. | Lorenza Valsania is a PhD candidate at the University of Turin, where she graduated in Comparative Modern Cultures in 2022 with a thesis on Antonin Artaud. In 2023, she achieved the post-graduate diploma of the Turin School of Advanced Studies “Ferdinando Rossi”, with a paper prepared on exchange at the École Normale Supérieure in Paris. The relations between literature and theatre and the Avant-garde movements represent her main research interests.

Benoit Monginot è ricercatore in Letteratura francese presso l'Università di Torino. Le sue pubblicazioni vertono principalmente sulla poesia francese dall'Ottocento a oggi e su questioni di teoria letteraria (le legittimazioni teoriche della letteratura, il rapporto fondativo tra letteratura e filosofia, i presupposti teorici dell'ecopoetica, ecc.). È autore di una monografia dal titolo *Poétique de la contingence* uscita per i tipi di Honoré Champion nel 2015. | Benoit Monginot is a research fellow in French literature at the University of Turin. His publications mainly focus on French poetry from the 19th century to the present day and on literary theory issues (the theoretical legitimations of literature, the grounding relationship between literature and philosophy, the theoretical assumptions of ecopoetics, etc.). He is the author of *Poétique de la contingence* published by Honoré Champion in 2015.



SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE, TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO
e-ISSN 2611-3309

8/2024

VARIA

a cura di | edited by Angela Di Benedetto • Iacopo Leoni • Savina Stevanato

ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA



Note sull'argomentazione etimologica da Heidegger a Cacciari*

Notes on etymological argumentation from Heidegger to Cacciari

Stefano Brugnolo

Università di Pisa, Italy

Francesco Rovai

Università di Pisa, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Il saggio si occupa del cosiddetto 'argomento etimologico' e di come esso sia stato adoperato in primis da Heidegger e poi ripreso anche in Italia, tra gli altri da Massimo Cacciari. Con l'espressione 'argomento etimologico' si intende la mossa retorica in virtù della quale l'origine etimologica di un termine conterrebbe in sé già l'essenza del significato del termine medesimo, senza tenere conto di come invece quel significato sia cambiato nel corso del tempo. I due autori del presente saggio esaminano le implicazioni e le fallacie sia logiche che linguistiche che l'uso e l'abuso di questo argomento hanno prodotto tanto nell'analisi filosofica che linguistico-letteraria. | The essay deals with the so-called 'etymological argument' and how it was first used by Heidegger and then also taken up in Italy, among others by Massimo Cacciari. By the expression 'etymological argument' is meant the rhetorical move whereby the etymological origin of a term already contains the essence of the meaning of the term itself, regardless of how that meaning has changed over time. The two authors of this essay examine the implications and fallacies, both logical and linguistic, that the use and abuse of this argument has produced in both philosophical and linguistic-literary analysis.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Argomento etimologico, Martin Heidegger, Massimo Cacciari, Etimologia, Giovanni Semerano | Etymological Argument, Martin Heidegger, Massimo Cacciari, Etymology, Giovanni Semerano

* Il presente contributo è frutto della collaborazione tra i due autori e di una riflessione tra essi condivisa. Ai soli fini della valutazione accademica si dichiara che la § 1 è opera di Stefano Brugnolo e la § 2 di Francesco Rovai.

1 In questo articolo ci occuperemo di quello che abbiamo chiamato l'argomento etimologico, e lo faremo soprattutto esaminando l'uso che di un tale argomento ha fatto e fa Massimo Cacciari.

Prima di tutto però diciamo che l'argomento etimologico si dà quando qualcuno per affermare una sua idea o tesi si avvale dell'etimologia di una certa parola ritenuta strategica, presupponendo che quella origine costituisca anche il senso più profondo, ultimo e vero, senso che giace al fondo di quella parola ma che nel tempo sarebbe stato travisato¹. Ristabilire una supposta accezione primaria, originaria della parola sarebbe allora come ristabilire una verità perduta.

Il pensatore che più di tutti si è avvalso di questo argomento è stato Martin Heidegger. Il suo influsso è stato ed è vastissimo nel mondo del pensiero ma noi qui lo considereremo come colui che più di tutti ha promosso l'etimologia ad argomento o para-argomento.

Si prenda per esempio come lui espone la sua idea circa quella che chiama "l'essenza della verità" durante un suo corso che si intitolava proprio così e che si tenne nel 1931-1932. Citiamo:

fragen wir jetzt, ohne jede Rücksicht auf diese gewöhnliche Definition, wie im Anfang der abendländischen Philosophie die Wahrheit verstanden wurde, d. h. was die Griechen von dem hielten, was wir "Wahrheit" nennen. Welches Wort hatten sie dafür? Das griechische Wort für Wahrheit – man kann sich das nicht oft genug und muß es sich immer wieder, fast täglich, vor die Seele bringen – heißt ἀλήθεια, *Unverborgenheit*. Etwas Wahres ist ein ἀληθές, ein Unverborgenes. Was ersehen wir zunächst aus diesem Wort? Wir finden ein Doppeltes: 1. Die Griechen verstanden das, was wir das Wahre nennen, als das Un-verborgene, nicht mehr Verborgene; das, was ohne Verborgeneheit ist, mithin das der Verborgeneheit Entrissene, ihr gleichsam Geraubte. Das Wahre ist also für den Griechen etwas, was ein Anderes, nämlich Verborgeneheit, nicht mehr an sich hat, davon befreit ist. Daher hat der griechische Ausdruck für Wahrheit, seiner Bedeutungsstruktur und auch seiner Wortstruktur nach, einen grundsätzlich anderen Gehalt als unser deutsches Wort "Wahrheit" und charakteristischerweise auch schon der lateinische Ausdruck "veritas". Es ist ein *privativer* Ausdruck (Heidegger, ed. 1988: 10-11)².

Poi ritorneremo sulla questione della verità secondo Heidegger, per intanto osserviamo come lui proceda ad argomentare la sua idea di verità. Per questo filosofo evidentemente per capire l'essenza di quel concetto bisogna rifarsi ai Greci (anzi a "il Greco") e alla parola che adoperavano che era appunto ἀλήθεια/*alétheia*³.

Va da sé che ci sarebbero e ci sono molti altri modi per provare a chiarire il problematico concetto di verità ma Heidegger ritiene che il modo migliore sia di partire dai Greci. Perché? Perché “all’inizio della filosofia occidentale” ci sono loro, i Greci (si badi non alcuni specifici pensatori greci ma “i Greci”). Si presuppone dunque che per comprendere il senso di una parola che usiamo tutt’oggi occorra richiamarsi alle origini di essa. Non c’è però niente di scontato in questa “mossa” argomentativa. Si sottintende infatti che siccome la filosofia (occidentale) è cominciata in Grecia ecco che solo interrogando la lingua di quel popolo noi potremmo orientarci circa il concetto di verità.

Si presuppone anche che parole come “vero” e “verità” siano state concepite originariamente dai filosofi e non che questi ultimi le abbiano prese dal linguaggio comune; il che è piuttosto controverso se non improbabile.

Ai Greci viene dunque riconosciuto un primato. Ora la parola che usavano per dire verità era *alétheia* e il significato di quella parola era, nella ricostruzione di Heidegger, ‘svelatezza’ o ‘disvelamento’. Ne consegue che ciò che “vediamo” in questa parola è una operazione per cui a partire da una condizione di velatezza e attraverso una operazione di “rapimento” qualcosa che se ne stava prima nascosto viene “strappato” a quella sua condizione di invisibilità e sospinto (in modo piuttosto brutale) verso il proscenio, verso la luce. A questo punto Heidegger ha buon gioco a dire che in questa versione la parola significa qualcosa di diverso dal vocabolo latino *veritas* e da quello tedesco *Wahrheit*. Ma la *Bedeutungsstruktur* a cui egli fa qui riferimento è soltanto il valore descrittivo del segno linguistico. È indubbio che il greco da una parte e il tedesco e il latino dall’altra descrivano diversamente “la verità”, ma non c’è alcuna ragione per cui la descrizione che una lingua offre di un certo *designatum* sia più adeguata, corretta o appropriata rispetto a quella che ne dà un’altra lingua (sulla differenza tra denotazione e descrizione, § 2). Siamo come messi davanti ad una azione (Heidegger parlerà più avanti di un “accadere”) che presenta aspetti perfino violenti, che hanno a che fare appunto con lo strappare, con il rapire, con il sottrarre l’ente (o l’essente) a quella che sarebbe la sua condizione originaria e preferita, quella appunto di “velatezza”. Fondandosi su di un detto di Eraclito, Heidegger ci dirà poi che l’ente “ama nascondersi” (*κρύπτεσθαι φιλεῖ* / *kryptesthai philei*). E anzi Heidegger articola meglio questo vero e proprio gioco a nascondino dell’ente: “Il suo proprio, intimo impulso è di restare nascosto e, una volta svelato, di ritornare nuovamente nella velatezza”.

Siamo davanti a quella che possiamo chiamare tecnicamente una figura di personificazione. Una figura assolutamente decisiva nel discorso di Heidegger e largamente connessa alla sua passione per le “essenze” ricavabili dalle sue indagini etimologiche. Ha scritto a questo proposito Leo Marx: “Heidegger has a disconcerting habit of imputing, or seeming to impute, agency to abstractions. In his discourse, ideas or tendencies of mind seem habitually to do their work without the help of any identifiable human agents” (Marx 1984: 642).

A partire dunque da una etimologia data per attendibile Heidegger ci mette davanti ad un vero e proprio “dramma”: quello di un ente (o essente) che amerebbe mantenersi velato e che invece viene strappato da una istanza non antropomorfa a quella sua condizione per essere sospinto sotto le luci di una evidenza (o svelatezza) caratterizzata come l'esito di una violenza.

Possiamo immaginare gli studenti che assistettero a questo e ad altri corsi di Heidegger come incantati da un discorso che, se anche non ci convince, dobbiamo riconoscere essere fascinoso, a suo modo spettacolare.

E lo diciamo a ragion veduta perché ci sentiamo di affermare che se il discorso di Heidegger si proponesse a noi come puramente metaforico, poetico saremmo pronti a godere di questa sua qualità misteriosamente allusiva, quasi ipnotica. Il problema è che Heidegger rifiuta la distinzione tra discorso poetico e discorso argomentativo e non si propone a noi come un poeta che ci chiede di “sospendere volontariamente la nostra incredulità” (Coleridge), no, Heidegger vuole essere preso alla lettera, e ci propone (impone) le sue conclusioni come evidenti e insomma “vere”.

E però contemporaneamente si rifiuta di assumere la postura di qualcuno che dibatte, discute, ragiona, piuttosto lui enuncia, sentenzia; alla maniera di certi poeti, appunto. Non si discute con Hölderlin! Ma con un filosofo lo si vorrebbe fare e uno dei modi con cui Heidegger sfugge a questa possibilità è appunto quello di richiamarsi a etimologie “essenziali”, indiscutibili.

Prima di procedere facciamo il punto su alcuni presupposti impliciti del discorso di Heidegger.

Per esempio, quello di una presunta “superiorità” della lingua greca. Prendiamo questa citazione tratta da *Einführung in die Metaphysik* (‘Introduzione alla Metafisica’), un corso tenuto nel 1935, ma pubblicato per la prima volta nel 1953: “Denn diese Sprache [quella greca] ist (auf die Möglichkeiten des Denkens gesehen) neben der deutschen die mächtigste und geistigste zugleich” (Heidegger, ed. 1983: 61). Che traduciamo così:

“Perché insieme con la lingua tedesca (per quel che riguarda le possibilità del pensiero), il Greco è nello stesso tempo la più potente e la più spirituale delle lingue”.

Ma perché mai il greco e il tedesco sarebbero le due lingue più “potenti” (potenti nel fare che?) e perché sarebbero le più “spirituali” di tutte (e in che senso poi spirituali)?

Sono due affermazioni che Heidegger non si preoccupa di motivare in alcun modo, per cui bisogna prendere o lasciare. Chiunque legga Heidegger si deve aspettare che i suoi discorsi si appoggino su parole greche o tedesche. Quasi mai, o forse mai, lui evoca come pregnanti parole inglesi. Ed è evidente che per lui quella lingua non è “spirituale” quanto le altre due.

Va da sé che Heidegger si disinteressava allora e i suoi seguaci ancora si disinteressano dei risultati della ricerca linguistica, ma è noto che “potenza” e “spiritualità” non sono categorie prese in considerazione da qualunque linguista serio.

E comunque, per questi ricercatori non esiste nessuna superiorità di una lingua rispetto ad un'altra (così come non dovrebbe esistere nessuna superiorità “essenziale” di una cultura su di un'altra). Ancora meno essi prenderebbero in considerazione come criterio di giudizio quello per cui certe lingue (ancora una volta il greco e il tedesco) sarebbero più capaci di dire, svelare meglio di altre quella “cosa” che Heidegger chiama l'Essere.

Ma prendiamo adesso un'altra di queste formulazioni del filosofo:

Die Sprache ist die Urdichtung, in der ein Volk das Sein dichtet. Umgekehrt beginnt die große Dichtung, durch die ein Volk in die Geschichte tritt, die Gestaltung seiner Sprache. Die Griechen haben diese Dichtung durch Homer geschaffen und erfahren. Die Sprache war ihrem Dasein offenbar als Aufbruch in das Sein, als eröffnende Gestaltung des Seienden (Heidegger, ed. 1983: 131).

Traduciamo:

Il linguaggio è la poesia originaria grazie a cui un popolo poetizza l'essere. Di contro, la grande poesia attraverso cui un popolo entra nella storia dà forma alla sua lingua. I Greci crearono e fecero esperienza di questa poesia attraverso Omero. La lingua era aperta al loro esserci come un mettersi in cammino nell'essere, come una rivelante configurazione dell'essente (o ente) (trad. degli autori).

Non ci proponiamo certo di esaminare il senso filosofico del passo ma lo consideriamo solo perché può chiarire alcuni dei punti che qui ci interessano. Allora, Heidegger ci dice che il linguaggio è originariamente ed essenzialmente poetico e i Greci sarebbero diventati coscienti di ciò attraverso Omero. In linea di principio potrebbe anche essere che, un po' alla maniera di Vico, ad ogni lingua potrebbe essere riconosciuta questa natura intrinsecamente poetica, ma di fatto i Greci sembrerebbero godere di un primato rispetto agli altri popoli. A quanto pare, la lingua greca (una sorta di *Ur-Sprache*) sarebbe capace di rivelare com'è fatto (configurato) l'essente (o ente). Il sottinteso è che le lingue slave o africane (e tutte le altre) sono meno dotate di questo potere disvelante.

Ma altro privilegio dei Greci è che essi hanno avuto un poeta che li ha resi consapevoli di quella loro lingua. Se infatti la lingua greca è “La” lingua per eccellenza, Omero è “Il” poeta per eccellenza (non si fa cenno, per esempio, alla lunga serie di esecuzioni orali che avrebbero preceduto la stesura del poema). Comunque sia, in queste proposizioni ci sono alcuni presupposti dati per scontati ma che occorre chiarire. Per Heidegger:

- 1 Omero virtualmente inventò il Greco, così che secondo lui ci sarebbe nel linguaggio omerico una pristina freschezza.
- 2 La conoscenza dell'etimologia della parola rivelerebbe il valore d'uso della parola impiegata da Omero (Heidegger cioè non si basa sul testo omerico per comprendere cosa Omero intenda quando usa la parola *alétheia*, ma al contrario assume che il poeta usi quella parola nel senso etimologico “appurato” dal filosofo riferendosi ad altri testi, segnatamente a frammenti presocratici).
- 3 Nonostante la rivendicazione della preminenza di Omero non sarebbe necessario esaminare l'uso effettivo che della parola fa Omero: una interpretazione di un piccolo frammento presocratico (per esempio di Eraclito) è, a quanto pare, una più sicura guida per comprendere il senso che ne dà Omero.

Ora, ognuna di queste affermazioni o è falsa o non è dimostrabile; infatti:

- 1 Il greco in Omero è già vecchio e per certi aspetti “usurato”: non può vantare nessuna primarietà o originarietà. È ormai un assunto della manualistica corrente l'artificiosa commistione di cui è frutto la lingua dei poemi omerici (cfr. Horrocks 2010: 44⁴).
- 2 Il significato “etimologico” e quello “sincronico” di una parola possono differire enormemente: il parlante (e dunque anche lo scrivente) non hanno infatti accesso all'etimologia e ciò che per loro conta

è semplicemente che un vocabolo sia adeguato alla norma linguistica collettiva della propria comunità. Ne discende che il solo metodo per stabilire l'uso omerico delle parole è leggere Omero, essendo che un filosofo presocratico può fare un uso diverso delle stesse parole usate da Omero (e verrebbe da dire che lo stesso Omero può dare in certe occasioni una accezione diversa alla stessa parola).

Heidegger parla invece del Greco o dei Greci come di entità indivisibili. Sembra che per lui esistano cose come “Il” greco (“La” lingua greca) o “I” Greci, e non tante varianti di greco e tanti individui greci che a seconda della loro cultura, personalità e contesto storico hanno fatto un uso molto diverso della lingua.

È come se per Heidegger non esistessero tanti possibili usi di una stessa parola, nessuno dei quali è quello “vero”, essenziale. Gli manca del tutto l'attitudine relativistica, comparatistica e diacronica.

Si prenda ancora la parola “verità”; ebbene Heidegger non si misura con le tante versioni e accezioni di questa parola o concetto; non si misura con le modificazioni che essa ha subito nel tempo.

No, ne cerca una più originaria delle altre e naturalmente la ricostruisce a partire dall'etimologia della parola greca: *alētheia*. Secondo il filosofo il termine risulta formato da un *alpha* privativo e derivati del verbo *λανθάνω/lanthánō*, reso da lui con *verborgen sein*, ‘essere nascosto, celato’.

Come già dicevamo il termine significherebbe dunque ‘dischiudimento’, ‘rivelazione’, ‘disvelamento’ ecc.

Va da sé che, come abbiamo già detto, messe così le cose, la parola “verità” si carica di un alone fascinioso, epifanico.

L'analisi formale è, in questo caso, corretta, ed è la medesima dei dizionari etimologici correnti (Beekes, Van Beek 2010: 65-66): *ἀληθής/alēthēs*, ‘vero’, di cui *ἀλήθεια/alētheia* è un derivato composto da un *alpha* privativo e, nella seconda parte, da un esito greco della radice i.e. **leh₂d^h-* ‘essere nascosto’, sia esso un nome (*λήθη/lēthē*, ‘oblio’) o un verbo (*λήθω/lēthō* o *λανθάνω/lanthánō*, ‘essere, stare nascosto’). Dunque *ἀληθής/alēthēs*, ‘vero’ vale letteralmente ‘non-nascosto’, ‘non-dimenticato’. Ma questo è del tutto irrilevante per l'uso che del termine si riscontra nei poemi omerici, così come per l'uso che ne faceva qualunque altro parlante ellenofono: ancora una volta vale la pena ricordare che i parlanti non hanno accesso all'etimologia.

Poco importa che un filone dotto e tardo (Sesto Empirico, II-III secolo d.C., che cita Enesidemo, I secolo a.C., in *Aduersus mathematicos* VIII 8.3-9.1; Bury, ed. 1967: 242-245) sia in grado di riaccostare *ἀληθές/alēthēs* ‘il vero’

con μὴ λῆθον (τὴν κοινὴν γνώμην)/mè lêthon (tèn koinèn gnómēn) ‘ciò che non sfugge (al senso comune)’. In assenza di parlanti nativi, il solo modo per attingere il significato di *alêtheia* in greco è leggere i testi greci, Omero *in primis*.

Ecco come il grecista Bruno Centrone riassume le risultanze più recenti delle ricerche storico-linguistiche su quella parola: “Dire la ἀλήθεια consiste piuttosto *nel fornire un resoconto non omissivo, dettagliato, che non si lascia sfuggire nulla di ciò che deve essere detto; un resoconto che in linea di principio, può fornire solo chi sia stato diretto testimone degli eventi*” (Centrone 2011: 94).

Certo si tratta di una definizione molto meno fascinosa e auratica di quella data da Heidegger, ma in compenso siamo molto più vicini ad un’idea di verità che, seppure non del tutto equivalente alla nostra, è comparabile a come la intendiamo noi oggi.

Chiunque legga Omero sente e sa che quando lui usa quella parola non la carica certo di quel senso dis-velante (il trattino è d’obbligo) di cui la carica Heidegger; essa ha un significato ben più prosaico e diretto, del tutto alla portata anche di un lettore contemporaneo ignorante di filologia e linguistica storica.

Facciamocelo dire sempre da Centrone:

Nell’Odissea, dopo aver fornito ad Arete dai Feaci (Od. 7.241-297) un racconto delle sue peregrinazioni, Odisseo conclude dicendo: “con questo ti ho detto la verità” (ἀληθείην κατέλεξα, v. 297). Il verbo καταλέγειν sottolineata, come si accennava, il dettaglio del resoconto; è in questione non solo l’aver detto cose vere e non false, ma l’aver enumerato con completezza fatti e circostanze (e possibilmente il non avere mentito). In tutti questi casi a dire cose ἀληθῆ è chi ha vissuto o osservato direttamente la situazione. Gli esempi in tal senso si potrebbero moltiplicare (Centrone 2011: 95).

La definizione che invece Heidegger dà di quella parola è una definizione che si impone a noi nei termini di una formula sapienziale, esoterica, che è poi la modalità che caratterizza il discorso di Heidegger, il cui stile, come è stato detto, “is deliberately evocative, even at times incantatory and exempt from Nietzschean irony” (Eiland 1982: 51). E io direi esente da ogni possibile ironia.

Leggendolo ti pare di sentirti “chiamato” ad ascoltare una voce arcana che ti permette l’accesso a verità ultime, o prime.

Insomma, al di là delle questioni di esattezza filologica, il punto è che quando Heidegger solleva “l’argomento etimologico” (argomento di per sé scivoloso se non sospetto) lo carica sempre di un’aura sacrale che rende difficile la discussione razionale.

È come se ogni volta Heidegger puntasse ad andare ad una supposta radice delle parole che svelerebbe il senso essenziale del concetto a cui si riferisce quella parola. C'è qualcosa di epifanico in queste operazioni: “per Heidegger, la *figura etimologica*, l'estrazione del significato dalle radici verbali e dalla storia delle parole è, nel senso più pieno, una apparizione, un passo nella luce” (Steiner, ed. 2002: 60). Quel “senso essenziale” agirebbe e condizionerebbe sia pure subliminalmente tutti gli usi futuri di quella parola (o delle parole da essa derivate).

Ecco come il linguista Walter Belardi ha riassunto questo vero e proprio *habitus* mentale:

[La linguistica storico-comparativa] deve pertanto arrestarsi prudentemente all'osservazione della forma esterna di questi venerandi, importanti monumenti segnici. Con delusione certo di appassionati pensatori e scrutatori del lontano passato, che si aspetterebbero dall'etimologia molta più luce. Più di un collega, filologo o filosofo, nel momento di chiedermi lumi mi ha manifestato o del tutto confessato talvolta la sua diuturna curiosità, se non ansia e tormento, di venire a conoscere come le prische generazioni di *Homines sapientes* avessero interpretato e concettualizzato il mondo litico in cui capitò loro di vivere, onde poter (lui) adesso possedere e comprendere pienamente e più consapevolmente la semantica di tanti termini intellettuali del giorno d'oggi, quasi che l'etimologo attuale sia in grado di riattualizzare *Weltanschauungen* definitivamente scomparse, e quasi che la semantica attuale del nostro vocabolario possa risultare meglio motivata se nei suoi sottofondi si potessero scoprire fossili concettuali risalenti a migliaia e migliaia di anni fa, impronte e schemi di una mente “primitiva” in evoluzione e in crescita (come è noto, questa ricerca – certo entro più ristretti limiti temporali – era la passione “filosofica” quotidiana di Martin Heidegger) (Belardi 2002: 514-515).

Nell'isolare delle singole parole e nel cercare di estrarre da esse una sorta di nucleo primigenio di senso è come se il filosofo si concedesse il diritto di sovvertire gli ordini tradizionali della sintassi e della logica.

Solitamente per valutare il senso delle parole le si concepisce come parti di proposizioni e non le si considera isolatamente. In definitiva, noi ci parliamo e intendiamo scambiandoci delle frasi e non delle singole parole. Per Heidegger invece contano proprio le singole parole di cui lui cerca una sorta di numinoso fondamento. La sintassi è considerata come una facciata.

Per lui in una semplice parola sarebbe inclusa una potenza poetica demoniaca di definizione e azione. La parola (così intesa) “è” la cosa stessa. Come si ricava da questo passo di Heidegger tratto da una conferenza del 1955, intitolata *Was ist das – die Philosophie?*:

Langsam dämmert nämlich für unsere Besinnung, daß die griechische Sprache keine bloße Sprache ist wie die uns bekannten europäischen Sprachen. Die griechische Sprache, und sie allein, ist λόγος. Wir werden in unseren Gesprächen davon noch eingehender handeln müssen. Für den Beginn genüge der Hinweis, daß in der griechischen Sprache das in ihr Gesagte auf eine ausgezeichnete Weise zugleich das ist, was das Gesagte nennt. Wenn wir ein griechisches Wort griechisch hören, dann folgen wir seinem λέγειν, seinem unmittelbaren Darlegen. Was es darlegt, ist das Vorliegende. Wir sind durch das griechisch gehörte Wort unmittelbar bei der vorliegenden Sache selbst, nicht zunächst bei einer bloßen Wortbedeutung (Heidegger, ed. 2006: 13)⁵.

Dunque, la lingua greca non è “una pura e semplice lingua”, non è comparabile a nessuna altra lingua europea e del mondo, sembrerebbe infatti che la parola greca sia diretta espressione dell’Essere, essa infatti palesa ed esibisce, immediatamente, direttamente “ciò che ci sta di fronte”. Non si sa bene da cosa derivi, come si spieghi questo assoluto e misterioso privilegio (va da sé che Heidegger non si preoccupa di dimostrarlo). Resta che comunque se questo è vero allora tutti coloro che non hanno “l’orecchio greco”, e cioè che non conoscono quella lingua sono esclusi dalla “vera” filosofia.

Non solo, lo sono, in definitiva, anche coloro che, come lo stesso Heidegger, non sono nati greci, e dunque non possono che operare una qualche traduzione dal greco antico alla loro lingua madre. E in definitiva a risultare esclusi sono anche quei greci che, già nell’antichità, non seppero intendere l’appello che tramite questa mitica e originaria *griechischen Sprache* l’Essere rivolgeva loro.

Quello che comunque impressiona è che il “metodo” etimologico di Heidegger esclude che a contare sia l’argomentazione razionale, logica che, come tale, potrebbe e dovrebbe trascendere il piano della specifica lingua in cui essa è stata svolta la “prima volta”. In questo senso si può anche dire che qualunque traduzione dal Greco è per il filosofo un tradimento, una deviazione, una decadenza da quello che appunto è un significato originario, essenziale. Come Heidegger ha spiegato nell’intervista concessa allo *Spiegel* nel 1966 ma pubblicata nel 1976 questa decadenza

è cominciata con la traduzione che i latini hanno fatto dei greci e da allora non è più cessata: “ein Geschehnis, das uns noch heute das zureichende Nachdenken der Grundworten des griechischen Denkens verwehrt” (Heidegger 1976: 215)⁶. E si direbbe anzi che la marca del “vero” pensiero è la sua intraducibilità: “So wenig wie man Gedichte *übersetzen* kann, kann man ein Denken *übersetzen*. Man kann es allenfalls umschreiben” (Heidegger 1976: 217)⁷.

In un certo senso è come se Heidegger si proponesse di rianimare con dei rituali etimologici il significato dileguante di quelle *Grundworten*. Ha scritto a questo proposito sempre Eiland:

Using the philologists’ reconstructions of Indo-European root forms, Heidegger would bring to light a set of elemental vocables, the *Grundverfassungen* that secretly shape ordinary diction, grown abstract and oblivious over the centuries. [...] in this *Umkreis* of concepts [...] we sense a logic, a gathering and speaking, that is prior to any “rational” logic; by “the fullness at the root,” we gain mysterious access to the dwelling of language in itself (Eiland 1980: 312).

Va a questo punto ricordato che è come se Heidegger reificasse la lingua (*die Sprache*); nella sua concezione infatti non siamo noi a parlare la lingua piegandola ai nostri interessi e obiettivi, ma è la Lingua che ci parla, a partire da queste parole basiche, il cui significato primario ed essenziale è sempre latente, e come in agguato negli usi comuni, attuali e inconsapevoli che facciamo di esse. Al massimo si può dire che ci sono individui, i grandi poeti, che si fanno veicoli privilegiati di questa originaria *Sprache*.

Questo senso della *Sprache* come sovradeterminata rispetto ai singoli parlanti è a suo modo molto tedesco (si pensi a Herder, Grimm, Humboldt, ecc.); eppure, erano stati proprio alcuni linguisti neogrammatici tedeschi come Karl Brugmann (1849-1919) e Hermann Osthoff (1847-1909) a mettere in guardia contro certe reificazioni della *Langue*: “die spräche kein ding ist, das ausser und *über* den menschen steht und ein leben für sich führt, sondern nur im individuum ihre wahre existenz hat” (Brugmann, Osthoff, ed. 2014: XII-XIII). Che traduciamo così: “il linguaggio non è una cosa che conduce una vita fuori e sopra gli esseri umani, ma esiste davvero solo nell’uso che ne fanno gli individui”. Un uso dunque variabile nel tempo e nello spazio. E si direbbe che questa attitudine che privilegia l’uso individuale della lingua rispetto ad una preminenza della Lingua come Cosa Assoluta valga più che mai allorché studiamo i testi di certi poeti, si chiamino essi Omero, Pindaro, Hölderlin, Rilke o Trakl.

Per Heidegger vale proprio l'opposto: il tratto individuale, speciale, idiosincratico di quei poeti viene oscurato: essi poetando non fanno altro che far "parlare la lingua", o almeno quanto (si suppone) ci sarebbe in essa di più originario ed essenziale. La loro paradossale originalità consiste dunque nel loro farsi parlare dalla Lingua, nel diventare dei puri tramiti di essa.

Soprattutto risulta problematico credere che per recuperare quel presunto Ur-significato noi dovremmo considerare l'etimologia di quelle certe parole giudicate essenziali. E comunque non dovremmo cercare quel significato fuori dal contesto (omerico, pindarico, ecc.) per reperirlo invece in alcuni frammenti di filosofi presocratici la cui lingua è giudicata più fondativa ed evocativa.

Secondo quanto consiglia Arthur Adkins allorché noi studiamo un testo poetico:

We should not consider the etymology of his words, and attempt thus to estimate the original usage of the words used: we should examine the manner in which the words were used elsewhere by the poet and his contemporaries, or those writers by whom he had been influenced; and no matter how far back we carried our researches, we should consider not etymology (Adkins 1962: 235).

Che è poi il metodo dei passi paralleli che prevede appunto che prima di tutto si esamini l'accezione che il poeta dà a certe parole in "quel" testo, per poi considerare altre opere dello stesso poeta e infine le opere di scrittori che avrebbero potuto influenzarlo. E non certo ricercare una sorta di significato "assoluto" di quelle parole, sciolto dalla rete di riscontri e influssi pertinenti e specifici.

Ora, è indubbio che Heidegger ha profondamente influenzato il pensiero filosofico e più in generale la cultura novecentesca. Il suo influsso è stato però maggiore in Francia che in Italia ma certo esso si è fatto sentire anche da noi.

Prima di esaminare dei casi concreti occorre accennare alle differenze che esistono tra alcune lingue europee che si dimostrano decisive per spiegarci il successo maggiore o minore dell'argomento etimologico. Diamo ancora la parola a Eiland:

In this regard, the German usually claims a greater sensitivity to roots in his words than the Frenchman or Englishman – from which it supposedly follows that German philosophy can be more profound. Saussure has observed that the feeling for word-parts (radicals, suffixes, etc.) generally

appears less acute in modern European languages than in Old Latin, Greek, or Sanskrit, but that it is stronger in German than in French, where “the feeling for roots scarcely exists.” English would seem to occupy a middle position between the latter two [...] But modern English remains a more analytic language than modern German, evidently less capable of the sort of “chordal,” multidimensional thinking Heidegger has perfected (Eiland 1982: 42).

Va da sé che anche l'italiano come il francese solitamente viene parlato senza che i parlanti dimostrino una sviluppata sensibilità per le parti di cui certe parole sono composte e più in generale per il loro etimo profondo; un etimo che, se davvero ne diventassimo coscienti, secondo Heidegger ci costringerebbe a rivedere il senso di alcune parole strategiche del nostro lessico intellettuale corrente.

Se i parlanti, lo ripetiamo, non hanno alcun bisogno dell'etimologia per utilizzare la propria lingua, è anche vero che occorre considerare la diversa tipologia della struttura di parola che caratterizza l'indoeuropeo ricostruito e, in misura minore, l'antico indiano e le fasi più arcaiche di alcune altre lingue indoeuropee, rispetto a quella di lingue romanze come il francese e l'italiano. Il segno linguistico di tipo “indoeuropeo ricostruito” ha una struttura modulare articolabile in unità funzionali minori ben identificabili (radici, prefissi, suffissi, ecc.); il segno linguistico di tipo romanzo è, invece un “segno ‘non modulare’ [...] bensì fisso, lessicalizzato, costituito da parole-etichetta non ulteriormente (o ben difficilmente) scomponibili” (Benedetti 2003: 244) (fatto da cui, per altro, discendono significative differenze di metodo tra l'etimologia indoeuropea e quella romanza, su cui si veda Di Giovine 2001).

Eppure, recentemente, tentativi di tal fatta sono stati fatti anche in ambito italiano. Ci riferiamo per esempio alle ricerche condotte da Giovanni Semerano, un cultore di linguistica molto criticato dai linguisti (più avanti se ne parlerà più articolatamente), ma molto amato e citato da filosofi di ispirazione heideggeriana come Emanuele Severino, Massimo Cacciari, Umberto Galimberti.

Spesso questi filosofi fanno un uso della etimologia che proverebbe come si sarebbero date delle svolte epocali nella storia del pensiero occidentale. Facciamo subito un esempio in questo senso probante. In un suo libro del 2001 (*L'infinito: un equivoco millenario*), Semerano considera il termine ἄπειρον/*ápeiron*, parola centrale nella filosofia di Anassimandro. Questo filosofo definisce l'elemento da cui hanno origine tutte le cose, il loro principio (in greco antico *arkhē*) con il termine *ápeiron*,

che abitualmente viene ritenuto il neutro sostantivato dell'aggettivo ἄπειρος/*ápeiros*, composto da *alpha* privativo ('senza') e *πεῖρα*/*peîra* ('confinare', 'terminare'; Beekes, van Beek 2010: 1163) e tradotto pertanto come 'indeterminato' o 'infinito'. Ora, Semerano riconduce invece il termine al "semitico *āpar* (polvere, terra), accadico *eperu*, il biblico *āfar*" (Semerano 2001: 32; grassetto nell'originale), tutti vocaboli che significano 'terra'. Chi non è specialista non è immediatamente in grado di intervenire sulla questione, anche se confonde un po' anche ad una prima lettura questa catena di somiglianze per cui da un termine greco si passa a uno semitico (e biblico) e poi a uno accadico.

Non crediamo che Massimo Cacciari sia un esperto di simili questioni ma nella prefazione a un libro di Giuseppe Ieropoli intitolato *Giovanni Semerano e la dicotomia indoeuropeisti-semitisti* prende senz'altro partito per il "metodo-Semerano" che così descrive: "si tratta di rilevare il meticciamiento continuo tra distinti e opposti come il fattore fondamentale di ogni storia o destino. Forte di questo metodo, Semerano compie innumeri e decisive scoperte" (Cacciari 2018: 13; corsivo nell'originale). Dall'alto di quale competenza Cacciari decida che Semerano abbia compiuto "innumeri e decisive scoperte" non si sa, come non si sa perché mai queste "scoperte" siano messe in corsivo. Quel che allarma è però questa idea del "meticciamiento continuo tra distinti e opposti". Difficile stabilire come vadano le cose "in ogni storia e destino" ma siamo convinti che quando si tratta di fare delle osservazioni scientifiche sarebbe meglio non metticciare (e cioè confondere) troppo gli opposti e i distinti. E questo è in effetti il parere degli esperti, per esempio del coautore di questo saggio (Francesco Rovai, § 2).

Il che ci conferma nell'idea che quel meticciamiento continuo di parole corrisponda a una "metodologia" confusa che produce risultati sensazionali ma destituiti di fondamento.

Comunque, lasciamo perdere per un momento questo aspetto tecnico, vediamo adesso le conclusioni a cui arriva Semerano sulla base delle sue "scoperte". Secondo lui, il noto frammento di Anassimandro, in cui si dice che tutte le cose provengono e ritornano all'*ápeiron* (e cioè all'infinito), non si riferirebbe ad una concezione filosofica dell'infinito, ma ad una concezione di appartenenza alla terra, che si ritrova nel testo biblico: "polvere sei e polvere ritornerai". E non è finita; sempre sulla base di questa "scoperta", Semerano rilegge tutto lo sviluppo della filosofia greca riconducendo la filosofia presocratica essenzialmente ad una fisica corpuscolare, che accomunerebbe tra gli altri Anassimandro, Talete e Democrito.

L'intera vicenda della nascita della filosofia greca non viene vista come una miracolosa isola di razionalità, ma come parte integrante di una più estesa e antica comunità umana che comprende anche la Mesopotamia, l'Anatolia e l'Egitto.

Le conclusioni a cui Semerano arriva sono, a quanto pare, fasulle e più avanti prenderemo in considerazione più approfonditamente il suo “metodo”, ma qui vorremmo invece riflettere proprio sulla mania di spiegare certe grandi questioni intellettuali sulla base di una o due (presunte) “disvelanti” etimologie. Anche se quelle etimologie non fossero così fantasiose, come invece sono, non è comunque che si possa riscrivere la storia del mondo sulla base di queste presunte “scoperte”. Per altro se davvero ci fosse, mettiamo, una consonanza tra cultura greca, mesopotamica, ebraica ecc. ciò dovrebbe risultare da una serie di altri indicatori. Non da una unica e improbabile etimologia.

Ripetiamolo qui: non importa tanto (o soltanto) stigmatizzare che Cacciari, Severino, Galimberti non tengano alcun conto del giudizio che gli specialisti hanno portato su Semerano; quel che importa è l'idea coltivata da quei filosofi che si possa pretendere di decidere questioni di così grande portata con qualche colpo di mano etimologico.

Ma concentriamoci adesso sul caso Cacciari.

2 “Un vero banchetto etimologico”: così Lorenzo Renzi, in *Etimologia scientifica e etimologia retorica* (Renzi 2008: 57), definisce le pagine iniziali de *L'arcipelago* (Cacciari 1997), là dove le interpretazioni etimologiche dei nomi greci del mare (θάλασσα/*thálassa*, πόντος/*πόντος*, πέλαγος/*pélagos*, ἄλς/*hals*) tessono la trama retorica del discorso. L'impiego dell'etimologia con funzione argomentativa appartiene, d'altronde, alla tradizione classica, da Aristotele e dalla dialettica stoica fino a Boezio attraverso Cicerone e Quintiliano: “[d]e l'*étymologie* d'un mot, on tire une conclusion, ou du moins on invite à tirer une conclusion” (Desbordes 1997: 73). Riservando al seguito alcune considerazioni più generali sulla pertinenza del metodo, pare dunque opportuno un vaglio preliminare della fondatezza degli argomenti etimologici che trapuntano le pagine del volume, tanto più in un'opera a cui l'autore stesso riconosce “una dimensione etimologica” (Cacciari 1997: 15). Si vedano, a titolo di esempio, le seguenti considerazioni sul nome “mare”.

Ma il Mare – che cosa ri-vela questo suo nome, questo suo nome, questo nome, Mare, che il Greco ignorava? Lo ignorava forse proprio perché proveniente dalla radice *-mar*, che indica il morire, dal sanscrito *maru*, che significa l'infecondo deserto? O non ci verrà esso, piuttosto, proprio dal “fondo” mediterraneo, pelasgico? Mare è l'ebraico *mar*, è l'accadico *marru*: è il sapore salmastro di *Thálassa*. È l'*amaro* della sua onda (Cacciari 1997: 14).

Per il tipo lessicale del latino *mare*, assente in greco, i dizionari etimologici ricostruiscono una base indoeuropea **mor-i-* genericamente riferibile a un'ampia distesa d'acqua e i cui esiti sono ben attestati anche in altre lingue, dal russo all'antico irlandese (Ernout, Meillet 1979: 387; de Vaan 2008: 365). Non si lascia tuttavia ricondurre alla “radice che indica il morire” – o, meglio, una delle possibili rappresentazioni della morte – nelle lingue indoeuropee (**mr-*: cfr. ad esempio sscr. *mṛtá-*, av. *mārata-*, lat. *mortuus* ‘morto’, arm. *mard* ‘uomo’, ‘il mortale’) e l'accostamento con il sanscrito *maru-* ‘distesa sabbiosa, deserto’ resta soltanto un confronto “più volte tentato” (Mayrhofer 1996: 321-322).

I successivi accostamenti all'ebraico, all'accadico e all'amaro dell'onda sono tratti quasi *verbatim* dalla voce “mare, -is” del *Dizionario della lingua latina e di voci moderne*, parte del secondo volume de *Le origini della cultura europea* di Giovanni Semerano, nei confronti del quale l'autore dichiara il proprio debito (Cacciari 1997: 15):

mare, -is *mare*. Gall. *mor*, irl. *muir*, got. *marei*, ant. sl. *morje*, lit. *mārės*. «*Doris amara*» (Verg., *Ecl.* X, 5): “il mare” viene distinto con la denotazione di “amaro” rispetto all'acqua “dolce” della fonte Aretusa. Da tale forma connotativa scaturisce il richiamo al greco ἄλς (femm.) col valore di *mare*; maschile *sale*. «Mare» è ebr. *mar*, accad. *marru* (amaro, salmastro, ‘bitter, brackish’), che deve aver agito su base più antica, corrispondente al sum. *a-ma-ru*, *a-ma-uru* (marea, flusso devastatore di acqua, ‘devastating flood’) (Semerano 1994b: 468; grassetto nell'originale).

È appena il caso di rilevare l'impressionismo delle formulazioni (“scaturisce il richiamo al greco ἄλς”, “deve aver agito su base più antica”) e come i confronti siano posti apoditticamente e come autoevidenti sulla base di una mera somiglianza formale (*mare*, *mar*, *marru*). Quest'ultima non è però un criterio pertinente per la ricerca etimologica: né sufficiente (il lat. *habēre* e il ted. *haben*, nonostante le evidenti similarità di forma e significato, non sono etimologicamente connessi, così come non lo sono

il lat. *deus* e il gr. *θεός/theós*) né necessario (il lat. *decem* e il got. *taihun* '10', a dispetto dell'evidente difformità, sono etimologicamente connessi). La ricostruzione etimologica ha, sì, il suo inizio nella comparazione formale ma l'unico criterio attendibile è quello dell'individuazione di corrispondenze fonetiche che si diano con regolarità e sistematicità tra due lingue: a un suono *x* attestato in determinati contesti fonosintattici nella lingua *a*, deve corrispondere con regolarità un suono *y* nei medesimi contesti della lingua *b*. "È, dunque, sul versante fonetico/fonologico, cioè sul terreno delle rigorose corrispondenze tra strutture foniche poste a confronto, che si valuta la verisimiglianza di un'ipotesi etimologica" (Benedetti 2003: 247)⁸.

Soltanto allora, appurata la legittimità formale del confronto tra due parole, è possibile tentare di rendere conto del loro legame semantico. Tuttavia, giacché "ogni epoca culturale [ha] rimaneggiato e riplasmato nuclei semantici antichi adattandoli a nuovi scopi semantici" (Belardi 1995: 156), tale nesso può finire per risultare labile e talora controintuitivo ma, non di meno, deve trovare una motivazione filologicamente e culturalmente fondata per accreditare l'ipotesi etimologica proposta (Benedetti 2003: 245-247). Tra gli altri, il sscr. *devá-* 'dio', il lat. *deus* (< *deiuos*) 'id.', il lit. *diēvas* 'id.' e l'av. *daēuua-* 'demone' proseguono tutti il nome i.e. della 'divinità del cielo' **deywo-*. Il significato antitetico di 'demone' sviluppatosi in avestico consegue all'abbandono della religione tradizionale dopo la rivoluzione zoroastriana: gli dei dell'antica religione diventano i demoni della nuova. O, ancora sul piano del significato, è tutt'altro che intuitivo ricondurre a un etimo comune la "cotta" di maglia dell'armatura medioevale e i "cotillon" che, assieme ai ricchi premi, reclamizzavano le serate mondane di qualche decennio fa. Eppure, entrambi risalgono al germanismo **kotta* 'mantello di lana' e le attestazioni raccolte in FEW (XVI: 346-348) scandiscono i diversi mutamenti che nei secoli hanno ristrutturato l'originario nucleo semantico verso due direzioni del tutto separate. Ed è proprio perché le derive semantiche sono affatto imprevedibili, che qualunque tentativo (serio) di recupero di un significato etimologico non può prescindere da una solida base documentaria di testi adeguatamente contestualizzati, analizzati e interpretati.

Sono argomenti noti ma occorre sottolineare una volta di più che le etimologie semeriane non rispondono ad alcun criterio di attendibilità, né sul piano del significante né su quello del significato. Nessuno tra i quattro tomi de *Le origini della cultura europea* offre un prospetto sistematico di corrispondenze fonetiche. Dalla breve sezione *Alcune corrispondenze*

ed evoluzioni fonetiche (Semerano 1994a: xcvi-ic) si inferisce solo che qualunque lettera accadica può corrispondere a qualunque altra nelle lingue indoeuropee⁹. Limitandoci alla presunta derivazione del lat. *mare* dall'accadico *marru* e traendo altri raffronti dallo stesso Semerano: perché una *m*- iniziale dell'accadico corrisponde qui a una *m*- latina ma altrove a una *v*- (acc. *miqtum* → lat. *victima*)? Perché la successiva *-a*- accadica corrisponde in questo caso a una *-a*- latina ma, altrove, può invece corrispondere a una *-e*- (acc. *manû* → lat. *mendum*), a una *-i*- (acc. *magāgu* → lat. *mico*), a una *-o*- (acc. *manû* → lat. *moneta*) o a una *-u*- (acc. *maqlu* → lat. *mulleus*)? Perché la consonante geminata *-rr-* si è semplificata in *-r-*? Sono, queste, etimologie per cui a buon diritto varrebbe l'aforisma (apocrifo) di Voltaire: “nell'etimologia le consonanti contano poco e le vocali ancora meno”. Anche sul piano semantico, gli accostamenti non sono mai filologicamente motivati da una documentazione testuale. Anzi, nel caso in questione, un semplice riscontro sui testi qualifica i confronti proposti come ingiustificabili: “*mare* è ebr. *mar*”, ‘amaro’: perché? Perché l'acqua del mare può essere definita “amara”. Peccato che, nell'ebraico biblico, *mar* (מר) sia usato 6 volte in riferimento all'acqua (*Exo* 15:23; *Num* 5:18, 19, 23, 24, 27) ma in nessuna di esse si riferisca a quella del mare.

Al netto di quanto attinto dall'opera di Semerano, l'interpretazione (pseudo-)etimologica quale fonte di *argumenta a nominibus* è pratica che si dipana con costanza attraverso la produzione cacciariana, anche in opere precedenti e successive. Così in *Geo-filosofia dell'Europa* a proposito della “natura d'Europa” e delle forme caratteristiche del pensiero europeo:

Il logos del saggio questo afferma: che l'armonia non solo si svolge in molte forme e in molti toni, ma che anzitutto si *ri-volge* sempre (è *palíntropos*) – che uno è il processo dai molti all'uno e dall'uno ai molti di nuovo. Armonia tra Apollo, come *a-pollá*, l'apocatastasi orfica dei molti nell'uno, e Dioniso, il Pais sbranato dai Titani (Cacciari 1994: 23).

O nel saggio che accompagna *La maschera della tolleranza*:

Tolero compone *tollo* e *onus*, e non può significare che ‘sopportare’, ‘sostenere un peso’. Sopportarlo *resistendovi*, senza cedere alla fatica. [...] Verremo più tardi all'altro ‘gesto’ decisivo che comporta l'azione del *tolle*re: fermiamoci per il momento alla relazione inscindibile che in *tolerare* essa ha con *onus* (Cacciari 2006: 133; corsivo nell'originale).

“Apollo, come *a-pollá*” ossia “Apollo, come *non-molte cose*” è forse un *calembour* per l'autore stesso. Il nome greco di Apollo (Ἀπόλλων/*Apóllōn*) resta ad oggi privo di un etimo, ma non è confrontabile con forme dell'aggettivo πολύς/*polýs*, πολλή/*pollé*, πολύ/*polý* ‘molto’. Tra le altre ragioni, perché le numerose varianti dialettali del teonimo (dorico Ἀπέλλων/*Apéllōn*, cipriota Ἀπεῖλων/*Apeílōn*, tessalico Ἀπλουν/*Áploun* e, forse, una frammentaria attestazione micenea]*pe-rjo*[→ *A*]peljo[n] suggeriscono una forma originaria **Apéljōn* con vocale *e* e non *o* (Beekes, van Beek 2010: 118-119, con ulteriori riferimenti).

Tollo e *tolero*, invece, proseguono entrambi una radice **tol-* ‘sollevare’ ben attestata anche in altre lingue indoeuropee, italiche in *primis* (Ernout, Meillet 1979: 693-694; de Vaan 2008: 621-622 con ulteriori riferimenti). In latino, il primo forma il tema del presente con l'aggiunta di un suffisso nasale *-n-* (**tol-no* > *tollo*); il secondo mostra un ampliamento in *-er-* (il medesimo che deriva anche *re-cup-er-o* a partire da *capiō* ‘prendere’), variamente spiegato ma che sicuramente non contempla in alcun caso la presenza di un lessema *onus*, giacché la struttura di un siffatto composto non sarebbe ammessa dalla morfologia latina. Nei composti così detti ‘incorporanti’ (cfr., da ultimo, Rosén 2020), in cui un verbo si combina con un nome (tipicamente il complemento oggetto ma non solo) creando una nuova forma verbale, il costituente nominale precede – e non segue – quello verbale: così in *belligerare* da *bellum* e *gerere*, *tergivesari* da *terga* e *vertere*, *animadvertere* da *animus* e *advertere*, *ludificari* da *ludos* e *facere*, ecc. Ammesso che fosse esistito un composto di *onus* e *tollere* esso si sarebbe presentato come un qualcosa del tipo **onitollere*.

Anche nel più recente *Labirinto filosofico*, d'altronde, l'esposizione si avvale sovente dell'etimologia, come rivela lo spesseggiare dei termini “etimo” (3x), “etimologia” (1x), “etimologico/-a” (4x) e “etimologicamente” (3x). Il *modus operandi* resta il medesimo visto in precedenza, come mostra il seguente passo: “Assumere la sostanza che ci dà vita è inizio del conoscere, origine immanente in ogni suo atto: ciò appare chiarissimo nella prossimità tra *gígnomai*, *gigno* e *gignósko*” (Cacciari 2014: 178).

L'accostamento “appare chiarissimo” solo in superficie. Se il gr. γίγνομαι/*gígnomai* ‘essere (nato)’ e il lat. *gigno* ‘generare’ derivano entrambi dal grado ridotto di una radice i.e. **génh₁*- ‘far nascere, generare’ (la medesima radice di *genus*, *genitor*, *gens*, ecc. e dei corrispettivi in greco, in sanscrito e nelle varie lingue indoeuropee; Beekes, van Beek 2010: 272-273; de Vaan 2008: 260-261), il gr. γινώσκω/*gignóskō*, invece, deriva

da **gneh*₃- ‘conoscere’ (cfr. lat. (*g*)*nosco*; Beekes, van Beek 2010: 273; de Vaan 2008: 413-414). Suggestiva l’immagine del dare la vita / prendere vita come inizio del conoscere¹⁰, ma **genh*₁- e **gneh*₃- restano due radici diverse e, sotto il profilo linguistico, il loro accostamento è legittimo quanto quello tra le forme italiane *cane* e *acne*. Anche l’apparente “prosimità” tra *γίγνομαι*/*gígnomai* e *γινώσκω*/*gignóskō* è solo il prodotto della prassi scolastica di citare i verbi greci da lemma di dizionario, alla prima persona del presente indicativo. Entrambi verbi con presente a raddoppiamento, *γίγνομαι*/*gígnomai* e *γινώσκω*/*gignóskō* finiscono per acquisire una parziale “somialtanza” in tale forma, ma per il resto hanno paradigmi del tutto diversi.

È evidente come un tale impiego dell’etimologia non sia neppure più strumento retorico al servizio dell’argomentazione quanto, piuttosto, un espediente dell’*ornatus*: guidati dall’*autonomia del signifiante* (Beccaria 1989), accostamenti infondati sul piano della comparazione linguistica vanno a costituire catene paronomastiche di associazioni foniche di indubbio impatto sul lettore (Cacciari 1994: 20: “Apollo [...] *a-pollá*”; Cacciari 1997: 14: “Mare [...] -*mar* [...] morire [...] *maru* [...] Mare [...] *mar* [...] *marru* [...] *amaro*”, opportunamente evidenziati da maiuscoli e corsivi; Cacciari 2014: 178: “*gígnomai*, *gigno* e *gignósko*”): la funzione poetica ha preso definitivamente il sopravvento su quella metalinguistica, l’effetto è quello dell’“*abracadabra*” e il fin la meraviglia.

Traspare, tuttavia, un più profondo malinteso in tale ricorso alla pratica etimologica, anche laddove l’accostamento sia corretto, come nel seguente passo:

Ma quando possiamo immaginarci il Mare come cammino, quando l’occhio discerne nell’inquietudine del *pélagos* la possibile via, e la cerca e la prova, allora *póntos* diviene il suo nome più proprio (è lo stesso nome che indica il cammino in sanscrito e in avestico) (Cacciari 1997: 14).

Il gr. *πόντος/póntos* prosegue, in effetti, una radice i.e. **pont-eh*₁- ‘passaggio’, la medesima del lat. *pōns* ‘ponte’, del sscr. *pánthāḥ* e av. *pantā* ‘passaggio’ e, altrove nel greco stesso ma con diverso grado apofonico, di *πάτος/pátos* ‘strada (battuta)’ (Beekes, van Beek 2010: 1221). Il termine, dunque, lessicalizza una descrizione del mare in quanto luogo di passaggio, ma può per questo considerarsi “il suo nome più proprio”? Sembra affiorare, qui come altrove, l’idea che sia possibile individuare un’appropriatezza della parola rispetto alla realtà designata: è l’idea guida degli antichi (e non solo), per i quali l’etimologia è ricerca del “vero”

(ἔτυμον/*étymon*), alla luce del presupposto che le parole fossero adeguatamente assegnate e ben formate in funzione del vero essere e delle qualità delle cose.

L'equivoco risulta dalla sovrapposizione tra il piano del significato linguistico delle parole e il piano di verità/falsità che pertiene invece alle asserzioni e ai giudizi. Nel mondo greco-romano, il solo Aristotele aveva già lucidamente chiarito la differenza con il distinguere in maniera perfetta tra semanticità e veridicità. Nelle parole di Belardi:

Dell'indipendenza della semantica dai processi di verifica della verità a carico di asserzioni fatte – anzi di una sua antecedenza – si era appunto già accorto perfettamente Aristotele, il quale esprime concisamente il principio nella famosa frase: ἔστι δὲ λόγος ἅπας μὲν σημαντικός [...] ἀποφαντικός δὲ οὐ πᾶς “tutti i discorsi hanno un loro significato, ma non tutti sono impegnati nell'alternativa verità/falsità” (*de interpret.*, 17 a 1-3), di solito ripetuta nel modo seguente, sì da apparire ai non iniziati ermetica come un oracolo: “tutti i discorsi sono semantici ma non tutti sono apofantici”. Circa la parola singola, Aristotele in modo lapidario disse: καὶ γὰρ ὁ τραγέλαφος σημαίνει μὲν τι, οὐπω δὲ ἀληθὲς ἢ ψεῦδος “infatti *ircocervo* significa qualcosa [ancorché questo qualcosa non esista], non ancora però il vero o il falso” (*ibid.*, 16 a 17) (Belardi 2002: 27).

Occorreranno oltre due millenni per riguadagnare una altrettanto chiara consapevolezza dell'irrelevanza del principio di verità rispetto al significato linguistico delle parole¹¹: (1) poiché le parole sono assegnate per convenzione (κατὰ συνθήκην/*katà synthḗkēn*) e non per natura (φύσει/*phýsei*)¹²; (2) poiché la parola non entra direttamente in rapporto con la cosa designata ma con la rappresentazione mentale che i parlanti hanno della cosa¹³ e di cui codificano nella lingua alcuni tratti selezionati come pertinenti – come, appunto, “significativi”. Così Lazzeroni (2001: 417):

Un segno linguistico designa un referente e, se è trasparente, lo descrive con una certa immagine [...]. La distinzione fra designazione e descrizione è fondamentale nella ricerca etimologica; ed è fondamentale il principio che la descrizione è arbitraria, nel senso che è convenzionale, prodotta da condizioni sociostoriche.

Il ted. *Fledermaus* designa il pipistrello descrivendolo come ‘topo volante’, mentre il lat. *vespertilio* (dove l'italiano “pipistrello”) designa il medesimo animale descrivendolo però come ‘(animale) della sera [*vesper*]’.

Perciò, sul piano del significato, l'etimologia opera in due fasi: (1) mediante ricostruzione interna o comparazione interlinguistica, ricostruisce il valore descrittivo del segno linguistico restituendo trasparenza alla sua struttura; (2) dà ragione delle motivazioni di tale valore alla luce del sistema ideologico della cultura di cui una certa (fase di) lingua è espressione, facendosi ricostruzione culturale delle circostanze “che al segno hanno fatto da lievito e da cornice” (Lazzeroni 2001: 418). In questo modo è possibile individuare “le forme [...] con cui una determinata comunità ha interpretato e ordinato i dati dell'esperienza” (Lazzeroni 1998: 6), ma ciò non ha niente a che vedere con la restituzione di una qualche “verità” celata nelle parole. L'etimo di “malaria”, ‘aria cattiva’, ci rivela che una comunità di parlanti, in un determinato contesto storico e culturale del passato, ha creduto di riconoscere la causa di tale patologia non nel virus trasmesso dalla zanzara anofele ma nei miasmi, nella “mala aria” delle paludi e degli acquitrini. È pleonastico sottolineare quanto di “vero” vi sia in tale credenza. “Fare etimologia significa restituire un segno alla sua storicità” (Lazzeroni 2001: 419), non a una qualche sua presunta verità: il principio di verità non trova applicazione nella dimensione della parola e anche per questo, come rilevato da Belardi (2002: 27), Aristotele non menziona mai l'etimologia come strumento logico-dialettico.

Certo, l'etimologia scientifica tarpa le ali alle suggestive speculazioni di parlanti e scriventi, come ben narrato da Proust in *Sodoma e Gomorra*, a seguito della scoperta che toponimi della Normandia quali *Fiquefleur*, *Honfleur*, *Barfleur*, *Harfleur* e *Bricquebœuf* non raccontano di un bucolico paesaggio di fiori e bovini ma di una toponimia germanica in cui *-fleur* è la resa dell'antico inglese (i.e. anglosassone) *flēot* ‘corso d'acqua, estuario’ (Guinet 1967a: 54-55; Dauzat, Rostaing 1968: 354) e *-boeuf* cela un norreno *búð* ‘capanno’ (Guinet 1967a: 87; cfr. 1967b)¹⁴.

Sia chiaro che un'analisi etimologica linguisticamente non corretta non suscita alcuno stigma fino a quando ricade nel dominio dell'etimologia popolare messa in atto dai parlanti (Benedetti 2003: 219-224)¹⁵, i quali operano una costante riflessione metalinguistica nel tentativo di individuare le motivazioni di una certa denominazione attraverso “l'infinito gioco paronimico della cattura dei significati promossa dalla somiglianza dei significanti” (Fanciullo 2015: 2); né quando assume forme ludiche, come nel divertente *Etimologiaro* di Maria Sebregondi (cfr., ad esempio, Sebregondi 2015: 104: “asola s. f. (a- priv.) – mai sola. Sempre

accompagnata da un bottone”; grassetto nell’originale); né quando si fa paronomasia nel testo letterario e poetico. Al contrario, però, sostenere un’argomentazione logico-filosofica attraverso etimologie prive di criteri di scientificità ma gabbellate come strumento di accesso a una “verità” più profonda, significa assoggettare le parole a un’analisi artatamente viziata dall’arbitrio e dall’ideologia. Vale la pena ricordare che tra gli illustri antecedenti si annoverano gli autori del *Malleus maleficarum*, i quali, nell’interrogarsi sul perché la stregoneria attecchisca con maggior facilità tra le femmine che tra i maschi (Institoris, Sprenger 1490: 20^v: *Pars I, quaestio VI*: “Cur in tam fragili sexu hoc genus perfidiae invenitur amplius quam in viris?”), trovano conferme alle loro ipotesi proprio nell’etimologia di *femina*: “etiam ethimologiam nominis demonstrat: dicitur enim ‘femina’ a ‘fe’ et ‘minus’, quia semper minorem habet et servat fidem” (Institoris, Sprenger 1490: 21^v): *femina* da *fe*’ e *minus* dunque per sua natura provvista di minor fede – lo dice il nome stesso, no?

NOTE

- 1 Perelman e Olbrechts-Tyteca così definiscono l’argomento etimologico: “per giustificare una definizione si fa [...] appello all’etimologia, scientifica o popolare: si proporrà così un uso del concetto che si pretende primitivo, autentico, cioè reale, e che si scevera dalle ulteriori falsificazioni” (Perelman, Olbrechts-Tyteca, ed. 1966: 469).
- 2 “Domandiamo ora, senza alcun riguardo per questa definizione abituale, come venne intesa la verità all’inizio della filosofia occidentale, e cioè che cosa pensassero i Greci di ciò che noi chiamiamo ‘verità’. Quale parola avevano per nominarla? La parola greca che sta per ‘verità’ – non lo si sarà mai ricordato abbastanza, e bisogna sempre tornare a farlo, quasi ogni giorno – è *alêtheia*, svelatezza. Qualcosa di vero è un *alêthês*, uno svelato. Che cosa vediamo innanzitutto da questa parola? Troviamo un duplice significato: i Greci intendevano ciò che noi chiamiamo ‘il vero’ come il dis-velato, il non più velato; ciò che è senza velatezza e dunque ciò che è stato strappato alla velatezza, ciò che le è stato, per così dire, rapito. Il vero è quindi per il Greco qualcosa che non ha più in sé qualcos’altro, cioè la velatezza da cui si è liberato. Perciò l’espressione usata dai Greci per nominare la verità ha, per la sua struttura semantica e anche per la sua struttura lessicale, un contenuto fondamentalmente diverso rispetto alla nostra parola tedesca *Wahrheit* e, significativamente, anche già rispetto all’espressione latina *veritas*. È un’espressione privativa” (Heidegger, ed. 1997: 32-33).

- 3 Per uniformità con l'uso degli autori citati, qui e di seguito il termine ἀλήθεια/*alētheia* è impiegato nella sua forma recensitore con -ā anziché in quella più antica ἀληθεια/*alētheía* con -ā (Beekes, Van Beek 2010: 65; Schwyzler 1939: 469).
- 4 “The dialect of the texts that have been transmitted to us is essentially an archaic eastern Ionic but with an admixture of Aeolic features (some ancient, some more recent, and with different regional origins), and a number of conspicuous archaisms not characteristic of any one particular historical dialect or region)” (Horrocks 2010: 44).
- 5 “A poco a poco albeggia, traluce, offrendosi alla nostra meditazione, il fatto che la lingua greca non è una pura e semplice lingua come le altre lingue europee a noi note. La lingua greca, ed essa soltanto, è λόγος. [...] per quanto riguarda la lingua greca, ciò che in essa viene detto è al tempo stesso, in modo privilegiato, la cosa cui ciò che è detto dà un nome. Se ascoltiamo, alla maniera dei greci, una parola greca, ci poniamo al seguito del suo λέγειν, del suo diretto e immediato palesare ed esibire. Ciò che la parola palesa ed esibisce è ciò che ci sta di fronte. Grazie alla parola greca, ascoltata con orecchio greco, siamo immediatamente presso la cosa stessa, che ci sta dinanzi, e non innanzitutto di fronte a una pura espressione verbale” (Heidegger, ed. 2005: 21-23).
- 6 “si tratta infatti di un accadimento che ancora oggi ci impedisce un corretto ripensamento delle parole-base del pensiero greco” (trad. degli autori).
- 7 “Così come non si possono tradurre le poesie, non si può tradurre un pensiero. Si può tuttavia in ogni caso parafrasarlo” (trad. degli autori).
- 8 Il che non equivale affatto a una cieca quanto anacronistica fiducia nell’“ineccepibilità delle leggi fonetiche” di impianto neogrammaticale. Livellamenti analogici indotti dalla morfologia, ipercorrettismi, fenomeni di etimologia popolare o tabù linguistico possono, come noto, alterare la regolarità delle corrispondenze fonetiche, ma occorre dimostrare – caso per caso – se, come e perché uno o più tra tali processi abbia operato.
- 9 Impiego deliberatamente il termine “lettera”, giacché ancor più fondamentale sarebbe la questione di stabilire preliminarmente quale realtà fonetica si celasse dietro le scritzioni accademiche. Compito tutt’altro che pacifico e lineare anche all’interno dei ben più familiari sistemi (orto-)grafici delle lingue indoeuropee (cfr. Albano Leoni 1977).
- 10 Non nuova, per altro: cfr. il *Traité de la Co-Naissance au Monde et de Soi-même* dell’*Art poétique* di Paul Claudel: “Nous ne naissons pas seuls. Naître, pour tout, c’est connaître. Toute naissance est une connaissance. Pour comprendre les choses, apprenons les mots qui en sont dans notre bouche l’image soluble. Ruminons la bouchée intelligible. La parenté est certaine qui relie les idées dans trois langues d’acquérir par l’esprit et de surgir, genoumai et gignōsko, nasci, gignere, novi, cognoscere, naître et connaître” (Claudel 1907: 53).
- 11 Almeno fino alla *Scienza Nuova* di Giambattista Vico (1744). L’assoluta originalità della posizione vichiana rispetto ai suoi tempi è stata perfettamente

delineata da Mancini (2001: 220-221; corsivo nell'originale): “Se nell'antichità la ricerca etimologica non pervenne mai alla dimensione storico-semantiche delle parole, limitandosi a tracciare complesse ragnatele cognitive tra i moduli significativi, fatte di *similitudo*, *vicinitas*, *contrarium* [...] in una ricerca ‘del vero assoluto, filosofico, insomma, e di armonie superiori’, ebbene Vico, nel perseguire e approfondire la propria critica all'‘etimologia dei gramatici’, farà per la prima volta della storia etimologica una storia di significati: il vero non sarà più *fuori* dalla storia delle lingue, ma si *identificherà* con la storia delle lingue”.

- 12 Cfr. Aristotele, *De interpretatione* (*ΠΕΡΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ*) 16a 2: “Ὄνομα μὲν οὖν ἐστὶ φωνὴ σημαντικὴ κατὰ συνθήκην [...] Τὸ δὲ κατὰ συνθήκην, ὅτι φύσει τῶν ὀνομάτων οὐδὲν ἐστίν, ἀλλ' ὅταν γένηται σύμβολον” (Weidemann, ed. 2014: 3); ‘Dunque il nome è un suono dotato di significato per convenzione [...] (Un nome significa qualcosa) per convenzione, poiché nessun nome è tale per natura, ma solo nel momento in cui diventi un simbolo’ (trad. degli autori).
- 13 Cfr. Aristotele, *De interpretatione* (*ΠΕΡΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ*) 16a 1: “Ἔστι μὲν οὖν τὰ ἐν τῇ φωνῇ τῶν ἐν τῇ ψυχῇ παθημάτων σύμβολα” (Weidemann, ed. 2014: 1); ‘Dunque le parole sono i simboli delle affezioni dell'anima’ (trad. degli autori).
- 14 “J'avais trouvé charmant la fleur qui terminait certains noms, comme Fiquefleur, Honfleur, Flers, Barfleur, Harfleur, etc., et amusant le bœuf qu'il y a à la fin de Bricquebœuf. Mais la fleur disparut, et aussi le bœuf, quand Brichot (et cela, il me l'avait dit le premier jour dans le train) nous apprit que fleur veut dire ‘port’ (comme *fiord*) et que bœuf, en normand *budh*, signifie ‘cabane’” (Proust 1922: 296).
- 15 Cfr. Benedetti (2003: 219-224) anche per ulteriori riferimenti all'ampia bibliografia esistente sul fenomeno dell'etimologia popolare.

BIBLIOGRAFIA

- Adkins, Arthur W. H. (1962), “Heidegger and Language”, *Philosophy*, 37, 141: 229-237.
- Albano Leoni, Federico (1977), “Fonetica storica e grafetica storica”, *Problemi della ricostruzione in linguistica*, eds. R. Simone, U. Vignuzzi, Roma, Bulzoni: 79-101.
- Beccaria, Gian Luigi (1989), *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi.
- Beekes, Robert; van Beek, Lucien (2010), *Etymological dictionary of Greek*, Leiden-Boston, Brill.

- Belardi, Walter (1995), “Auctor e Auctoritas. Sopravvivenze del significato e del significante nel tempo”, *Storia Antropologia e Scienze del Linguaggio*, 10, 1-2: 127-190.
- (2002), *L'etimologia nella storia della cultura occidentale*, Roma, Il Calamo, vol. 1.
- Benedetti, Marina (2003), “L'etimologia fra tipologia e storia”, *Il cambiamento linguistico*, ed. M. Mancini, Roma, Carocci: 209-262.
- Brugmann, Karl; Osthoff, Hermann (ed. 2014), Prefazione a *Morphologische Untersuchungen auf dem Gebiete der indogermanischen Sprachen* [1878], Cambridge, Cambridge University Press, vol. 1: III-XX.
- Bury, Robert G. (ed. 1967), *Sextus Empiricus. Against the Logicians*, London-Cambridge (MA), Heinemann-Harvard University Press.
- Cacciari, Massimo (1994), *Geo-filosofia dell'Europa*, Milano, Adelphi.
- (1997), *L'arcipelago*, Milano, Adelphi.
- (2006), “La maschera della tolleranza”, *La maschera della tolleranza. Epistole 17 e 18. Terza relazione. Testo latino a fronte*, eds. I. Dionigi, A. Traina, M. Cacciari, Milano, BUR: 111-148.
- (2014), *Labirinto filosofico*, Milano, Adelphi.
- (2018), Prefazione a Ieropoli, Giuseppe, *Giovanni Semerano e la dicotomia indoeuropeisti-semitisti*, Trento, La Finestra Editrice: 13.
- Centrone, Bruno (2011), “L'etimologia di ἀλήθεια e la concezione platonica della verità”, *Dignum laude virum. Studi di cultura classica e musica offerti a Franco Serpa*, eds. F. Bottari, L. Casarsa, L. Cristante, M. Fernandelli, Trieste, Edizioni Università di Trieste: 91-105.
- Claudel, Paul (1907), *Art Poétique (Connaissance du Temps. Traité de la Co-nais-sance au monde et de soi-même. Développement de l'Eglise)*, Paris, Librairie du Mercure de France.
- Dauzat, Albert; Rostaing, Charles (1968), *Dictionnaire étymologique des noms de lieu en France*, Paris, Librairie Guénégaud.
- Desbordes, Françoise (1997), “La pratique étymologique des Latins et son apport à l'histoire”, *Lexique*, 14: 69-79.
- de Vaan, Michiel (2008), *Etymological Dictionary of Latin and the other Italic Languages*, Leiden-Boston, Brill.
- Di Giovine, Paolo (2001), “Etimologia indoeuropea ed etimologia romanza: due metodi a confronto”, *Fare etimologia. Passato, presente e futuro nella ricerca etimologica*, ed. M. Benedetti, Roma, Il Calamo: 285-291.

- Eiland, Howard (1980), “Prophetic Heidegger: Martin Heidegger by George Steiner”, *boundary 2*, 8/3: 309-319.
- (1982), “Heidegger’s Etymological Web”, *boundary 2*, 10/2: 39-58.
- Ernout, Alfred; Meillet, Alfred (1979), *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots* (4e éd.), Paris, Klincksieck.
- Fanciullo, Franco (2015), *Andirivieni linguistici nell’Italo-romania*, Alessandria, Edizioni dell’Orso.
- FEW = *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, 25 voll. (1922-2002) [04/04/2024] <https://lecteur-few.atilf.fr/>
- Guinet, Louis (1967a), *Contribution à l’étude des établissements saxons en Normandie*, Caen, Presses Universitaires de Caen.
- (1967b), “Au sujet de Cherbourg et des toponymes normands en -bœuf. Lettre de M. L. Guinet”, *Revue Internationale d’Onomastique*, 19/4: 303-313.
- Heidegger, Martin (1976), “Nur noch ein Gott kann uns retten” [1966], *Der Spiegel*, 32: 193-219.
- (ed. 1983), “Einführung in die Metaphysik” [1935], *Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, vol. 40.
- (ed. 1988), “Vom Wesen der Wahrheit” [1931-32], *Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, vol. 34.
- (ed. 1997), *L’essenza della verità* [1931-32], trad. it. a cura di Franco Volpi, Milano, Adelphi.
- (ed. 2005), *Che cos’è la filosofia?* [1955], trad. it. a cura di Carlo Angelino, Genova, Il Melangolo.
- (ed. 2006), “Was ist das – die Philosophie?” [1955], *Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, vol. 11: 3-26.
- Horrocks, Geoffrey C. (2010), *Greek: a history of the language and its speakers*, Chichester-Malden (MA), Wiley-Blackwell.
- Institoris, Heinrich; Sprenger, Jakob (1490), *Malleus maleficarum*, Speyer, Peter Drach der Mittlere (incunabolo: München, Bayerische Staatsbibliothek 2 Inc.s.a. 836).
- Lazzeroni, Romano (1998), *La cultura indoeuropea*, Roma, Laterza.
- (2001), “Etimologie sbagliate”, *Fare etimologia. Passato, presente e futuro nella ricerca etimologica*, ed. M. Benedetti, Roma, Il Calamo: 411-419.
- Mancini, Marco (2001), “‘Ex ipsis vocabulorum originibus’: Vico e l’etimologia dei filosofi”, *Fare etimologia. Passato, presente e futuro nella ricerca etimologica*, ed. M. Benedetti, Roma, Il Calamo: 213-232.

- Marx, Leo (1984), "On Heidegger's Conception of 'Technology' and Its Historical Validity", *The Massachusetts Review*, 25/4: 638-652.
- Mayrhofer, Manfred (1996), *Etymologisches Wörterbuch des Altindoarischen*, Heidelberg, Carl Winter, vol. 2.
- Perelman, Chaïm; Olbrechts-Tyteca, Lucie (ed. 1966), *Trattato dell'argomentazione* [1958], trad. it. a cura di Carla Schick, Maria Mayer, Elena Barassi, Torino, Einaudi.
- Proust, Marcel (1922), *Sodome et Gomorrhe II*, Paris, Gallimard.
- Renzi, Lorenzo (2008), "Etimologia scientifica e etimologia retorica", *Le piccole strutture. Linguistica, poetica, letteratura*, ed. L. Renzi, Bologna, Il Mulino: 45-63.
- Rosén, Hannah (2020), "Composite predicates in the layers of Latin", *Journal of Latin Linguistics*, 19/2: 231-279.
- Schwyzer, Eduard (1939), *Griechische Grammatik: auf der Grundlage von Karl Brugmanns Griechischer Grammatik*, vol. 1, *Allgemeiner Teil. Lautlehre. Wortbildung. Flexion*, München, C.H. Beck.
- Sebregondi, Maria (2015), *Etimologiario*, Macerata, Quodlibet.
- Semerano, Giovanni (1994a), "Dizionario della lingua greca", *Le origini della cultura europea*, vol. 2, *Dizionari etimologici. Basi semitiche delle lingue indeuropee*, tomo 1, Firenze, Olschki.
- (1994b), "Dizionario della lingua latina e di voci moderne", *Le origini della cultura europea*, vol. 2, *Dizionari etimologici. Basi semitiche delle lingue indeuropee*, tomo 2, Firenze, Olschki.
- (2001), *L'infinito: un equivoco millenario. Le antiche civiltà del Vicino Oriente e le origini del pensiero greco*, Milano, Bruno Mondadori.
- Steiner, George (ed. 2002), *Heidegger* [1978], trad. it. a cura di Donatella Zazzi, Milano, Garzanti.
- Weidemann, Hermann (ed. 2014), *Aristoteles, De interpretatione (ΠΕΡΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ)*, Berlin-Boston, de Gruyter, Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana.

Stefano Brugnolo è professore ordinario di Letterature Compareate all'Università di Pisa; si è occupato di comicità e umorismo nero, letteratura post-coloniale, teoria freudiana della letteratura. Tra i suoi ultimi saggi si ricorda *Dalla parte di Proust* (Carocci 2022) e *Rivoluzioni e popolo nell'immaginario letterario italiano ed europeo* (Quodlibet 2023). | Stefano Brugnolo is Professor of Comparative Literature at the University of Pisa; he has worked on comedy and black humour, post-colonial literature, and Freudian theory of literature. His latest essays include *Dalla parte di Proust* (Carocci 2022) and *Rivoluzioni e popolo nell'immaginario letterario italiano ed europeo* (Quodlibet 2023).

Francesco Rovai è Professore ordinario di Glottologia e Linguistica presso l'Università di Pisa. I suoi ambiti di ricerca comprendono i temi del mutamento, della variazione e della codificazione ortografica in latino, oltre ad aspetti del multilinguismo e del contatto tra sistemi linguistici e sistemi scrittori nel Mediterraneo antico. | Francesco Rovai is Professor of Historical and General Linguistics at the University of Pisa. His research interests include language change, sociolinguistic variation, and orthographic coding in Latin, as well as multilingualism and contact between linguistic and writing systems in the ancient Mediterranean world.



Preludi (neo)romantici

Ricordare l'infanzia nei racconti di Katherine Mansfield

(Neo)Romantic preludes. Remembering childhood in Katherine Mansfield's short stories

Paolo Bugliani

Università di Pisa, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Il saggio analizza l'influenza della modalità del ricordo perfezionata in epoca romantica da William Wordsworth all'interno dei racconti del 'ciclo dei Burnell' di Katherine Mansfield. Appoggiandosi sia a circostanze filologiche che a riflessioni di carattere generale sul concetto di influenza e di interconnessione tra epoche letterarie, il saggio si focalizza su alcuni momenti emblematici di racconti molto celebri come "Prelude" e "At the Bay". Lo scopo è quello di proporre una grammatica del ricordo modernista che, pur innovativa, è letta come eredità manifesta dell'epifania mnestica degli "spots of time" wordsworthiani. In conclusione, si tenta di interpretare il rapporto irenico e diretto tra Mansfield e i suoi 'progenitori' romantici in seno al dibattito sulle eredità della poesia romantica nel primo Novecento reso celebre dal notorio antiromanticismo di T. S. Eliot. | The essay analyses the influence of a mode of recollection perfected in the Romantic era by William Wordsworth on the short stories of the 'Burnell cycle' by Katherine Mansfield. The aim is to propose a grammar of modernist memory that, while innovative, can and should be read as a manifest legacy of the mnestic epiphany of Wordsworthian "spots of time". Relying on both philological data and general reflections on the concept of influence and interconnection between literary epochs, the essay focuses on some emblematic moments of well-known stories such as "Prelude" and "At the Bay". In conclusion, the essay attempts to interpret the irenic and direct relationship between Mansfield and her Romantic 'forefathers' within the debate on the legacies of Romantic poetry in the early twentieth century, made famous by T. S. Eliot's notorious anti-Romanticism

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Modernismo, Romanticismo, Mansfield, Wordsworth, Ricordo d'infanzia, *spots of time*, epifanie | Modernism, Romanticism, Mansfield, Wordsworth, Childhood memories, spots of time, epiphanies

We were the last romantics – chose for theme
Traditional sanctity and loveliness

W. B. Yeats, *Coole Park and Ballylee*, 1931¹

1 Preludio: Wordsworth, l'autobiografia e il ricordo d'infanzia

Celebrato da De Quincey per aver cantato per primo l'infanzia non più come una fase imperfetta della vita individuale, ma come momento “endowed with a special power of listening for the tones of truth” (De Quincey 1889: 122), Wordsworth è unanimemente riconosciuto tra i padri poetici dell'infanzia letteraria, sebbene nei fatti egli non sia particolarmente interessato ai bambini, e la biografia ne testimoni punti di insensibilità contro i figli². Più che alla felicità e all'innocenza come caratteristiche principali del bambino, Wordsworth è interessato a presentare quella del bambino come una condizione separata e funzionale alla riflessione adulta, uno stadio spirituale imprescindibile alla creazione poetica:

Whether the child self figures the extreme of total plenitude by oceanically encompassing all Being within the self or is the extreme of utter evacuation, [...] the self is always *disjunct* (Plotz 2001: 63).

Di norma, i bambini delle poesie di Wordsworth non sono in grado di stabilire una comunicazione efficace con l'adulto io poetico che li osserva e che si incarica di descriverli al mondo: l'*Idiot Boy* si esprime con suoni indicati con l'onomatopea “burr” (Wordsworth 2008: 70), il *Danish Boy* utilizza “words of a forgotten tongue” (Wordsworth 1982: 118), il *Blind Highland Boy* pronuncia parole in Gaelico che contraddicono le inferenze di alcuni astanti, i quali lo credono in pericolo quando, nei fatti, egli sta semplicemente chiedendo di essere lasciato in pace. Questa incomunicabilità è tematizzata nell'ode *Intimations of Immortality*, dove Wordsworth la congiunge alla capacità, da parte dei bambini, di esperire il mondo sfruttando un “visionary gleam” (Wordsworth 2008: 298) ormai irrimediabilmente perduto dall'adulto.

Questo privilegio ermeneutico torna in *The Prelude*, il poema autobiografico che vede la luce nella sua interezza solo nel 1850, alla morte di Wordsworth. Sin dalla primissima versione del 1799, l'autore vi articola un'estetica dell'atto poetico imperniata su quelli che etichetta come *spots*

of time: momenti di rivelazione che stanno alla base di tutta la seconda stagione delle epifanie moderniste, da Joyce a Woolf alla stessa Mansfield. Questi momenti particolarmente intensi sono sperimentati, per l'appunto, dall'io poetico bambino, che accoglie su di sé il loro potere taumaturgico e mnestico:

There are in our existence spots of time,
That with distinct pre-eminence retain
A renovating virtue, whence, depressed
By false opinion and contentious thought,
Or aught of heavier or more deadly weight,
In trivial occupations, and the round
Of ordinary intercourse, our minds
Are nourished and invisibly repaired;
A virtue, by which pleasure is enhanced,
That penetrates, enables us to mount,
When high, more high, and lifts us up when fallen (XI, vv. 298-318).

La distinzione cruciale tra i *simple children*³ della prima poesia wordsworthiana e il bambino del *Prelude* è la dimensione autobiografica, o meglio, la focalizzazione interna del punto di vista: nel poema il bambino non è più Altro, sebbene il passaggio del tempo comporti, prevedibilmente, che tale alterità non sia intesa in senso ontologico. L'infanzia in *The Prelude* raggiunge una dimensione nuova, diventa l'infanzia personale, direttamente esperita dal soggetto e su cui esso può vantare una preminenza fenomenologica. Un simile autobiografismo non è però mai inteso in senso narrativo-testimoniale (Wordsworth 1998: 183-4), ma piuttosto come un processo creativo che riporta alla luce immagini, impressioni, emozioni “taking their date | From our first childhood” (11: 275-6). Per questa ragione, un critico illustre come M. H. Abrams ha definito tale risultato una “crisis autobiography”, avvicinandola esplicitamente all'esperimento modernista della *Recherche* proustiana, sottolineando in entrambi i testi la presenza di un tipo di ricordo dotato del “power to live and enjoy the essence of things ‘entirely outside of time,’ but also to create a new world, an eternal world of art, out of the ‘resurrection’ of his fugitive time-bound past” (Abrams 1971: 81)⁴.

Più che la vita stessa è quindi il ricordo di una parte definita di essa a divenire il cardine dell'esperimento autobiografico di Wordsworth, quale tentativo di recupero di un momento in cui un Assoluto abbacinante illuminava i contorni dell'io bambino. Sebbene tale recupero sia, nei fatti,

vano e illusorio, l'atto del ricordo diventa sinonimo dell'atto creativo *lato sensu*, il quale, rivolgendosi al passato, è in grado di conferire una luce mistica al presente. Tra i primi in grado di sottolineare la profonda novità di questo fenomeno nella poesia di Wordsworth fu Walter Pater, che in un fondamentale saggio sul poeta (1874) fornì il seguente *précis* su tale processo:

A chance expression is overheard and placed in a new connexion, the sudden memory of a thing long past occurs to him, a distant object is relieved for a while by a random gleam of light – accidents turning up for a moment what lies below the surface of our immediate experience – and he passes from the humble graves and lowly arches of “the little rock-like pile” of a Westmoreland church, on bold trains of speculative thought, and comes, from point to point, into strange contact with thoughts which have visited, from time to time, far more venturesome, perhaps errant, spirits (Pater 1901: 53).

Questi “bold trains of speculative thought” sono tanto più interessanti da indagare in ambito modernista vista la esibita vena antiromantica che, stando ai pronunciamenti di alcuni poeti criticamente influenti come T. S. Eliot, sembrava avere quasi la forza di un *Diktat* per una rigenerazione delle forme letterarie, che dovevano essere epurate da incursioni autobiografiche e personali. In realtà, da Yeats a Joyce fino allo stesso Eliot (O'Neill 2009), il modernismo inglese preserva una grande capacità di integrare gli stilemi romantici nel suo *ethos* rivoluzionario. E proprio in questo senso si vuole mettere in risalto una possibile affinità tra il modello epifanico-mnestico della poesia wordsworthiana e i racconti di Katherine Mansfield.

2 Il momento dell'infanzia

Katherine Mansfield ha scritto alcuni dei racconti più memorabili in cui compaiono personaggi bambini. La scelta è senza dubbio degna di nota, soprattutto a causa del nocivo pregiudizio che essa ha instillato nella percezione comune di Mansfield come scrittrice *per* bambini. In realtà è stata ampiamente notata dalla critica la gravidanza simbolica di tali personaggi, capaci di

absorb and use adult discourse not specifically designed for their own consumption, and this, again, raises the issues of ideological power

and conditioning. When Mansfield has the children play at being adults a serious investigation along these lines lies beneath the humorous vignette of childish mores (Head 1992: 120).

I bambini di Mansfield sono sempre ideologicamente connotati, anche quando non giocano a fare gli adulti. Particolarmente importante in questo senso è tornare per un attimo a Pater e considerare la grande familiarità che Mansfield aveva con la sua opera (Ascari 2010; 2023). Oltre a essere stato uno dei più acuti lettori di Wordsworth e della sua modalità di concepire l'infanzia, Pater aveva prodotto uno dei testi più interessanti per comprendere il mutamento della concezione della figura infantile che stava avvenendo alla vigilia del Novecento, *The Child in the House*, espressamente preso a modello da Mansfield come punto di partenza della sua arte di creare 'vite narrative'⁵.

Il racconto di Pater, apparso sul *Macmillan Magazine* nel 1878, descrive il rapporto, a tratti perturbante, di Florian Deleal con la sua dimora ancestrale, e articola una rappresentazione del ricordo spazializzandolo, con un'equivalenza con l'architettura che riapparirà con grande potenza in Proust e la sua *oeuvre cathédrale*. Con la sua sapiente commistione di affabulazione diegetica e riflessione saggistica (Ascari 1999, Evangelista 2020), Pater fornisce una descrizione del processo che possiede quasi la lucidità del manifesto:

How insignificant, at the moment, seem the influences of the sensible things which are tossed and fall and lie about us, so, or so, in the environment of early childhood. How indelibly, as we afterwards discover, they affect us; with what capricious attractions and associations they figure themselves on the white paper, the smooth wax, of our ingenuous souls, as with 'the lead in the rock forever' giving form and feature, as it were assigned house-room in our memory, to early experience of feeling and thought, which abide with us afterwards, thus, and not otherwise. The realities and passions, the rumours of the greater world without, steal in upon us; and never afterwards quite detach themselves from this or that accident, or trick in the mode of their first entrance to us. Our susceptibilities, the discovery of our powers, manifold experiences – our various experiences of the coming and going of bodily pain, for instance – belong to this or the other well-remembered place in the material habitation – that little room with the window across which the heavy blossoms could beat so peevishly in the wind, with just that particular catch or throb, such a sense of teasing in it, on gusty mornings; and the early

habitation thus gradually becomes a sort of material shrine or sanctuary of sentiment; a system of visible symbolism interweaves itself through all our accidents – the angle at which the sun in the morning fall on the pillow – become parts of the great chain wherewith we are bound (Pater 2014: 86).

Questa lunga citazione mostra come Pater stia rielaborando la lezione wordsworthiana sfruttando il *medium* prosastico elaborato da Charles Lamb (Coates 2004: 152; Bugliani 2019: 141-61) per esprimere ‘con altra voce’ la propria personalità. Egli riesce così a creare un modello ibrido per la riflessione sul ricordo d’infanzia, il quale assume le proporzioni di un vero e proprio correlativo oggettivo dell’atto creativo, che Maurizio Ascari, in uno studio dei legami carsici tra Pater e Mansfield, ha letto in parallelo all’archetipo biblico della lotta con l’angelo (2023: 44-47).

Il modello pateriano coesiste, per Mansfield, con referenti più recenti assai diversi, come ad esempio il fantastico di *Peter Pan* (1902), che senza dubbio può aver suggerito, a livello stilistico, una semplificazione del dettato. I racconti dove appaiono bambini in Mansfield sono infatti improntati al dispiegamento di un’innocenza che vuole suggerire l’ingenuità del *Fauve* (Miao 2021: 24-25). La frizione tra queste diverse forze può essere inserita fra le molte concorrenti alla creazione di quella “special prose” (Mansfield 2016: 192) che nel 1916 l’autrice meditava di poter raggiungere con la pratica della sua arte.

La triangolazione Wordsworth-Pater-Mansfield suscita interesse anche in relazione a uno dei punti cruciali e più commentati della prosa narrativa della scrittrice, ossia i “blazing moments”⁶, quei momenti epifanici la cui forza illuminante e travolgente colpisce alcuni dei personaggi dei suoi racconti in situazioni spesso inaspettate. Questi “central points of significance” (Mansfield 1930: 29) rappresentano la fonte del processo creativo di Mansfield, e sono connotati da una forte carica emotiva, come testimonia la famosa riflessione condivisa con Murry in una lettera del 1918:

Ive two ‘kick offs’ in the writing game. One is joy – real joy – the thing that made me write [...] that sort of writing I could only do in just that state of being in some perfectly blissful way at peace. [...] The other ‘kick off’ is my old original one, and (had I not known love) it would have been my all. Not hate or destruction (both are beneath contempt as real motives) but an extremely deep sense of hopelessness — of everything doomed to disaster [...] There! [...] I got it exactly – a cry against corruption

that is absolutely the nail on the head. Not a protest — a cry, and I mean corruption in the widest sense of the word, of course (Mansfield 1987: 54).

Questi momenti diventano così significativi proprio perché Mansfield li affida a dei protagonisti che, anche laddove non propriamente bambini, sono legati all'infanzia da una loro manifesta resistenza al mondo degli adulti. Mansfield, in altre parole, mira a sradicare l'archetipo del bambino-angelo e si appropria della figura infantile inserendola nel mondo adulto e facendo della sua carica sentimentale un'arma per dare una coloritura particolare alle situazioni spesso tragiche della sua prosa (Martin 2021: 49), senza mai incorrere, peraltro, in mero escapismo (Andresen 2020: 97). La condizione del bambino può dunque diventare una risorsa letteraria per tipizzare il disagio da lei spesso registrato a proposito della "separazione dal proprio io più autentico per il prevalere ondivago di stati d'animo mutevoli (la superficie della propria vita emotiva, cangiante, soggetta a continue increspature) o addirittura artificiali, in relazione alle pose e agli atteggiamenti insinceri con cui l'io sociale si adatta all'ambiente" (Ascari 2021: 15). Il percorso proposto da Ascari si intreccia a nodi essenziali, dalla psicanalisi al cinema, e l'idea di affiancarvi un riferimento alla presenza del *simple child* di ascendenza wordsworthiana può rappresentare l'occasione di aggiungere un tassello alla questione centrale della creatività in Mansfield. Di questa creatività il personaggio bambino funge da portale, dinamica a metà tra l'allegorico e l'archetipico che la stessa scrittrice riconosceva compiuta nel romanzo *Adam in Dublin* di Conal O'Riordan nel 1920:

It is only after he has suffered the common fate of little children – after he has been stolen away by the fairies – that the changeling who usurps his heritage builds those great walls which confront him when he will return. But to return is not to be a child again. What the exile, the wanderer, desires is to be given the freedom of his two worlds again – that he may accept reality and live by the dream (Mansfield 2014: 687).

Sia come personaggio in sé sia come simbolo, il bambino promette almeno un momentaneo ricongiungimento a una dimensione di completezza, un'illuminazione imprescindibile, temporanea e costante allo stesso tempo, per poter riaprire l'"inward eye" (Wordsworth 2008: 303) e cominciare la danza della creazione.

3 La grammatica del ricordo

Se la tensione trascendentale è finalizzata a una sorta di estetica del ricordo epifanico, è importante mettere in luce una possibile filiazione romantica del concetto, non solo a complemento della riflessione sui *blazing moments* della prosa di Mansfield, ma anche per un doveroso ampliamento di prospettiva sulla *Weltanschauung* estetica di un'autrice troppo spesso relegata al margine del canone modernista europeo.

Come ha recentemente illustrato Richard Cappuccio in un saggio ricco di riscontri testuali⁷, Katherine Mansfield poteva vantare una profonda familiarità con la poesia romantica inglese; non solo, esiste un aneddoto molto significativo che la lega proprio a Wordsworth. È nota, infatti, la circostanza per cui, al momento della pubblicazione di *Prelude* da parte della casa editrice di proprietà dei coniugi Woolf, il titolo fosse stato erroneamente mutato in *The Prelude*, creando una diretta omonimia con il capolavoro di William Wordsworth.

L'errore, che di fatto trasformava un'allusione in una citazione diretta, esplicitava l'idea di continuità con la poesia dei romantici che Mansfield riconosceva, nelle sue lettere a Murry, con disarmante semplicità, senza arroccarsi dietro a rivendicazioni di originalità in discontinuità con la tradizione:

Keats, William Wordsworth, Coleridge [...] are the people with whom I want to live – those are the men I feel are our brothers & the queer thing is that I feel there is a great gold loop linking them to Shakespeare's time and that our Heron life will be a sort of Elizabethan existence as I write (Mansfield 1987: 107-8).

The Heron era il nome della “casa della felicità futura” (Citati 2014: 29), mutuato dal *middle name* dell'adorato fratello prematuramente scomparso, che Mansfield sperava di trovare nelle sue peregrinazioni. Ma al di là delle speranze personali, l'immagine del “great gold loop” è emblematica nel dipingere una effettiva linea di continuità che possiede la solidità del metallo. I riferimenti alla poesia di Wordsworth, come elenca debitamente Cappuccio, sono frequenti e frequentemente associati a una sorta di catarsi creativa, al sentimento di calma e pace che precede l'atto della scrittura.

Ma le consonanze sono forti anche fuori dal livello biografico. *The Prelude* offriva a Mansfield un preziosissimo canovaccio strutturale, per cui la trasposizione dell'esperienza personale è letterariamente raggiunta

non tramite il finalismo dell'autobiografia propriamente detta, ma facendo assurgere a principio organizzatore una sorta di "enigmatic mode of totality" (Wilner 2015: 148), in cui l'essenza della vita è comprensibile al lettore solo attraverso illuminazioni apparentemente scollegate fra loro, momenti di particolare intensità che fanno percepire la profondità dell'esistenza senza necessariamente lasciar trasparire una finalità effettiva. Proprio grazie alla loro innegabile e universalmente riconosciuta radice nella poesia di Wordsworth (Beja 1971: 79 e passim; Langbaum 1983) questi momenti devono essere considerati non già come una delle molte possibili variazioni sul tema dell'epifania joyciana, bensì come una personale elaborazione parallela a quella di Joyce e indipendente rispetto ad essa. Gli *spots of time* realizzati e teorizzati da Wordsworth nel suo modello autobiografico costituiscono una chiave d'accesso in cui il presente epifanico diventa il mezzo per ricomporre un passato frammentario, la forma di una "temporalità investita di senso" che avvicina il soggetto a un "fantasma di ritotalizzazione" (Zatti 2024: 104 e passim)⁸.

Mansfield non sembra voler attribuire alla sua prosa una valenza totalizzante, ma è semmai intenzionata a descrivere il tentativo, *Sehnsucht* la si potrebbe chiamare, e registrare gli effetti di tale movimento ascensionale portato avanti tramite l'atto del ricordo e in special modo l'atto del ricordo d'infanzia.

Il nodo del ricordo d'infanzia era apparso in una riflessione affidata da Mansfield a uno dei suoi *Notebooks* nel 1920, dove la scrittrice lo collegava esplicitamente all'intuizione dell'esistenza di un io frammentario e disgiunto, come quello che appare nel grande poema autobiografico di Wordsworth:

Is it not possible that the rage for confession, autobiography, especially for memories of earliest childhood is explained by our persistent yet mysterious belief in a self which is continuous and permanent, which, untouched by all we acquire and we shed, pushes a green spear through the leaves and through the mold, thrusts a sealed bud through years of darkness until, one day, the light discovers it and shakes the flower free and – we are alive – we are flowering for our moment upon the earth. This is the moment which, after all, we live for, the moment of direct feeling when we are most ourselves and least personal (Mansfield 2002 II: 203-4).

Questa visione è chiaramente indebitata alle molte formulazioni del potere dell'"inward eye" o del "visionary gleam" wordsworthiano, ed è anche

direttamente ascritta alla condizione dell'infanzia, grazie al cui ricordo, secondo Mansfield, si riesce a ottenere un senso di autenticità identitaria senza cadere nelle maglie della personalità. In altre parole, Mansfield pare aver trovato una via per canalizzare la potenzialità del ricordo autobiografico senza prescindere, in un certo senso, dalla “*continual extinction of personality*” (Eliot 2014: 108) predicata da T. S. Eliot in “*Tradition and the Individual Talent*” (1919). Mansfield usa quindi Wordsworth e la sua innovativa modalità autobiografica mirata a sottolineare la frammentarietà dell'io moderno per mantenere aperta la possibilità di sfruttare l'essenziale temporalità del soggetto non in maniera lineare e continuativa, ma per frammenti e illuminazioni. Una sorta di autobiografismo episodico neoromantico, dunque, che diventa una preziosa risorsa narrativa nei racconti, in cui è possibile focalizzare l'attenzione su specifici segmenti mnestici caricandoli di valenze cruciali che, oltre a presentare vistosi legami con la tradizione esoterico-psicologica (Ascari 2021: 25), possiedono una carica letteraria che deve essere debitamente ascritta alle presenze neoromantiche nel Novecento (Sandy 2019; Saglia 2023: 9-12).

4 Ricordare a casa Burnell

Tra i molti bambini della narrativa di Mansfield che possono essere considerati emblematici di una attenta riflessione sull'infanzia in chiave epifanico-estetica si annoverano senz'altro quelli che popolano i racconti del “ciclo dei Burnell”, in particolare le bambine di famiglia, *in primis* la piccola Kezia.

Di ambientazione neozelandese, i racconti tematizzano una sorta di stadio primigenio di innocenza e ricettività creativa, reso peculiarmente visibile dallo scenario australe. In *Kezia and Tui* (1916), la protagonista si trova a rientrare a casa a notte già calata dopo una lite col padre, descritta nel turbinio di emozioni forti che la spingono a ricercare un contatto con la natura circostante, quasi fosse alla ricerca di un'epifania che, tuttavia, rimane fuori dallo spazio della storia:

She bent her face over the spicy arum lilies and could not have enough of their scent. “I shall *remember* just this moment,” decided the little girl. “I shall always remember what I like and forget what I don't like.” How still and quiet it was! She could hear the dew dripping off the leaves. ‘I wonder,’

she thought, dreamy and grave, looking up at the stars, 'I wonder if there really *is* a God!' (Mansfield 1940: 57).

Kezia ha come primo istinto quello di preservare l'emozione del momento, senza che sia esplicitato *cosa* effettivamente il momento porti con sé. Questo privilegio di Kezia è presente anche in *Prelude* (1917), dove la bambina, rimasta indietro con la sorella Lottie durante il trasloco della loro famiglia, si dirige nella vecchia casa ormai svuotata per girovagare in solitudine:

She liked the feeling of the cold shining glass against her hot palms, and she liked to watch the funny white tops that came on her fingers when she pressed them hard against the pane. As she stood there, the day flickered out and dark came. With the dark crept the wind snuffling and howling. The windows of the empty house shook, a creaking came from the walls and floors, a piece of loose iron on the roof banged forlornly. Kezia was suddenly quite, quite still, with wide open eyes and knees pressed together. She was frightened. She wanted to call Lottie and to go on calling all the while she ran downstairs and out of the house. But IT was just behind her (Mansfield 2006: 82).

Nulla più di una descrizione di un perturbante spavento, segnalato anche graficamente da una pronome in maiuscole. Kezia si immerge in un contesto animato da una marcata *pathetic fallacy*, un interno domestico che possiede le potenzialità simbolico-emoive delle più canoniche ambientazioni naturali della poesia romantica. Eppure, nemmeno in questo caso avviene una rivelazione aperta. Nel successivo *At the Bay* (1921), Kezia è immortalata, fra le altre cose, durante una conversazione con la nonna, nella quale irrompe – esattamente come succede in *The Prelude* di Wordsworth appena dopo la descrizione degli *spots of time* – l'episodio della carrozza che porta la notizia della morte del padre (11: 345-389). La nonna è meditabonda e, su insistenza di Kezia, rivela di esserlo a causa del ricordo del figlio William, morto giovanissimo per un incidente sul lavoro. Volendo allontanare ogni causa di sofferenza per la sua amata nonna, Kezia prova a negare la morte stessa, soprattutto se riguarda il suo oggetto del desiderio:

Kezia lay still thinking this over. She didn't want to die. It meant she would have to leave here, leave everywhere, for ever, leave – leave her grandma. She rolled quickly.

"Grandma," she said in a startled voice.

"What, my pet!"

"You're not to die" (Mansfield 2006: 266).

Anche in questo caso, la porta dell'illuminazione si apre solo a metà per Kezia. È forse in *The Doll's House* (1921), al momento della brutale irruzione di zia Beryl nel progetto della bambina di condividere la bellezza del nuovo giocattolo anche con le sorelle Kelvey, socialmente reiette, che alla piccola rimane un distinto senso di comprensione delle cose, legato al *topos* della "morte dell'io bambino" (Zatti 2012: 48-49) e al riconoscimento della limitatezza di orizzonti del contesto sociale da cui l'illuminazione prometterebbe di aprire un varco di fuga.

A giudicare da questa sommaria campionatura, Kezia Burnell è effettivamente inserita in una dinamica concettuale in cui il mondo pare esperibile attraverso momenti epifanici aperti ai *simple children* di wordsworthiana memoria, oppure, forse in maniera ancor più interessante, a chi fra gli adulti riesca a riportare alla luce, attraverso il processo della memoria, il potere mistico⁹.

Ma nello stesso ciclo al lettore attento Mansfield regala anche due esperienze mnestiche in cui un personaggio adulto ricorda la propria infanzia. In questo modo, alle esperienze infantili esperite in contemporanea alla diegesi del racconto, si aggiunge una sorta di *mise en abyme* della memoria wordsworthiana¹⁰. Il primo esempio, in *Prelude*, riguarda la zia Beryl ed è mediato dalla figura della nonna, ancora una volta descritta nell'atto di ricordare uno dei suoi figli:

"I am very fond of a grape wine," declared Mrs Fairfield, "but I do not think that the grapes will ripen here. It takes Australian sun." And she remembered how Beryl when she was a baby had been picking some white grapes from the vine on the back verandah of their Tasmanian house and she had been stung on the leg by a huge red ant. She saw Beryl in a little plaid dress with red ribbon tie-ups on the shoulders screaming so dreadfully that half the street rushed in. And how the child's leg had swelled! "T-t-t-t-t!" Mrs Fairfield caught her breath remembering (Mansfield 2006: 92).

L'anziana signora Fairfield, a dispetto del suo nome, ricorda un campo pieno di insidie, dove una Beryl bambina pare essere punita o rifiutata dal mondo naturale. La madre, ormai invecchiata, è veicolo di un'infanzia molto poco ridente, di una gioventù spesso in pericolo, di una natura, quella australe, che nulla pare possedere del rassicurante pittoresco britannico. Ciononostante, un ricordo come quello di una puntura di insetto, per quanto dolorosa, prevede anche una guarigione che, seppur labilmente, si ricollegha al paradigma rigenerativo degli *spots of time*.

In *At the Bay* Linda Burnell, che contende alla figlia Kezia il ruolo di protagonista in *Prelude*, figura come secondo attante adulto che ricorda un episodio adolescenziale e, a differenza di quello descritto sopra, qui abbiamo una coincidenza di *ricordante* e *ricordato* e una più marcata intersezione del ricordo nel tessuto tematico della storia. Il ricordo ha luogo ancora una volta nella casa in Tasmania, ed è quindi collocabile presumibilmente a fianco di quello dell'incidente di Beryl con la formica *Solenopsis*. Linda Burnell ricorda un dialogo con il padre¹¹ in cui i due, analogamente a Kezia e la nonna, fantasticano di futuri impossibili:

And he promised, "As soon as you and I are old enough, Linny, we'll cut off somewhere, we'll escape. Two boys together. I have a fancy I'd like to sail up a river in China." Linda saw that river, very wide, covered with little rafts and boats. She saw the yellow hats of the boatmen and she heard their high, thin voices as they called ...

"Yes papa."

But just then a very broad young man with bright ginger hair walked slowly past their house, and slowly, solemnly even, uncovered. Linda's father pulled her ear teasingly, in the way he had.

"Linny's beau," he whispered.

"Oh papa, fancy being married to Stanley Burnell!" (Mansfield 2006: 262).

Il brano è interessante a più livelli, sia per rimandi interni – il riferimento alla Cina che appariva anche in *Prelude*, dove Kezia immagina di vedere sua sorella Lottie come "a little Chinese Lottie" (82) – sia per l'abile costruzione verbale – la duplice ricorrenza del verbo "fancy". Da un punto di vista diegetico, questo ricordo rappresenta una sorta di strategico *coup de théâtre*: Stanley Burnell diventa davvero il marito di Linda, l'uomo gentile ma troppo esigente che soffoca, nei fatti, l'esistenza della donna. Da un punto di vista letterario, la dimensione del ricordo restituisce una Linda fanciulla in pieno possesso del "visionary gleam", facoltà necessaria per una descrizione anche molto dettagliata, interrotta dall'irruzione di un elemento maschile intrusivo. Linda dimostra, in *Prelude*, di aver mantenuto tale abilità, che si esemplifica nei suoi sogni ad occhi aperti, come quello scatenato dalla carta da parati della casa:

She turned over to the wall and idly, with one finger, she traced a poppy on the wall-paper with a leaf and a stem and a fat bursting bud. In the quiet, and under her tracing finger, the poppy seemed to come alive. [...] Things had a habit of coming alive like that. Not only large substantial

things like furniture but curtains and the patterns of stuffs and the fringes of quilts and cushions (Mansfield 2006: 91).

Questi due esempi, in apparenza isolati, mostrano come una costante dei racconti di Mansfield, i bambini, riesca ad aumentare le proprie possibilità estetiche grazie alla commistione con una dimensione di riconfigurazione letteraria del ricordo che fa di Mansfield una voce importante nella storia delle metamorfosi letterarie del racconto d'infanzia, nonché un esempio della sintesi tra un'estetica prettamente moderna e le voci del passato romantico.

5 Coda: il neoromanticismo e l'ombra di Mansfield

La prospettiva estetica d'integrazione del romanticismo da un punto di vista teorico esemplificata sopra non è certamente fine a se stessa né relegabile allo studio delle fonti. La presenza palpabile di un tono wordsworthiano è funzionale pure a una riflessione dell'impatto di Mansfield nel contesto culturale della sua epoca.

Nella storia letteraria del modernismo inglese, come brevemente accennato nei paragrafi precedenti, era forte un sentimento antiromantico, incarnato da figure come T. S. Eliot o, prima di lui, T. E. Hulme. Questo sentimento, incarnato nelle produzioni letterarie dei singoli, perteneva, a un livello di storia delle idee, al famoso dibattito "classicismo vs. romanticismo" che aveva avuto origine durante il periodo romantico stesso e aveva avuto, ai primi del Novecento, dei portavoce notevoli, come Irving Babbitt negli Stati Uniti e A. O. Lovejoy in Gran Bretagna, o Mario Praz in Italia (Praz 2008: 15).

In ambito di critica letteraria, ci si sente legittimati a inserire anche Mansfield all'interno della disputa in virtù di una circostanza molto interessante legata alla sua *afterlife*: circostanza che, come la maggior parte degli eventi legati alla posterità della sua opera, ha a che fare con l'operato di John Middleton Murry.

Murry fu infatti coinvolto, poco dopo la morte di Katherine nel gennaio del 1923, in una *querelle* letteraria proprio sul tema dell'opposizione binaria classico/romantico. Nel settembre di quello stesso anno, infatti, egli pubblicò un saggio dal titolo "On Fear; and On Romanticism" sulla rivista *Adelphi*, da lui diretta, in cui articolava una posizione manifestamente pro-romantica elevando il concetto stesso di romanticismo a quello di una

search for reality through the self, and an acceptance of what one discovers there. And what one does discover there, if one looks hard enough, is something beyond all personality – call it the voice of God, call it the individual in his wholeness, call it a sense of loyalty to the hidden principle of life itself. Romanticism is the discovery and discrimination of inward reality; that is the end by reference to which alone Romanticism can be truly defined, in the light of which alone it has validity and value (Murry 1923a: 276).

In risposta a Murry, T. S. Eliot mise per iscritto una delle sue prime confutazioni sistematiche della cultura letteraria romantica, “The Function of Criticism”, pubblicato sul *Criterion* di ottobre. Eliot vi espone una netta diminuzione dell'estetica romantica, sintetizzando la differenza tra classico e romantico come segue: “the difference seems to me rather the difference between the complete and the fragmentary, the adult and the immature, the orderly and the chaotic” (Eliot 2014: 460). In questo saggio, più che rispondere sistematicamente a Murry, Eliot sembra intenzionato a continuare il discorso critico cominciato in “Tradition and the Individual Talent” (1919).

È interessante il riferimento all'immatunità, che riapparirà in *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1932) con il tono sprezzante della lapidaria liquidazione di ogni possibile sentimento di ammirazione per la poesia di P. B. Shelley, considerata segnale di un gusto acerbo e adolescenziale, visto che “for most of us, Shelley has marked an intense period before maturity, but for how many does Shelley remain the companion of age?” (Eliot 2015: 642). Murry replica a Eliot con una risposta saggistica nel dicembre dello stesso anno, cercando di trasporre la questione su un piano più trascendentale, rifacendosi a concetti quasi antropologici per cui il romanticismo diventa la marca distintiva della *Englishness* e, in ultima analisi, una sorta di rivelazione del “mystery of the cosmos by an appeal to his immediate experience” (Murry 1923b: 561).

Questa indefessa e convinta adesione al partito romantico può essere legittimamente letta come un lascito ideologico di Mansfield – forse meno vistoso della cospicua e spesso discutibile attività di curatore dell'opera postuma – che nell'immediato contraccolpo della morte dell'autrice si era sedimentato nella coscienza critica del compagno, rendendolo un utilissimo paladino del partito pro-romantico.

NOTE

- 1 Desidero ringraziare Maurizio Ascari, Giulia Bullentini e Sergio Zatti, che hanno letto, discusso e ispirato questa ricerca. Questo lavoro è parte di un progetto sulle eredità romantiche della letteratura modernista, di cui ho presentato alcuni risultati preliminari in un Seminario di Interpretazione Testuale all'Università di Pisa, occasione per la quale ringrazio di cuore Gianni Iotti.
- 2 Si veda la sua vistosa irritazione per le difficoltà scolastiche del primogenito John, che era secondo lui "lamentably slow" (1970: 2).
- 3 Abbreviazione di comodo che traggio da una delle poesie più note di Wordsworth, *We Are Seven*: "A simple child, dear brother Jim | That lightly draws its breath, | And feels its life in every limb, | What should it know of death?" (Wordsworth 2008: 83).
- 4 Questa facoltà coincide alla perfezione con l'epifania modernista, che è stata esplicitamente equiparata a una sorta di aggiornamento dell'idioma wordsworthiano (O'Neill 2009: 82 e sgg.) in un senso più etico-religioso e meno autobiografico, ma pur sempre nel segno di un rinnovamento post-romantico (O'Neill 2009: 11). Da un punto di vista generale, prendo le mosse da un bel saggio di Rocco Coronato, copiandone pure il metodo di comparazione tra figure apparentemente distanti (2011).
- 5 Di questa influenza si trova prova filologica puntuale nei *Notebooks*: "I should like to write a life much in the style of Walter Pater's 'Child in the House'. About a girl in Wellington; the singular charm, the barrenness of that place, with climatic effects – wind, rain, spring, night, the sea, the cloud pageantry. [...] A story, no, it would be a sketch, hardly that, more a psychological study of the most erudite character. I should fill it with climatic disturbance, & also of the strange longing for the artificial" (Mansfield 2002 I: 112).
- 6 Di questi momenti epifanici Mansfield parlò in una recensione in cui ne lamentava la mancanza nel romanzo *Heritage* di Vita Sackville-West, o ancora in quella a *The Escape of Sir William Heans* di William Hay (Mansfield 1930: 51). Il modello, come esplicitato nella seconda recensione, è Čechov.
- 7 Cappuccio segnala passaggi cruciali dalle lettere, in cui Mansfield s'immedesima nel rapporto tra William e Dorothy, o echi di poesie come *Daffodils*, *England 1802*, *The Excursion* e ovviamente *The Prelude* (Mansfield 1987: 107-8; 185; 340; 15; 104; 179). A queste è utile in questa sede aggiungere le citazioni trascritte nel diario del 1914 dal saggio di Pater su Wordsworth, e da una lettera di Lamb a Wordsworth a proposito della vita campestre (Mansfield 2016: 130; 133). Successivamente, nel 1920, Mansfield continuerà l'annotazione prediligendo i diari di Dorothy e la poesia *I wandered Lonely as a Cloud* (Mansfield 2016: 318-319; 329).
- 8 Il discorso portato avanti da Sergio Zatti è molto più complesso, e sarebbe impossibile rendere giustizia al suo lungo e dettagliato percorso in alcune

sparse citazioni. Ciononostante, il suo lavoro ha guidato sia le prime intuizioni di questo saggio che l'effettiva analisi, soprattutto per gli affondi nella poesia ottocentesca e moderna.

- 9 Su questo punto, che intreccia la religiosità e la dimensione spirituale in senso lato della scrittrice, si trovano spunti interessantissimi in Kimber 2016. Sull'equazione mistico = romantico si veda il famoso giudizio di Raymond Mortimer sulla vena neoromantica di E. M. Forster e V. Woolf (1995:309).
- 10 In *Prelude* esiste, in effetti, un ricordo di Kezia, ossia quello del "bull through a hole" (Mansfield 2006: 95) che tanto l'aveva spaventata. Ciononostante, questo ricordo non possiede nessuna dimensione narrativa, e funge piuttosto da corollario per il simbolismo animale onirica che confluisce nella descrizione del risveglio sessuale delle protagoniste femminili del racconto, in particolar modo della madre Linda Burnell (Kaplan 1991: 114).
- 11 A differenza di alcuni padri arcigni e minacciosi della narrativa di Mansfield (in primis quello di "The Child" del 1912, altro racconto in cui appare Kezia), il padre di Linda è descritto come un esempio di amorevolezza. L'aspetto problematico della genitorialità è qui incarnato da Linda, che ricorda queste cose mentre si sta occupando del figlio in fasce, per il quale pare non provare alcuna simpatia o trasporto materno.

BIBLIOGRAFIA

- Abrams, M. H. (1971), *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Poetry*, New York, Norton.
- Andresen, Marlene (2020), 'Seeking Blissful Ignorance: Katherine Mansfield's Child Protagonists in "Prelude" and "Sun and Moon"', *Katherine Mansfield and Bliss and Other Stories*, eds. Enda Duffy, Gerri Kimber and Todd Martin, Edinburgh, Edinburgh University Press: 91–104.
- Ascari, Maurizio (1999), "The Mask Without the Face: Walter Pater's *Imaginary Portraits*", *Textus: English Studies in Italy* 12/1: 97–112.
- Ascari, Maurizio (2010), "Katherine Mansfield and the Gardens of the Soul", *Katherine Mansfield Studies* 2: 39–55.
- Ascari, Maurizio (2021), "Impersonalità ed empatia in Katherine Mansfield: un percorso tra letteratura, cinema, filosofia e psicoanalisi", *DIVE-IN - An International Journal on Diversity and Inclusion* 1/2 : 5–26.
- Ascari, Maurizio (2023), "Jacob's Wrestling with the Angel from Bible Myth to Walter Pater's and Katherine Mansfield's Stories", *Katherine Mansfield*,

- Illness and Death*, eds. Gasston, G. Kimber, T. Martin, Edinburgh, Edinburgh University Press: 39-56.
- Bugliani, Paolo (2019), *Le voci del saggista: Charles Lamb fra modernità e tradizione*, Roma, Carocci.
- Cappuccio, Richard (2020), “‘Our Special Set’: Katherine Mansfield, Virginia Woolf, and William Wordsworth”, *Journal of New Zealand Literature* 38/2: 103-119.
- Citati, Pietro, *Vita breve di Katherine Mansfield*, Milano, Adelphi, 2014.
- Coates, John (2004), “Pater’s Apologia: ‘The Child in the House’”, *Essays in Criticism* 54/2: 144-164.
- Coronato, Rocco (2011), “Wordsworth, Leopardi, Petrarca e le rimembranze”, *Il critico poetante: scritti in onore di Antonio Prete*, ed. S. Dal Bianco, Pacini, Pisa: 91-98.
- De Quincey, Thomas (ed. 1889), *The Collected Writings of Thomas De Quincey*, ed. David Masson, vol. 1, Edinburgh, Adam and Charles Black.
- Eliot, T. S. (ed. 2014), *The Complete Prose*, eds. Anthony Cuda and Ronald Schuchard, vol. 2 (The Perfect Critic: 1919-1926), Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Eliot, T. S. (ed. 2015), *The Complete Prose*, eds. Jason Harding and Ronald Schuchard, vol. 4 (English Lion: 1930-1933), Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Evangelista, Stefano (2020), “Things Said by the Way: Walter Pater and the Essay”, *On Essays: Montaigne to the Present*, eds. T. Karshan and K. Murphy, Oxford, Oxford University Press: 241-257.
- Head, Dominic (1992), *The Modernist Short Story: A Study in Theory and Practice*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Kaplan, S. J. (1991), *Mansfield and the Origins of Modernist Fiction*, Ithaca, Cornell University Press.
- Kimber, Gerri (2016), “Tea, Zen and Cosmic Anatomy: The Mysticism of Katherine Mansfield”, *The Turnbull Library Record* 48: 10–25.
- Mansfield, Katherine (1930), *Novels and Novelists*, ed. J.M. Murry, London, Constable.
- Mansfield, Katherine (ed. 1940), *The Scrapbook of Katherine Mansfield*, ed. J.M. Murry, New York, Alfred A. Knopf.
- Mansfield, Katherine (ed. 1987), *The Collected Letters*, ed. J.M. Murry, vol. 2, Oxford, Oxford University Press.

- Mansfield, Katherine (ed. 2002), *Notebooks*, ed. Margaret Scott, 2 volumes, Lincoln University Press.
- Mansfield, Katherine (ed. 2006), *Selected Short Stories*, ed. Vincent O' Sullivan, New York, Norton.
- Mansfield, Katherine (ed. 2014), *The Edinburgh Edition of the Collected Works of Katherine Mansfield*, eds Gerri Kimber and Angela Smith, vol. 3 (Poetry and Critical Writings), Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Mansfield, Katherine (ed. 2016), *The Edinburgh Edition of the Collected Works of Katherine Mansfield*, eds Gerri Kimber and Claire Davison, vol. 4 (The Diaries Including Miscellaneous Works), Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Miao, Tracy (2021), "Casting a 'Haunting Light': Katherine Mansfield's Modernist Vision of Childhood", *Mansfield and Children*, eds G. Kimber and T. Martin, Edinburgh, Edinburgh University Press: 17-32.
- Mortimer, Raymond (1995), "London Letter", *The Bloomsbury Group: A Collection of Memoirs and Commentaries*, ed. S. P. Rosenberg, Toronto, University of Toronto Press: 309-312.
- Murry, J. M. (1923a), "On Fear; and On Romanticism", *The Adelphi* 1/4: 269-277.
- Murry, J. M. (1923b), "More About Romanticism", *The Adelphi* 1/7: 557-569.
- O'Neill, Michael (2009), *The All-Sustaining Air: Romantic Legacies and Renewals in British, American and Irish Poetry since 1900*, Oxford, Oxford University Press.
- Pater, Walter (ed. 1931) "Wordsworth", *Appreciations: with an Essay on Style*, London, Macmillan: 37-63.
- Pater, Walter (ed. 2014), *Imaginary Portraits*, ed. L. Østermark-Johansen, London, MHRA.
- Plotz, Judith (2001), *Romanticism and the Vocation of Childhood*, Basingstoke, Palgrave.
- Praz, Mario (2008), *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, con un saggio di F. Orlando, Milano, BUR.
- Saglia, Diego (2023), *Modernità del Romanticismo. Scrittura e cambiamento nella letteratura britannica 1780-1830*, Venezia, Marsilio.
- Sandy, Mark (2019), *Transatlantic Transformations of Romanticism: Aesthetics, Subjectivity and the Environment*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Wilner, Joshua (2015), "Autobiography", *William Wordsworth in Context*, ed. Andrew Bennet, Oxford, Oxford University Press: 145-150.

- Woolf, Virginia (ed. 2005), *Mrs Dalloway*, ed. D. Bradshaw, Oxford, Oxford University Press.
- Wordsworth, Jonathan (1998), "William Wordsworth, *The Prelude*", *A Companion to Romanticism*, ed. Duncan Wu, London, Blackwell: 179–190.
- Wordsworth, William (ed. 1959), *The Prelude, or the Growth of a Poet's Mind*, ed. Ernest De Sélincourt, Oxford, Clarendon Press.
- Wordsworth, William (ed. 1970), *The Letters of William and Dorothy Wordsworth: The Middle Years, Part 2. 1812-1820*, eds M. Moorman and A. G. Hill, Oxford, Clarendon Press.
- Wordsworth, William (ed. 1982), *The Poetical Works of William Wordsworth*, ed. P. Sheats, Boston, Houghton Mifflin.
- Wordsworth, William (ed. 2008), *The Major Works*, ed. S. Gill, Oxford, Oxford University Press.
- Zatti, Sergio (2012), "Morfologia del racconto d'infanzia", *Il ricordo d'infanzia nelle letterature del Novecento*, ed. S. Brugnolo, Pisa, Pacini: 27-63.
- Zatti, Sergio (2024), *Il narratore postumo. Confessione, conversione, vocazione nell'autobiografia occidentale*, Macerata, Quodlibet.

Paolo Bugliani insegna letteratura inglese all'Università di Pisa. In precedenza ha prestato servizio all'Università di Roma Tor Vergata e di Padova, ed è stato Visiting Scholar al Wolfson College dell'Università di Oxford. Il suo ambito di ricerca principale è la storia del *life-writing* inglese e angloamericano di epoca Romantica e Modernista, in particolar modo le interferenze tra discorso auto-biografico e saggistico, così come la dinamica uomo-animale nel saggio letterario. Si occupa inoltre di narrativa modernista. Ha da poco completato una nuova traduzione di *Mrs Dalloway* di Virginia Woolf (BUR, 2024). | Paolo Bugliani is assistant professor of English Literature at the University of Pisa. He has previously taught at Tor Vergata University of Rome and the University of Padua, and he has been a visiting scholar at Wolfson College (Oxford). His main research area is the history of English and North American life-writing during the Romantic and Modernist ages, especially the interconnections between the auto-biographical and the essayistic, as well as the import of human-animal interactions in the literary essay. In addition to that he does research in the field of Modernist prose fiction. He has recently completed a new translation of *Mrs Dalloway* (BUR, 2024).



***The Sidney Psalter* e la traduzione dei Salmi nella cultura inglese**

The Sidney Psalter and the early modern translation of Psalms

Carmen Gallo

Sapienza Università di Roma, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

L'articolo indaga la rilevanza letteraria, politica e religiosa del *Sidney Psalter*, la traduzione del salterio biblico avviata da Philip Sidney e completata, dopo la sua morte nelle Fiandre nel 1586, dalla sorella Mary Sidney. Dal punto di vista religioso, infatti, l'opera testimonia la centralità dei Salmi nella cultura protestante inglese e il proposito dei Sidney di farsi portavoce di una svolta più marcatamente riformata della chiesa inglese. Dal punto di vista letterario e politico, invece, racconta la volontà nazionalistica di competere con le traduzioni in versi già esistenti dei Salmi – in inglese, in latino e nelle principali lingue europee – per attestare la ricchezza di possibilità e soluzioni offerte dall'idioma inglese (questione già al centro della cultura nazionale dal tempo di Enrico VII e cruciale nel petrarchismo inglese in tutte le sue fasi). Lo scopo era infatti offrire dei Salmi la più raffinata e ricca traduzione poetica mai apparsa in lingua inglese. Né va dimenticato il ruolo che la traduzione dei Salmi svolgeva nella difesa della poesia dalle ostilità puritane, cui Philip Sidney si dedicherà con il trattato *The Defense of Poesy*, che ricorre al salterio biblico come prova incontrovertibile della legittimità divina della poesia. | The article investigates the literary, political and religious relevance of *The Sidney Psalter*, the translation of the biblical Psalter initiated by Philip Sidney and completed, after his death in Flanders in 1586, by his sister Mary Sidney. From a religious point of view, the work testifies to the centrality of the Psalms in English Protestant culture and to the Sidneys' intention to become the promoters for a more markedly reformed turn in the English church. From a literary and political point of view, on the other hand, it recounts the nationalistic desire to compete with the already existing verse translations of the Psalms – in English, in Latin and in the main European languages – in order to attest to the wide range of solutions offered by the English idiom (an issue already at the centre of national culture since the time of Henry VII and crucial in English Petrarchism in all its phases). The aim was in fact to offer the most refined and rich poetic translation of the Psalms that had ever appeared in the English language. Nor should we forget the role that the translation of the Psalms played in the defence of poesy from Puritan hostility to which Philip Sidney would dedicate himself with his treatise *The Defense of Poesy*, which uses the biblical Psalter as incontrovertible proof of the divine legitimacy of poetry.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Sidney, Salmi, traduzione, Bibbia, riforma | Sidney, Psalms, Translation, Bible, Reformation

1 Far quadrare il cerchio

È il 1599 quando Mary Sidney, contessa di Pembroke, redige per la regina Elisabetta in visita una copia manoscritta della traduzione dei Salmi avviata dal fratello Philip Sidney e da lei stessa completata dopo la sua morte al fronte, nelle Fiandre, nel 1586. La decisione di Mary Sidney di portare a termine l'opera che il fratello aveva abbandonato al Salmo 43 è legata a diversi motivi: primo fra tutti, sostenere la fede protestante di cui queste traduzioni intendevano offrirsi come compendio e dunque suggerire a Elisabetta l'impegno a una riforma più radicale della Chiesa inglese; ma anche attestare la levatura morale e intellettuale di Philip Sidney che, se pure per lungo tempo invisibile a corte e alla regina, aveva dato prova altissima nella sua poesia e nelle sue traduzioni della dignità della "barbara" lingua inglese.

In questo quadro, ovvero alla luce di questo doppio proposito, devono leggersi le versioni dei Salmi di Philip e Mary Sidney, note come *The Sidney Psalter*, che come ben chiarisce il titolo del salterio completo – *The Psalmes of David translated into diuers & sundry kindes of verse, more rare & excellent for the method & varietie then euer yet hath bene don in English: begun by the noble & learned gent. Sr. P. Sidney kt., & finished by the R: honorable the Countesse of Pembroke, his Sister, & by her direction & appointment* – testimoniano gli sforzi e i tentativi di sperimentare nuove forme e possibilità metriche per offrire dei Salmi la più raffinata e ricca traduzione poetica mai apparsa in lingua inglese.

Un compito non da poco che John Donne – nel componimento dedicato alla traduzione dei Sidney intitolato *Upon the Translation of the Psalms by sir Philip Sidney, and the Countess of Pembroke, his sister* – descriverà come lo sforzo vano di colui che, nel cercare nuove espressioni per parlare di Dio, "do the circle square, / And thrust into straight corners of poor wit / Thee, who art cornerless and infinite" (vv. 2-4, 'fanno quadrato il cerchio, / e forzano negli angoli stretti del povero ingegno / Te, che sei senza angoli e infinito'; Donne, ed. Dickson 2007: 150-51). Eppure, per Donne i due fratelli – chiamati i successori di Davide – sono riusciti a ricreare il "doppio potere" dell'autore originale dei Salmi, ovvero la sua capacità di cantare "the highest matter in the noblest form" (v. 11, 'la materia più alta nella più nobile forma'). Così facendo, hanno posto rimedio, si lascia intendere, a un ritardo della cultura inglese visto che, scrive Donne, i Salmi erano stati fino a quel momento "So well attired abroad, so ill at home, / So well in chambers, in Thy Church so ill" (vv. 38-39, 'così ben vestiti all'estero,

e così male in patria, / così bene nelle camere, e così male nella Tua chiesa'). Prima del salterio dei Sidney, le versioni dei Salmi circolanti all'estero – e da molte di queste attingeranno Philip e Mary, la cui conoscenza dell'ebraico non è sicura¹ – erano considerate superiori a quelle ufficiali della Chiesa inglese, dove si era imposta nel tempo la traduzione, giudicata troppo piana o grossolana (perché ricorreva al *common metre* delle ballate popolari, pur essendo maturata prima nell'ambito della corte di Edoardo IV e poi in ambiente riformato ginevrino), intitolata *The Whole Book of Psalms*, ma nota come Sternhold-Hopkins².

È lo stesso Donne allora a sottolineare la rilevanza dell'impresa traduttiva dei Sidney e l'intenzione sottesa al loro salterio: non era possibile riformare la Chiesa inglese senza riformare la lingua dei Salmi, ovvero senza plasmare la sua materia altissima e la sua nobilissima forma nella grandezza *in fieri* della poesia inglese: "As I can scarce call that reform'd until / This be reform'd" (vv. 40-41, 'perché a stento potrò chiamarla riformata finché questo non sarà riformato'). La testimonianza di Donne segnala dunque l'importanza che riveste questa parte della produzione di Philip Sidney, completata da Mary Sidney, e le complessità che un'operazione del genere implica su un piano insieme letterario, politico, religioso.

Dal punto di vista religioso, infatti, testimonia la centralità dei Salmi nella cultura protestante inglese e il proposito dei Sidney, come detto, di farsi portavoce di una svolta più marcatamente riformata della chiesa inglese. Dal punto di vista letterario, invece, racconta la volontà politica e nazionalistica di competere con le traduzioni in versi già esistenti dei Salmi – sia quelle in inglese che quelle circolanti in latino e nelle principali lingue europee – per attestare la ricchezza di possibilità e soluzioni offerte dall'idioma inglese (questione già al centro della cultura nazionale dal tempo di Enrico VII e cruciale nel petrarchismo inglese in tutte le sue fasi)³. Né va dimenticato il contributo che la traduzione dei Salmi era destinato a dare alla difesa della poesia dalle ostilità puritane, la corrente riformata più radicale e più impegnata nel veto alle arti. Alla difesa della poesia, com'è noto, Philip Sidney dedicherà in questi anni un piccolo trattato, *The Defense of Poesy*, che uscirà postumo e che usa il salterio biblico come prova incontrovertibile della legittimità divina della poesia.

Aperta resta invece la discussione sull'esito formale di questa operazione, ovvero sulla scelta del termine 'traduzione' (il termine usato anche da John Donne) come la più adatta a indicare una metodologia di lavoro che rielabora e riscrive materiali eterogenei, non solo traduzioni

in altre lingue ma anche commentari e glossari, in forme del tutto nuove: non tanto rispetto ai tropi (immodificabili perché ammantati dell'aura delle Sacre Scritture), ma anche e soprattutto rispetto alla loro messa a fuoco linguistica, che spesso convoca il presente dei traduttori e la vita a corte; oppure rispetto alla declinazione figurale, che non disdegna di ricorrere al *wit* e alla sua tradizione religiosa (Dundas 1972: 93-102); o ancora, alla modulazione di registro, più realistica e drammatica, più veemente nelle sue interiezioni e iterazioni colloquiali rispetto ai corrispettivi continentali; e infine nell'immediatezza con cui restituisce la multiforme indagine del sentire umano del salterio. Sono queste, infatti, le principali soluzioni adottate dai Sidney per distinguersi dalle traduzioni esistenti ed è facile riconoscere, anche in un resoconto così sommario, la grande influenza che i Salmi dei Sidney eserciteranno sulla poesia inglese successiva, e non solo religiosa.

2 Anatomia dell'anima e discorso pubblico

Nel Cinquecento inglese i Salmi sono le letture bibliche più popolari e il loro canto è incoraggiato a scopo devozionale sia da parte di singoli individui, come occasione di meditazione privata, sia in occasioni pubbliche, come parte della liturgia. I centocinquanta testi, di lunghezza variabile e dalla metrica indecifrata, attribuiti per lo più a Davide, portano iscritto nel nome "salmi" il legame con l'accompagnamento di uno strumento a corda, ed erano per questo considerati da Lutero, da Calvino e da altri, fondamentali per diffondere le idee della Riforma, specie nelle traduzioni in versi, ovvero in una forma memorabile adatta alle pratiche della fede popolare. Nella traduzione dai Salmi si cimentano sia Lutero che Calvino, e ampia circolazione avranno le versioni metriche elaborate nella Chiesa di Ginevra, in particolare quelle di Clément Marot e Théodore de Bèze che portarono alla definizione di un salterio in versi in lingua francese, *Les CL. Pseaumes de David, mise en rime Française*, pubblicato in versione integrale nel 1562, e corredato da melodie per il canto. Mentre prosegue parallela la diffusione dei salteri protestanti in latino, in particolare quello di Bèze e dello scozzese George Buchanan, fioriscono in tutta Europa traduzioni in versi in olandese, ungherese, polacco, italiano, inglese. Ciò è riconducibile alla riscoperta delle lingue antiche promossa dall'umanesimo, che permette un ritorno filologico alla lettera biblica originale, ma anche all'attenzione prestata dai riformati al rapporto personale

e diretto dei fedeli con il testo biblico, che incoraggiava le traduzioni di contro alle resistenze delle autorità ecclesiastiche cattoliche, sempre più ostili soprattutto dopo la voga dei volgarizzamenti dei Salmi presa di mira dalla Controriforma (Zaja 2013: 549).

È importante sottolineare che in questi casi si trattava di traduzioni o riscritture adattate per lo più – seguendo il modello di Lutero – al metro e alle melodie di ballate e canzoni popolari preesistenti e molto note. Questi arrangiamenti profani di testi sacri contribuirono a tenere viva la pratica del canto e della meditazione dei Salmi, già molto diffusa in ambito cattolico sin dal Medioevo, e a veicolare le idee della Riforma in una lingua più familiare del latino, cui i fedeli potevano avvicinarsi senza mediazioni. E tuttavia sono anche la testimonianza di una commistione sacro-profano, certo non inedita nella storia né letteraria né religiosa, che segnala però l’osmosi, nella cultura inglese del periodo, tra la ricerca di nuove forme sia per la poesia religiosa che per quella della poesia profana; al punto che è difficile stabilire, nel caso delle traduzioni dei salmi di Sternhold e Hopkins, se sia stato Sternhold a prendere in prestito il *common metre* dalla cultura popolare, o se invece la grande popolarità del suo salterio abbia contribuito alla popolarità del *common metre* nella produzione profana del tempo.

Come sottolineava già Calvino – autore di un commento ai Salmi molto noto in Inghilterra grazie alla traduzione di Arthur Golding⁴ – il libro dei Salmi è:

un’anatomia di tutte le parti dell’anima, perché non c’è sentimento nell’uomo che non sia qui rappresentato come in uno specchio. Anzi, più esattamente, lo Spirito Santo ha messo qui, al vivo, tutti i dolori, le tristezze, i timori, i dubbi, le speranze, le apprensioni, le perplessità, fino alle più confuse emozioni che agitano l’animo degli uomini (Calvin 1859: VI, trad. mia).

E anche nella prima edizione dei Salmi di Sternhold, *The Whole Book of Psalms* (1562), destinato alla devozione privata, era stato incluso “A Treatise made by Athanasius” (‘un trattato di Attanasio’), ovvero la traduzione di un testo di un padre della chiesa del IV secolo, Atanasio di Alessandria, che suggeriva un uso pratico dei Salmi basato sugli “effect of the minde” (‘effetti dell’animo’), poi solo sporadicamente ristampato (Hamlin 2004: 29).

I salmi non sono dunque solo un luogo di ascolto della parola di Dio, ma anche un luogo di conoscenza di sé per il fedele che mai come durante

la Riforma era invitato a scandagliare la profondità del suo sentire (*inwardness*) per avvertire la presenza spirituale di Dio e a stabilire con questa un rapporto privato, non più eminentemente pubblico e collettivo (Targoff 1997: 51). Conoscenza, dunque, ma anche espressione di sé, di una soggettività messa alla prova che trova nella modulazione dei registri (lode e maledizione, sofferenza e esaltazione, vendetta e confusione, gioia e amarezza tra i toni prevalenti) l'illustre precedente poetico di una pluralità e complessità di sentimenti dell'io. I salmi non sono solo la parola di Dio, sono anche il modello di come parlare a Dio, di come rivolgersi a Dio 'facendo quadrare il cerchio', per riprendere Donne: tradurre i salmi significa allora anche interrogarsi sulle possibilità che l'imperfetto linguaggio umano, corrotto dal peccato originale, possa innalzare lodi, dichiarare la fede, esprimere amore nei confronti di colui che è la perfezione, l'essenza stessa dell'amore⁵.

Tornando alla varietà dei sentimenti espressa dai Salmi, e al ruolo fondamentale che ebbero nella cultura riformata elisabettiana, un posto speciale avevano in particolare i cosiddetti Salmi penitenziali, con cui si cimentarono molti autori e tra questi sir Thomas Wyatt, che ne diede una versione intensa e introspettiva (non priva di accenni autobiografici nel parallelo con David adultero nei confronti di Bathsheba) prendendo a modello *I sette salmi de la penitentia di David* (1534), in prosa, di Pietro Aretino, cui si ispirò per gli inserti narrativi tra i testi, ma anche i salmi penitenziali di Luigi Alemanni, da cui avrebbe derivato l'uso della terza rima, apparsa prima di allora in inglese solo nei versi di Chaucer⁶.

I Salmi giocarono, inoltre, un ruolo decisivo nel panorama del discorso pubblico, diventando il riferimento prediletto per imbonirsi i regnanti aperti alle idee della Riforma, come dimostra l'immagine di Enrico VIII presentato come David nel frontespizio della *Great Bible*⁷ (Ahnert 2015: 498-99). In altri casi, invece, furono usati da parte dei martiri protestanti per dare voce al lamento per le ingiustizie e le persecuzioni subite, e per ribadire – facendo leva sulla grande familiarità con i salmi di ogni strato della società, al di là della confessione religiosa – l'onestà della loro causa. Restò a lungo nella memoria collettiva, per esempio, la decisione di Lady Jane Grey, regina protestante d'Inghilterra per nove giorni nel 1533, di recitare sul patibolo, cui era stata condannata per tradimento, una versione inglese del Salmo penitenziale 51, il *Miserere Mei* (cfr. Costley King'oo 2012). La sua storia, insieme a quella di molti altri martiri protestanti, era divenuta popolare grazie al fortunatissimo *Book of Martyrs* (1563) di John Foxe, che in più luoghi testimonia il ricorso politico al salterio

e ai suoi registri. Anche nella famiglia Sidney, la traduzione dei Salmi ebbe coloriture politiche: due degli zii materni di Philip e Mary, John Dudley e suo fratello Robert, poi conte di Leicester, favorito della Regina, tradussero i cosiddetti ‘salmi di vendetta’ mentre erano in prigione nella Torre di Londra per il ruolo ricoperto dal padre, duca di Northumberland, nel complotto per insediare Jane Grey sul trono inglese.

3 “Sanza dolcezza di musica e d’armonia”: imitazioni, traduzioni, riscritture

A partire da Wyatt, sono molti gli autori e alcune le autrici che si cimentano nelle imitazioni/traduzioni/riscritture/parafrasi in versi dei Salmi: Henry Howard, conte del Surrey, Thomas Smith, Anne Vaughan Lock, il già citato Thomas Sternhold, Philip Sidney e la sorella Mary Sidney. In ambito critico, Rivkah Zim (1987) è stato uno dei primi a riconoscere il valore letterario e la centralità culturale dei salteri inglesi, chiarendo come la pratica della parafrasi e dell’*imitatio* avessero un ruolo cruciale nella teoria della poesia, come ricorderà lo stesso Sidney nella sua *Difesa* riprendendo la teoria aristotelica della *mimesis*. D’altra parte, la traduzione era, come sarebbe stato in seguito riconosciuto, uno dei principali strumenti dell’invenzione letteraria del periodo, nonché strumento pedagogico fondamentale che favoriva la circolazione e l’assimilazione dei classici. Come sottolinea Hamlin, a premessa del suo studio di una *Psalm culture* nell’Inghilterra *early modern*, la cultura rinascimentale era interamente fondata sull’impresa della traduzione (Hamlin 2004: 1).

Come altri esercizi di traduzione e scrittura, il lavoro sui Salmi comportava il confronto ravvicinato con modelli linguistici e formali provenienti da altri contesti, che mettevano alla prova le capacità del poeta di restare fedele all’originale, ma allo stesso tempo di rendere possibile la sua esistenza in un’altra lingua, per riprodurre di quell’antico testo una sorta di fedeltà originaria che non era possibile restituire con una trasposizione linguistica letterale, specie se, come in questo caso, le lingue originali erano inattingibili e avvicinabili solo attraverso altre mediazioni linguistiche. D’altro canto, molto più di ogni altro esercizio di scrittura, i Salmi costringevano i poeti a confrontarsi non solo con questioni linguistiche ma anche religiose, che nel caso di poeti protestanti – come i Sidney – erano complicate, come detto, dall’ostilità puritana di ascendenza platonica nei confronti di tutte le finzioni o invenzioni umane, che fossero

poesia (intesa come letteratura), spettacoli teatrali, immagini sacre o allestimenti liturgici.

È interessante notare come in ambito italiano ed europeo, la fioritura di traduzioni e parafrasi dei Salmi rispondesse, secondo Zaja, all'esigenza di "riportare la poesia al suo compito originario, rendere grazie a Dio", in un'epoca in cui la scrittura lirica, praticata soprattutto come poesia d'amore, sembrava aver abdicato alla sua funzione sacra. In questa chiave di "ravvedimento", dunque, sarebbero nati due testi che Zaja ritiene fondamentali nella storia dei rapporti tra salterio e lirica volgare: i *Salmi* di Bernardo Tasso (1560) e le *Canzoni sopra i salmi* di Antonio Minturno, entrambi presentati come occasione per distaccarsi dalle composizioni profane e dedicarsi alla poesia di Dio (Zaja 2013: 561).

Molto diverso, invece, appare il contesto inglese cinque-seicentesco (per le implicazioni politiche di cui si è detto), in cui non si riscontra questa polarizzazione sacro/profano. La scelta di offrire una traduzione metrica dei Salmi sembra piuttosto, per i poeti protestanti e fra tutti Philip Sidney, rispondere alla volontà di legittimare la poesia profana usando quella religiosa. Come nota Serjeantson, l'arrivo del sonetto inglese coincise quasi esattamente con l'avvento della Riforma e con la nuova enfasi sulla traduzione dei Salmi (2015: 637), e dunque soprattutto i poeti protestanti erano alla ricerca di una giustificazione per conciliare la pratica poetica e la dottrina riformata. Tradurre la poesia dei salmi serviva dunque a riconoscere un precedente illustre e ad accordare in ultima istanza alla poesia un valore superiore di conoscenza e di mitigazione dell'*infected will*, la volontà corrotta connaturata all'uomo dopo il peccato originale, come dirà Sidney nella *Difesa* (Sidney, ed. Alexander 2004: 289 *passim*).

Al netto di questa specificità del contesto inglese, resta la questione del traduttore che deve confrontarsi con l'autorità delle Scritture e rispettarne il contenuto, ma deve anche – questa la sfida di Sidney – restituire ai testi la poesia che le traduzioni precedenti avevano trascurato al fine di renderli più intellegibili (in prosa) o anche solo più musicabili (come le versioni Sternhold-Hopkins). È interessante che Sidney senta, a distanza di secoli, di dover rimediare a un pregiudizio o giudizio che sin dal Medioevo aveva accompagnato le traduzioni dei Salmi, ovvero quella di non essere all'altezza della poesia dell'originale. Se ne era fatto portavoce già Dante nel *Convivio*, che segue San Girolamo nel riportare l'opinione diffusa che i versi del salterio fossero "senza dolcezza di musica e d'armonia". E ciò sarebbe dovuto al fatto che "essi furono trasmutati d'ebreo in greco e di greco in latino, e nella prima trasmutazione tutta quella dolcezza

venne meno” (Dante, ed. Fioravanti *et al.* 2014: 146)⁸. Molti cercarono allora di tornare alla lettera ebraica per rimediare a queste ‘trasmutazioni’ imperfette e di ripristinare la poesia originaria e si dedicarono, complice la stagione umanista, a nuove traduzioni sia in ambito riformato che nell’ambito della Controriforma

D’altra parte, non era facile inventare una nuova lingua poetica per testi ampiamente noti, adoperati in chiesa nelle funzioni, utilizzati dal pulpito o dal patibolo, rievocati in scena (solo nel teatro di Shakespeare sono più di sessanta i salmi esplicitamente menzionati) e circolanti come allusioni nei discorsi di tutte le fasce sociali o come citazioni inserite in testi scritti, poetici e non. Le traduzioni dei Salmi, quelle dei Sidney e in generale dei poeti del periodo (coevi e futuri, tra questi Henry Vaughan, Francis Davison, Phineas Fletcher, Thomas Carew, John Milton, ma vale la pena ricordare anche il filosofo Francis Bacon), si configurano dunque come la rimodulazione di topiche e di intonazioni ampiamente note, con cui i poeti potevano cimentarsi per attestare la loro fede, ma soprattutto la capacità inventiva di infondere nuova vita alle parole del testo sacro (con buona pace dei puritani).

È dunque possibile individuare, secondo Deirdre Serjeantson, due filoni nella traduzione in versi dei Salmi nella cultura inglese cinque-seicentesca. Una piana, consonante con la poetica protestante di rifiuto degli artifici poetici e dell’invenzione, cui si allineano le versioni in prosa della Bibbia in inglese (*Matthew Bible* e *Great Bible*), e nella quale rientra anche la versione nota come Sternhold-Hopkins; e una più alta, colta, legata ai modelli poetici che si sperimentavano nelle élite culturali influenzate da modelli stranieri e in qualche modo orientata a usare i salmi per legittimare *tutta* la poesia. A questa seconda si ispirano senz’altro Philip e Mary Sidney.

4 “A new persona”: i Salmi di Philip Sidney

Da tempo è stato riconosciuto alle traduzioni in versi dei salmi, e in particolare a quelle di Sternhold-Hopkins e dei Sidney, un ruolo fondamentale nello sviluppo della lirica inglese cinque e seicentesca (Greene 1990: 19-40; Hamlin 2005; Serjeantson 2015: 636). Hamlin per esempio ricorda come, per un secolo e mezzo, il salterio Sternhold-Hopkins (settecento edizioni tra il 1562 e il 1596) sia stato “the most widely known volume of verse in English and made its way into the hands of English men and women of all social classes who otherwise had little in common” (2004: 38).

Eppure, non solo resta da approfondire la reciproca influenza tra salteri, petrarchismo inglese e sviluppi della poesia moderna, ma è a lungo prevalso un giudizio negativo, se non liquidatorio, su questa parte della produzione di Sidney, considerata da Hallett Smith una mera scuola di versificazione inglese (1946: 249-71).

In effetti, *The Sidney Psalter*, completato ma anche ampiamente rivisto da Mary Sidney, rappresenta la più vasta raccolta di forme metriche in inglese prodotta fino a quel momento: 171 forme metriche diverse (con soli due casi di ripetizione dello stesso metro). Troviamo metri giambici e trocaici, talvolta usati insieme, e si riprende il *common metre* dello Sternhold-Hopkins, ma anche la forma del sonetto usato da Spenser e quelle sperimentate da Sidney stesso in *Astrophil and Stella* e in *Certain Sonnets*. Della tradizione italiana, si prende la terza rima già usata da Wyatt, e l'ottava (Smith 1946)⁹.

Quanto alla varietà delle strutture strofiche, queste sono spesso mutate dal salterio Marot-Beza che altrettanto sperimentava con le forme della poesia francese. Eppure, a dispetto del dispiegarsi di tanta sapienza tecnica e formale, restava (e forse resta, al di fuori dell'ambito specialistico) una certa diffidenza sull'efficacia espressiva e poetica di questa operazione¹⁰. Forse perché, dopotutto, si tratta di imitazioni, riscritture, parafrasi, metafrasi (queste le definizioni ricorrenti) di testi della tradizione biblica, che se non contestualizzati nella cultura rinascimentale dell'imitazione/traduzione come motore creativo, mal si accordano con il mito post-romantico dell'originalità come presupposto del dire poetico.

In più, a creare diffidenza, è la modalità di composizione che la scrittura lascia emergere: un utilizzo creativo di diversi materiali (traduzioni e commentari in inglese, latino, francese, e italiano), tutti riconducibili all'ambiente riformato e in particolare ginevrino, e dunque molto orientati in senso dottrinale. Tra le fonti individuate, troviamo infatti le versioni in prosa del *Book of Common Prayer* (1549), a loro volta tratte dalla traduzione della *Great Bible* di Coverdale, e i salmi raccolti nell'autorevole *Geneva Bible*; le versioni in versi di Marot in *Les CL. Pseaumes de David, mis en rime Francoise* (1562), da molti riconosciute come un punto di riferimento per i Sidney; il già citato commentario di Calvino, disponibile nell'edizione inglese *The Psalms of David and others. With John Calvins Commentary*, tradotta da Arthur Golding (1571); il commentario di Théodore de Bèze, *The Psalms of David, truly opened and explained by Paraphrasis*, tradotto da Anthony Gilby (1581); le note a margine della *Geneva Bible*; e i commentari

in latino di Viktorin Strigel, di François Vatable e Immanuel Tremellius. Altre fonti, da cui sono a volte attinti spunti per l'interpretazione e la traduzione dei testi, sono la *Matthew's Bible*, la *Bishops' Bible* e le altre Bibbie inglesi, in cui le versioni dei salmi sono di solito in prosa. Infine, possiamo includere tra le fonti senz'altro il salterio completo Sternhold-Hopkins, ma anche quello di Robert Crowley e Matthew Parker, che ebbero una circolazione più limitata, nonché le traduzioni poetiche già citate di Thomas Wyatt, George Gascoigne, Anne Vaughan Lock, e quelle in latino di George Buchanan¹¹. Dinanzi a questa costellazione di testi, che servono non solo all'interpretazione ma a suggerire soluzioni espressive e traduttive, si pone ovviamente il problema di definire l'autorialità composita o diffusa dei Salmi dei Sidney, che dialogano da vicino con la tradizione dei salmi in inglese (e con la loro disseminazione nell'esperienza comune), e soprattutto cercano di rilanciare sul piano della complessità della forma e dell'intensità o dolcezza di forma e contenuto, di cui parlava Dante.

Sul piano della forma, infatti, trasgredendo la raccomandazione dei riformati di usare una *plain diction* nelle traduzioni delle Scritture, Philip Sidney prima, e Mary Sidney in seguito, ricorsero a espedienti che facilmente potremmo ascrivere alla tradizione poetica profana di stampo petrarchista in pieno sviluppo in quel momento, aderendo alla rielaborazione e appropriazione degli stilemi continentali, da tempo in atto nella poesia inglese ed evidente nell'enfasi sul realismo dell'ambientazione e nell'inserimento di sottotesti politici e riferimenti alla vita di corte (Simpson 2015: 576-94), inaugurata dalle prove poetiche di Wyatt e Surrey, e già culminata come detto nell'*Astrophil and Stella* di Sidney.

È in questo quadro di sviluppo della lirica petrarchista inglese, influenzato dall'attenzione dei riformati per l'introspezione psicologica e per la meditazione privata, che possiamo leggere la scelta rinvenibile nel gruppo di salmi tradotti da Philip Sidney di accentuare il realismo psicologico della voce poetica, con apostrofi e imperativi che sottolineano lo stato d'animo e rafforzano l'aspetto introspettivo dei testi (Sidney, ed. Hamlin *et al.* 2009: xx). Una caratteristica, questa, che Hamlin associa ai soliloqui del teatro shakespeariano e alla poesia di John Donne (2004: 124). Un'altra scelta che contraddistingue le strategie traduttive dei Sidney, e in particolare quelle di Mary, è l'uso di un dettato colloquiale e una sintassi frammentata, interrotta da ripetizioni, interiezioni, enjambement, che riprendono alcune situazioni quotidiane, ordinarie, dei salmi per contestualizzarle nella cornice della vita elisabettiana, e in particolare nel clima di congiure, calunnie e accuse di tradimenti del mondo

della corte (altro elemento com'è noto ricorrente nella ricezione inglese del petrarchismo continentale).

In questo modo, mettendo la lirica elisabettiana al servizio del salterio, secondo Louis L. Martz, Sidney rafforza la dimensione soggettiva dei Salmi, restituendo la profondità intima e personale dell'appello accorato a Dio e trasformando una poesia rituale in un lamento personale (1954: 278). D'altra parte, come sottolinea giustamente Ramie Targoff, l'elemento lirico non va enfatizzato a discapito della tensione liturgica che ancora sottende le versioni dei Salmi dei Sidney molto più di quelle di Wyatt (2001: 78). Sebbene destinati all'uso privato, i salmi dei Sidney trattengono una forte affinità con i materiali – per lo più liturgici e di ambito dottrinale – usati nel processo di traduzione, e ciò indica ulteriormente l'auspicio che potessero entrare a far parte delle traduzioni ufficiali della Chiesa inglese.

Realismo psicologico, dettato colloquiale, tensione liturgica contribuiscono in ogni caso a disegnare, come sottolinea Barbara Lewalski, nel salterio dei Sidney “a new persona”, capace di trasfigurare la voce o le voci dei Salmi in un “Elizabethan poet, expressing a contemporary religious sensibility with rare and delicate artistry” (1984: 241). In questo modo, avvicinando la voce dei salmi a quella dei poeti elisabettiani, Sidney costruisce un ponte verso la lirica religiosa (ma anche profana) del diciassettesimo secolo: quella di John Donne, ma soprattutto quella di George Herbert, entrambe caratterizzate da una commistione riuscita di introspezione psicologica e di costruzione liturgica.

Come riconosciuto tra gli altri da Martz (1954: 273) e Coburn Freer (1972), Herbert in particolare si rifà ai Salmi dei Sidney per costruire l'architettura del suo *The Temple* (1633)¹², a mio avviso non solo come punto di riferimento poetico ma anche come modello intertestuale di uso e riuso dei materiali. Fortemente religioso come Sidney, Herbert tenterà di conciliare la ricchezza dell'espressione poetica elisabettina e le risorse del *wit* con il dettame riformato della *plain diction*, offrendoci in alcuni casi come in *Jordan (I)* e *Jordan (II)* acute riflessioni metapoetiche sulla questione (Gallo 2018: 99-144). Herbert a sua volta propagherà l'influenza sidneyana nel filone di testi ispirati al suo *Tempio*, come *The Synagogue* di Christopher Harvey, *Silex Scintillans* di Henry Vaughan e per *Steps to the Temple* di Richard Crashaw (Cfr. Gavin 2006).

A differenza del salterio Sternhold-Hopkins, che avrà ampia circolazione e manterrà una sua rilevanza liturgica ancora per secoli, il salterio dei Sidney resterà a lungo in forma manoscritta, e la sua diffusione sarà

circoscritta all'élite culturale della nobiltà inglese, nella quale continuerà a essere usato in occasione di nascite, morti, battesimi e matrimoni¹³. Pur non riuscendo a imporsi nella pratica devozionale della Chiesa inglese, l'opera di Philip e Mary Sidney giocò evidentemente un ruolo fondamentale, che meriterà ulteriori approfondimenti, negli sviluppi del petrarchismo inglese e nel conciliare quest'ultimo con l'influenza straordinaria che ebbe la Riforma sulla concezione della poesia e del ruolo del poeta nella cultura inglese *early modern*.

NOTE

- 1 La questione è ancora molto dibattuta. Secondo quanto si afferma nell'Introduzione all'edizione Oxford del *Sidney Psalter*, a cura di Hannibal Hamlin, Michael G. Brennan, Margaret P. Hannay e Noel J. Kinnamon (2009), Mary Sidney potrebbe aver imparato l'ebraico dal cappellano Gervase Babington. L'ipotesi che almeno Mary conoscesse l'ebraico è sostenuta con argomentazioni convincenti anche da Steinberg 1995: 1-17.
- 2 Il Salterio Sternhold-Hopkins fu usato nelle chiese inglesi a partire dal 1562 e restò la versione ufficiale per quasi duecento anni. L'opera fu il risultato di diverse aggiunte (di William Whittingham, uno dei traduttori della *Geneva Bible*, ma anche di John Pullain e William Kethe) ed espunzioni apportate nel corso di decenni in ambiente ginevrino (dove il salterio era stato portato dai *Marian exiles*, i protestanti fuggiti durante il regno cattolico di Maria I) e infine sistematizzate da John Daye nell'edizione curata e pubblicata nel 1562. Dopo la pubblicazione nel 1696 di *A new Version of Psalms of David* di Tate e Brady, il Salterio Sternhold-Hopkins cominciò a essere indicato come *Old Version*. Per la storia dei salteri redatti dagli inglesi in esilio, si rimanda a Duguid 2014. Per un approfondimento aggiornato della storia del salterio Sternhold-Hopkins, si rimanda anche a Quitslund 2008.
- 3 Anche Katherine Duncan-Jones sottolinea come la traduzione dei Salmi e la *Difesa della poesia* siano da interpretarsi come parte di un progetto più ampio per dimostrare il prestigio della cultura inglese di corte durante gli anni in cui si temeva potesse concretizzarsi il matrimonio di Elisabetta I con il Duca d'Alençon, cfr. Duncan-Jones 1991: 233.
- 4 Arthur Golding era stato anche traduttore delle *Metamorfosi* di Ovidio, e dunque un letterato come tanti al tempo ugualmente impegnato sul doppio fronte della traduzione umanistica dei classici e della traduzione dei testi biblici promossa dalla Riforma. Tra i traduttori dei classici latini che sono anche traduttori di Salmi, ricordiamo Surrey e Richard Stanyhurst, traduttori dell'*Eneide*, e George Sandys, anche lui traduttore delle *Metamorfosi*.

- 5 Mi permetto qui di rimandare a un mio recente contributo sull'argomento: Gallo 2024.
- 6 Vale forse la pena segnalare che anche i Sette Salmi Penitenziali dello Pseudo-Dante erano in terzine, anche se non pare abbiano avuto una circolazione tale da esercitare un'influenza diretta. Sui rapporti tra Wyatt e Aretino, cfr. Twombly 1970; e il noto saggio su Wyatt in Greenblatt 1980: 115-56. Cfr. anche Rossiter 2015: 595-614.
- 7 *The Great Bible* del 1539, redatta da Myles Coverdale (usando molti materiali precedenti), fu la prima traduzione in lingua inglese autorizzata dalla corona. Enrico VIII era stato infatti inizialmente promotore della traduzione in vernacolo della Bibbia da sempre proibita dalla Chiesa di Roma, ma nel corso del suo regno, nonostante l'istituzione della Chiesa inglese con l'*Act of Supremacy* del 1534, il re sostenne sempre meno le idee della Riforma protestante.
- 8 Qui Dante allude alla prima traduzione dall'ebraico nel greco dei Settanta. Su questo commento di Dante, sottolinea Zaja, gioca "l'autorità del traduttore per eccellenza, san Girolamo, che nella prefazione alla versione latina del *Chronicon Eusebii*, aveva sottolineato la difficoltà di rendere in un'altra lingua tutto il 'decoro' del testo originale, portando come esempio quello di Omero [...]. Riguardo ai Salmi, testo poetico e musicale per eccellenza, degno di stare accanto a Orazio e Pindaro [...] egli notava come, letti nella traduzione greca dei Settanta, dessero tutt'altro suono" (2013: 147).
- 9 Impossibile dare conto qui nel dettaglio di questi aspetti, su cui intendo tornare in uno studio dedicato all'analisi delle traduzioni dei singoli salmi.
- 10 Non va sottovalutato il contributo letterario delle traduzioni di Mary Sidney, da lei stessa ridimensionato in favore del riconoscimento dei meriti del fratello, e talvolta disconosciuta dalla critica per meri pregiudizi di genere. Il suo lavoro è stato oggetto di studi dedicati che nel corso del Novecento hanno contribuito a una piena rivalutazione e apprezzamento delle sue qualità letterarie. Non è possibile qui rendere conto del ruolo fondamentale che ebbero lei e altre traduttrici del tempo per gli sviluppi successivi della cultura inglese, pur operando in una condizione marginale rispetto ai centri del potere culturale. La traduzione di testi devozionali era infatti uno dei pochi ambiti in cui era riconosciuta la possibilità per le donne di dedicarsi alle lettere, visto lo scopo eminentemente religioso e di mediazione dell'attività. Per approfondimenti, rimando tra gli altri a Hannay 1985; 2001; Molekamp 2013.
- 11 A queste fonti, Richard Todd aggiunge il *Souterliedekens*, salterio olandese attribuito a Jonkheer Willem van Zuylen van Nyevelt, pubblicato ad Anversa nel 1540, cfr. Todd 1987: 74-93.
- 12 Già Martz, nello studio già citato, sottolineava come "Sidney's translation of the Psalms represents I believe, the closest approximation to the poetry of Herbert's *The Temple* that can be found anywhere in preceding English poetry" (1954: 273).

- 13 Solo nel 1823, infatti, furono pubblicati dalla Chiswick Press, sulla base del manoscritto *Penshurst*, a cura di S. W. Singer, su suggerimento di James Boswell, studioso di Shakespeare e figlio del biografo di Samuel Johnson. Dopo questa edizione a stampa, i salmi dei Sidney furono raccolti in diverse antologie, e John Ruskin ne pubblicò quarantaquattro nella sua *Rock Honeycomb: Broken Pieces of Sir Philip Sidney's Psalter* nel 1877.

BIBLIOGRAFIA

- Ahnert, Ruth (2015), "The Psalms and the English Reformation", *Renaissance Studies*, September 2015, 29/4: 493-508.
- Alighieri, Dante (ed. 2014), "Convivio", ed. G. Fioravanti, *Opere*, dir. M. Santagata, Vol. II eds. G. Fioravanti, C. Giunta, D. Quagliani, C. Villa, G. Albanese, Milano, Mondadori: 1-805.
- Calvin, Jehan [sic] (1859), *Commentaires sur le livre des Pseaumes*, vol. I, Paris, Librairie de Ch. Meyrueis et Compagnie.
- Costley King'oo, Claire (2012), *Miserere Mei: The Penitential Psalms in Late Medieval and Early Modern England*, Notre Dame, Indiana, Notre Dame University Press.
- Donne, John (ed. 2007), *Poetry*, ed. D. R. Dickson, New York, W.W. Norton&Company.
- Duguid, Timothy (2014), *Metrical Psalmody in Print and Practice*, Farnham, Ashgate.
- Duncan-Jones, Katherine (1991), *Sir Philip Sidney: Courtier Poet*, New Haven and London, Yale University Press.
- Dundas, Judith (1972), "Levity and Grace: The Poetry of Sacred Wit", *The Yearbook of English Studies*, 2: 93-102.
- Freer, Coburn (1972), *Music for a King: George Herbert's Style and the Metrical Psalms*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press.
- Gallo, Carmen (2018), *L'altra natura. Eucaristia e poesia nel primo Seicento inglese*, Pisa, ETS.
- (2024), "Finitum non est capax infiniti. Conflitti di autorialità tra umano e divino dopo la Riforma", *L'autorialità polimorfica. Dall'aedo all'algoritmo*, eds. M. Fusillo, S. Guarracino, D. Legge, M. Lino, M. Petricola, L. Zenobi, Pisa, ETS: 87-97.

- Gavin, Alexander (2006). *Writing After Sidney. The Literary Response to Sir Philip Sidney 1586-1640*, Oxford, Oxford University Press.
- Greenblatt, Stephen (1980), *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Greene, Roland (1990), "Sir Philip Sidney's Psalms, the Sixteenth-Century Psalter, and the Nature of Lyric", *Studies in English Literature, 1500-1900*, 30, 1: 19-40.
- Hamlin, Hannibal (2004), *Psalm Culture and Early Modern English Literature*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (2005), "'The Highest Matter in the Noblest Form': The Influence of the Sidney Psalms", *Sidney Journal*, 23: 133-57.
- Hannay, Margaret P., ed. (1985), *Silent but for the Word: Tudor Women as Patrons, Translators, and Writers of Religious Works*, Kent, Ohio, Kent State University Press.
- (2001), "'So May I With the Psalmist Truly Say': Early Modern English-women's Psalm Discourse", *Write or Be Written: Early Modern Women Poets and Cultural Constraints*, eds. B. Smith, U. Appelt, Ashgate, Aldershot: 105-34.
- Lewalski, Barbara K. (1984), *Protestant Poetics and the Seventeenth-Century Religious Lyric*, Princeton, Princeton University Press.
- Martz, Louis L. (1954), *The Poetry of Meditation: A Study in English. Religious Literature of the 17th Century*, New Haven, Yale University Press.
- Molekamp, Femke (2013), *Women and the Bible in Early Modern England: Religious Reading and Writing*, Oxford, Oxford University Press.
- Quitslund, Beth (2008), *The Reformation in Rhyme: Sternhold, Hopkins and the English Metrical Psalter, 1547-1603*, Farnham, Ashgate.
- Rossiter, William T. (2015), "What Wyatt really did to Aretino's Sette Salmi", *Renaissance Studies*, 29/4: 595-614.
- Serjeantson, Deirdre (2015), "The Book of Psalms and the Early Modern Sonnet", *Renaissance Studies*, 29/4: 632-49.
- Sidney, Philip (ed. 2004), "An Apology for Poetry or A Defense of Poesy" (1595), *Sidney's "The Defense of Poesy" and Selected Renaissance Literary Criticism*, ed. G. Alexander, London, Penguin: 3-54.
- Sidney, Philip e Mary (ed. 2009), *The Sidney Psalter*, eds. H. Hamlin, M.G. Brennan, M. P. Hannay, N. J. Kinnamon, Oxford, Oxford University Press.

- Simpson, James (2015), "The psalms and threat in sixteenth-century English court culture", *Renaissance Studies*, September 2015, 29/4: 576-94.
- Smith, Hallett (1946), "English Metrical Psalms in the Sixteenth Century and their Literary Significance", *Huntington Library Quarterly*, 9: 249-71.
- Steinberg, Theodore L. (1995), "The Sidney and the Psalms", *Studies in Philology*, 92: 1-17.
- Targoff, Ramie (1997), "The Performance of Prayer: Sincerity and Theatricality in Early Modern England", *Representations*, 60: 49-69.
- (2001), *Common Prayer: The Language of Public Devotion in Early Modern England*, Chicago, University of Chicago Press.
- Todd, Richard (1987), "'So Well Attyr'd Abroad': A Background Pembroke Psalter and Its Implications for the Seventeenth-Century Lyric", *Texas Studies in Literature and Language*, 29/1: 74-93.
- Twombly, Robert G. (1970), "Thomas Wyatt's Paraphrase of the Penitential Psalms of David", *Texas Studies of Literature and Language*, 13/3: 345-80.
- Zaja, Paolo (2013), "Salmi e lirica volgare nel Cinquecento", *La Bibbia nella Letteratura Italiana*, ed. P. Gibellini, vol. V. *Dal Medioevo al Rinascimento*, ed. G. Melli, M. Sipione, Brescia, Morcelliana: 549-68.
- Zim, Rivkah (1987), *English Metrical Psalms: Poetry as Praise and Prayer, 1535-1601*, Cambridge University Press, Cambridge.

Carmen Gallo insegna letteratura inglese alla Sapienza Università di Roma e si occupa di letteratura elisabettiana, con particolare attenzione a John Donne e William Shakespeare, ma anche di modernismo, e di poesia e teatro contemporaneo. Ha pubblicato il saggio *L'altra natura. Eucaarestia e poesia nel primo Seicento inglese* (Pacini 2018, Tempera Book Prize) e ha tradotto e curato il dramma storico di Shakespeare e Fletcher, *Tutto è vero, o Enrico VIII (All is True, or Henry VIII)*, in *Tutte le opere*, vol. III, Bompiani 2017), e il dramma contemporaneo *Ritratti di figure con veleno (Lives of Great Poisoners)* di Caryl Churchill (Editoria&Spettacolo 2020). I suoi ultimi lavori sono una nuova edizione e traduzione di *Romeo e Giulietta* di W. Shakespeare (Bur-Rizzoli 2023); e di *La terra devastata (The Waste Land)* di T. S. Eliot (Il Saggiatore 2021). Nel 2023 ha curato un numero della rivista *il verri* dedicato all'influenza di T. S. Eliot sulla poesia italiana del secondo '900. | Carmen Gallo is a researcher in English Literature at Sapienza University of Rome. Her research fields are early modern poetry, Shakespeare, modernism, and contemporary theatre and poetry. She devoted an essay to poetry and religion in the English metaphysical poetry (*L'altra natura. Eucaarestia e poesia nel primo Seicento inglese*, Pacini 2018, Mariangela Tempera Book Prize) and also published a new annotated translation of Shakespeare and Fletcher's *All is True, or Henry VIII (Tutte le opere)*, ed. F. Marengo, vol. III, Bompiani 2017) and Caryl Churchill's *Lives of Great Poisoners (Teatro IV)*, ed. P. Bono, Editoria&Spettacolo 2020). Her latest works are a new annotated translation of T. S. Eliot's *The Waste Land* (Il Saggiatore 2021) and W. Shakespeare's *Romeo and Juliet* (Rizzoli 2023). In 2023, she also edited an issue in the journal *il verri* dedicated to the influence of T. S. Eliot on Italian poetry in the second half of the 20th century.



Une trilogie critique de la mondialisation par Jean-Marie Gustave Le Clézio

A critical trilogy on the consumer society by Jean-Marie Gustave Le Clézio

Matthieu Rémy
Université de Lorraine, France

SOMMARIO | ABSTRACT

Devenu de fait – et paradoxalement – un « écrivain national » grâce à l’obtention du prix Nobel de littérature en 2008, Jean-Marie Gustave Le Clézio est, depuis la fin des années 70, un excellent exemple d’auteur ayant su intégrer son œuvre « de langue française » à une « littérature-monde » plutôt liée à une vision optimiste de la mondialisation culturelle. Pourtant, une partie de son œuvre, écrite au tournant des années 60-70, peu scrutée par les chercheurs en littérature française, interroge avec acuité les violences de la mondialisation économique. Avec *Le Livre des fuites* (1969), *La Guerre* (1970) et *Les Géants* (1973), Le Clézio a proposé une trilogie allant à rebours de l’image qui lui est aujourd’hui accolée (celle d’un écrivain ébloui par la beauté d’une planète aux multiples cultures), dans laquelle le monde est un réservoir inépuisable de guerres, d’assujettissements, de manipulations oligarchiques. Moment d’une écriture qui radicalise ses effets jusqu’à intégrer en son sein les slogans publicitaires, les logos – pour mieux interroger le logos, semble-t-il – mais aussi le discours critique sur le capitalisme se mondialisant, cette trilogie épuise les effets du romanesque pour proposer un ensemble à la fois formaliste et engagé, particulièrement déroutant. S’il n’a été qu’une phase dans une œuvre qui a ensuite adouci cette critique frontale de l’aliénation mondiale, cet ensemble apparaît comme indissociable du reste de la production d’un écrivain qui a été de son époque avant de participer à la définir par son immense succès public. C’est pourquoi il nous semblait important de l’aborder dans une réflexion générale sur les rapports entre l’écrivain national et la mondialisation, en proposant d’étudier comment a pu s’exprimer le rejet humaniste des dangers du capitalisme multinational avant que ne puisse se dire un amour de la diversité culturelle mondiale.

| Becoming by fact and paradoxically a « national writer » thanks to the Nobel Prize in literature in 2008, Jean-Marie Gustave Le Clézio is since the end of the 1970’s, an excellent example of an author knowing how to integrate his work of « French language » into world literature, merely thanks to an optimist vision of the cultural globalization. However, an interesting part of his work, written at the turn of the 1960’s and 1970’s, yet with a few views by the French literature researchers, interrogate vividly the violences of the economical globalization. With *Le Livre des fuites* (1969), *La Guerre* (1970) et *Les Géants* (1973), Le Clézio has proposed a trilogy opposed to his actual image (the one of an authors flashed by the beauty of a planet with multiple cultures) in which the world has an inevitable thirst for wars, manipulations, oligarchy, subjugations. Moment of a writing facing the extreme to core with advertising, slogan and logotypes, in order to better interrogate the logos, it seems – but also the criticism speech on how capitalism is globalizing, this trilogy is exhausting the effects of romanesque to offer a formal as well as committed set - particularly confusing. If this was just a phase in a work that was softened after all, this vivid criticism of global alienation, this part of the work seems to be inseparable with the rest of the production of an author of his time,

before its wide public success. Which is why it could be relevant to include it into a general **reflexion** on the national writer and globalization, by proposing to study how it has expressed the rejection of humanity as well as the dangers of multinational capitalism, before any love of cultural diversity can be told.

PAROLE CHIAVE | **KEYWORDS**

Société de consommation, Mondialisation, Littérature française, Jean-Marie Gustave Le Clézio, Société du spectacle | Consumer Society, Globalization, French Literature, Jean-Marie Gustave Le Clézio, Entertainment Society

1 Introduction

Une distinction internationale est, paradoxalement, ce qui participe à légitimer une œuvre artistique dans son contexte national propre. Ainsi, qu’il soit déjà estimé dans son pays ou non, l’écrivain qui reçoit le prix Nobel de littérature devient forcément un “ écrivain national ”, une référence dans son pays, dont il contribue à bousculer le panthéon, auquel il transmet les valeurs qu’il défend, immanquablement.

Lorsque l’Académie suédoise a choisi d’honorer Jean-Marie Gustave Le Clézio, en 2008, elle en a fait un “ écrivain national ” français, tout en couronnant le caractère profondément multiculturel de son œuvre, fondamentalement anti-impérialiste. Et elle lui a permis de rappeler, dans son “ discours de Stockholm ”, que la littérature provient de tous les pays du monde, émane de tous les peuples et de toutes les langues possibles. Insistant ainsi sur la nécessité d’une forme de “ littérature-monde ”¹, invitant l’auditeur à oublier les hiérarchies existantes en matière d’écriture, Le Clézio en revient aussi à la période de sa vie où les récits d’une mystérieuse femme indienne ont fait basculer à la fois son rapport à la littérature et au monde.

Car Le Clézio, après sa découverte du Mexique en 1968 – point de départ d’une passion pour les cultures amérindiennes – se rend d’abord chez les Huichol, descendants des Aztèques, puis dans la forêt de Darién, dans l’isthme de Panama, pour y vivre de longs séjours au milieu des populations installées là, à l’écart du reste du monde. De cette aventure de trois ans, Le Clézio a tiré plusieurs livres, dont le récit *Haï*, publié en 1971 aux éditions Skira ou *Le Rêve mexicain* dans les années 80. Principalement des essais ou des récits, pour tenter d’expliquer la distance qui sépare le monde

des Indiens, auquel Le Clézio adhère immédiatement, et celui auquel il semble se cogner et qu'emblématise la société de consommation décrite dans *Haï*.

La production romanesque de Le Clézio a été elle aussi renversée par une telle révolution cognitive. La trilogie formée par *Le Livre des fuites* (1969), *La Guerre* (1970) et *Les Géants* (1973), reprenant les intuitions de *L'Extase matérielle*, s'attaque frontalement au monde économique "globalisé" que la fréquentation d'un univers précaire mais symboliquement riche a révélé au grand jour dans l'imaginaire du romancier.

Cette révélation se produit à un moment décisif de l'histoire économique mondiale, alors que s'intensifient les échanges internationaux de marchandises sous l'impulsion du GATT et de ses "rounds" de négociation visant à amplifier le libre-échange. Comme le rappelle Régis Bénichi dans son *Histoire de la mondialisation*, l'essor du commerce mondial est vertigineux dans les années 60. Évoquant la convertibilité des monnaies et "une nouvelle révolution des transports maritimes", Régis Bénichi décrit une réduction considérable du coût du fret, liée à une véritable "course au gigantisme" dans le domaine de la marine marchande (2008 : 135). S'y ajoutent "l'achèvement de la décolonisation et la suppression des préférences impériales" ainsi qu'une réduction considérable des barrières douanières. De 40% du prix des produits importés au moment de la création du GATT, le pourcentage de taxe passe après le fameux "Kennedy Round" à 10% en 1967, à l'heure où Jean-Marie Gustave Le Clézio entame son service militaire en tant que "coopérant". La mondialisation, ayant atteint son poids de forme, se rend visible à qui veut bien l'observer, en particulier dans les grandes villes du monde entier : les marchandises des firmes multinationales les plus compétitives s'imposent non seulement dans les supermarchés et les grands magasins mais aussi dans les imaginaires.

La fiction française se soucie peu de ce phénomène majeur avant que Le Clézio ne s'en saisisse avec *Le Livre des fuites*, *La Guerre* et *Les Géants*, mais aussi *Haï*. De 1968 à 1973, un arc narratif s'ouvre enfin pour décrire comment ces nouveaux trusts acclimatent le monde entier à une offre surdimensionnée accompagnée d'une manipulation de la demande par un marketing survolté. Le Clézio, longuement immergé dans une forêt encore épargnée par cette marchandisation généralisée de la vie quotidienne, choisit de constater lors de ses retours à la "civilisation" qu'une "guerre" est en cours. Dès *Le Livre des fuites*, il va radicaliser son approche de la société de consommation à l'occidentale, bientôt perçue comme

un danger de mort pour la vérité de l'existence humaine. Et c'est la mondialisation tout entière que Le Clézio mettra en procès, dénonçant la guerre économique faite à l'humanité par des " Marchands " sans pitié.

2 Mondialisation et spectacle

" La plupart des romans publiés par Le Clézio dans les années soixante et soixante-dix ont pour cadre la ville, une ville immense dont les métaphoriques tentacules s'étendent parfois aux dimensions de la planète entière " nous explique Claude Cavallero (2004 : 32). Certes, c'est dans le développement en apparence inéluctable des villes, où s'élancent des espaces d'échange de marchandises toujours plus imposants que la " mondialisation achevée " des années 60 va dévoiler son vrai visage, contribuant à transformer le mode de vie d'habitants toujours plus nombreux, s'emparant de l'espace tout entier pour le recouvrir de grands magasins modernes, de boutiques à néons et de messages publicitaires, s'ingérant dans les projets d'urbanisme pour les rendre compatibles avec son empire.

Les premiers personnages de Le Clézio étant souvent des marginaux, le lecteur ressent avec eux ce surcroît de solitude qu'imposent la standardisation urbaine et son gigantisme à des individus qui n'ont pas les moyens de se défendre face à ce décor conçu à la fois pour tromper et inspirer la crainte. Dans *Le Livre des fuites*, après un magnifique chapitre inaugural mettant en scène un aéroport, symbole de la modernité mondialisée, Le Clézio choisit de mettre en scène la prise de conscience progressive par son personnage principal – Hogan ou Jeune Homme Hogan ou J. H. H., selon les chapitres – d'une aliénation qu'on croirait dépeinte par Guy Debord et ses camarades situationnistes. Ensermé dans un *spectacle* que l'accumulation de marchandises, la colonisation de la vie quotidienne par l'aliénation économique et le dévoiement du langage ont contribué à faire passer pour la réalité, Hogan saisit l'occasion qui lui est offerte de fuir cet univers mortifère pour tenter de récupérer son autonomie perdue, retrouvant régulièrement, dans les villes traversées, ce à quoi il veut échapper. On sait que les situationnistes ont mis l'accent, dès leurs premiers textes, sur l'articulation entre standardisation urbaine et standardisation existentielle, dénonçant les méfaits de l'architecture fonctionnaliste. Les thèses situationnistes s'étant assez largement diffusées à la fin des années 60, s'exposant même sur le mode du slogan pendant

les événements de Mai 68, rien n'empêche de penser qu'elles ont pu parvenir jusqu'à un jeune auteur comme Le Clézio, dont la curiosité intellectuelle est connue, comme en atteste *L'Extase matérielle*. Toujours est-il que *Le Livre des fuites*, *La Guerre* et *Les Géants* – sans oublier *Hai* – ont en commun de dénoncer les nouveaux modes d'administration de l'aliénation économique, jouant non plus sur la seule dépossession économique décrite par Marx des *Manuscrits de 1844* jusqu'au *Capital*, mais sur l'expulsion intégrale de l'humain hors de lui-même, selon la thèse de Guy Debord dans *La Société du spectacle*.

Chez les situationnistes comme dans la trilogie évoquée, le gigantisme urbain est vu comme soigneusement orchestré pour convenir aux usages du “spectacle”, non-vie dans laquelle se meuvent des travailleurs-consommateurs dont le quotidien – famille, loisirs, espoirs – est régulé par un système économique fondé sur une gigantesque accumulation d'images et de discours mensongers². *Le Livre des fuites* le formule d'ailleurs ainsi :

La vérité était perdue. Éparse, clignotant, scintillant, sautillant, elle explosait rapidement dans les culasses des moteurs, elle perforait les tickets de carton, elle était coque de métal dur aux courbes tendres, phares aux reflets aiguisés. Elle était la monture en or des lunettes noires, le crissement des bas frottant leurs écailles les unes contre les autres, le tressaillement dans les boîtiers des montres-bracelets, l'électricité, les gaz, les gouttes d'eau, les bulles enfermées dans les bouteilles de soda, le néon prisonnier des tubes blancs et roses. La vérité se consumait dans une seule cigarette pâle, à l'intérieur du bout de braise, et la jeune fille qui fumait était assise sur un banc devant la mer sans se douter de rien. (Le Clézio 2001 : 29)

Dans une sorte de lettre signée “Walking Stick”, un portrait nous est fait de l'humanité et de son héritage : “Je vous invite à prendre part au spectacle de la réalité. Venez voir l'exposition permanente des aventures qui racontent la petite histoire du monde” (21).

Le Livre des fuites amorce ensuite un mouvement de révolte contre le “monde moderne” que vient incarner la gangrène urbaine : “Ville de fer et de béton, je ne te veux plus. Je te refuse. Ville à soupapes, ville de garages et de hangars, j'y ai assez vécu. Les éternelles rues cachent la terre, les murs sont des paravents gris, et les affiches, et les fenêtres. Les voitures chaudes roulent sur leurs pneus. C'est le monde moderne” (63). Il décrit alors l'aliénation d'une population qui marche “en cadence”, se soumet

à un “habitat groupé” mais “divisé, multiplié, anéanti” et ignore tout des tenants et des aboutissants de cette vie quotidienne rythmée par une ville toute puissante, allégorie d’un monde mis en coupe réglée. Posant la question d’une conquête totale de l’espace par cette urbanité démente [“Est-ce que la terre n’est pas une seule ville immense dont on ne sort jamais?” (63)], le livre se fait lyrique pour dénoncer les méfaits du “monde moderne”, qui culmine dans une “guerre calme” :

Monde moderne : ivresse des métaux et des murs de verre [...]
C’est la guerre, la guerre calme
qui se déchaîne à coups de lignes et de courbes.
La guerre du plastique et du linoléum
du néon nylon et dralon (109)

La Guerre poursuit cette réflexion critique, dont *Le Livre des fuites* avait annoncé à sa dernière page qu’elle serait “(À suivre)”. Reprenant le motif de l’artificialisation du vivant, Le Clézio décrit un monde rendu invivable par la modernité industrielle, qui transforme toute réalité en artifice, fait advenir le faux à la place du vrai :

La terre est une plaque de goudron, l’eau est de la cellophane, l’air est en nylon. Le soleil brûle au centre du plafond d’isorel, avec sa grosse ampoule de 1600 watts. Il doit y avoir quelque part une vaste usine qui fabrique sans arrêt, en faisant vibrer ses machines bouillantes, tous ses produits de mensonge : les faux ciels peints en bleu, les fausses montagnes de durallumin, les fausses étoiles en filaments de verre. Les arbres de caoutchouc oscillent dans le souffle des ventilateurs. Leurs feuilles vertes ne meurent jamais. Dans les corbeilles, les fruits ne peuvent pas pourrir : les raisins violets, les bananes, les oranges, les pommes. Les machines les ont moulés et découpés à l’emporte-pièce (2001^b : 31-32).

Suivant les pas d’une jeune fille nommée Bea B., le livre se mue en enquête sur les origines d’une violence généralisée.

Quand on veut connaître les origines de la guerre, ses mouvements, son histoire, il faut visiter tous ces endroits extraordinaires, les gares de chemin de fer, les hôpitaux, les cantines, les morgues, les abattoirs, les Casinos, les bars, les Prisunic, les chambres froides, les banques, les entrepôts d’essence, les églises, les bureaux de la Sécurité Sociale et les aéroports. Alors on est à l’intérieur de ces lieux, et on cherche les choses mystérieuses, inconnues, la pensée. On regarde toute cette

lumière qui fait mal aux yeux, on écoute tous ces bruits qui résonnent dans les dédales de plastique. (177)

Et quand les situationnistes préfèrent, à l'instar de Marx dans *Le Capital*, considérer que c'est un système économique tout entier fondé sur l'accumulation "impersonnelle" du capital qui est en cause, Le Clézio choisit, en romancier, de donner une existence propre – ténue, cependant – aux maîtres invisibles de cette modernité consumériste dans *Les Géants* :

Dans leurs bunkers, les tyrans avaient décidé que le monde ne serait peuplé que d'esclaves. Ils ont recouvert la terre de leur réseau de fils et d'ampoules électriques. Ils ont creusé des trappes partout, ils ont tracé des routes pour que les bolides s'y précipitent et tournent en rond. C'étaient eux qui avaient déclaré la guerre au monde ; ils avaient décidé des moments où l'on se tuerait, des moments où l'on s'aimerait, où l'on mangerait, où l'on dormirait, où l'on écrirait. Ils ont inventé les désirs et leurs satisfactions. Ils ont inventé le plaisir, la peur, la révolte. Où sont-ils ? Où se cachent-ils ? Avides carnivores perdus dans la masse, eux qu'on ne voit jamais, eux qu'on n'entend jamais. Derrière les objets ils se cachent, derrière l'étalage des richesses, derrière les miroirs et les vitres. (2010 : 33)

Fin observateur de l'œuvre de Le Clézio, Jean Onimus retrace en quelques pages la naissance du "mythe" des *Géants*, qu'il rapporte aux plus fameuses fictions d'anticipation :

On est obligé de concéder que le règne de la quantité induit une civilisation mercantile, dont l'obsession est d'accélérer la circulation des productions. [...] Ainsi est né le mythe des *Géants*. [...] Il s'agit de l'objectivation d'une angoisse. Des hommes sans nom et sans visage, groupe occulte de financiers, chercheraient à accaparer les richesses de la terre. [...] Ce qui, dans le 1984 d'Orwell, est de type politique, et dans *Le Meilleur des mondes* d'Huxley de type scientifique, reparaît chez Le Clézio sous la forme d'entreprise d'exploitation globale, dirigée par des détenteurs de capitaux. (1984 : 86-88)

C'est du côté de J. G. Ballard, contemporain de Le Clézio, qu'il faudrait aller voir. Car cette civilisation mercantile, où l'on consomme pour enrichir un "groupe occulte", a une face lumineuse qu'essaient de promouvoir les "financiers" mais aussi une face sombre. *La guerre* n'est pas qu'une métaphore pour parler des bouleversements économiques internationaux et des rapports de force qui s'y jouent. Elle est aussi le nom

d'un affrontement bien réel qui forme l'envers des cérémonieux consuméristes :

Dans les cités merveilleuses, au bord de la mer, les immeubles et les monuments étincellent. Il y a tellement de blancheur et de lumière qu'il faut mettre des lunettes noires pour entrer dans les magasins et dans les bars. Mais de temps à autre, les murs s'écartent, et la jeune fille aperçoit les terrains sombres où l'on vient de se battre, et les amoncellements de cadavres cachés. Tout cela, on aurait bien voulu le faire oublier. On ne voulait pas qu'elle voie. Les boutiques illuminées avaient de grandes affiches pour séduire, des affiches qui disaient doucement : " Achetez ! Achetez-moi ! Soyez toujours jeune & belle ! C'est *extra* ! Achetez-moi ! " Il y avait partout des éclairs de lumière rouge orange, ou ultra-violette, qui vous frappaient droit au fond de l'œil au moment où vous alliez peut-être voir. Pour cacher les bruits de la guerre, on avait inventé des musiques tonitruantes, faites de tam-tams et de gongs, des musiques douces et fracassantes qui vous hypnotisaient au moment où vous alliez peut-être entendre la voix de Monsieur X en train de crier : au secours ! Tout était lisse et doux. Il y avait des parfums si délectables, des tapis si moelleux, des liqueurs, des mets si bons pour les papilles, des eaux si pures jaillissant des robinets, que c'était difficile de croire à la faim, à la soif, au froid, aux sols de boue et d'ordures. (2001^b : 273)

Dès lors, c'est la spécificité de la société de consommation qui va être mise en cause par Le Clézio, comme système de manipulation des besoins mais aussi comme acclimatation du réel tout entier aux exigences de la marchandise, transfiguration décadente de la vraie beauté, que l'on souhaite marquer, " sigler ", étiqueter mais surtout vider de son brutal pouvoir de surgissement, afin d'en rythmer le pas :

Regardez autour de vous, regardez la guerre en action. Le long des routes, sur les aéroports, dans les immeubles immaculés, dans les souterrains, sur les esplanades aux milliers de voitures abandonnées, partout, dans la ville, sur la mer de ciment, sur la plaine de ciment, sur les montagnes et dans le ciel de ciment, entendez la guerre qui progresse. Elle a des noms splendides de victoires, des noms qui résonnent, Super, Parking, Videostar, The Animals, Molybdène, Acier, Zeiss, Chrysler, Flaminiaire, Honda. Elle a des noms qui tuent déjà. Ses mouvements de béton et de fer sont des mausolées, et ses magasins gigantesques où rutilent les marchandises sont des châteaux forts aux ponts levés. (225)

3 Le règne de la marchandise et de sa vente forcée

Ce que dénonce cette trilogie de la mondialisation effrénée, ça n'est pas seulement l'extension du modèle d'exploitation capitaliste au monde entier. C'est aussi l'émergence d'une globalisation qui voit l'irrésistible essor des grandes entreprises multinationales et la diffusion internationale de leurs produits tandis que le piège de la société de consommation se met en place.

La France ne s'intéressera aux phénomènes qui articulent la société de consommation qu'avec la traduction du livre de Vance Packard, *La persuasion clandestine*, en 1958³. Ce livre, dont on retrouvera la trace dans *Les Géants*, a été publié en 1957 et dénonce les procédés de manipulation psychologique utilisés par certaines grandes marques dans le domaine du marketing. Après la parution de livres comme *Les Petits enfants du siècle* de Christiane Rochefort ou *Les Choses* de Georges Perec, la " société de consommation " devient un véritable sujet littéraire, sans pour autant que la circulation mondiale de marchandises fétichisées par leur marque soit abordée. Et c'est Le Clézio qui, le premier, va tenter de traduire dans le langage de la fiction cette invasion généralisée de l'espace commun par les objets siglés de la mondialisation achevée. Le Clézio va même tenter de faire tenir ensemble deux problématiques liées à la société de consommation internationale : celle de la circulation des marchandises et celle de la manipulation des besoins par un langage ad hoc.

Dans *Le Livre des fuites*, on trouve ainsi un grand magasin distribuant ses marchandises et ses mensonges tout à la fois. L'ersatz de beauté qu'il propose agit comme un soporifique sur la clientèle :

Le vide des grands magasins étincelants aux grands tapis rouges où marchent les talons aiguilles des femmes. Entre les murs de verre tourne sur elle-même la musique au rythme lourd. Je suis dans un endroit vide peuplé par la lumière. Les jambes nues des femmes bougent continuellement sur le tapis rouge. La musique de guitare strie le silence. Tout est beau. Tout est en paix. Tout est inventé. Dommage que le patron du magasin soit un gangster. (2001^a : 205)

Dans *La Guerre*, cette " arche mystérieuse " qu'est le grand magasin constitue le centre du conflit généralisé décrit dans le livre, qui consacre trois pages à l'énumération, par ordre alphabétique, des différentes parties du mastodonte, d' " Alimentation " à " W.C. " : " C'était le programme.

On pouvait partir à l'aventure. On allait suivre les mouvements des autres, et visiter le monde ” (2001b : 53). L'instinct grégaire doit évidemment être entretenu, dans cet ordre des choses, pour que l'entreprise de domination réussisse. Une fois le piège refermé sur chaque individu, il s'agira d'instiller en lui ce besoin irrésistible de vivre au plus près de la marchandise : “ Bea B. décida qu'elle resterait longtemps dans le magasin. Elle pourrait y passer des journées, des mois, des années peut-être, sans jamais sortir ” (54). Vivre au plus près de la marchandise pour, finalement, en devenir une : “ Elle était un morceau du magasin, une marchandise comme les autres, un article dans le rayon du premier étage. Cela, c'était peut-être la place enfin trouvée au milieu du chaos des siècles et des territoires. Un point marqué dans l'immense travail, un point, un chiffre, un numéro ” (56). Dans *La Guerre*, le grand magasin est un refuge où l'on tente de fuir ses propres guerres, de “ chercher [...] les objets infinis qui ont [son] visage ” (57).

Les Géants présente à son tour le supermarché Hyperpolis, qui va occuper une place centrale dans le roman. Décrit comme une “ baleine échouée ” sur une plage, il rappelle le magasin “ Au Bonheur des dames ” que découvre Denise Baudu dans les premières pages du roman d'Émile Zola. Mais cette fois-ci, le supermarché n'est pas synonyme de modernité et de progrès mais de solitude, de malheur et d'aliénation.

L'un des personnages nous fait entrer dans le ventre de la bête et en comprendre le fonctionnement et les rouages. “ La jeune fille surnommée Tranquilité ” est à la recherche d'une amie, qui travaille à l'intérieur du supermarché. Pour l'atteindre, Tranquilité doit traverser le grand magasin, qui se présente comme un immense terrain piégé où évoluent des marionnettes hystérisées, maintenues en mouvement perpétuel. Le consommateur, sous la plume de Le Clézio, n'est plus seulement celui qui se piège seul dans son amour du confort comme les personnages des *Choses* de Perec, c'est un pantin téléguidé qui vient, en famille, accumuler des marchandises sans répit ou presque :

Autour d'elle, les gens empilaient les objets dans les chariots en métal, avec frénésie. Ils avaient des visages sérieux, contractés, et leurs paupières battaient de façon anormalement lente. Les femmes tendaient les mains vers les étals. Elles fouillaient dans les réfrigérateurs et elles prenaient des pots, des cubes, des paquets. Elles prenaient des dizaines de fromages mous, des cartons de lait, des tubes de crème, des paquets de gélatine, des godets en matière plastique pleins de yoghourt, de flan, de sorbets

au chocolat, au café, à la crème, aux pêches, aux fraises, aux ananas. Elles ne s'arrêtaient jamais. Les enfants eux-mêmes piochaient dans les étals à leur hauteur, et ils empilaient les marchandises dans de petits chariots jouets qu'ils poussaient devant eux. Personne ne savait ce qu'il faisait. Comment l'auraient-ils su ? Ce n'étaient pas eux qui saisissaient la marchandise, elle se collait d'elle-même à leurs mains, elle attirait les rayons des yeux et les doigts des mains, elle entraînait directement dans les bouches, traversait très vite les tubes digestifs. La nourriture n'était plus que des formes, et des couleurs. Les yeux dévoraient les couleurs rouge, blanche, verte, orange, les yeux avaient faim de sphères et de pyramides, faim de plastiques lisses et de capsules de fer-blanc. (2010 : 55)

L'aliénation est complète pour le consommateur et ses propres enfants, qui ne sait pas ce qu'il fait mais qui ne sait plus non plus réfléchir par lui-même, devenant une victime de la communication globale des propriétaires d'Hyperpolis, qui, dans l'ombre, travaillent à un nouveau mode de mise en esclavage des individus (55). *Les Géants* alterne ainsi les chapitres décrivant Hyperpolis et les chapitres où tonne une voix qui décrit un monde dirigé par ceux qu'elle appelle " Les Maîtres ".

Ainsi, la trilogie *Le Livre des fuites*, *La Guerre* et *Les Géants* est bien une dénonciation en règle de la société de consommation comme système de manipulation des besoins et des désirs, visant une acclimatation complète de l'individu. Si *Le Livre des fuites* aborde déjà cette question à travers l'errance de Jeune Homme Hogan, constamment confronté aux signaux d'un marketing brutal et invasif, *La Guerre* affine cette approche en décrivant minutieusement les différents lieux où s'ébat la société de consommation. *Les Géants* viendra achever le travail critique élaboré précédemment en faisant d'un hypermarché le centre du récit que le livre déploie pour dire non seulement la société de consommation et ses excès, mais aussi la domination qu'elle exerce plus généralement sur les outils de communication. Dans le droit-fil des hypothèses proposées par les membres de l'Internationale situationniste, Le Clézio veut montrer que la mondialisation, comme processus d'uniformisation de la consommation, est aussi un processus d'uniformisation du langage, à partir des slogans et des impératifs divers que développe le marché pour s'imposer sur les consciences.

4 La langue, ennemi et espoir

Dans *Le Livre des fuites*, Le Clézio nous donne à lire un étrange dialogue, qui semble provenir d'un script de Jean-Luc Godard, à l'époque de *Pierrot le fou* ou de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* :

On pouvait parler avec ces noms-là, on pouvait lire chacun de ces signes et répondre. C'était un dialogue bizarre, comme avec des fantômes. On disait, par exemple :

“ Caltex ? ”

Et la réponse venait tout de suite, en beuglant :

“ Toledo ! Toledo ! ”

“ Minolta ? Yashica Topcon ? ”

“ Kelvinator. ”

“ Alcoa ? ”

“ Breeze. Mars. Flaminaire. ”

“ Martini & Rossi Imported Vermouth. ”

“ M. G. ”

“ Schweppes ! Indian Tonic ! ”

“ Bar du Soleil. Snack. Glaces. ”

“ Eva ? ”

“ 100. 10 000. 100 000. ”

“ Pan Am. ”

“ Birley Green Spot. Mekong. Dino Alitalia. Miami. Cook Ronson Luna-Park. ”

“ Rank Xerox ! Xerox ! Xerox ! ”

“ CALOR... ”

Des mots partout, des mots écrits par des hommes et qui, depuis, s'étaient débarrassés d'eux. Des cris, des appels solitaires, d'interminables incantations qui voyageaient sans but au ras de la terre. (2001^a : 26-27)

Et à propos de cette présence obsédante des marques, des logos, des sigles qui se rattachent au monde de l'entreprise mondialisée, Marina Salles nous fait remarquer qu'elle participe à une réflexion générale de Le Clézio sur le langage, l'écriture et la déperdition de sens dont ils sont presque immanquablement frappés, réduits à l'état de traces :

Mais si de telles incrustations d'éléments hors-texte relèvent d'une représentation réaliste de la société contemporaine, illustrations de la loi de préemption rapide qui frappe aussi bien les idées, les idoles,

que les produits alimentaires ou culturels, elles se rattachent plus profondément à la problématique générale de l'œuvre leclézienne sur le langage, l'écriture, les traces. Ces messages partiellement gommés, ces signifiants vidés de leur signification attirent l'attention sur la puissance et la vulnérabilité du texte écrit, confirmant et contredisant à la fois l'adage populaire selon lequel "les écrits restent". Certes ils restent, obstinément, mais qu'en reste-t-il au juste ? (Salles 2006 : 129-130)

La trilogie *Le Livre des fuites*, *La Guerre* et *Les Géants* n'a pas que pour objet la dénonciation d'une société de consommation dont le champ d'action se serait élargi au monde entier, elle est aussi réflexion sur un langage confisqué par des "géants" qui veulent lui substituer une version atrophiée, simple système de communication permettant l'échange de marchandises et de flux financiers :

Tout n'était que bloc, bloc ! Les hommes habitaient ces cavernes, prisonniers. Ils croyaient qu'ils pouvaient vivre dans l'instant, ils s'imaginaient qu'ils étaient encore les maîtres. Mais ils mouraient vite, écrasés, dans un coin de leur cellule, et pendant ce temps-là, les tours de pierre et de ciment étaient encore plus grandes, encore un peu plus hautes. Le langage passait par-dessus d'eux, au-dessus d'elle, les géants parlaient en dressant leurs menhirs. Ils disaient des phrases qui duraient des siècles, avec des adjectifs qui duraient plus longtemps que n'importe quel centenaire. (2001b : 174)

Le langage, désormais produit de l'aliénation généralisée, semble avoir été colonisé par les Maîtres, qui l'ont transformé en une structure inoffensive, bredouillante, seulement utile à répéter les mots d'ordre de la société de consommation. Les Maîtres ont aussi fait disparaître le sens critique, réduisant la population éduquée à une cohorte bavarde et sans esprit :

Les gens ont toujours leur petite explication à donner sur tout, ils sont tellement intelligents. Il y a ceux qui expliquent avec la sexualité, les obsessions, etc. Il y a ceux qui expliquent avec la lutte des classes. Il y a ceux qui expliquent avec la métaphysique, le Zen, les Vedas. Ils sont tous tellement cultivés. Ils expliquent, et puis ils s'en vont dans la rue, ils roulent avec leurs voitures, ils téléphonent avec leurs téléphones, ils boivent leur whisky, ou bien ils fument leur Kandjak, et ils sont heureux. (188)

De la critique de la société de consommation, on revient à une critique existentielle et philosophique où le langage lui-même a été pris en otage par des prédateurs sans visage, propriétaires non seulement des magasins

comme Hyperpolis mais aussi de machines de surveillance qui ingèrent les données sur toutes les activités humaines afin de les transformer en un discours impératif, guidant les faits et gestes de toutes et tous. Le “ langage des Maîtres ” devient ainsi le langage de la population tout entière, comme si la domination visait aussi à enfermer toute forme de communication vraie dans ses filets :

Le langage des Maîtres ne parle pas seulement ; il avale aussi, il dévore le langage des hommes. Dès que les mots apparaissent dans l’air, vibrant quelques secondes [...] aussitôt les mots des Maîtres entrent en action, et les pulvérisent. Ils les recouvrent de leur salive poudreuse qui paralyse, ils les enferment dans un cocon de fils de soie. Il y a dans les magasins des Maîtres beaucoup de mots pareils à des moucheron momifiés, beaucoup de phrases, de verbes, d’adjectifs, de conditionnels. Les mots sont des points muets sur la surface du langage, ils ne peuvent plus vivre, ou voler. (173)

Les Géants décrit un monde où règnent des Maîtres sans visage, sans identité affichée, communiquant entre eux sans se faire connaître. Dans son article intitulé “ Du détail au totalitarisme : variations sur le commerce conquérant chez Le Clézio ”, David Walker a très bien analysé la spécificité du livre dans son approche du consumérisme, convoquant des pages entières de logos et de slogans pour rappeler l’omniprésence des marques et des entreprises qui les utilisent comme chevaux de Troie. Mais pour lui, ces “ pages de collages ” (2012 :144) sont peut-être une figuration des tracts distribués par l’un des personnages du roman pour inciter à la révolte contre les “ Maîtres ”. David Walker remarque en outre que dans ces tracts apparaissent des livres qui dénoncent la manipulation des besoins, comme *La persuasion clandestine* de Vance Packard, évoqué plus tôt. Y aurait-il un espoir, par le biais de la connaissance, de se libérer de ce fétichisme généralisé que la mondialisation a installé ?

Peut-être, car cette trilogie de l’aliénation est aussi une trilogie de la révolte, considérant dans un nouveau paradoxe leclézien que c’est du langage que pourrait naître une prise de conscience. Ainsi, *Les Géants* débute par une invitation à l’émancipation : “ Je vais vous dire : libérez-vous ! Il est temps, il est grand temps. Si vous attendez encore un peu, il va être trop tard ” (2010 : 15). Le spectacle doit être dissous, et c’est au langage de libérer le langage : “ Libérez-vous ! Traversez le voile noir du sommeil, et vous verrez l’autre côté des choses. Crachez sur les mots, parce qu’ils n’étaient pas libres. Avec vos barres de fer frappez

sur les miroirs, parce que la conscience de soi, ce n'était rien du tout : une apparence de plus, un fard de plus " (17). Pour cet assaut qui devra être tout aussi radical que l'a été une mondialisation en forme de spectacle général, le langage devra être arraché à sa pesanteur naturelle et retourné contre les oppresseurs :

Parler : mais de l'autre côté du langage aussi, du côté de ceux qui le fabriquent. Chaque mot devra être retourné comme un gant, et vidé de sa substance. Chaque parole devra s'arracher du sol comme un avion et détruire les enclos. Jusqu'à présent, vous avez été des esclaves. On vous a donné les mots pour obéir, les mots pour asservir, les mots pour écrire des poèmes et des philosophies d'esclaves. Il est temps d'armer les mots. Armez-les et lancez-les contre les murs. Peut-être qu'ils pourront aller jusque de l'autre côté. (17-18)

De l'autre côté : là où la vérité reste la vérité. Là où Le Clézio va situer son prochain roman, précisément intitulé *Voyages de l'autre côté*. De l'autre côté du spectacle, où pourrait, comme l'indiquent les rédacteurs anonymes de la revue *Internationale situationniste*, en mars 1966, se situer la véritable humanité :

Une révolte contre le spectacle se situe au niveau de la totalité, parce que [...] elle est une protestation de l'homme contre la vie inhumaine ; parce qu'elle commence au niveau de l'individu réel et parce que la communauté, dont l'individu révolté est séparé, est la vraie nature sociale de l'homme, la nature humaine : le dépassement positif du spectacle. (1997 : 423)

Au terme de la trilogie que lui a proposé Le Clézio entre 1969 et 1973, le lecteur de Le Clézio, s'il a aussi lu *Haiï*, ne peut qu'être bousculé dans ses certitudes sur la société qui lui est contemporaine, et sur les solutions que lui offre le langage. A lui de décider si la mondialisation qui lui est offerte sera riche de possibilités ou d'infirmités.

5 Conclusion

Dans *Haiï*, en 1971, et comme il le réexpliquera à de maintes occasions dans ses essais, Jean-Marie Gustave Le Clézio raconte la transformation qui a été la sienne dans cette forêt amérindienne où il a effectué de longs séjours auprès de ceux qu'il considère comme une nouvelle famille :

Je ne sais pas trop comment cela est possible, mais c'est ainsi : je suis un Indien. Je ne le savais pas avant d'avoir rencontré les Indiens, au Mexique, au Panama. Maintenant, je le sais. Je ne suis peut-être pas un très bon Indien. Je ne sais pas cultiver le maïs, ni tailler une pirogue. Le peyotl, le mescal, la chicha mastiquée n'ont pas beaucoup d'effet sur moi. Mais pour tout le reste, la façon de marcher, de parler, d'aimer ou d'avoir peur, je peux le dire ainsi : quand j'ai rencontré ces peuples indiens, moi qui ne croyais pas avoir spécialement de famille, c'est comme si tout à coup j'avais connu des milliers de pères, de frères et d'épouses. (1971 : 7)

L'aporie du langage colonisé et dévitalisé a trouvé, semble-t-il, une réponse partielle avec l'émerveillement face aux circulations du mythe. Le Clézio a retrouvé dans la parole errante d'une conteuse le moyen de faire circuler à nouveau parole et savoir, sans craindre que la mondialisation ne vienne asservir ce mode de transmission trop ténu, sans doute, pour attirer l'attention des " Maîtres ".

La critique de l'aliénation mondiale ne se dira plus de la même manière et *Voyages de l'autre côté*, roman publié en 1975, ne suivra pas le fil rouge de la trilogie *Le Livre des fuites*, *La Guerre* et *Les Géants*. L'œuvre clézienne connaît à partir de là une nouvelle inflexion, qui va l'amener vers l'immense succès de *Mondo et autres récits* puis de *Désert* en 1980.

Cependant, et comme en témoigne le " discours de Stockholm " de l'auteur lors de la réception du prix Nobel de littérature, Jean-Marie Gustave Le Clézio n'oublie pas la présence de la mondialisation en ce début de troisième millénaire. Soucieux de la replacer à son origine – la colonisation – il est alors capable d'en dire les méfaits mais aussi les possibles bienfaits. Résumant à la fois son œuvre et ce que signifie pour lui la littérature tout entière, Le Clézio en appelle à une mondialisation du livre et du savoir. Sans doute n'oublie-t-il pas ce que son œuvre romanesque a élaboré, un temps, comme critique d'une connaissance mutilée par le marché. Sans doute n'oublie-t-il pas la colère sensible dans *Haï*, récit dénonçant les fétiches publicitaires. Mais sans doute souhaite-t-il aussi renouer avec l'espoir sensible dans cette partie de son œuvre : que les livres, l'écriture et le langage puissent renouer, malgré les assauts totalitaires, avec leur idéal de transmission d'une connaissance mondial

NOTES

- 1 En 2007, Jean-Marie Gustave Le Clézio co-signé le manifeste “ Pour une littérature-monde ” publié par *Le Monde*, où quarante-quatre écrivains réclament l’abandon d’une partition entre littérature française et littérature francophone, afin que la langue française fasse littérature en tous lieux.
- 2 La première formulation de cette théorisation du « spectacle » capitaliste sera accessible aux lecteurs de la revue *Internationale situationniste*, avec le texte “ Le déclin et la chute de l’économie spectaculaire-marchande ” consacré aux émeutes de Watts et publié en mars 1966.
- 3 Le terme de « société de consommation » est présent en toutes lettres dans le deuxième tome de *Critique de la vie quotidienne* d’Henri Lefebvre (1961), ainsi que dans la traduction du livre *L’Ère de l’opulence*, de John Kenneth Galbraith, la même année (1961).

RÉFÉRENCES

- Bénichi, Régis (2008), *Histoire de la mondialisation*. Paris, Vuibert.
- Claude Cavallero (2004), “Sur les traces de J.-M. G. Le Clézio”, *Lectures d’une œuvre : J.-M. G. Le Clézio*, ed. Sophie Jollin, Bruno Thibault, Nantes, Éditions de l’Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines/Éditions du Temps: 31-41.
- “Le déclin et la chute de l’économie spectaculaire-marchande” (1966), *Internationale situationniste*, 10: 11.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave (1971), *Haï*, Paris, Albert Skira Editeur.
- (2001^a), *Le Livre des fuites*, Paris, Gallimard.
- (2001^b), *La Guerre*, Paris, Gallimard.
- (2010), *Les Géants*, Paris, Gallimard.
- Onimus, Jean (1994), *Pour lire Le Clézio*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Lefebvre, Henri (1961), *Critique de la vie quotidienne*, Paris, L’Arche.
- Galbraith, John Kenneth (ed. 1961), *L’Ère de l’opulence*, trad. français par A. R. Picard, Paris, Calmann-Lévy.
- Salles, Marina (2006), *Le Clézio notre contemporain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Walker, David (2012), “Du détail au totalitarisme : variations sur le commerce conquérant chez Le Clézio”, *J.-M. G. Le Clézio. Dans la forêt des paradoxes*, ed. Bruno Thibault, Keith Moser, Paris, L’Harmattan : 111-123.

Matthieu Remy est Maître de Conférences en Langue et Littérature Françaises à l'Université de Lorraine. Auteur d'une thèse de doctorat consacrée à Georges Perec, ses recherches portent actuellement sur la représentation de la société de consommation dans la littérature française et sur la notion de contre-culture. Il a participé à l'ouvrage collectif *Une histoire (critique) des années 1990* (la Découverte-Centre Pompidou-Metz) sous la direction de François Cusset, ainsi qu'au numéro des *Cahiers de l'Herne* consacré à Georges Perec. | Matthieu Remy is a lecturer in Language and french Literature at Université de Lorraine. Author of a phd thesis on George Perec, his current researches are devoted to the representation of the consumer society in the french literature as well as the notion of counter culture. He contributed to the collective work *Une histoire critique des années 1990* (A critical history of the 1990's) (la Découverte-Centre Pompidou-Metz) directed by François Cusset, as well as the special edition of the *Cahiers de l'Herne*, dedicated to Geroges Perec.



La poesia vernacolare di Muẓaffar al-Nawwāb: l'innovazione modernista attraverso la poetica della lingua madre

The vernacular poetry of Muẓaffar al-Nawwāb: Modernist innovation
through the poetics of the mother tongue

Fatima Sai

Università "G. D'annunzio" Chieti-Pescara, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Le prime due raccolte a stampa del poeta iracheno Muẓaffar al-Nawwāb (1934-2022), circolate prevalentemente in forma orale, sono interamente redatte nel dialetto del sud dell'Iraq, non nel suo nativo di Baghdad, per una deliberata scelta dell'autore di incarnare istanze politiche e sociali, e contengono un gran numero di elegie per bocca di personaggi femminili. Questo contributo presenta un'analisi di alcuni testi fra i più significativi della sua produzione in vernacolo, mettendone in luce la discontinuità con gli autori iracheni della stagione precedente, e rintracciandovi, al contempo, i segni dell'eredità della tradizione elegiaca arcaica. Il risultato è la scoperta di una coerente poetica di reinvenzione di una *lingua madre* letteraria, dalla nitida prospettiva politica. | The first two printed collections by the Iraqi poet Muẓaffar al-Nawwāb (1934-2022), which circulated predominantly in oral form, are entirely composed in the southern Iraqi dialect rather than his native dialect of Baghdad. This deliberate choice by the author reflects his intent to embody political and social themes. The collections feature a significant number of elegies spoken through female characters. This contribution presents an analysis of some of the most significant vernacular texts from his oeuvre, highlighting their discontinuity with Iraqi authors of the previous era while identifying traces of inheritance from the ancient elegiac tradition. The result is the discovery of a coherent poetics of reinvention of a literary mother tongue, characterized by a clear political perspective.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Poesia araba, Poesia irachena, Poesia vernacolare, Muẓaffar al-Nawwāb, Poesia orale, Elegia | Arabic poetry, Iraqi poetry, Vernacular poetry, Muẓaffar al-Nawwāb, Elegy

1 Introduzione

Il panorama della poesia araba, nel corso della sua lunga storia, è un campo esemplare dove diventa chiaro che la ‘cultura alta’ e la ‘cultura bassa’ non sono mai veramente distinte. Nello specifico è nella tradizione orale che si scopre la resistenza alla divisione, su base classista, di una delle più significative forme di espressione artistica della cultura araba.

Uno dei più importanti autori di poesia vernacolare e orale del ’900 è l’iracheno Muḏaffar al-Nawwāb (1934-2022). La sua opera è perlopiù conosciuta dal vasto pubblico pan-arabo tramite le registrazioni delle sue performance, dimostrando la continua vitalità di questa pratica nel contesto arabofono. Eppure, il *corpus* delle opere di al-Nawwāb, la cui raccolta sistematica viene da tempo condotta da chi scrive, include anche quattro raccolte a stampa rilasciate dall’autore stesso. Le due raccolte più tarde, *al-Musāwara amām al-bāb al-thānī - Discussione davanti alla seconda porta* (1972) e *Watariyyāt Layliyya - Corde Notturme* (1974), sono in arabo standard (*fushā*) e contengono la maggior parte dei suoi testi più eminentemente connotati dall’invettiva politica (*hiḡā*); mentre le prime due, *Lil-Rayl wa Ḥamad* (1968) e *Ḥaḡḡām al-Burayyis* (1969), sono in vernacolo (*‘āmmiyya*), in particolare nel vernacolo meridionale iracheno, e concentrano testi elegiaci, fulcro di questa disamina.

Tramite l’analisi di alcuni testi in vernacolo, tratti da queste raccolte o tramandati oralmente, si intende dimostrare come l’apporto di al-Nawwāb nel campo della poesia vernacolare sia quello di un pionieristico, radicale ammodernamento, il cui impatto è stato paragonato dalla critica araba a quello dell’opera di Badr Shākir al-Sayyāb (1926-1964) per la poesia in arabo standard (al-Sāmarrā’ī 2011, al-Aḥras 2015)¹. In contrasto con l’approccio dei poeti iracheni neoclassici di pochi anni precedenti, al-Nawwāb introduce una aperta discontinuità linguistica, formale e tematica, impregnate degli stessi principi utilizzati dai poeti modernisti in lingua standard, aprendo la strada a una nuova stagione della poesia popolare irachena. Al contempo, questa rivoluzione estetica lavora recuperando alcuni elementi fra i più arcaici della poetica araba: sarà infatti nella scelta del genere elegiaco e dei suoi tropi, ed in particolare nell’elegia per voce femminile, che risiede la profonda rivoluzionarietà del progetto poetico e politico di al-Nawwāb. Optando per l’uso di un vernacolo meridionale, che non è il suo nativo di Baghdad, e che è fortemente connotato politicamente, poiché associato alle lotte contadine fra gli anni Cinquanta e Sessanta, e per la tradizione del *ritā* (elegia) femminile,

da sempre considerata un genere inferiore (Hammond 2010), al-Nawwāb sceglie di incarnare le istanze di una classe sociale, e uno spaccato del Paese, che la poesia modernista coeva rischiava di dimenticare, concentrata su uno sperimentalismo spesso intellettualistico ed elitario. Questa presa di parte passa per l'immersione profonda e la reinvenzione di quella che possiamo chiamare una *lingua madre letteraria*, carica di tutto il portato della parte femminile della tradizione poetica, in cui si rintracciano echi delle elegie preislamiche come quelle di al-Ḥansā'².

Infine, è necessario considerare l'opera nawwabiana anche come un fenomeno di oralità secondaria (Ong 1982), in cui, cioè, la fase della composizione è scritta, ma quella della diffusione avviene oralmente, tramite registrazioni clandestine delle sue performance pubbliche, circolate dapprima tramite cassette audio e più avanti sul web³ (o tramite edizioni *samizdat*). Sorta spontaneamente come strategia per aggirare la censura, e interpolata, in seconda battuta, anche dalla cultura di massa, la diffusione orale della voce poetica di al-Nawwāb, ridona questi testi scritti al patrimonio, quasi anonimo, della poesia popolare⁴.

2 Il contesto letterario e storico-politico: poesia vernacolare e poesia politica

Se nella moderna critica letteraria internazionale, la poesia popolare è inclusa con interesse nel campo del sistema letterario, e nel contesto arabo i critici fanno risalire il primo inserimento della poesia popolare già ad Ibn Ḥaldūn (Cachia 1967, 2002; Jayyusi 1977; Booth 1993; Radwan 2012), è anche vero che nell'attuale dominante teoria dei generi persiste una distanza fra cultura alta e bassa (imperniata perlopiù in contesti eurocentrici) che non incoraggia la piena inclusione nel canone letterario dei generi considerati, con una connotazione negativa, minori, collocati quasi sempre in capitoli separati e marginali di manuali e antologie.

Eppure, in un contesto da sempre diglossico, che ha mantenuto un forte legame con l'oralità⁵ come è quello arabofono, la dicotomia fra alto e basso si può declinare in una tale variazione di coppie di termini, mai veramente equivalenti, da invalidare l'approccio dualistico.

La riconsiderazione metodologica circa l'inclusione della poesia vernacolare nel canone letterario passa, altresì, per l'influenza reciproca e l'interrelazione che i due presunti ambiti 'alto/basso' hanno l'uno sull'altro (Holes 2007, 2009; Caspi, Blessing 1993).

Per brevità ci limiteremo ad utilizzare in questa sede l'espressione 'poesia vernacolare' o '*al-šī'r al-ša'bī*', rimandando a Snir (2028: 21) per una esaustiva disamina terminologica e raccolta dei sinonimi in uso nei diversi contesti, e ad utilizzare come punto di partenza la definizione, ad oggi fra le più inclusive⁶, di Marylin Booth, che mette l'accento sulla deliberata scelta letteraria e sulla relazione con la tradizione e il pubblico d'elezione:

vernacular Arabic is chosen by poets who feel that what they want to express, and the milieu in which they practice their art, demand an idiom based on everyday speech. Drawing upon a heritage of local oral folk traditions and an elite colloquial poetry originating in medieval Andalusia, this poetry is often labeled *al-šī'r al-ša'bī* (1993: 463).

L'opera di Muẓaffar al-Nawwāb è un caso esemplare di letteratura che sfugge al confinamento in una sola categoria. Si tratta infatti di poesia a un tempo colta e popolare, dalla importante incisività sulla cultura letteraria, sia 'alta' che 'bassa', coeva e successiva,⁷ e tuttavia la sua scelta della variante minore della lingua letteraria è cosciente e manifestamente politica, attinge e si rivolge ad una specifica comunità.

Durante quella fase cruciale per il mondo arabo a metà del secolo scorso, caratterizzata dagli scontri per la liberazione dal colonialismo, dall'invasione israeliana e dalla diffusione di nuovi media come la radio e la televisione, la cultura popolare araba subisce una radicale trasformazione, evolvendo in una cultura di massa. È in questo contesto che nasce il modernismo in poesia, con l'introduzione del verso libero, grazie proprio alla scuola irachena. Sia la poesia popolare che quella politica prenderanno così una nuova direzione.

Il contesto iracheno, nella stagione immediatamente precedente a quella di cui è protagonista Muẓaffar al-Nawwāb, è caratterizzato dal tumulto della fase finale del mandato britannico. Numerosi intellettuali e poeti partecipano attivamente ai moti di piazza, facendosi portavoce del malcontento nei confronti del governo mandatario e della sua collusione della monarchia (Batatu 1978; Jones 2014, 2020). Due fra i più importanti poeti impegnati in quest'opera sono Muḥammad Mahdī al-Jawāhirī (1900?-1997) e Muḥammad Šālīḥ Baḥr al-'Ulūm (1909-1992), eredi a loro volta di autori della generazione precedente come Jamīl Sidqī al-Zahāwī (1863-1936) e Ma'rūf al-Ruṣāfī (1965-1945)⁸, con i quali erano nati e si erano consolidati un lessico e una poetica antimperialista e contro l'ingiustizia sociale in *fushā*, mentre fra i massimi esponenti di una poesia

di protesta in vernacolo, di questa generazione ricordiamo, su tutti, Mullā ‘Abbūd al-Karḥī (1861–1946)⁹.

La poesia di al-Jawāhirī e Baḥr al-‘Ulūm è tradizionalmente considerata dalla critica poesia neoclassica (Jayyusi 1977; Somekh 1992; Altoma 1997), per le tematiche classiche, in particolare il *ritā*, e l’encomio (*madīḥ*), e per l’impiego del verso con emistichio e dalla monorima e di uno stile che non ha ancora introdotto espressioni dirompentemente innovative¹⁰.

Nel biennio 1946-48 al-Jawāhirī e Baḥr al-‘Ulūm guidarono personalmente molte manifestazioni di piazza, producendo testi e slogan chiave, mentre la repressione da parte dei governi succedutisi in questa fase si inasprì gradualmente, sopprimendo testate giornalistiche e arrestando o imputando giornalisti e attivisti, in una escalation che portò agli scontri più violenti del gennaio 1948, la cosiddetta *Waṭba*, ovvero il ‘salto’ (Batatu 1978). La notizia trapelata delle intenzioni del governo di rinnovare gli accordi di Portsmouth, prolungando gli interessi imperialisti della Gran Bretagna nel territorio iracheno, fece infatti ‘saltare’ la popolazione contro questa prospettiva, manifestando per le strade di Baghdad a centinaia di migliaia. Molti furono i morti civili negli scontri con la polizia, e a più riprese i poeti composero e recitarono pubblicamente le loro elegie per i martiri della piazza¹¹, come in questo esempio di una elegia di al-Jawāhirī, dalla poetica definita da Jayyusi come “the most virile poetic expression in modern Arabic poetry” (1977: 199):

قِفْ بِأَحْدَاثِ الضَّحَايَا لَا تُسِيلْ فَوْقَهَا دَمْعًا وَلَا تُبْكِ ارْتَجَالًا
لَا تُذِلْ عَهْدَ “الرَّجُولَاتِ” الَّتِي تَكْرَهُ الضَّعْفَ . وَتَأْبَى الْإِنْجِلَالَ
وَتَلْقَفُ مَنْ تَرَاهَا شِمَّةً تَمْلَأُ الْمَنْخَرَ عِزًّا وَجَلَالًا
(al-Jawāhirī 2000: 66)

Fermati presso le tombe delle vittime e non lasciar cadere
Su di esse lacrime, non piangere vanamente.
Non disonorare il patto della mascolinità
Che aborrisce la debolezza e rifiuta la deboscia
Prendi una manciata della loro terra e inala un soffio
che riempia le narici di orgoglio e maestosità¹².

Il tema della virilità nelle elegie di stampo neoclassico sarà ricorrente nell’opera di al-Jawāhirī e degli altri neoclassici. Come nota Somekh: “The aim of the neoclassical poets was to produce verses which were reminiscent in their ‘masculinity’ and lucidity of al-Mutanabbī and his peers” (1992: 37). In questa stoica mascolinità davanti al lutto, la lotta

contro le lacrime è un tropo a cui fare riferimento anche quando l'elegia è sinceramente ed emotivamente partecipata. Il 27 gennaio 1948 durante lo scontro più grave della *Waṭba*, la polizia aprì il fuoco sui manifestanti, facendo almeno 300 vittime¹³. Fra questi c'era anche il fratello minore di al-Jawāhirī, che per lui comporrà un'elegia, simile nei toni e nei tropi, che diventerà fra i testi più noti del Novecento arabo: *Aḥī Ja'far* (2000: 89)¹⁴.

Come si vedrà più avanti, l'esperienza dell'io lirico dei testi elegiaci di Muḏaffar al-Nawwāb sarà diametralmente opposta all'estetica neo-classica, perché imperniata su una sensibilità femminile. Il suo modo di declinare il *ritā'* si mantiene saldamente nel solco della tradizione elegiaca araba, ma cogliendone aspetti differenti e innovandola dall'interno¹⁵.

3 Il poeta nel contesto storico, sociale e politico

Muḏaffar al-Nawwāb nasce a Baghdad in un'importante famiglia della colta borghesia sciita, imparentata con il settimo imam duodecimano, Musā al-Kāẓim, proprietaria di vasti possedimenti al centro della città, tanto che un intero quartiere sul fiume portava il loro nome (Yāsīn 1988). Già dalla sua prima formazione, al-Nawwāb mostrò una forte quanto precoce inclinazione verso la lotta politica e sensibilità contro l'ingiustizia sociale. Nell'intervista rilasciata a Sinan Antoon, al-Nawwāb riporta la sua partecipazione, appena quattordicenne, all'insurrezione *al-Waṭba* (2003).

Gli anni dell'università videro l'inizio della sua relazione con il Partito Comunista Iracheno, affiliazione che in seguito, a partire dal 1955, gli impedì di mantenere l'impiego come insegnante, fino alla rivoluzione del 14 luglio 1958 e l'arrivo al potere di Qasim, che liquidò la monarchia hashemita instaurando la repubblica. Risale a questo periodo un primo soggiorno di al-Nawwāb nel sud del Paese, nella provincia di Bassora, nella zona di al-Ahwār, dove cominciò a respirare la variante locale della lingua, assorbendone prosodia ed estetica. Ed è proprio in questo frangente che vede la luce la poesia *Li al-rayl wa Ḥamad*, pubblicata per la prima volta sulla rivista *al-Mawqif* nel 1958 e che darà il titolo alla prima raccolta, pubblicata dieci anni più tardi.

Con i primi anni della Repubblica, Muḏaffar al-Nawwāb riuscì ad ottenere nuovamente un posto di lavoro, questa volta come supervisore presso il Ministero della Pubblica Istruzione. Nel 1963, alla morte di Qasim, il Partito Comunista che supportava il leader si spaccò in due frange, fra le quali nacque un'ostilità che vedrà i nazionalisti avere la meglio.

Al-Nawwāb dovette cercare la via della fuga verso l'Unione Sovietica attraverso l'Iran. A pochi passi dalla meta, venne arrestato, incarcerato e torturato per mano dei servizi segreti iraniani, dai quali verrà poi riconsegnato alle autorità irachene che lo condanneranno a morte¹⁶. Fu solo grazie ad una forte pressione di familiari e conoscenti che riuscì a vedersi commutata la pena in ergastolo, condanna alla quale, però, furono aggiunti ulteriori tre anni di reclusione, come pena per la sua poesia *al-Barā'a* (*L'abiura*) –presa in esame più avanti– che nel frattempo era circolata oralmente, divenendo molto nota.

Nel 1967 al-Nawwāb riuscì ad evadere dal carcere insieme ad un gruppo di altri detenuti. Ancora una volta fuggitivo, si spostò di nuovo verso il sud del Paese, verso al-Ahwār dove si unì alla lotta armata locale. Visse con i contadini di al-Ġarrāf e al-Hayy nella regione di Rīf al-Kūt per circa un anno, e dopo alterne vicissitudini e altri arresti, nel 1969 fuggirà definitivamente dall'Iraq, iniziando un esilio che durerà più di quarant'anni (Yahyā 2005). Dopo una lunga malattia al-Nawwāb rientrerà un'unica volta nella natale Baghdad nel 2011, con gli onori delle più alte cariche dello stato (al-Jabīn 2013), per poi ritornare da morto nel 2022 ed essere seppellito, nella città santa di Najaf, come il resto della sua famiglia, proprio per l'ascendenza al settimo imam.

4 La lingua delle paludi e la prima raccolta

Al-Nawwāb incontra il vernacolo locale nella zona di al-Ahwār, una regione paludosa, a cavallo fra i governatorati di Dhi Qar e Bassora, con un'economia e una vita sociale basate sulle paludi navigabili, dove, per tutto il Ventesimo secolo, si è concentrato il dissenso contro il regime centrale –coloniale prima, nazionalista e baathista in seguito– e abitata da una popolazione tribale, prevalentemente analfabeta¹⁷, riluttante alle operazioni di bonifica, e controllo territoriale.

In un articolo del 1995, al-Nawwāb descrive così la scoperta del dialetto di al-Ahwār e la scelta di utilizzarlo per le sue prime composizioni:

Sentivo solo la poesia che si trovava a Baghdad o i cantanti che ascoltavamo alla radio irachena, fino a quando nel 1955 o 1956 andai nelle paludi di 'Amāra (una delle principali città del sud dell'Iraq) e lì incontrai cantanti come Ġarīr, Juwaysim e Sayyid Faliḥ. Sono rimasto affascinato dal loro canto. Ho scoperto un mondo trascurato, ma pieno di bellezza che poteva soddisfare un grande bisogno della mia creatività, come se avessi trova-

to argilla ben impastata e ben fermentata da modellare in una statua; un mondo ricco, con il suo fango, l'acqua, le canne e i suoni dei bufali. Mi sono trovato di fronte a una miscela completamente viva che aspettava qualcuno con una comprensione della contemporaneità poetica moderna che la notasse e lavorasse con questa enorme materia prima dalle fonti inesauribili. [...] Non credo che le autorità in Iraq abbiano paura delle paludi solo perché sono un luogo di ribellioni; c'è anche una paura della bellezza che risiede nelle paludi, una paura del bello che il brutto prova perché lo rivela. Per questo cercano di distruggere questa risorsa e uccidere la poesia che la celebra (al-Ḥarsān 2012).

Inserendosi in questa tradizione poetica, dapprima con una apparente continuità, al-Nawwāb rivelerà presto il progetto di modernizzare questa forma d'espressione, avvicinandola alla nuova sensibilità poetica modernista e riallacciandola al contesto politico in trasformazione.

La sua prima raccolta *Li al-rayl wa Ḥamad*, del 1968, è composta da venti testi, tutti scritti nel dialetto del sud. Ogni testo è preceduto da un breve esergo in arabo standard, e reca una data a chiusura. Quasi tutti gli altri sono caratterizzati dal tono elegiaco, e solo cinque sono *ḡazal*, poesie amorose.

Come evidenzia Yousif (1993) questi testi elegiaci assumono spesso forme composite dal tono epico-drammatico, con al centro il tema del lamento (*tafajju'*), o d'amore (*ḡazal*), per arrivare a quello di orgoglio (*fahr*), e di incitamento alla vendetta (*tahrīd*), fino a raggiungere i toni della *ḥamāsa* (poesia di guerra)¹⁸. Al-Samarraī nota inoltre che:

Un altro aspetto che attira l'attenzione nella poesia di al-Nawwāb è quello che possiamo definire il "volto-maschera" o "la voce dell'altro volto". Questo elemento emerge chiaramente in alcune delle sue poesie più celebri. Si tratta dei versi pronunciati da una "donna" che assume il ruolo di "io narrante" nella poesia, conferendo alla poesia un'espressività che, artisticamente, si colloca a un livello di identificazione della "soggettività" con la "sua esistenza sociale". Questo raggiunge un grado tale che questa "voce" trova il suo contesto sociale e storico, costituendo la cornice generale della poesia (2011: 889).

Tutte le elegie di questa prima raccolta (come anche della seconda) sono infatti impostate intorno a un io lirico femminile, che lamenta la perdita o la morte della figura maschile, sia questo l'amato, il marito, un figlio o un fratello.

5 Il pianto del treno

La storia della composizione di questa lirica è stata più volte narrata dall'autore in varie interviste e riportata in diverse biografie¹⁹. L'ispirazione fu l'incontro con una donna che andava da Baghdad a Bassora su un treno notturno, viaggiando in terza classe. Conversando con lei venne a sapere della sua triste storia: la donna era originaria di quella zona per la quale il treno stava passando, un villaggio chiamato Umm Shamāt. Da ragazzina amava suo cugino Ḥamad ed era corrisposta, finché non si venne a sapere nel villaggio di questo amore, che divenne motivo di scandalo per la famiglia, costringendola ad abbandonare il paese per rifugiarsi nella capitale. Passare in treno per quella zona riapre la ferita di quell'amore perduto.

L'opera riceve subito grande attenzione da parte del pubblico e della critica, in particolare, all'indomani di questa pubblicazione, il poeta Sa'dī Yūsuf dedicherà a *Li al-rayl wa Ḥamad* una recensione entusiastica (Simawe 1997).

Poco tempo dopo al-Nawwāb, verrà sorpreso dal suo testo messo in musica a sua insaputa²⁰. Uno dei primi a realizzarne una versione musicata sarà Ja'far Ḥasan²¹, ma la versione più nota è senza dubbio quella cantata da una delle voci storiche della canzone popolare irachena Yās Ḥidr²², musicata da Ṭālib al-Qaraḡūlī²³. Ed è soprattutto grazie a questa versione che *Li al-rayl wa Ḥamad* perderà i connotati di un testo poetico, a firma di un autore noto, originario della borghesia di Baghdad, e andrà a collocarsi nell'immaginario pubblico come un canto tradizionale del sud.

Il poeta 'Alī Ja'far al-'Allāq scriverà: "his poems kept reaching us, we knew them by heart, we sang them! It was as if a nightly rain poured down on us, or a wind coming up from a deep abyss. They were public property!" (Tramontini 2015: 205). Muhsin al-Musawi sottolinea come "his poetry reaches the common public and becomes at times part of their lore and non-compromising politics" (2006: 98). Mentre al-Aḥras scrive che: "questa poesia alla fine si è trasformata in una mu'allāqa popolare, memorizzata dagli iracheni come gli arabi memorizzavano il poema di Imru'al-Qays" (2015: 48)²⁴. Oggi *Per il treno e Ḥamad* è divenuto uno standard della canzone dialettale e sono numerosissime le interpretazioni (soprattutto nella versione di al-Qaraḡūlī) anche da parte di interpreti di musica pop e commerciale²⁵.

Il testo è composto da sei quartine, con un ritornello a chiusura di ogni stanza. Il verso è il *baṣīt*²⁶, con la presenza di una cesura piuttosto marcata alla fine di ciascun emistichio, e una rima finale per ogni quartina, mentre

il ritornello è fisso e non rima con nessuna quartina.

L'autore, infatti, nonostante per metro e rima rispetti gli emistichi e il verso, utilizza una posizione centrale per dare enfasi a molte parole isolate, che incalzandosi, procedono a gradini verso la rima finale del verso:

مرينه بيكم حمد، واحنه ابطار الليل
 ...واسمعه، دگ اگهو
 وشمينه ريحة هيل
 ..ياريل
 ..صيح ابقهر
 صيحة عشگ، ياريل
 هو در هواهم، ولك،
 حدر السنابل گطه
 (al-Nawwāb 2008: 13)²⁷

Siamo passati vicino a voi Ḥamad
 mentre eravamo sul treno notturno
 abbiamo sentito battere il caffè
 e l'odore del cardamomo.

O treno,
 urla di umiliazione,
 un urlo d'amore o treno.
 Il loro amore cresce,
 Come la pernice fra le spighe

*

Bello tu coi gioielli d'argento,
 con l'anello al naso.
 O treno, ti prego rallenta
 quando passi per Umm Shamāt,
 e non correre come in fuga,
 ché il mio cuore ancora non è morto,
 e il loro amore cresce
 come una pernice fra le spighe.

*

Supera la stazione
 con tristezza
 e nostalgia.
 O voi che abbandonammo,
 che non ci scordarono, col loro amore,

non dimenticateci.
O treno,
ardi di tristezza,
che gli amanti sono in fiamme,
e il loro amore cresce
come una pernice fra le spighe.

*

[...]

*

Ḥamad era
come argento di nozze²⁸
Ḥamad era un narghilé²⁹
snello e battuto con l'acqua d'argento.
O treno,
rallenta,
e lasciami cantare con tristezza
[...]

Colpisce subito un tratto stilistico, caratterizzante tutta la scrittura nawwabiana, rappresentato dai continui spostamenti dell'eloquio da un interlocutore a un altro (il treno, l'amato, la donna stessa), e i cambi di tempo, in cui il testo si muove dalla descrizione della condizione attuale della donna, ai ricordi dell'infanzia, alla descrizione dell'amato. Fra gli elementi più innovativi, sorprende l'uso del linguaggio del corteggiamento amoroso, ḡazal, da parte di una donna nei confronti dell'uomo. Le descrizioni dell'oggetto d'amore (*wasf*) perdono una chiara attribuzione di genere, come nell'uso di elementi come gioielli d'argento, gli anelli al naso.

È di grande impatto la personificazione del treno come confidente delle pene d'amore, a cui la donna chiede di urlare la sua disperazione, che si sovrappone al senso di sconfitta e impotenza collettivo, andando oltre la vicenda personale alla base di questa lirica. La ripetizione delle urla o del pianto del treno, vero co-protagonista della storia, espone una modernità stridente con la logica dei sentimenti innocenti di ragazzini che si amavano, ma anche con il contesto rurale, di cui al-Nawwāb riporta l'estetica.

Linguisticamente, si nota il prestito dall'inglese per indicare la ferrovia, o il treno, *rail* che diviene *rayl* o nella pronuncia dialettale *rēl*, che appare rivoluzionariamente moderno nella sua adesione alla variante vernacolare

reale, in una lirica che, per il resto, fa riferimento a un patrimonio terminologico e retorico tradizionale. Il paesaggio, ad esempio, è quello rurale: le spighe, simbolo della società contadina e delle sue lotte (ricorrente in tutti i testi di questa raccolta), l'attività di macinazione del caffè nei tradizionali mortai a percussione, l'odore del cardamomo e la pernice, elemento di esercizio retorico fra i più tipici della poesia preislamica³⁰.

6 Erotica dell'elegia

Il secondo testo della raccolta è intitolato *Maḏāyif hēl*,³¹ letteralmente 'L'offerta del cardamomo', in riferimento all'usanza di offrire caffè amaro, aromatizzato al cardamomo, durante la veglia funebre o le visite di cordoglio per il defunto. Il componimento infatti è un'elegia per una vittima reale degli scontri del 1959, fra i latifondisti e i contadini, nella città di 'Amāra, Ṣāḥib Ḥassāf (diminutivo Suwayḥib). Anche questo testo è stato oggetto di versioni musicate di grande fama³², e ancora una volta è una donna a prendere parola:

مَيلَن، لَا تَتَغَطَّن كَحْل فُوكِ الدَّمِ
مَيلَن، وَرْدَةُ الْخَزَامَةِ تَتَغَطَّ سَمِ
جَرَحَ صَوِيحِبْ بِعَطَايِهِ مَا يَلْتَمِ
لَا تَفْرَحْ أَبْدَمْنِهِ لَا يَلْغَطَا عِي
صَوِيحِبْ مِنْ يَمُوتِ الْمَنْجَلِ يَدَا عِي
(al-Nawwāb 2008: 23)

Allontanatevi, non fate gocciare il kohl sul sangue
la rosa dell'anello al mio naso goccia veleno
e la ferita di Suwayḥib con la benda non si richiude.
Non gioire del nostro sangue, o latifondista,
se Suwayḥib è morto, la falce reclamerà vendetta

Chi parla è la moglie di Suwayḥib, accanto al corpo morto del marito, chiedendo alle altre donne che lo stanno piangendo di allontanarsi, perché le loro lacrime calde fanno sciogliere il kajal degli occhi, gocciando sul corpo ferito a morte³³. Mentre di sé, la donna dice che dalla rabbia piange veleno, che le scorre lungo viso, fermandosi sull'anello che porta al naso. Nel verso che chiude la prima stanza, dopo aver ribadito che le ferite di Suwayḥib non possono guarire, avverte il latifondista³⁴, proprietario delle terre lavorate dai contadini e responsabile della morte

del marito – ma con lui tutti i latifondisti – di non gioire per quel sangue, che più avanti nel testo, diventa il sangue di tutti i contadini, o il sangue della rivoluzione, tuonando, in conclusione, che la falce, simbolo contadino e comunista, chiederà vendetta, indicando così che la vicenda privata diventa il simbolo della lotta di classe.

L'estratto è estremamente innovativo dal punto di vista linguistico e stilistico. Ritroviamo anche il rapido cambio di persone e di interlocutore che abbiamo già notato nel testo precedente. La donna, piangendo, canta le lodi dell'uomo eroico che ha perso, martire della lotta contadina, i cui principi fondamentali erano la rivoluzione e l'amore (Reynolds 1995). Utilizza immagini tratte dalla tradizione elegiaca, ma con toni di grande modernità, e non solo per le istanze politiche squisitamente novecentesche – il Partito Comunista e l'etica proletaria sono, infatti, sempre al centro del mondo descritto in questi testi (Naṭūr 2002). Salim Yousif sottolinea che “le forme dell'imperativo, della negazione e la ripetizione dei suoni 'k' ed 'm' danno al testo un ritmo imperante e amplificano la violenza del risultato” (1993: 109). Innovazioni sintetizzate così da Marilyn Booth:

Elegizing the martyr of the nationalist struggle, these poems mark an abrupt transition from traditional colloquial poetry. Images of rural society are vivid and spare; first-person narration constructs the hero-figure indirectly through an accumulation of incomplete details, and the poet's voice mingles with the weeping of a mourning woman. The poems also manifest a formal breakthrough [...] in the interplay of narrative voices, dialogue and the dramatic invocation (1992: 478).

Eppure, allo stesso tempo, un'elegia come *Maḏāyif hēl* è, sotto altri aspetti, perfettamente in linea con la tradizione preislamica e i suoi tropi formulaici. Nel capitolo *Orality and gender in the Elegy*, in *The Mute Immortals speak*, Stetkevych analizza a fondo il campo semantico dei *liquidi* nelle elegie maschili e femminili, evidenziando l'opposizione fra il sangue della vendetta, caratterizzante quelle maschili, e le lacrime onnipresenti in quelle femminili, aventi entrambi funzione purificatrice (1993)³⁵. In al-Nawwāb, a differenza di quelle frenate della poetica neoclassica, le lacrime scorrono copiose, rabbiose, brucianti, miste a kohl e metaforico veleno³⁶.

Secondo l'analisi di Stetkevych, l'elemento dell'incitamento alla vendetta, è un altro passaggio formulaico fondamentale della forma elegiaca nel contesto preislamico: “the marāthī (elegies) intoned by the mother and sisters, and by the wife if she was not from another tribe, are ritual

lamentations [...]. The call to vengeance (taḥrīd) is an integral part of the marthīyyah” (1993: 161); elemento che ritroviamo anche in *Maḏāyif hēl*:

أحاه! شوسع جرحك ما يسده الثار
يصويحب. وحگ الدم ودمك حار
من بعدك، مناجل غیظ ایحصدن نار
(al-Nawwāb 1958: 23)

Ah! Com'è grande la tua ferita, la vendetta non può ricucirla.
O Suwayhib, il tuo sangue sarà pagato e il tuo sangue è infuocato
Dopo di te, falci rabbiose mieteranno fuoco.

Un ulteriore tratto innovativo è la coloritura marcatamente sessuale, con connotazioni moderne, di questo testo, in cui *eros* e *thanatos* si riallacciano per bocca di queste figure femminili in lutto, come nota il poeta Azīz al-Samāwī:

le elegie funebri che piangono la morte dell'eroe contadino [...] o proletario, imbevuto della cultura popolare-rurale, tramite la voce afflitta dalle circostanze e scossa dalle urla dalla forte carica sessuale, sono come immagini fotografiche che circondano la figura dell'eroe, e catturano un attimo (Yousif 1993: 103).

E come osserviamo in questo passaggio:

عگبك سجة يصويحب هجرني الريل
[...]
هاي أنه اللحضنك لا تلم روحك
اضمك بالكصايب عين لتلوحك
يصويحب. أفي الفيه لجر وحك
[...]
صويحب على العگل صندوق عرس اچبير
حزمه من الحصاد.
(al-Nawwāb 1958: 26)

Chi mi ti ridarà, ora sono con un binario su cui non passa più il treno
[...]
sono io che ti abbraccio, non rimpicciolirti,
ti nasconderò nelle trecce dei miei capelli,
perché non ti veda occhio alcuno,
Suwayhib, sarò ombra sulle tue ferite

[...]

O Suwayḥib, sopra le kefie c'è una cassapanca da sposa,
e grande un fascio di spighe mietute.

7 Dolore e rabbia delle sorelle – ‘*Ashā'ir Su'ūd* – fra etica proletaria ed estetica preislamica

Il terzo testo della raccolta, intitolato ‘*Ashā'ir Su'ūd*, viene così introdotto da al-Nawwāb, durante un reading:

La rivoluzione del 1958 avrebbe dovuto essere in favore dei contadini. Ma nel 1959 i latifondisti si allearono con il governo centrale contro i contadini. Ci furono delle elezioni fra i contadini del sud dell'Iraq che è una zona palustre. E *Su'ūd* era uno di questi contadini venuto in città per votare i rappresentanti dei contadini in parlamento, senonché il governo, alleato con i latifondisti, lo uccise. Sei mesi dopo ho incontrato sua sorella negli uffici del Ministero della Difesa. Una donna semplice vestita con una jellaba di lana, che riuscì con la sua semplicità a scuotere l'intero Ministero della Difesa, mettendosi a ballare, spaventando tutti gli impiegati (al-Osta 2002: 78).

Si tratta, dunque, dell'ennesima elegia di un eroe popolare, un altro proletario pianto da una donna, in questo caso sua sorella. ‘*Ashā'ir Su'ūd* offre un'ulteriore conferma della interlocuzione quasi diretta di al-Nawwāb con la tradizione poetica più elevata, e allo stesso tempo della natura popolare della poesia arcaica.

Di seguito, possiamo vedere direttamente a confronto un passaggio di una delle elegie della poetessa preislamica al-Ḥansā', in cui lamenta la morte del fratello Saḥr, con uno da ‘*Ashā'ir Su'ūd* di al-Nawwāb³⁷:

فَخَرَّ الشَّوَامُخُ مِنْ قَتْلِهِ وَزُلْزَلَتْ الْأَرْضُ زَلْزَالَهَا
وَزَالَ الْكَوَاكِبُ مِنْ فَقْدِهِ وَجَلَّتِ الشَّمْسُ أَجْلَالَهَا
(al-Ḥansā 2002: 64)

كُنَّا كَأَنْجُمٍ لَيْلٍ وَسَطَهَا قَمَرٌ يَجْلُو الدُّجَى فَهَوَى مِنْ بَيْنِنَا الْقَمَرُ
(al-Ḥansā 2002: 72)

Si restrinse per me la terra, ne crollarono le cime,
tanto che i monti e i deserti si eguagliarono nella polvere

le stelle svanirono per la sua perdita,
e il sole fu avvolto nel lutto.
(Amaldi 2004: 21)

Eravamo come astri nella notte, fra cui la luna rischiara le tenebre;
ma la luna cadde giù, fra noi.
(Amaldi 2004: 25).

سعد ياسعود
يمصنكر
عله الحومة
غضب أرگط
يسهر ك
من يشگ الليل
نجم ذويل
ايعطهم عط
صيحاتك تهر الموت
(al-Nawwāb 2008: 37)

O Sa'd, o Su'ūd
Come un falco
Sulla guerra intestina
Sei una rabbia lucente
Una stella che squarcia le tenebre della notte
Che così è caduta
Le tue urla scuotono la morte.

Il poema è ancora una volta occasione per un incitamento alla vendetta e a trasformare queste tragedie private in simboli per la giusta lotta e violenza di classe. L'incipit di *'Ashā'ir Su'ūd*, infatti, è già un'indicazione su quella che sarà la linea politica costruita da al-Nawwāb nei decenni a seguire.

هذوله احنه
سرجنه الدم على اصهيل الشكر
ياسعود
(al-Nawwāb 2008: 35)

Ecco, questi siamo noi, una genìa di sangue,
su un raccolto biondo,
O Su'ūd.

8 L'eroe proletario fra etica proletaria ed estetica preislamica

La seconda pubblicazione, uscita nel 1969, si compone di un unico testo, un lungo poema, ancora una volta composto nel dialetto del sud, simile nei contenuti alla prima raccolta.

Il più importante elemento di sviluppo rispetto alla raccolta precedente è la forma che si allunga fino ad assumere i toni di un'epopea. Se le elegie funebri di *Per il treno e Hamad* sono delle istantanee che catturano il momento del pianto del morto, qui il progetto scritturale si fa di più ampio respiro. Si tratta, infatti, di un'elegia funebre in onore di un contadino di nome Ḥakkām al-Burayyis, morto negli scontri con la polizia durante i disordini causati dalle accuse di brogli elettorali di cui i contadini incolpano il governo.

I toni di lamento e di invettiva sono simili, ma assume uno spazio più importante il tema dell'elogio (*madiḥ*), e la figura del contadino viene delineata con tutti i tratti positivi dell'etica che pervadeva già la raccolta precedente. Il risultato è una lunga eulogia di un eroe proletario, con dei toni che quasi si avvicinano ad altre forme di letteratura popolare come le agiografie, o l'epopea,³⁸ ma con uno stile fortemente innovativo³⁹.

Osservando la struttura, il tono e la tematica di questa seconda opera di al-Nawwāb, diventa chiaro che l'elegia, dal periodo classico al '900, non è semplicemente la manifestazione estetizzante di pratiche rituali femminili, in cui la lamentazione funebre paraliturgica (*niyāḥ*) diviene poesia. Ma si tratta di una forma letteraria volta a preservare la memoria dei defunti, un gesto di raccolta della comunità e perpetrazione ai posteri dei suoi valori, tanto nell'elegia preislamica, quanto in quella modernista degli anti-eroi popolari nawwabiani:

The intent of any particular *marthīyah* is, after all, to “recall” or “call back” the *marthī* (elegized deceased), as an individual, to preserve the memory of a particular human being. The *marthiyah* was not meant to be recited once in liturgical fashion; it is not merely a stereotyped or archetypal funeral oration in that sense (Stetkevych 1993: 167).

9 Testi in vernacolo non pubblicati

Fra i testi vernacolari composti in questo periodo che non verranno mai pubblicati a stampa, se non in edizioni clandestine non rilasciate

dall'autore, si trova uno dei suoi testi più noti, il poema intitolato *al-Barā'a*, cioè *L'innocenza*, o *L'abiura*, per il quale, come già citato al-Nawwāb riceve tre anni aggiuntivi alla sua condanna al carcere (Sai 2018). Oltre che per il contenuto inedito, è un testo eccezionale per il modo in cui è uscito dal carcere e si è diffuso, imparato a memoria dai suoi compagni di detenzione che lo hanno poi ripetuto in una catena che non si è più interrotta. Il poema è doppio, diviso cioè in due parti: *L'abiura della madre* e *L'abiura della sorella*.

In una dinamica drammatizzata, la madre e la sorella di un detenuto politico parlano con il proprio familiare –rispettivamente nella prima e nella seconda parte– e lo esortano a non abiurare la causa per la quale si trova in carcere: l'affiliazione al Partito Comunista. Il riferimento è alla pratica, portata avanti dalle autorità in quegli anni, di rilasciare i detenuti politici in cambio della pubblica abiura del Partito Comunista, volta a spezzare la compattezza interna del fronte comunista.

La richiesta di queste donne al loro congiunto è di una forza imbarazzante, la violenza delle immagini ha proprio lo scopo di intimidire l'orgoglio maschile, minacciandolo della immediata perdita di rispettabilità da parte loro, se il prigioniero dovesse cedere sotto il peso della tortura e delle minacce, ed abiurare la fede politica. Al suo rilascio sarebbero loro a rinnegare lui, perché disonorate dalla sua abiura politica.

براءة الأم
يا بني ضلّك من رجيت
لضلّعي جبرته وبنيته
يا ابني خذني لعرّض صدرك
واحسب الشيب اللي من عمرك جنبته⁴⁰

L'abiura (della madre)⁴¹

Figlio mio, la tua costola ha supportato la mia,
l'hai unita alla mia e così l'hai risanata.

Figlio, stringimi al tuo petto
e conta i capelli bianchi che per te mi sono venuti.
Figlio, la cecità mi ha invaso gli occhi.

[...]

E a tuo figlio che ha appena iniziato a giocare con le perline della sua culla
ho detto di non avere paura di essere orfano, nonna,
perché per chi non ha padre, il Partito è padre, il partito è casa.

Ho detto, figlio, figlio mio, figlio,
quando crescerai troverai la cintura di tuo padre
che non mi ha mai tradito e che non ho mai tradito

[...]

Figlio, pilastro della mia casa, luna della mia notte,
primavera dei miei capelli bianchi e della vita che ho mietuto,
sono venuta a scuoterti, pilastro della mia casa,
nel caso il tempo avesse indebolito le tue ossa
e spossato, da farti pronto a piegarti e abiurare.

[...]

Preferirei che un cane allattasse al mio seno
e non avere un figlio che mi offre il pane dall'abiura.
Figlio, che la rogna possa mangiarmi le ossa e le carni,
che i miei occhi possano morire pur di non vedere una tale disgrazia.
Figlio mio, questi sono giorni in cui l'ingiustizia è sovrana,
giorni di tormento e angoscia.
Figlio mio, non profanare il nostro onore,
figlio mio, l'abiura è per sempre sporca
e sai che per ogni abiura
ogni martire viene sepolto di nuovo.
Metti la mano sulla mia canizie,
giura sul mio latte puro,
goccia per goccia,
e sui miei occhi che non vedono più,
e dimmi: nessuno potrà dir male di me,
e tu sei mia madre, e questo è il mio Partito
e per l'onore di mio padre che non mi ha mai deluso io che non deluderò.
Non distruggerò un Partito che con le mie mani ho costruito.

Il testo vive di una forte circolarità delle immagini e della ripetizione di metafore che insistono sull'arco semantico della maternità: il latte citato nelle immagini delle costole, il latte del seno, il bianco degli occhi, rispecchiato nel bianco della canizie di un corpo che fu nutrimento e che ora si spegne, come la luce degli occhi che si fanno ciechi. Ma queste immagini di maternità sono costruite per fungere da antitesi alla violenza invocata dall'accorato appello di questa donna a non abiurare la fede comunista disonorandola, fino a preferire che il nipote ancora in fasce diventi orfano. Questa immagine del bambino, unita alla rapida menzione del padre del detenuto, allude a tutta una tradizione politica che si passa

di padre in figlio. Sono i maschi della casa che portano addosso questa condanna, ma sono anche le donne che li supportano nella lotta, fiere di questi lutti e di questi dolori⁴², e in una sorta di torsione o inversione del *tahrīd*, non li esortano a vendicarsi, ma a sopportare il carcere e resistere.

10 Conclusioni

Concludiamo con questo testo l'analisi di alcuni esempi della produzione vernacolare di Muḏaffar al-Nawwāb, che ci appare come il culmine della sua estetica vernacolare. Lontano da una retorica della virilità e dell'onore tradizionali, che avevano rappresentato un punto di vanto dell'elegia dei neoclassici di pochi anni prima –come pure dell'elegia maschile arcaica– al-Nawwāb sceglie la voce del più debole, il punto di vista femminile, di madre e sorella di un carcerato, donne rimaste sole senza un uomo, e per questo ancora più menomate come soggetti nella società irachena di questi anni, e parla con la loro lingua.

La lingua del sud che lo accoglie è portatrice di un universo di riferimento, erede della tradizione poetica classica, in modo particolare per il tramite della forma elegiaca. Il *ritā* femminile arcaico – come la poesia vernacolare femminile moderna – è caratterizzato da una 'malinconia consustanziale' (Ghadeer 2009; Abu-Lughod 1999) che lo distinguono nettamente da altre forme di poesia vernacolare che hanno tradizionalmente –e fino ad oggi– incarnato lo spirito dell'invettiva politica e della satira sociale, come lo *zajal*.

Fra le innovazioni più significative apportate dall'operazione nawwābiana nel vernacolo, emerge quindi l'introduzione del discorso politico moderno, e in particolare quello della lotta di classe, all'interno di un genere altamente codificato nei tropi e nella formulaicità, com'è quello dell'elegia femminile. Al-Nawwāb è stato in grado di trasferire il *rithā* nella modernità, senza snaturarne la malinconia, anzi cogliendo acutamente l'essenza tragica della condizione femminile nell'Iraq della metà del Novecento, tramite la creazione di una vera e propria estetica della lingua femminile, lingua madre e popolare, ricca del respiro dei secoli.

NOTE

- 1 al-Sāmarrā'ī utilizza il termine *rā'id*, pioniere, associando il nome di al-Nawwāb agli altri *ruwwād*, pionieri della poesia modernista (*al-šī'r al-ḥurr*) (2011: 888).
- 2 Morta attorno al 640 d.C. La profonda relazione e la continuità fra il genere del *riṭā'* femminile moderno e l'elegia preislamica sono analizzate approfonditamente nel fondamentale lavoro sulla poesia femminile beduina di Moneera al-Ghadeer (2009).
- 3 Sulle implicazioni derivanti dalla fruizione multimodale dei testi poetici nel mondo arabofono si veda: Casini (2014). Altri importanti riferimenti teorici sono: Baldry, Thibault (2006) e Kress, van Leeuwen (2001).
- 4 Si veda il resoconto sulla fruizione tramite cassette della poesia di al-Nawwāb che fa Carol Bardenstein (1997).
- 5 Sul tema della tradizione orale e il suo ruolo nel sistema letterario arabo si veda anche il numero di *Oral Tradition*, a cura di Issa Boullata (1989).
- 6 Alcune fra le più importanti definizioni di letteratura vernacolare nel contesto arabo si trovano negli imprescindibili studi di Cachia (1967), Badawi (1993), Larkin (1992) e Canova (1977, 1983).
- 7 Sull'impatto dell'opera di al-Nawwāb si veda il già citato Simawe (1997), e ancora Booth (1993) riguardo la sua influenza sul dialetto meridionale e l'eredità raccolta da autori successivi del genere dell'elegia. Sulla ricezione di al-Nawwāb nei Territori Palestinesi si veda al-Osta (2002, 2008).
- 8 Sui poeti iracheni neoclassici si vedano: Badawi (1975) Moreh (1976).
- 9 Su al-Karkhī si veda anche Holes (2018) e Caswell (2013).
- 10 Molti sono in realtà gli elementi che renderebbero necessario ripensare questa categorizzazione; la stessa Jayyusi, attribuisce ad al-Jawāhirī una 'modernità' che descrive in questi termini: "The emotional seep of his verse was the final liberating force in a poetry that had long suffered from emotional insincerity. It was also a liberating force for the spirit of the generation, and served as a catharsis for the suffocating undercurrents of Arab life" (1977: 200). Questa riconsiderazione della categorizzazione sembra opportuna anche in funzione del rapporto che i successivi modernisti avranno con la loro lingua che è stata "the magic power under the influence of which al-Sayyāb and his generation grew up" (1977: 203).
- 11 Per una analisi dettagliata degli scontri di questo periodo e delle relative elegie si veda Jones (2014). Sul rapporto fra politica e poesia in Iraq negli anni presi in riferimento si veda inoltre Yusuf (2003).
- 12 Traduzione in italiano a cura di chi scrive.
- 13 Per una ricostruzione dettagliata e approfondimenti bibliografici sugli eventi si vedano Jones (2014) e Batatu (1978).
- 14 A tale riguardo un importante studio sul *riṭā'* neoclassico maschile è quello di Margaret Larkin (1985).

- 15 L'importante studio di Hammond (2010) mette in evidenza come lo 'scontro' estetico fra elegia femminile ed elegia maschile fosse significativo già nell'e-poca preislamica.
- 16 Il poema in arabo standard *Watariyyāt Layliyya*, forse il suo più celebre, composto in questo periodo, riporta molti dettagli della difficile fuga, del carcere e della tortura.
- 17 A partire dalla metà del secolo lo stato iracheno intraprenderà imponenti campagne di alfabetizzazione di queste aree. Si vedano Christopher J. Lucas (1981) e Saleh Ahmed Azab (1985).
- 18 Facciamo riferimento in particolare alla classificazione proposta da Shoeler (2011).
- 19 Per la più ampia intervista video a Muḏaffar al-Nawwāb si veda: *Arwa' ḥiwār tilīfīzīyūnī ma' Muḏaffar al-Nawwāb* (2015).
- 20 L'aneddoto è dettagliato in (Yasīn 1988).
- 21 *Li al-rayl wa Ḥamad*, Ja'far Ḥasan (2008).
- 22 *Marrēnā bikum Ḥamad*, Yās Ḥidr (2011).
- 23 *Marrēnā bikum Ḥamad*, Ṭālib al-Qaraḡūlī (2012).
- 24 Riferimento alle poesie preislamiche considerate i testi fondativi della letteratura araba, e al più noto autore di una di queste, Imru'al-Qays (496-565).
- 25 Riportiamo solo alcune interpretazioni, e reinterpretaioni del poema, ad esempio della sua profonda penetrazione nella cultura popolare e pop: *Marḥalat al-'urūd al-mubāšira - Dumū' tu'addī uḡnīyat 'marīnā bikum Ḥamad* (2018); *Tribe of Monsters - Ḥamad al-mula'ab - Crooked Hamad (feat. Tupac, Yās Ḥuḍr) - Official Remix* (2019).
- 26 Tramontini nota inoltre che "Nawwāb himself however, in another example of transgressing boundaries, states explicitly that he is not 'accurate' with the meters in his colloquial poetry" (2015: 208).
- 27 Per necessità di spazio viene qui riportata solo la prima quartina del testo originale, come appare nell'edizione di Dār al-Madā del 2008. Il testo originale è reperibile nella monografia dedicata all'autore, a cura di chi scrive (Sai 2024), in corso di stampa, alla quale rimandiamo anche per le considerazioni sulla trascrizione del vernacolo e la sua fonetica. Nonostante la sua grande notorietà questa poesia non è ancora mai stata tradotta, se si eccettua il tentativo parziale di traduzione in inglese di Tramontini, all'interno di un breve saggio critico (2015). Tutti i testi di al-Nawwāb in traduzione italiana sono a cura di chi scrive. Per la terminologia vernacolare si è fatto riferimento a Clarity, Stowasser, Wolfe, Ronald et al. (eds. 2003).
- 28 Si riferisce alla dote della sposa, tradizionalmente una quantità di argento, fra gioielli e monete, custoditi in uncofanetto.
- 29 L'immagine del narghilé si riferisce alla silhouette allungata dell'oggetto in metallo battuto, simile a un corpo umano snello e slanciato.
- 30 Sull'uso del tropo della pernice, si veda Masullo (2017).

- 31 *Hēl* (هال) è riportato nella trascrizione fonetica seguendo la pronuncia dialettale, utilizzata nelle registrazioni dell'autore e in altre.
- 32 Fra le più note versioni c'è quella interpretata da Sāmī Kamāl, dal titolo *Jurḥ Suwayḥīb*, *La ferita di Suwayḥīb*, in *Muḏaffar al-Nawwāb*, *Qaṣīdat Ṣuwayḥīb ġinā' Sāmī Kamāl tamīl al-ša'b al-'Irāqī* (2017).
- 33 Inoltre, nella medicina tradizionale di queste aree rurali, il khol, o kajal (polvere di antimonio), è usato per medicare le ferite, avendo un potere antisettico.
- 34 *al-liqtā'ī*, è figura che ritorna in molti dei testi delle due raccolte prese in esame, e incarna il nemico.
- 35 “Whereas the male redeems his slain kinsmen by pouring out the liquid soul (al-nafs al-sā'ilah) –the blood of vengeance or his own blood, should he fall while attempting to take vengeance– the kinswoman does so by the shedding of tears, another “expression” of liquid soul and a metaphor for the composing of ritā' itself” (Stetkevych 193: 168).
- 36 Sul motivo formulaico delle lacrime e degli occhi nell'elegia si veda anche Lila Abu-Lughod (1999).
- 37 Su al-Ḥansā' si veda anche Gabrieli (1944).
- 38 Sul genere dell'epica popolare si vedano i già citati studi di Canova (1977; 1983).
- 39 La forma dell'epopea sarà utilizzato nella seconda fase della scrittura di al-Nawwāb in standard, in testi paradigmatici come *Abdullah il terrorista – Abdullah al-Irhābiyy*.
- 40 Cfr. nota 27.
- 41 L'unica traduzione esistente è quella in inglese a cura di Sinan Antoon (2012).
- 42 In merito al ruolo della donna nella lotta politica dell'Iraq di questi anni si veda Efrati 2012. Particolarmente interessante è la sua ricostruzione delle politiche mandatarie britanniche riguardanti le donne delle aree rurali e il forte ruolo che queste hanno giocato nella tribalizzazione forzata delle leggi locali (diritto di famiglia, istruzione, ecc.) e della conseguente limitazione e marginalizzazione del campo d'azione femminile.

BIBLIOGRAFIA

- Abdel-Malek, Kamel (1990), *A study of the vernacular poetry of Afīmad Fu'ad Nīgm*, Leiden, Brill.
- Abu-Lughod, Lila (1999), *Veiled Sentiments. Honor and Poetry in a Bedouin Society*, Berkeley, University of California Press.
- Ahmed Azab, Saleh (1985), “The National Adult Literacy Campaign in Iraq Prospects” *Quarterly Review of Education*, 15: 383-87.

- al-Aḥras, Muḥammad Ġāzī, (2015), *Dafātir Ḥarda Farrūš. al-‘Ulūm al-suflīyya lil-muġtama‘ al-‘irāqī*, Bayrūt, al-Tanwīr.
- Altoma, Salih (1997), “Muhammad Mahdi al-Jawahiri (1900?-1997)”, *Arab Studies Quarterly*, 19,(4): V-VIII.
- Amaldi, Daniela (2004), *Storia della letteratura araba classica*, Milano, Zanichelli.
- Antoon, Sinan (2003) “Muḏaffar al-Nawwāb Remembers a Distant Childhood”, *Al-Ahram Weekly*, April 17-23.
- (2012), *Muḏaffar al-Nawwāb: Disavowal* <https://www.jadaliyya.com/Details/25508> [31/03/2024]
- Badawi, Muhammad (1993), “The Background”, *Modern Arabic Literature*, ed. M.M. Badawi, Cambridge, Cambridge University Press: 1-35.
- Badawi, Muhammad (1975), *Modern Arabic Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Baldry Anthony; Thibault Paul J. (2006), *Multimodal Transcription and Text Analysis. A Multimedia Toolkit and Coursebook*, Equinox, London-Oakville.
- Bardenstein, Carol (1997), “Stirring Words: Traditions and Subversions in the poetry of Muḏaffar al-Nawwāb”, *Arab Studies Quarterly*, 19(4): 37-63.
- Batatu, Hanna (1978), *The Old Social Classes and the Revolutionary Movements of Iraq: A Study of Iraq’s Old Landed and Commercial Classes and of Its Communists, Ba’thists, and Free Officers*, Princeton, Princeton University Press.
- Booth, Marylin (1993), “Poetry in the vernacular”, *Modern Arabic Literature*, ed. M.M. Badawi, Cambridge, Cambridge University Press: 463-482.
- Cachia, Pierre (1967), “The Use of the Colloquial in Modern Arabic Literature”, *Journal of the American Oriental Society*, 87, 1: 12-22.
- Cachia, Pierre, (2002), *Arabic Literature: An Overview*, New York, Routledge.
- Canova, Giovanni (1977), “Gli studi sull’epica popolare araba”, *Oriente Moderno*, 57, 5/6: 211-226.
- (1983), “Il poeta epico nella tradizione araba note e testimonianze”, *Quaderni Di Studi Arabi*, 1: 87-104.
- Casini, Lorenzo (2014), “Verses (In A) Changing Discursive Order: Egyptian Poetry in Colloquial Arabic and the Unaccomplished Revolution”, *Quaderni Di Studi Arabi*, 9: 239-56.
- Caspi, Mishael Maswari; Blessing, Julia Ann (1993), “O Bride Light of My Eyes: Bridal Songs of Arab Women in the Galilee”, *Oral Tradition*, 8(2): 355-380.
- Caswell, Fuad Matthew (2013), *The Voices of the Arab Streets: Saws and Epithets*

- of the Baghdadi Street: Their Place in the Colloquial Poetry of Abbud Al-Karkhī*, Leicester, Matador.
- Clarity, Beverly; Stowasser, Karl; Wolfe, Ronald, et al. (eds. 2003), *A Dictionary of Iraqi Arabic: English, Arabic/Arabic, English*, Washington, Georgetown University press.
- Efrati, Noga (2012), *Women in Iraq. Past meets present*, New York, Columbia University Press.
- Gabrieli, Giuseppe (1944), *I tempi, la vita e il canzoniere della poetessa araba al-Khansā*, Roma, Alpignano.
- Hammond, Marlé (2010), *Beyond Elegy, Classical Arabic Women's Poetry in Context*, Oxford, Oxford University Press.
- al-Ḥansā', (ed. 2012), *Diwān al-Ḥansā'*, ed. Ḥammūd Ṭammās, Bayrūt, Dār Ṣādir.
- al-Ḥarsān, Jamāl (2012), "Ḥīnamā yatanaffas Muḏaffar an-Nawwāb bi-ri'a sūmariyya... dākīrat al-qaṣab (23), *Ṣaḥīfat al-muṭaqqaf*. [18/07/2024] https://www.almothaqaf.com/index.php?option=com_content&view=article&id=67426&catid=207&Itemid=57
- Holes, Clive (2007), "Introduction", *Quaderni Di Studi Arabi*, 2: 3-9.
- (2013), "Orality Culture, and Language", *The Oxford Handbook of Arabic Linguistics*, ed. J. Owens, Oxford, Oxford University Press: 281-299.
- Holes, Clive; Abu Athera, Said Salman (2009), *Poetry and politics in contemporary Bedouin society*, NY/Reading, Ithaca.
- ʿIzz al-Dīn, Yusuf (2003), *al-Shi'r al-Siyāsī al-Ḥadīth fī al-ʿIrāq*, al-Qāhira, Kutub ʿArabiyya.
- al-Jabīn, Ibrāhīm (2013), "Muḏaffar al-Nawwāb fī Bayrūt muḡayyaban fī al-parkinson, ʿābiran jīr al-ḡayāt al-akhīr", *Al-ʿArab*, 9309, 3/9.
- al-Jawāhirī, Muḡammad Mahdī (2000), *Diwān al-Jawāhirī*, Bayrūt, al-Andalus.
- Jayyusi, Salma Khadra (1977), *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry*, 2 voll., Leiden, Brill.
- Jones, Kevin (2014), "A horizon lit with blood: public poetry and mass politics in Iraq", *Social History*, 39 (4): 443-461.
- (2020), *The Dangers of Poetry. Culture, Politics, and Revolution in Iraq*, Stanford, Stanford University Press.
- Kress, Gunther; van Leeuwen, Theo (2001), *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*, London, Arnold.

- Larkin, Margaret (1985), “Two Examples of Rithā’: A Comparison between Aḥmad Shawqī and al-Mutanabbī”, *Journal of Arabic Literature*, 16: 18-39.
- (1992), “A Brigand Hero of Egyptian Colloquial Literature”, *Journal of Arabic Literature*, 23(1): 49-64.
- Lucas, Christopher J. (1981), “Arab Illiteracy and the Mass Literacy Campaign in Iraq”, *Comparative Education Review* 25: 74-84.
- Masullo, Mariangela (2017), “Laylā al-Aḥyaliyya, poetessa e personaggio tra esemplarità ed eversione”, *Quaderni Di Studi Arabi*, 12: 45-58.
- Moreh, Samuel (1976), *Modern Arabic Poetry: 1800 – 1970. The Development of Its Forms and Themes Under the Influence of Western Literature*, Leiden, Brill.
- Musawi, Muhsin (2006), *Reading Iraq, Culture and Power in Conflict*, London, I.B. Tauris.
- al-Nawwāb, Muḏaffar (1969), *Ḥaḡḡām al-Burayyis*, Bayrūt, Dār Ibn Sīnā.
- (2008), *Li-al-rayl wa-Ḥamad*, Dimašq, Dār al-Madā.
- (s.d.), Dimašq, *al-A’māl al-ši’riyya al-kāmila*, Dimašq, Dār Qanbār.
- Nāṭūr, Salmān (2002), “Muḏaffar al-Nawwāb fī Umm al-faḥm”, al-Ḥiwār al-mutamaddin, [20/07/2024] <https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=2173>
- Ong, Walter J. (1982), *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, New York, Routledge.
- al-Ostā, ‘Ādil (2002), *Muḏaffar al-Nawwāb: Aṣ-ṣawt wa aṣ- ṣadā*, al-Qāhira, Maktabat Madbūlā.
- (2008), *Adab al-muqāwama, min tafā’ul al-bidāyāt ilā fiaybat an-nihāyāt*, ‘Ammān, Mu’assasat Filastīn lil-Thaqāfa.
- Radwan, Noah (2017), *Egyptian Colloquial Poetry in the Modern Arabic Canon New Readings of Shi’r al-‘Āmmiyya*, New York, Palgrave MacMillan.
- Reynolds, Dwight (1995), *Heroic Poets, Poetic Heroes*, New York, Ithaca-Cornell University Press.
- Sai, Fatima (2018), “The poetic voice. Muḏaffar al-Nawwāb: A singular case of literary circulation and reception”, *New Geographies: Texts and Contexts in Modern Arabic Literature*, eds. R. Allen, G. Fernández Parilla, F.M. Rodríguez Sierra, T. Rooke, Madrid, UAM Ediciones.
- (2024-in corso di stampa), *Resistenza della voce. Poesia orale e impegno civile nel mondo arabo contemporaneo. Il caso di Muḏaffar al-Nawwāb*, Milano, Led Edizioni.

- al-Sāmarrāī, Mājid, (2011) “al-Ši‘r al-ša’biyy fi al-‘Irāq”, *al-Taḡāfa al-‘arabiyya fi al-qarn al-‘išrīn. Ḥašila awwaliyya*, ed. ‘Abd al-Ilāh Balqaziz, Bayrūt Marakaz dirāsāt al-wiḥda al-‘arabiyya, 887-891.
- Shoeler, Gregor (2011), “The genres of classical Arabic poetry classifications of poetic themes and poems by pre-modern critics and redactors of dīwāns”, *Quaderni Di Studi Arabi*, 5/6: 1-48.
- Simawe, Saadi (1997), “The politics and the poetics of Sa‘di Yusuf: the use of the vernacular”, in *Arab Studies Quarterly*, 19(4): 173-186.
- Snir, Reuven (2018), *Modern Arabic Literature*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Somekh, Sasson (1992), “The Neo-classical Arabic poets”, *Modern Arabic Literature*, ed. M.M. Badawi, Cambridge University Press, Cambridge: 36-81.
- Stetkevych, Suzanne (1993), *The Mute Immortals Speak: Pre-Islamic Poetry and the Poetics of ritual*, Ithaca-Cornell University Press, New York.
- Tramontini, Leslie, Milich, Stephan, (2015), “On the Literary Commitment of Muḏaffar al-Nawwāb and Muḥammad al-Māghūt”, *Al-Abhath*, 62-63: 103-133.
- Tramontini, Leslie (2015), “Molding the Clay: Muḏaffar al-Nawwāb’s Concept of Colloquial Poetry as Art of Resistance”, eds. F. Pannewick, G. Khalil, *Commitment and beyond. Reflections on/of the political in Arabic literature since the 1940s*, Wiesbaden, Reichert Verlag: 201-212.
- Yahyā, Aḥlām (2005), *Muḏaffar al-Nawwāb sajin al-ghurba wa al-ightirāb*, Dimašq, Dār Ninawā.
- Yāsīn, Bāqir (1988), *Muḏaffar al-Nawwāb, Ḥayātuhu wa shi’ruhu*, Baghdād, Dār al-Ġadīr.
- Yousif, Salaam (1993), “*Al-Qahr wa al-Ṣumūd fi Shi‘r Muḏaffar al-Nawwāb* - Oppression and Defiance in the Poetry of Muḏaffar al-Nawwāb”, *Alif: Journal of Comparative Poetics*, 13: 95-125.

SITOGRAFIA

- Arwa’ ḥiwār tilifizyūnī ma’ Muḏaffar al-Nawwāb, 2015 [20.07.2024] <https://youtu.be/7O0QZssfnks?si=wiVabaUTbbTmMfRI>
- Li al-rayl wa Ḥamad – Ja’far Ḥasan, 2008 [20.07.2024] <https://youtu.be/7f2I8vVmdHE?si=556crReWQID7o0Am>

- Yās Ḥiḍr, Marrēnā bīkum Ḥamad, 2011 [20.07.2024] <https://youtu.be/jQx0GuOcVG0?si=YJR7Q5tZwInSC0Lk>
- Ṭālib al-Qaraġūlī, Marrēnā bīkum Ḥamad, 2012 [20.07.2024] https://youtu.be/BQztnjFw5-Q?si=Vfh7sivUufN0tMA_
- Marḥalat al-‘urūd al-mubāšira - Dumū‘ tu‘addī uġnīyat ‘Marrēnā bikum Ḥamad’, 2018 [20.07.2024] <https://youtu.be/k9Pwu29Oaig?si=s66Q-gHW17tS9xsl>
- Tribe of Monsters - Ḥamad al-mula‘‘ab - Crooked Hamad (feat. Tupac, Yās Ḥiḍr) - Official Remix, 2019 [20.07.2024] <https://youtu.be/Tm2EbwbNLug?si=XOQBfHh5pdrqTrV>
- Muẓaffar al-Nawwāb, Qaṣīdat Ṣuwayḥib, ġinā’ Sāmī Kamāl, tamṭīl al-ša‘b al-‘Irāqī (2017) [20.07.2024] <https://youtu.be/Lxulk7gTVzw?si=xZOpiJOcootMKvOaj>

Ricercatrice a tempo determinato (RTDa) presso l’Università “G. D’Annunzio” di Chieti-Pescara, dove insegna Lingua e letteratura araba. Ha esperienza di docenza in diverse università italiane. Il suo principale campo di interesse è la poesia araba contemporanea, con particolare attenzione all’area levantina. Le sue pubblicazioni includono diversi articoli e contributi in volumi, di cui svariati sul tema della necropoetica nella letteratura araba contemporanea, oltre ai volumi *Comprendere e parlare arabo* (Hoepli, 2018), *Resistenza della voce. Poesia orale e impegno civile nel mondo arabo contemporaneo. Il caso di Muẓaffar al-Nawwāb* (LED, 2024) in corso di stampa, e un’antologia della poesia araba contemporanea in uscita presso Carocci nel 2025. | Researcher (RTDa) at the University of Chieti-Pescara “G. D’Annunzio,” where she teaches Arabic Language and Literature. She has teaching experience at various Italian universities. Her primary area of interest is contemporary Arabic poetry, with a particular focus on the Levantine region. Her publications include several articles and contributions to edited volumes, many of which explore the theme of necropoetics in contemporary Arabic literature. Among her works are the books *Comprendere e parlare arabo* (Hoepli, 2018), *Resistenza della voce. Poesia orale e impegno civile nel mondo arabo contemporaneo. Il caso di Muẓaffar al-Nawwāb* (LED, 2024) forthcoming, and an anthology of contemporary Arabic poetry to be published by Carocci in 2025.



Le cœur absolu de Philippe Sollers, entre Dante et Debord

Le cœur absolu by Philippe Sollers, between Dante and Debord

Ada Tosatti

Université Sorbonne Nouvelle, France

SOMMARIO | ABSTRACT

Par l'analyse du roman *Le Cœur Absolu* (1987) de Philippe Sollers, dont la composition apparaît emblématique de l'œuvre romanesque post-1983 de l'auteur, l'article illustre comment la rencontre-réécriture de deux auteurs, Dante et Debord, est au fondement de la seconde manière sollersienne. Du reste, dès 1965, Sollers avait écrit l'essai fondateur *Dante et la traversée de l'écriture*, essai plusieurs fois réédité à preuve de l'importance du poète florentin dans son œuvre. Cette seconde manière sollersienne se caractérise par ce que nous avons nommé *esthétique de la surface*, à savoir le processus par lequel, grâce à une écriture romanesque autofictionnelle, la surface vide de la société du spectacle se trouve traversée, renversée et subvertie par le surgissement de la surface pleine du texte. L'opposition entre la platitude de l'image spectaculaire et la profondeur de la surface de la page écrite s'avère donc centrale pour comprendre l'œuvre romanesque post-1983 de Philippe Sollers. Par-delà l'accusation maintes fois réitérée par la critique d'une trahison de ses précédentes valeurs après le virage stylistique opéré par *Femmes*, on relève donc la cohérence des deux principales phases de l'écriture sollersienne. | Through an analysis of Philippe Sollers' novel *Le Cœur Absolu* (1987), whose composition appears emblematic of the author's post-1983 novelistic work, the article illustrates how the encounter-rewriting of two authors, Dante and Debord, is at the foundation of the second Sollersian manner. Indeed, as early as 1965, Sollers had written the seminal essay *Dante et la traversée de l'écriture*, which has been reprinted several times as proof of the Florentine poet's importance in his work. This second Sollersian style is characterized by what we have called the *aesthetics of the surface*, i.e. the process by which, thanks to autofictional novel writing, the empty surface of the society of the spectacle is traversed, overturned and subverted by the emergence of the full surface of the text. The opposition between the flatness of the spectacular image and the depth of the surface of the written page is therefore central to understanding Philippe Sollers' post-1983 novels. Beyond the oft-repeated accusation by critics of a betrayal of his previous values after the stylistic turn taken by *Femmes*, we note the coherence of the two main phases of Sollers' writing.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Philippe Sollers, Dante Alighieri, Guy Debord, *Le Cœur absolu*, Esthétique de la surface | Philippe Sollers, Dante Alighieri, Guy Debord, *Le Cœur absolu*, Surface aesthetics

Avec la publication de *Femmes* et le passage des Éditions du Seuil à Gallimard, l'année 1983 marque pour Philippe Sollers un changement spectaculaire. Il renonce à l'esthétique cryptée et déroutante de ses textes d'avant-garde en faveur d'une esthétique romanesque de facture apparemment plus classique, il renoue avec l'intrigue, les personnages et la ponctuation et paraît de la sorte renier ses engagements littéraires précédents. Pour la critique comme pour le public, le Sollers médiatique, dont les apparitions télévisuelles ou radiophoniques se multiplient à partir des années 80, prototype de l'intellectuel parisien, séducteur, dandy et superficiel, vient remplacer le Sollers engagé et avant-gardiste. Trahison motivée par l'opportunisme éditorial à en croire la majorité de la critique, ce retournement transforme l'écrivain "illisible" mais néanmoins respectable en auteur à best-sellers¹.

Publié en 1987, *Le Cœur absolu* fut l'objet des plus vives attaques de la part de la critique qui n'avait vu dans ce roman que la répétition mal dissimulée de *Femmes* et *Portrait du joueur*. La multiplication des scènes sexuelles et sa structure chronique à première vue sans aucune composition avaient provoqué les commentaires les plus sévères (Poirot-Delpech 1987 ; Enthoven 1987). C'est néanmoins à partir du *Cœur absolu*, roman où domine la présence de Dante Alighieri, que semble se confirmer une esthétique valable pour l'ensemble des romans de la seconde manière sollersienne. Du reste, comme le souligne Philippe Forest, un des rares critiques ayant étudié de manière approfondie également cette deuxième phase de la production sollersienne et ayant dédié de très belles pages au *Cœur absolu*, ces romans doivent se lire comme une "architecture d'ensemble" (Forest 1992 : 262).

Un fil rouge constant, une passion fixe, traverse toute l'œuvre de Philippe Sollers, dès ses débuts jusqu'à sa récente départie le 5 mai 2023 : son amour absolu pour le grand maître florentin, son propre guide, comme Virgile l'avait été pour celui-ci (Sollers 2021). La présence de Dante dans l'œuvre de Sollers est une évidence à partir de son premier texte théorique fondateur, *Dante et la traversée de l'écriture* paru en 1965, au point qu'on pourrait presque parler d'une "fonction Dante" dans l'ensemble de l'œuvre sollersienne². Un Dante que Sollers met en relation, dans *Le Cœur Absolu*, avec un autre penseur qui lui est cher, Guy Debord, l'auteur de *La société du spectacle*.

Mise en scène du spectacle, *Le Cœur absolu* nous en offre une peinture précise et acerbe : le spectacle est l'Enfer dans lequel l'homme contemporain est plongé, il consacre le règne de la surface et de la mort.

Mais le roman ne se limite pas au diagnostic désabusé ; la traversée de l'écriture au cœur du roman est le lieu d'une subversion et d'un renversement radicaux, la société superficielle y est retournée, selon ce que j'appellerais une esthétique de la surface.

La notion de surface rend compte de la plasticité, de la complexité et de la tension contradictoire qui donnent aux textes de Sollers toute leur profondeur. Elle renvoie simultanément à deux univers, celui de l'image ou de l'écran et celui de l'écriture ou de la page. Dans son acception première, l'image est " une reproduction inversée (d'un objet qui se réfléchit) " ³. Image et surface sont donc indissociables. La surface est ce qui est apparent, ce qui se voit, qui est montré, comme le spectacle qui est, suivant l'étymologie, ce qui se présente au regard. L'esthétique de la surface est ainsi, en premier lieu, la mise en spectacle du spectacle, ou comment rendre le spectacle apparent.

L'intrigue du *Cœur absolu* nous place ainsi au cœur de l'univers des images. " C'est l'histoire d'un écrivain qui doit faire l'adaptation télévisée de *La Divine Comédie* " (Sollers 1997 : 346) résume le narrateur. Dès les premières pages nous apprenons que l'écrivain S., narrateur et personnage principal du roman, a été engagé par une société américaine pour faire une adaptation télévisée de la *Divine Comédie* de Dante. Au cours de la narration, le projet américain deviendra un projet japonais, avant de capoter complètement vers la fin du roman. La quasi-totalité des personnages, hormis le narrateur et ses amis, peuvent être regroupés au sein d'une même catégorie : producteurs de télévision, critiques littéraires et artistiques, directeurs de revues, journalistes, écrivains médiatiques, ils appartiennent à cette élite internationale qui est à l'origine de la production des images sociales. L'organisation sociale apparaît ici entièrement fondée sur la structure économique qui régit la société du spectacle : " Les journaux, la télévision, les soucis de ce qu'on va dire, penser, murmurer, laisser entendre, éviter de dire... Et l'Agence, les bureaux, les plateaux, les studios... Et les producteurs, les acteurs, les entremetteurs... Et les débutants et les débutantes, toute la demi-prostitution légèrement endiablée du métier... Et les critiques, les échetiers... Le grand radeau-miroir, sons et images... " (1997 : 77). *Le Cœur absolu* fournit de fait une transcription en termes romanesques d'une proposition de Guy Debord, selon laquelle le " spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images " (Debord 1992 : 4). Pour Debord le spectacle n'est pas

un supplément au monde réel, sa décoration surajoutée. Il est le cœur de l'irréalisme de la société réelle. Sous toutes ses formes particulières, information ou propagande, publicité ou consommation directe de divertissements, le spectacle constitue le modèle présent de la vie socialement dominante. Il est l'affirmation omniprésente du choix déjà fait dans la production, et sa consommation corollaire (1992 : 5).

Dans *Le Cœur absolu*, l'omniprésence du spectacle trouve sa manifestation la plus parfaite à travers les fréquentes occurrences des médias, qui sont l'incarnation, la représentation et la forme la plus tangible du spectacle : " J'ai dû mettre la radio, tout à l'heure, sans m'en rendre compte... En me levant pour faire chauffer le café, odeur du pain grillé, coup sourd du courrier et des journaux derrière la porte " (1997 : 1). De nombreux événements, pour la plupart d'ordre politique, ne sont relatés dans le texte que par le truchement des médias. La radio, la télévision, la caméra et jusqu'au téléphone sont ici les instruments de perception presque exclusifs de la réalité extérieure selon un processus de médiatisation de la réalité qui est un des phénomènes fondateurs de la société spectaculaire.

Dans l'article *Artaud contre le spectacle*, Sollers livre une définition claire des effets de la société du spectacle : " Ma position est donc simple : Artaud anticipe sur le fonctionnement désormais complet d'une falsification sociale autorégulée. [...] C'est-à-dire l'envers de la Société comme projet de destruction des corps comme elle a lieu, par tous les moyens " (Sollers 1991 : 64). Il s'agit, alors, dans le *Cœur absolu*, de dévoiler, de creuser, de démasquer les ruses protéiformes du spectacle. La surface, de l'union des termes latins *super* et *facies*, est ainsi ce qui recouvre l'apparence, ce qui voile l'aspect. Ce n'est donc pas seulement l'objet montré, mais ce qui cache le visage des choses : un masque. En ce sens, l'esthétique de la surface réside dans le dévoilement des différents masques superposés du spectacle.

Les thématiques du masque et de l'hypocrisie sont fondamentales dans *Le Cœur absolu*. L'image du monstre Géryon, reprise de Dante, qui intervient une première fois au début du livre lorsque S. commence à travailler au scénario de la *Divine Comédie*, en est le symbole : " Géryon, tiens... [...]. Montée de l'image Absolue de la fraude... Face d'honnête homme, corps de serpent... Voilà le sujet, pas de doute... Le mensonge à tête d'innocence... " (Sollers 1997 : 20). Sujet de l'adaptation de la *Divine Comédie*, l'hypocrisie l'est aussi du roman, comme en témoigne ce conseil

que le narrateur adresse à l'écrivain polonais T. par l'intermédiaire d'un ami commun : " Dites-lui de faire attention, que Géryon est toujours là, partout. C'est une des années où il se montre le mieux à découvert, je trouve. [...] Voilà celui qui infecte le monde ! " (1997 : 316).

Parmi les nombreux personnages secondaires, l'écrivaine Catherine Louvet incarne l'opposition entre le paraître et l'être. Son masque public, respectable et honnête, cache en fait une face privée qui est l'exact contraire de ce qu'elle s'efforce de montrer. Du reste son nom, qui évoque la louve, symbole de l'avarice et de la cupidité chez Dante, met en relation le démon infernal, apparaissant dans le cercle des usuriers, avec ce personnage. Et ce d'autant plus que le titre de son " dernier chef-d'œuvre ", *Mélusine ou la vie venue d'ailleurs*, renvoie à la légende médiévale selon laquelle Mélusine, jeune fille coupable, est condamnée à se transformer chaque semaine en femme-serpent.

Dans *Dante et la traversée de l'écriture*, Sollers soutient que nous vivons prisonniers d'un tissu de fiction que seule la fiction est en mesure de dénoncer. Le texte devient de la sorte le lieu d'un combat entre l'individu aspirant à vivre comme il l'entend et le spectacle : " Être en enfer c'est être chassé par soi-même de sa propre parole : c'est l'envers, l'inversion où " le soleil se tait [...]. Nous sommes ici sous le signe du spectacle, de l'extériorité radicale " (Sollers 1971 : 37). Face à la mise en surface, à la simplification de la réalité, qui est simplification du langage et de la sensation, la surface textuelle est le lieu de la constitution d'une contre-expérience qui permet la constitution d'un langage renouvelé. Le triple mouvement constitutif de l'esthétique de la surface pourrait être résumé ainsi : traverser, renverser, subvertir. D'où, finalement, l'intégration dans le texte d'un jeu de balancement entre des langages hostiles, relevant des codes sociaux, et d'un langage nouveau, créateur.

Le texte est cette surface qui, par la traversée de l'écriture, contient l'envers et l'endroit et qui englobant toute tension contradictoire permet le renversement et l'annulation de tout système langagier figé. Dans et par le texte, à la surface close de l'image se substitue une surface traversable, un lieu de passage et de frontière. Ainsi, *Le Cœur absolu* se construit-il autour des notions de voyage et de traversée car il s'agit de signifier que toute naissance à l'écriture repose sur l'expérience directe de la réalité et de ses limites. Le choix de *La Divine Comédie* comme sujet de l'adaptation est emblématique à la fois d'un voyage avec son propre corps et à travers le corps : " Dante appelle cet état : *trasumanar*. Il n'est pas question

cependant d’“outrepasser l’humain” et encore moins d’arriver à une quelconque surhumanité, mais bien de passer à travers lui sans cesse et de nouveau, pour vérifier à quel point il ne fait qu’un avec le divin ” (Sollers 1996 : 390). La traversée à l’œuvre est donc tout autant une traversée de l’enfer du social que l’exploration de la profondeur insondable de l’humain.

Cette exploration se fait à différents niveaux mais en particulier à travers l’expérience sexuelle. Le “ carnet rouge ”, cahier où le narrateur dit inscrire au jour le jour ses nombreuses conquêtes féminines, en est la démonstration la plus évidente. La maladie et la mort constituent les deux autres étapes nécessaires de cette traversée du corps. Le narrateur doit les affronter afin de traverser la surface du spectacle. D’autant plus que, par l’intermédiaire de crises provoquées par un mal non bien défini, le narrateur a plusieurs fois franchi le seuil entre spectacle et destruction. Les crises sont, en effet, directement liées à la question de la représentation, de la surface : “ Je sens arriver un petit règlement de comptes... [...] C’est toujours plus profond que l’on croit, le corps, [...] c’est une montagne à l’envers, un temple négatif dont seule une partie s’éclaire en haut, là-bas, parmi les images, au milieu des autres marionnettes à images ” (Sollers 1997 : 242). La crise manifeste donc la profondeur qui existe derrière la surface apparente de l’image, elle est la sensation physique poussée à son paroxysme. Ces périodes de crise, liées à l’expérience des limites du langage, expriment au fond la condition même de l’écrivain. La maladie du narrateur ne serait rien d’autre que ce besoin, sans bornes, d’écrire : “ C’est elle qui m’a raconté la suite... Comment j’ai fini, raide, tétanisé, par attraper une feuille de papier et un crayon pour tenter d’écrire... ” (1997 : 32).

La traversée de la conscience par l’écriture annonce le renversement de la surface spectaculaire. Le renversement est un concept pivot de l’esthétique de la surface car il correspond au mouvement même de la création. Il s’impose comme la seule réponse possible à l’inversion déjà présente dans la société et à cause de laquelle, selon une formule fameuse de Guy Debord : “ Le devenir monde de la falsification est le devenir falsification du monde ” (Debord 1992 : 20). Pour se libérer de cette inversion il n’y a qu’à la retourner définitivement, en suivant ce qu’Heidegger indiquait par la métaphore de l’image photographique. Le pôle négatif, le *Gestell*, l’arraisonement du monde à la technique, présente son exact contraire dans l’*Ereignis*, l’événement qui en serait la révélation. Le dévoilement, *Entschleierung*, de l’être dans et par le langage, qui est ce qui peut arracher

l'étant à l'habitude, correspond au sein du roman à la surface pleine du texte déjouant la surface vide de l'image. Le renversement était d'ailleurs une pratique essentielle prônée par Debord lui-même. À preuve son film sur Venise, ville de frontière entre le spectacle et l'art, où le renversement est d'emblée signalé dans le palindrome du titre : *In girum imus nocte et consumimur igni*. Renversant une formule fameuse de Hegel, Debord lançait ce jugement sur la société du spectacle : " Dans le monde *réellement renversé*, le vrai est un moment du faux " (1992 : 6). La subversion la plus complète du spectacle est celle qui peut bousculer cet axiome, non pas en le renversant à nouveau, mais en le rendant inopérant. Ce n'est qu'en dépassant sa stricte définition qui en fait l'antithèse de la vérité, que la fiction peut instaurer sa vérité propre qui, n'étant pas référentielle, étant donc hors de la représentation, se libère du carcan de la mise en image.

L'ironie et la parodie sont des éléments manifestes de cette subversion : la louange du spectacle se transforme en sa plus véhémence critique. Ainsi, *Le Cœur absolu* procède-t-il par l'appropriation des discours politiques, littéraires, universitaires, journalistiques de la société et par leur détournement à travers l'exagération de leurs caractéristiques : " Carnet ouvert devant moi... Les titres, les photos, les articles... Et l'encre bleue au soleil " (Sollers 1997 : 351). Si certaines caractéristiques du langage journalistique paraissent caricaturales, la lecture laisse une impression réaliste :

Je montre à Yoshiko un article paru dans *Vibration* :

DANTE EN PLEIN AIR

" L'enfer. C'est la trame de la première heure du spectacle dont la trame n'est pas évidente à narrer... En l'an 1300 (après Jésus-Christ) le jeune Dante Alighieri débarque au ciel à la recherche de sa gonzesse (la belle Béatrice) qui vient de mourir dans un accident de carrosse. Là-haut, il rencontre un copain écrivain : le poète Virgile (mort au minimum 1000 ans plus tôt) et qui va l'initier au voyage dans l'au-delà [...] " (1997 : 280).

La trame fournie par l'adaptation est le meilleur moyen pour démontrer le ridicule des images inhérente au spectacle. Le narrateur ne cesse au cours du roman de produire des séries de clichés cinématographiques avec une aisance maintes fois répétée en démontrant ainsi la simplification de la réalité sur laquelle repose la composition des images spectaculaires. La répétition incessante du prénom de Béatrice est, par exemple, à la base de la construction d'un des clichés les plus répandus, celui de la femme idéale :

Le sommeil de Béatrice. Le journal intime de Béatrice. Le visage figé de Béatrice devant les colères de son père qui ne comprend rien à son destin divin. Les voix de Béatrice. Une grande dame bleue lumineuse apparaît à Béatrice. La moue de Béatrice devant les calculs étroits de sa mère. Béatrice manquant d'être violée par un soldat de passage... - Vous croyez ? dit Yoshiko (1997 : 239).

Toutefois, l'exercice de la reproduction de clichés ne se limite pas seulement à démontrer la pauvreté de sens qui les compose puisque le lecteur se laisse presque entraîner par cette répétition, commence à coller un visage, pourtant irréel, à cette Béatrice. Et c'est ainsi que l'introduction de la dernière image, à la fois surréelle, contradictoire, repoussée par l'imagination, provoque une mise en question ironique de l'ensemble de la séquence.

Tandis que le spectacle n'est qu'une surface vide, le masque sans corps qu'il s'agit d'arracher pour démontrer l'absence se trouvant derrière lui, tout autre est la surface textuelle. La surface du texte, profonde et vivante, découvre une nouvelle épaisseur, sa propre matérialité, son propre tissu. Sollers écrit à ce propos dans *La Divine Comédie* : " Il ne s'agit pas d'écarter les vers pour trouver la doctrine sous les vers, ce que beaucoup ne sont que trop portés à faire. Le voile et le caché sont inséparables, et c'est précisément là que pointe ce nouveau rapport, déjà, à la vérité, à l'*aletheia*, qui sera indissolublement dire les pensées, et non pas une représentation séparée du dire " (Sollers 2000 : 430). À la différence des images figées du spectacle, manifestation ultime de la mise à mort de l'individu, le texte, expression de l'unicité de l'expérience individuelle, reproduit le mouvement dynamique de l'existence.

La création d'une société secrète par le narrateur avec quatre de ses amis est la manifestation la plus aboutie de la mise en œuvre de cet autre système. Son rôle fondamental est souligné d'emblée par l'identité entre le nom de la société secrète, *Le Cœur absolu*, et le titre du roman. Cette société représente l'exact envers de la société du spectacle, puisqu'elle repose sur le plaisir, la connaissance, l'art, la liberté. Créée à Venise, elle a pour but la gratuité la plus totale dans les rapports, la sortie du temps, le bonheur. Ses membres : un écrivain, le narrateur ; une comédienne, Liv ; une philosophe, Sigrid ; et deux musiciens, Cecilia et Marco. Le carnet rouge assoit quant à lui un temps de rupture, un contre-calandrier instituant une scansion du temps très particulière et fondée uniquement sur la sensation individuelle : " Le "carnet rouge" ? Simples

annales de l'instant..." (Sollers 1997 : 104). Ce calendrier, dont l'étalon sont les expériences sexuelles du narrateur, devient la base d'une perception du temps renouvelée.

Si le texte épouse les courbes irrégulières de l'existence du narrateur jusqu'à fournir une impression foisonnante de vie, il est aussi le lieu de l'introduction de l'existence dans le tissu textuel. La sensation de désordre cache en fait une construction sous-jacente qui, transformant le monde en livre, fait du *Cœur absolu* un univers entièrement textuel. Ainsi, le réel même se transforme en page : " Grand hiver comme une nouvelle page blanche scintillante, où l'on peut écrire tout, de nouveau " (Sollers 1997 : 64). Le narrateur résume ainsi le mécanisme de cette progressive transformation du réel en livre : " Il doit adapter pour la télévision *La Divine Comédie*, et il se met à vivre la Divine Comédie. Mais transformée. Parce que *L'Odyssée* et Casanova s'en mêlent " (1997 : 389). Les personnages, au lieu d'être sa création, explique S. à son interlocuteur, l'entraînent dans leurs aventures. *Le Cœur absolu* est donc cette réécriture de la *Divine Comédie* entremêlée d'une réécriture de *L'Odyssée* et des *Mémoires* de Casanova et de nombreuses autres références : réseau d'éléments cachés par le jeu de l'intertextualité qui confère profondeur à la surface du texte.

La subdivision du roman en sept chapitres évoque d'emblée la traversée, de la durée d'une semaine, de Dante dans l'au-delà, alors que la progression même du récit semble correspondre à une sortie de l'enfer vers le paradis.

Les deux premiers chapitres du roman ont toutes les caractéristiques d'un enfer moderne. La maladie, la mort, le gel y prédominent et le narrateur retraverse certaines étapes fondamentales du texte dantesque. Certaines, par le biais de l'écriture du scénario sont clairement évoquée, comme la rencontre avec Géryon ou la description de la Porte de l'Enfer. Mais d'autres s'inscrivent directement dans la progression du récit, sans intermédiaire. C'est ainsi que la mort de son ami Mex, homosexuel et suicide, est une réécriture des chants 13 et 15, où Dante rencontre les sodomites et les suicidés : " Dans le bois des suicidés, aux arbres noirs et tordus, rempli de ronces, les voilà avec leurs faces et leur cous humains, et leurs ailes énormes et leur pattes griffues, et leur gros ventres emplumés..." (1997 : 69). Cette traversée de l'Enfer se culmine, comme dans le chant 33, par l'apparition du Diable. L'appartenance de la femme du producteur de télévision Carl à une secte démoniaque est le prétexte pour introduire la question de l'existence du mal pour le mal, de la haine éternelle : " Lucifer, avec ses ailes de moulins à vent, chauve-souris plantée

au cœur du froid, en train de bouffer sans arrêt des crânes humains, dieux-grimace à trois gueules : impuissance, ignorance, haine... “ (1997 : 89). L'image même fournie par le poète italien est réactualisée, comme à prouver la nature immuable du mal.

L'insertion, au début du troisième chapitre, d'une lettre de Madame de Sévigné, devient, quant à elle, une évocation du deuxième chant du Purgatoire, chant au cours duquel Dante et Virgile sont transportés par un ange batelier au pied la montagne du Purgatoire : “ À peine sommes-nous descendus ici que voilà vingt bateliers autour de nous, chacun faisant valoir la qualité de personnes qu'il a menées, et la bonté de son bateau ” (1997 : 97). Le chapitre 3, celui de l'ouverture du carnet rouge, imite le mouvement du poème dantesque qui décrit la montée de la montagne conduisant à la porte du Purgatoire. Ce calepin pourrait en effet symboliser le passage de cette même porte ainsi que le suggère cette remarque du narrateur : “ Le “carnet rouge” ? (...) Entailles, incisions de la chance vécue, sans détour... ” (1997 : 104). Ces entailles, ces incisions, renvoient aux sept lettres (symbolisant les sept péchés capitaux) que l'ange gardien du Purgatoire marque avec son épée de feu sur le front du poète et qui vont s'effacer au cours de sa montée.

Comme le Purgatoire, Venise, au chapitre 4, est placée tout entière sous le signe de la musique et de l'art. Deux concerts s'y déroulent, dont le premier est suivi d'un discours du pape sur l'Art, les évocations de tableaux s'y font fréquentes. Mais surtout, comme le Purgatoire, Venise est le lieu du passage, suspendu comme il est entre la terre, la mer et le ciel. Par le biais de l'évocation de l'arrestation de T., le spécialiste de Dante, Sollers se penche dans ce chapitre sur deux chants du Purgatoire, le 26 et le 27 où se trouvent les luxurieux et les troubadours : “ Oui, il s'agit bien de la purification des luxurieux dans la flamme, épreuve à laquelle Dante lui-même doit se soumettre, confidence sur son libertinage de jeunesse ” (1997 : 176). Et Sollers d'insérer dans le roman le portrait de troubadours originaires de Bordeaux. Ces courtes descriptions, fonctionnant comme des autoportraits ironiques, viennent signifier que le narrateur lui-même, comme Dante, s'est soumis à l'épreuve du feu, a “ traversé la grande illusion ” du sexe. Cette réécriture se poursuit, de manière toujours plus implicite, lorsque le narrateur dit recevoir du pape cette bénédiction : “ Que l'Esprit-Saint vous gratifie de ses dons... ” (1997 : 196). Dons qui étaient symbolisés chez Dante par l'apparition d'un candélabre à sept branches, transporté par un Griffon, symbolisant lui-même le Christ dans sa double nature humaine et divine.

Les systèmes de cette réécriture vont se complexifiant au fur et à mesure de l'avancée du texte et viennent constituer des réseaux de renvois parfois très compliqués à démêler. Un exemple majeur concerne l'incarnation dans le roman du personnage de Béatrice. Le narrateur avoue lui-même être en difficulté à ce sujet par rapport à l'écriture du scénario : " Je ne pense pas qu'on puisse raisonnablement montrer aujourd'hui un homme conduit au sommet de la vérité par une image de femme idéale " (1997 : 237). La Béatrice dantesque apparaît en effet à la fin du Purgatoire, au paradis terrestre, pour transporter Dante au Paradis. Pour échapper à cette unique représentation, Sollers multiplie les images cachées de Béatrice. Si en effet une allusion très subtile renvoie, vers la fin du quatrième chapitre, au chant 32 du Purgatoire, lorsque Dante s'endort sous l'arbre de la science et retrouve Béatrice près de lui : " J'ai la tête sur le ventre de Liv, les jambes sur les cuisses de Sigrid... Je vois un laurier-rose au-dessus de moi... Je ferme les yeux " (1997 : 205), une autre Béatrice fait une apparition très rapide à la toute fin du chapitre :

Il y a une Lolita magnifique, douze ou treize ans, rose rouge dans les cheveux châtain, jeans noirs, blouse blanche, cul rebondi et ferme, joues de pêche, lèvres cerise, regard déjà lourd... [...] Lolita à la rose repasse devant nous avec ses copains... Me sourit... Se retourne deux fois... (1997 : 216).

L'explication de cette apparition n'advient qu'au chapitre suivant, lorsque le narrateur, parlant du scénario, est contraint de fournir une image plausible de Béatrice : " Mais alors il faut qu'elle soit très jeune, éblouissante... Une sorte de Lolita, douze ans, pas plus " (1997 : 238). À la différence du scénario, pourtant, le roman ne se fige pas dans cette seule image. Le cinquième chapitre, évocation du paradis terrestre, voit apparaître deux autres Béatrices. " Enfin te voilà ! Où étais-tu passé ? " (1997 : 223) lui dit Laura, l'épouse du narrateur, au téléphone et ce petit reproche rappelle ceux que Béatrice adresse à Dante lorsqu'elle le retrouve au chant 30 du Purgatoire. Enfin, la collaboratrice japonaise du narrateur, Mademoiselle Yoshiko Seibu, pourrait être elle aussi une des incarnations de Béatrice : " Ça la passionne, semble-t-il de savoir comment les saints sont enlevés au Paradis... Ah, voilà... Les anges porteurs, l'ouverture des nuages, le manteau de la Vierge " (1997 : 279). Et le cinquième chapitre, se concluant sur cette phrase de Yoshiko, " on est presque arrivés, vous savez... " (1997 : 286), est l'annonce d'un Paradis très proche.

Les deux derniers chapitres du roman sont dès lors une évocation du Paradis. L'île de Ré, avec le restaurant *Paradise*, est en effet une contrée utopique où le bonheur semble pouvoir durer éternellement. Les petits tas de sel qui caractérisent les salines de l'île deviennent, selon un changement de perspective, la montagne du Purgatoire vue du ciel : “ Petits tas qu'on pourrait prendre aussi bien, en variant le point de vue, comme si on était en avion, pour des pyramides éclatantes, dans un désert d'eau profond ” (1997 : 302). La construction du Paradis sur l'île repose en effet beaucoup sur un changement de point de vue, principe même de la constitution du paradis sur terre. C'est ainsi qu'une allusion à peine esquissée “ Regardez cette brouette, là. [...] Vous l'agrandissez... C'est un camion... Un wagon...Un hangar renversé... ” (302), renvoie quelques pages plus tard à la Grande Ourse : “ Et voici le personnage principal, devant nous, avec ses sept pointes...Un-deux-trois, manche légèrement coudé... Quatre-cinq-sept, forme brouette... ” (304). Ce basculement du regard correspond au basculement de la terre dans le ciel, à l'image du voyage de Dante dans les cieux. Enfin, au dernier chapitre, une discussion du narrateur avec le cardinal Albani à propos de *La Divine Comédie* redouble l'examen auquel Dante est soumis par Pierre, Jacques et Jean aux chants 24 et 25 du Paradis sur les trois vertus théologiques, emblème de la trinité, avant de pouvoir accéder à la vision de Dieu.

Dans *Le Plaisir du texte*, Barthes préfigurait ainsi le modèle stylistique mis en place par Sollers :

Tout l'effort consiste, au contraire, à matérialiser le plaisir du texte, à faire du texte *un objet de plaisir comme les autres*. C'est-à-dire : soit à rapprocher le texte des “plaisirs” de la vie [...] et à lui faire rejoindre le catalogue personnel de nos sensualités, soit à ouvrir par le texte la brèche de la jouissance, de la grande perte subjective, identifiant alors ce texte aux moments les plus purs de la perversion. L'important, c'est d'égaliser le champ du plaisir, d'abolir la fausse opposition de la vie pratique et de la vie contemplative. Idée d'un livre (d'un texte) où serait tressée, tissée, de façon la plus personnelle, la relation de toutes les jouissances : celle de la “vie” et celles du texte, où une même anamnèse saisirait la lecture et l'aventure (Barthes 1973 : 93)

Cette relation d'identité entre l'aventure et la fiction, entre la vie et le texte, est déterminante dans la constitution de l'esthétique de la surface :

c'est elle qui transforme le texte en corps, la surface en peau. " Nous le savons, désormais : écrire est ce qui oblige à vivre *d'une certaine façon*, ou n'est rien ", écrit Sollers dans la *Pensée émet des signes* (Sollers 1971 : 96). Autrement dit, la fiction devient non pas le moyen de représenter la réalité mais bien au contraire cette transformation progressive de la réalité en livre, de l'existence en écriture. Le retour à la fiction est donc d'une importance décisive en cela qu'elle permet ce basculement entre réalité et fiction, par le biais de l'autofiction. L'aventure elle-même se plaçant au niveau du surgissement du langage, il est impossible de décider de l'antériorité de l'aventure par rapport à la fiction, ou vice-versa, puisque le monde lui-même peut être interprété comme un langage. " Mon désir, à ce moment-là, " disait déjà Sollers à propos de *Drame* et *Nombre* dans *Vision à New York*, " est de construire un mécanisme de mouvement perpétuel, le monde s'écrivant et se lisant, le livre devenant monde " (Sollers 1997 : 13).

Le principe d'une écriture autofictionnelle, reposant sur la confusion entre auteur, narrateur et personnage, est le mécanisme central par lequel la fiction reflète le processus de sa propre création et grâce auquel l'écriture vient correspondre directement avec l'existence : " Tu crois qu'il nous a fait venir pour nous écrire ? Dit Sigrid. - Évidemment. Tout sur le vif. C'est connu " (Sollers 1997 : 304).

Selon l'expression de Barthes, Sollers parvient donc à créer par ses romans une vie textuelle. Cependant, cette interdépendance entre écriture et vie n'est complète que par la transformation totale du texte en corps, de l'écriture en expérience érotique. État que l'on pourrait nommer comme Sollers celui de " l'écriture corporelle " (Sollers 1971 : 122).

La dimension corporelle de l'acte d'écriture est soulignée en particulier par la présence du corps du narrateur. L'écriture est avant tout décrite comme une expérience physique, où la matérialité du langage et la matérialité du corps se rejoignent. Pour l'auteur expérimental que Sollers a été, donner du corps au texte revient aussi à montrer le mouvement même de sa génération, c'est à dire de quelle manière il s'inscrit sur la surface de la page⁴. Ainsi, par exemple, la double inscription du texte, qui évoque la coïncidence entre la surface du roman et le carnet rouge, redouble le mouvement de l'écriture : " Rite entre nous, ça, toujours une petite montagne de pièces... J'allais y puiser de temps en temps... Vol convenu... Pas un mot... Voilà : j'ouvre mon cahier rouge, j'écris ce qui précède : "Petite montagne de pièces... Vol convenu... Pas un mot..." " (Sollers 1997 : 160).

La surface de la page se transforme ainsi dans cette profondeur dans laquelle ce qui est à l'œuvre n'est pas autre chose que le travail sur la matière même du texte, des mots, de leur composition.

Comme chez Dante au Paradis, mais selon une vision plus immanente pour laquelle le paradis n'est pas l'au-delà mais bien l'ici, l'expérience du corps se fait expérience de la jouissance. La jouissance est décrite comme un dédoublement du corps, comme une multiplication de la sensation, comme la convergence de l'unité et du pluriel : “ - Amorce. Hameçon. Prise. / - Battement. Lâchage. / - Au cœur. / - Vous savez ce qu'est le cœur en termes de blason ? / - Le milieu ? / - L'abîme ” (Sollers 1997 : 194-195). Un resserrement s'opère autour du terme cœur : progression qui crée un passage de la pluralité à l'unité, du nombre cinq («amorce, hameçon, prise» et «battement, lâchage») au nombre un («au cœur») selon une structure 3/2 dans laquelle il est possible de reconnaître la structure même de la société secrète (trois femmes, deux hommes). De cette manière, Sollers semble suggérer que le pluriel converge vers l'unité, que l'unité contient le pluriel, que la jouissance des cinq n'est en fait rien d'autre que la jouissance démultipliée de l'un. Le cœur est donc aussi bien l'unité de la jouissance et ce qui s'ouvre sur l'abyme de la pluralité. Le narrateur joue sur le double sens du terme “ abyme/abîme ” : à la fois profondeur, gouffre mais aussi reproduction d'un signe à l'intérieur d'un signe, d'un système à l'intérieur d'un système. Cette expérience du multiple dans le singulier se fait par une expérience décuplée du temps : “ le temps infini contient la même somme de plaisirs que le temps fini ” (1997 : 163), dit le narrateur en citant Épicure. *Le Cœur absolu* est la jouissance, ce singulier multiple permis par une expérience décuplé du temps : “ Ce n'est plus un livre. - Comment ça ? - Je ne sais pas, les choses se mettent en scène directement dans l'espace. Le temps bat, se divise, tourne. On dirait une roue. - Un cœur ? - Un cœur ” (1997 : 266).

Impossible de ne pas voir dans cette “ roue ”, dans ce cœur, une référence aux dernières strophes du *Paradis* dantesque, qui se clôt sur une image en miroir, ou en abyme : le poète “ come rota ch'igualmente è mossa ”, retrouvant l'effigie d'un homme dans la contemplation de Dieu, est ensuite pris, grâce à “ l'amor che move il sole e l'altre stelle ”, dans le même mécanisme rotatoire de l'absolu.

Cette structure circulaire, rotative, se retrouve dans la mise en abyme du temps autour de laquelle le roman dans son entier est construit. *Le Cœur absolu* retrace donc une année dans la vie du narrateur, comme

l'indique cette phrase de S. à la dernière page : “ Quelle année ! ” (1997 : 446). Toutefois, la répartition du livre en sept chapitres est aussi la marque explicite de la correspondance du roman avec une semaine, comme l'indique aussi une citation de saint Augustin sur le repos du septième jour à la fin du roman : “ Or le septième jour est sans soir, il n'a pas de coucher parce que vous l'avez sanctifié pour qu'il se prolonge éternellement ” (1997 : 444). Citation qui, elle encore, nie la possibilité de la fin. Enfin, le roman est aussi le récit d'une journée. Commenant par le réveil du narrateur le livre s'achève par la tombée du soir et par le retour du narrateur au lit conjugal.

Cet enchâssement temporel semble indiquer que l'infinitude des moments peut être contenue dans un seul instant. Car l'expérience de la jouissance est décrite comme cet instant où le temps se concentre, où la pluralité est unité. Ainsi dans ce passage où les trois jouissances de personnages se résorbent en une, le passé et le futur sont en fait contenus dans le présent de l'écriture :

Liv et Sigrid vont venir. [...] Elles m'ont peut-être joué à pile ou face, tout à l'heure, en se promenant ensemble du côté de Rialto... On va bien voir... [...] À moins qu'elles veuillent rester toutes les deux avec moi [...]. Je me lèverai tôt, je les laisserai sur le lit, j'irais travailler sur les Zattere, au soleil... Et en effet, j'écris ces lignes au soleil. Tout s'est passé comme prévu. Trois jouissances en une (1997 : 166).

Le cœur absolu est donc une expérience de l'infini, de l'éternité. Par une dernière mise en abyme, Sollers concentre la pluralité des instants du roman dans le seul titre du roman, suggérant la présence dans le roman d'un système numérique caché, d'une dimension symbolico-numérique qui, là encore, rappelle la constitution de la *Comédie* de Dante, et n'est pas étonnante de la part de l'auteur de *Nombres*.

Un chiffre en particulier, le huit, revient, quoique de manière allusive, plusieurs fois dans le texte. Le narrateur habite “ Place Saint-Augustin, au 8, troisième étage ” (1997 : 160), la société secrète “ a été fondée le 8 octobre 1984, à 18 heures ” (160), la première semaine du Carnet rouge est composée non pas de sept jours mais de huit jours. Ce chiffre pourrait passer inaperçu si le narrateur lui-même n'attirait l'attention du lecteur en écrivant : “ L'unisson du ciel et de l'eau, le huit dynamique où la ligne de terre s'enveloppe, brume bleue pulvérisée, légère... ” (1997 : 282). Mis en relation avec le paysage, avec la ligne de l'horizon, le huit dont il s'agit, horizontal, est clairement le symbole de l'infini.

Un symbole qui, de fait, est disséminé dans tout le texte, quoique de manière imperceptible. Au *cœur* même du titre du roman. Ainsi, le cœur s'avère-t-il être l'expérience infinie de la jouissance :

J'entrevois le cœur du temps, il bat, il respire, il est sous-marin, hors des corps, il les influence de loin, les visite, les abandonne, les soutient par moment, s'éteint... Œil vide, vingt mille lieues sous les continents, chiffre des désirs, des délires, chaque étreinte lui est consacrée, chaque brûlure... (1997 : 166).

L'esthétique de la surface est donc ce processus fondateur par lequel la surface vide de la société du spectacle se trouve traversée, renversée et subvertie par le surgissement d'une surface pleine : le texte. Faisant preuve d'une cohérence, même après le grand virage stylistique opéré par *Femmes*, qui n'a pas toujours été comprise, Sollers continue à défendre l'idée que le texte n'est pas le miroir, le reflet de la réalité, mais au contraire ce point spatio-temporel où se constitue un réel qui va au-delà de la représentation. Contre la représentation s'élève la présence de la jouissance infinie de l'œuvre.

NOTES

- 1 S'il avait été encore en vie, Roland Barthes aurait fait exception, ayant bien identifié dans la volonté de ne pas figer son image, la nature même de Sollers (Barthes 1979).
- 2 Sur le rapport entre Sollers et Dante, je renvoie à Mohan Halgrain (Halgrain 2014), Alessandro Raffi (Raffi, 2021), Erik Pesenti Rossi (Pesenti Rossi 2021), Bruna Donatelli (Donatelli, 2023) et Philippe Forest (Forest 2023).
- 3 Selon la définition fournie par le *Petit Robert*.
- 4 Voir à ce propos les concepts de phéno-texte et de géno-texte formulés par Julia Kristeva dans un article consacré à *Drame* et *Nombres* (Kristeva 1969 : 280).

RÉFÉRENCES

Barthes, Roland (1973), *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil.
— (1979), *Sollers écrivain*, Paris, Seuil.

- Debord, Guy (ed. 1992), *La société du spectacle*, Paris, Gallimard.
- Donatelli, Bruna (2023), “ Philippe Sollers : la voce, il corpo, la scrittura ”, *Rimediare, performare, intermediare. Il corpo sonoro della scrittura*, ed. Laura Santone, Prismes, 6 : 97-116.
- Enthoven, Jean-Paul (23-29 janvier 1987), “ L’étalon Sollers ”, *Le Nouvel Observateur*.
- Forest, Philippe (1992), *Philippe Sollers*, Paris, Seuil.
- (1999), “ Le roman, divine autofiction ”, *Revue de littérature comparée*, 1 : 49-61.
- (2023), “ Lire traduire écrire: 1921/ 1965/ 1987 ”, *Traduzioni dantesche*, ed. Gabriella Bosco, Luana Doni, Giuseppe Noto, Edizioni dell’Orso : 127-137.
- Halgrain, Mohan (2014), “ Sollers et Dante ou l’érudition paradisiaque ”, *Le savant dans les Lettres*, ed. Valérie Cangemi, Presses universitaires de Rennes : <https://doi.org/10.4000/books.pur.52866>.
- Kristeva, Julia (1969), “ L’engendrement de la formule ”, *Sémiotiké : recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil : 217-310.
- Pesenti Rossi, Erik (2021), “ Philippe Sollers : lecteur de Dante ”, *Dante Alighieri, Musanostra*, hors série : 79-82.
- Poirot-Delpéch, Bertrand (23 janvier 1987) “ L’épatant ”, *Le Monde*.
- Raffi, Alessandro (2021), “ Leggere Dante attraverso Lacan : Giorgio Agamben, Philippe Sollers, Carmelo Bene ”, *Campi immaginabili* : 120-140.
- Sollers, Philippe (1971), *L’écriture et l’expérience des limites*, Paris, Seuil.
- (1991), “ Artaud contre le Spectacle ”, *Improvisations*, Paris, Gallimard.
- (1996), “ Dante au Paradis ”, *La Guerre du goût*, Paris, Gallimard.
- (ed. 1997), *Le Cœur absolu*, Paris, Gallimard.
- (1998), *Vision à New York*, Paris, Gallimard.
- (2000), *La Divine Comédie*, Paris, Desclée de Brouwer.
- (2021), “ Interview ”, *La Vie*, 29 juillet 2021.

Ada Tosatti est Maîtresse de Conférence en Littérature italienne contemporaine à l’Université Sorbonne Nouvelle et traductrice du français et de l’italien. Elle a publié des études sur divers auteurs de poésie et de fiction du XX^e siècle et de l’époque hypercontemporaine. Elle s’intéresse notamment aux auteurs de la Néo-avant-garde (Gruppo ’63), au rapport entre engagement politique et littérature et aux questions relatives à la traduction littéraire et aux transferts culturels franco-italiens. Elle a codirigé les volumes suivants: *Nuovi realismi : il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive* (Transeuropa, 2016) ; *Luce d’Eramo. Un’opera plurale crocevia*

dei saperi (Sapienza Università Editrice, 2019) ; *Senza traumi? Le ferite della storia e del presente nella creazione letteraria e artistica italiana del nuovo millennio* (Franco Cesati Editore, 2021) ; *Erratico insolente. Sanguineti e la Francia* (Quaderni del '900, Fabrizio Serra Editore, 2023). | Ada Tosatti is **associate professor** of contemporary Italian literature at the University Sorbonne Nouvelle. She has published studies on various twentieth-century and hyper-contemporary authors of poetry and fiction. She is particularly interested in the authors of the Neo-avant-garde (Gruppo '63), the relationship between political commitment and literature, and issues relating to literary translation and Franco-Italian cultural transfers. She co-edited the following volumes: *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive* (Transeuropa, 2016); *Luce d'Eramo. Un'opera plurale crocevia dei saperi* (Sapienza Università Editrice, 2019) ; *Senza traumi? Le ferite della storia e del presente nella creazione letteraria e artistica italiana del nuovo millennio* (Franco Cesati Editore, 2021) ; *Erratico insolente. Sanguineti e la Francia* (Quaderni del '900, Fabrizio Serra Editore, 2023).



Rivedere i classici: la musa africana di Phillis Wheatley

Re-viewing the Classics: Phillis Wheatley's African muse

Sabrina Vellucci

Università Roma Tre, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

La poesia di Phillis Wheatley traeva spunto dai classici per la celebrazione degli ideali repubblicani che sarebbero stati a fondamento dei nascenti Stati Uniti. Dai suoi versi, tuttavia, emerge la profonda contraddizione generata dalla coesistenza di tali principi con il sistema dello schiavismo. Concentrandosi su un epillio ispirato a un passo del libro VI delle *Metamorfosi* di Ovidio e alla trasposizione pittorica di Richard Wilson, l'articolo mette in luce la portata creativa e velatamente rivoluzionaria delle riscritture dell'autrice. | Phillis Wheatley's poetry drew from the classics in its celebration of the republican ideals that would lay the foundation of the nascent United States. Revising this tradition, her verse highlighted the profound contradictions engendered by the coexistence of those principles with the system of slavery. The article highlights the creative and covertly revolutionary scope of Wheatley's rewritings focusing on an epillion inspired by a passage from Book VI of Ovid's *Metamorphoses* and Richard Wilson's pictorial transposition.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Poesia americana, Classicismo, Signifying, Riscrittura/Revisione, Letteratura afroamericana | American Poetry, Classicism, Signifying, Re-writing/Re-vision, African American Literature

1 Un'identità ossimorica

Oltre a essere considerata la fondatrice della tradizione letteraria afroamericana, Phillis Wheatley fu un'antesignana nel concepire l'"America" in termini mitici – si ritiene, ad esempio, che sia stata la prima a usare l'appellativo di "Columbia" per designare il "nuovo" continente (Staley 2009: 9). La sua attitudine mitopoietica nella celebrazione del luogo¹ è, tuttavia, più spesso articolata attraverso il richiamo ai classici latini e greci. Nel fare appello a tali illustri predecessori, i versi di Wheatley esaltano i principi che sarebbero stati a fondamento dei nascenti Stati Uniti,

mettendo altresì in luce – in maniera più o meno scoperta – la profonda contraddizione generata dalla coesistenza dei principi repubblicani con il sistema dello schiavismo.

La presa di parola di Wheatley è perciò caratterizzata dalla profonda complessità derivante dall'essere costretta a dissimulare la protesta contro la propria condizione di schiava in versi accettabili per il pubblico bianco che di quei versi e della stessa autrice avrebbe avuto il potere di determinare le sorti. La perfetta padronanza della lingua e della letteratura coloniale WASP da parte di una schiava costituiva di per sé una minaccia per una cultura nella quale la schiavitù era strumentalmente giustificata dalla presunta inferiorità intellettuale della popolazione di origine africana. Precariamente situata al tempo stesso all'interno e all'esterno di quei discorsi, l'autrice fu perciò costretta a usare strategie retoriche come l'equivocazione e il *double voicing* o *Signifyin(g)*, che riflettevano non solo la sua resistenza all'oppressione ma anche l'ineludibile ambiguità di chi per resistere è costretta a usare la lingua dell'oppressore². Tali peculiarità sono all'origine delle difficoltà interpretative e dei paradossi che, fino a tempi recenti, hanno caratterizzato la ricezione critica dell'opera della poeta. Da un lato, Wheatley è riuscita a essere riconosciuta come autrice in virtù dell'apparente convenzionalità dei suoi versi. Dall'altro, quella stessa convenzionalità le ha attirato critiche da parte dell'establishment letterario per la qualità imitativa della sua poesia, precludendone qualunque riconoscimento del valore intrinseco.

Le inevitabili contraddizioni di questa poesia sono state altresì interpretate come il risultato di un'identità in formazione (l'autrice scrisse pressoché l'intero corpus di componimenti a oggi conosciuto quando era ancora adolescente)³ e di una scrittura che incarna "le ansie, le difficoltà, e anche le ambiguità del passaggio che l'America compie dall'esperienza coloniale a un'identità nuova" (Martinez 1999: 129). Fra gli aspetti poco indagati o lungamente fraintesi dalla critica vi è perciò il contenuto politico dei versi che l'autrice scrisse, per la maggior parte, negli anni immediatamente precedenti la Rivoluzione. Tali componimenti testimoniano come la poeta fosse profondamente impegnata nella riflessione sulla condizione degli schiavi e sul tema della libertà – una questione rivelatasi principio guida della sua poetica, come illustrano, tra l'altro, i versi di "America"⁴ e di un altro componimento, "To the Right Honourable WILLIAM, Earl of Dartmouth", nel quale è evidente, e quanto mai audace, il parallelismo tra l'assoggettamento delle colonie nordamericane alla madrepatria e la schiavitù subita dalla stessa Wheatley:

No more, *America*, in mournful strain
Of wrongs, and grievance unredress'd complain,
No longer shall you dread the iron chain,
Which wanton *Tyranny* with lawless hand
Had made, and with it meant t' enslave the land.
Should you my lord, while you peruse my song,
Wonder from whence my love of *Freedom* sprung,
Whence flow these wishes for the common good,
By feeling hearts alone best understood,
I, young in life, by seeming cruel fate
Was snatch'd from *Afric*'s fancy'd happy seat:
What pangs excruciating must molest,
What sorrows labour in my parent's breast?
That from a father seiz'd his babe belov'd:
Such, such my case. And can I then but pray
Others may never feel tyrannic sway? (Wheatley ed. Shields 1988: 74)

Phillis Wheatley aveva soltanto sei o sette anni quando fu strappata (“snatch’d”) ai suoi genitori, nel Gambia (secondo alcuni, nel Senegal), e deportata a Boston, dove arrivò nel 1761 coperta solo di qualche straccio a bordo della nave *Phillis*, che avrebbe ispirato i suoi futuri padroni (con esemplare insensibilità) nella scelta del nome. A Boston fu quindi comprata all’asta da John Wheatley, esponente di una facoltosa famiglia, che la acquistò come servitrice personale della moglie Susanna.

In virtù del prestigio sociale di cui godevano i Wheatley nella città di Boston, Phillis ebbe l’opportunità di entrare in contatto con importanti personalità della cultura del tempo. Dotata di straordinarie capacità di apprendimento, nell’arco di diciotto mesi imparò l’inglese e fu in grado di leggere la Bibbia. Avendo subito riconosciuto le doti intellettuali della giovanissima schiava, i Wheatley le permisero di ricevere l’educazione classico-umanistica riservata ai discendenti maschi delle famiglie più facoltose – un fatto del tutto insolito per l’epoca⁵. Phillis imparò così il latino, una lingua per la quale dimostrava di avere una “notevole inclinazione”, come scrisse il suo istitutore nel 1772⁶. Oltre agli autori del canone letterario latino – “Ovid, Horace, Virgil, &c” (cit. in Carretta 2011: 51) – Phillis lesse anche *Iliade* e *Odissea*. Dal canto loro, i Wheatley traevano un discreto tornaconto dall’esibizione della formidabile istruzione e dell’educazione cristiano-evangelica che avevano concesso alla “loro” Phillis. Come afferma il biografo Vincent Carretta:

“Religion would give Phillis the motive, means, and opportunity to begin writing in 1765, and she would soon publicly demonstrate her value as an item of conspicuous consumption” (2011: 23)⁷. La fede religiosa – in questo periodo, fra l’altro, era ancora forte l’influsso del Primo grande risveglio – offrì a Phillis non solo la materia di cui scrivere ma anche l’autorità morale e spirituale per farlo. Tuttavia, l’opera di Wheatley è connotata da una peculiare fusione di elementi cristiani, pagani e misterici, questi ultimi riferiti in particolare a un culto del sole⁸. Tale sincretismo è una componente essenziale del processo di appropriazione, re-visione e adattamento delle fonti classiche attraverso il quale Wheatley ha dato voce alla causa del popolo africano nella nascente repubblica e sul quale mi soffermo nelle pagine che seguono.

Phillis iniziò dunque molto presto a comporre versi e nel 1770 pubblicò la sua prima poesia, “On the Death of the Reverend Mr. George Whitefield”, che le valse un ampio consenso sulle due sponde dell’Atlantico. A renderla famosa, tre anni dopo, fu la raccolta *Poems on Various Subjects, Religious and Moral*, pubblicata a Londra nel 1773, dopo inutili tentativi presso gli editori di Boston. Come era costume per le opere scritte da schiavi o da ex-schiavi, anche questa apparve corredata da un “certificato di autenticità” nel quale ben diciotto notabili bostoniani testimoniavano che l’autrice delle poesie era realmente una schiava africana. Al ritorno dal viaggio in Inghilterra, dove aveva suscitato un forte interesse, Wheatley fu finalmente accolta anche in patria come un “genio poetico straordinario”⁹. A Boston, tuttavia, la pubblicazione della raccolta avvenne solo dopo la sua morte, nel 1784.

Poems on Various Subjects, Religious and Moral ha rappresentato uno spartiacque sia per la cultura statunitense sia per quella afroamericana. Per quest’ultima costituisce non solo il primo testo pubblicato da una donna ma anche il primo testo poetico in assoluto (Gates 1988: x). Benché le poesie di questa autrice siano caratterizzate dalla “varietà” dei temi – e benché il rilievo conferito all’immaginazione e al sublime renda Wheatley una precorritrice del romanticismo – la forma dei componimenti, in cui prevale il distico eroico, è generalmente ritenuta di stampo neoclassico, ispirata all’opera di Alexander Pope (in particolare alle sue traduzioni di Omero) e di John Milton¹⁰. Al pari dell’ossequio alla tradizione, la convenzionalità della lingua, che riprendeva gli stilemi tipici della dizione poetica settecentesca, ha contribuito a rendere Wheatley oggetto di critiche sia di natura politica che di natura estetica. Tra i suoi contemporanei, Thomas Jefferson riteneva che le sue poesie fossero “al disotto della dignità della critica”¹¹. Come ha osservato Alessandro

Portelli: “Abbiamo dovuto aspettare gli anni sessanta, [...] la nascita degli studi afroamericani e di una teoria critica misurata su questi testi, prima di poterci accorgere che forse i suoi distici eroici non erano solo una pallida eco imitativa dei versi di Alexander Pope” (2004: 22-23)¹².

2 Riscrivere Niobe

Data la giovane età in cui fu deportata in Nord America, Phillis avrebbe avuto in seguito pochi ricordi della vita in Africa. Tuttavia, alcuni di questi – come l’immagine della madre che, al mattino, rende omaggio al sorgere del sole versando dell’acqua – si fissarono in modo indelebile nella sua memoria e continuarono a riemergere nella sua poesia, dove numerosi sono i riferimenti a divinità come Aurora e Apollo/Febo. Perciò, oltre alla fede religiosa, la mitologia classica offre a Wheatley la materia per celebrare le proprie origini africane ed esprimere al contempo la propria autorità morale. Si veda, ad esempio, “An Address to the Atheist, by P. Wheatley at the Age of 14 Years—1767—”, rivisitazione di un componimento precedente intitolato “Atheism”, nel quale l’autrice usa la convenzionale invocazione alla musa all’inizio della poesia, “Muse! Where shall I begin the spacious feild [sic] / To tell what curses unbelief doth yield?” (cit. in Carretta 2011: 54), per proseguire con un’altrettanto convenzionale *captatio benevolentiae* nella quale afferma la propria inadeguatezza di poeta: “The endless scene too far for me to tread / Too great to utter from so weak a head” (cit. in Carretta 2011: 54). A ben vedere, tuttavia, il componimento in sé sovverte tale apparente convenzionalità, a partire dalla ferma posizione assunta dall’io lirico. Nonostante la giovane età, il suo status di schiava, le origini africane e l’appartenenza di genere, Wheatley dimostra di possedere una notevole autorevolezza nel cimentarsi con un tema tanto complesso. L’invocazione alla musa, caratteristica della lirica classica e stilema ricorrente nei suoi componimenti, induce allora a interrogarsi su cosa si celi dietro l’immagine personificata dell’ispirazione poetica nell’opera di questa autrice. Come sottolinea Portelli, non poteva trattarsi della stessa musa di Omero, che cantava all’interno di una cultura essenzialmente orale, né della musa invocata dai poeti neoclassici, che usava l’oralità come “metafora immateriale dell’ispirazione” (2004: 23).

La musa di Wheatley si distingue dalla tradizione precedente perché non esercita il suo afflato dall’esterno, ma “assiste” la creatività dell’autrice

che si configura, perciò, nei termini di una vocazione innata – come dimostrano i versi della terza poesia della raccolta, “To the University of Cambridge, in New England”, rivolta agli studenti dell’Università di Harvard, ovvero all’élite culturale del Paese: “While an intrinsic ardor prompts to write, / The muses promise to assist my pen” (Wheatley ed. Shields 1988: 15). La poeta non si pone, insomma, né come tramite né come destinataria della parola della musa, bensì come “sua paritetica interlocutrice” (Portelli 2004: 23) – ne è un esempio anche l’incipit di “To Captain H——D, of the 65th Regiment”: “Say, muse divine, can hostile scenes delight / The warrior’s bosom in the field of fight?” (Wheatley, ed. Shields 1988: 72). Benché la massima espressione si trovi in componimenti quali la “Ode to Neptune”, dove l’io lirico, in un vertiginoso movimento ascensionale, arriva a porsi sullo stesso piano della divinità, alla quale ingiunge: “Thy promise, Neptune keep, record my pray’r, / Nor give my wishes to the empty air” (77). Lo stesso accade nell’epillio “NIOBE in Distress for her Children Slain by APOLLO, from Ovid’s Metamorphoses, Book VI, and from a View of the Painting of Mr. Richard Wilson”, nel quale Wheatley opera una delle sue più significative riscritture dell’originale latino, interpolando 24 versi iniziali non contenuti nel testo di Ovidio e aggiungendo altri versi che tendono a umanizzare la figura di Niobe. Tale libertà espressiva da parte dell’autrice si rivela, a ben vedere, già nel sottotitolo, che enuncia le fonti a cui è ispirato il componimento – il libro VI delle *Metamorfosi* di Ovidio e il dipinto *The Destruction of Niobe’s Children* (1760) del pittore gallese Richard Wilson (Fig. 1). Wheatley decide infatti di trattare l’episodio di Niobe attraverso quella che oggi potremmo definire una lettura intermediale¹³ – quindi di per sé creativa – mettendo a confronto la traduzione letteraria del testo di Ovidio, presumibilmente nella versione di George Sandys (1632)¹⁴, e la traduzione in immagini di Wilson – non l’opera stessa, tuttavia, bensì “a View”, una ‘visione’ di questa. Una specificazione che sembra sottolineare la posizione di interprete, necessariamente soggettiva, assunta dall’autrice. Oppure, se si accetta la tesi secondo cui Wheatley non avesse mai visto il quadro di Wilson¹⁵ (del quale esistono peraltro cinque versioni differenti), bensì un’acquaforte di William Woollett a esso ispirata, *Niobe* (1761), “a View” starebbe proprio a sottolineare questa ulteriore transcodificazione, ennesimo slittamento interpretativo dell’originale ovidiano (Fig. 2). Si tratta, perciò, di due testi che, oltre a essere per loro natura transcodificazioni dell’originale (al grado secondo, nel caso di Woollett), sono anche realizzati attraverso media diversi e, infine, appartengono a due epoche



FIG. 1 – Richard Wilson, *The Destruction of the Children of Niobe* (1760). New Haven (Conn.), Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, B1977.14.81. Olio su tela. 147,3 × 188 cm.
<http://collections.britishart.yale.edu/vufind/Record/1668505>



FIG. 2 – William Woollett, *Niobe* (1761). London, Royal Academy of Arts, 05/3828. Acquaforte. 436 × 584 mm. <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/niobe>

molto distanti tra loro, una delle quali è contemporanea alla rilettura di Wheatley. La stessa visione parziale o soggettiva caratterizza, evidentemente, l'approccio dell'autrice al testo di Sandys, non solo nella scelta di concentrarsi sull'episodio di Niobe (che rappresenta solo una parte del VI libro delle *Metamorfosi*), ma soprattutto nel cambiamento dell'ordine degli eventi e nelle interpolazioni ricordate sopra¹⁶.

"Niobe in Distress for her Children Slain by Apollo" rappresenta perciò, a tutti gli effetti, un unicum nel corpus di Wheatley. Anche perché, a differenza della quasi totalità delle sue poesie, in cui i riferimenti ai classici appaiono in contesti estranei alla mitologia greca e latina e spesso in connessione a temi di matrice cristiana, questo è l'unico componimento interamente incentrato su un mito classico. Per cominciare, il titolo suggerisce che l'attenzione non è focalizzata sulla storia in sé o sulla *hybris* che è causa della tragedia di Niobe, come in molte interpretazioni moralistiche precedenti e successive a quella di Wheatley, bensì sulle conseguenze per Niobe degli eventi narrati da Ovidio, ovvero sulla disperazione della madre a cui vengono uccisi i figli.

Non stupisce che, malgrado la giovane età, Phillis si identificasse con la figura di Niobe o per essa manifestasse una considerevole empatia¹⁷. Come nella già citata poesia al Conte di Dartmouth, era sempre vivo in lei il pensiero dei genitori, ai quali era stata strappata da bambina, e la consapevolezza del travaglio ancora acutissimo a cui essi dovevano essere soggetti, anche a distanza di anni – è significativo che, dal passato degli eventi relativi al suo rapimento, l'io lirico passi al presente nell'immagine del genitore afflitto dalla perdita:

I, young in life, by seeming cruel fate
Was snatch'd from *Afric's* fancy'd happy seat:
What pangs excruciating must molest.
What sorrows labour in my parent's breast?
(Wheatley, ed. Shields 1988: 74)

Anche se in questa poesia è rappresentato il dolore del padre, al quale viene strappata "his babe beloved", è probabile che la scelta fosse dettata dall'intento di accrescere la capacità di persuasione nei confronti del destinatario eponimo del componimento – "His Majesty's Principal Secretary of State for North America, &c.", come recita il titolo per esteso – ovvero di sollecitare i suoi sentimenti paterni al fine di suscitare in lui empatia per la condizione degli schiavi e quindi incoraggiare il suo sostegno alla causa abolizionista. La figura della madre torna in altri componimenti

della raccolta, come si è visto, a dimostrazione della sua importanza nell'immaginario dell'autrice. In un'ottica più ampia, attraverso Niobe Wheatley ha rappresentato in maniera icastica lo strazio di tutte le madri africane a cui sono stati strappati i figli per essere venduti come schiavi.

È altresì possibile ipotizzare che l'interesse di Wheatley per il dolore di Niobe possa essere stato alimentato dalla visione del quadro di Wilson (o dall'acquaforte di Woollett a esso ispirata), il cui focus, necessariamente limitato, è appunto sulla scena dell'uccisione dei figli e della disperazione della madre e non sull'antefatto che conduce alla terribile vendetta di Latona, madre di Apollo e Artemide. La storia di Ovidio narra infatti di come Niobe, madre di sette robusti figli maschi e sette bellissime figlie, si vantasse della propria fecondità e pretendesse gli onori che spettavano alla divinità. Paragonandosi a Latona, che aveva solo due figli, la regina Niobe critica l'adorazione di cui la dea era oggetto.

Nell'introdurre la storia di Ovidio, Wheatley ricorre a una lunga invocazione alla musa (in dieci versi), che è del tutto assente nel testo del poeta latino. L'io lirico intima alla musa di cantare: "Apollo's wrath to man the dreadful spring / of ills innum'rous, tuneful goddess, sing!". Dopo avere ricordato come la divinità abbia ispirato "with glowing energy of thought, / What *Wilson* painted, and what *Ovid* wrote", ribadisce:

Muse! Lend thy aid, nor let me sue in vain,
Tho' last and meanest of the rhyming train!
O guide my pen in lofty strains to show
The *Phrygian* queen, all beautiful in woe (Wheatley, ed. Shields 1988: 101)¹⁸.

L'ultimo verso della strofa sintetizza il tema del componimento, il dolore – e non la superba tracotanza del mito – della bella regina di Frigia. L'angolazione da cui Wheatley sceglie di re-immaginare la vicenda di Niobe spiega anche la scelta decisiva di omettere alla fine dell'epillio la sua orribile trasformazione in una statua di marmo dai cui occhi continueranno a sgorgare lacrime in eterno. Gli ultimi dodici versi, che descrivono con macabro dettaglio questa metamorfosi, non sono infatti il frutto della penna di Wheatley, ma vengono definiti in nota "the Work of another Hand" (Wheatley, ed. Shields 1988: 112)¹⁹.

Dopo la prima strofa, l'interpolazione di Wheatley continua nei versi successivi, dedicati all'elaborato resoconto della genealogia di Niobe e alla toccante presentazione dei figli e delle figlie, queste ultime paragonate con una lunga similitudine alla dea Aurora:

Seven sprightly sons the royal bed adorn,
Seven daughters beauteous as the op'ning morn,
As when Aurora fills the ravish'd sight,
And decks the orient realms with rosy light
From their bright eyes the living splendors play,
Nor can beholders bear the flashing ray
(Wheatley, ed. Shields 1988: 102).

Nella strofa seguente l'io lirico prepara il lettore alla tragedia imminente attraverso l'allusione all'amore "eccessivo" di Niobe:

But thou had'st far the happier mother prov'd,
If this fair offspring had been less belov'd²⁰:
[...]
Thy love too vehement hastens to destroy
Each blooming maid, and each celestial boy
(Wheatley, ed. Shields 1988: 102-03).

Nel resto del componimento Wheatley è generalmente fedele alla narrazione di Ovidio, benché nella sua rappresentazione la sfrontata vanagloria della regina per la sua straordinaria progenie appaia smorzata rispetto all'originale. Si confronti il seguente passaggio dal testo di Sandys:

Through out my Court behold in euery place
Infinite riches! adde to this, a face
Worthy a Goddess. Then, to crowne my ioyes,
Seuen beauteous daughters, and as many boyes:
All these by marriage to be multiply'd.
Behold, haue we not reason for our pride?
Dare you *Latona* then, by *Coeus* got,
Before me place? to whom a little spot
The ample Earth deny'd t' vnlade her wombe? (Sandys 1632: 205)

con la resa di Wheatley, nella quale i sentimenti di frustrazione di Niobe sono espressi in modo articolato, rendendo più comprensibile la sua tracotanza:

Niobe comes with all her royal race,
With charms unnumber'd, and superior grace:
[...]
Proudly she turns around her lofty eyes
And thus reviles celestial deities:

“What madness drives the *Theban* ladies fair
“To give their incense to surrounding air?
“Say why this new sprung deity preferr’d?
“Why vainly fancy your petitions heard?
“Or fay why Coeus’ offspring is obey’d,
“While to my goddessship no tribute’s paid?
“For me no altars blaze with living fires,
“No bullock bleeds, no frankincense transpires,
“Tho’ Cadmus palace, not unknown to fame,
“And Phrygian nations all revere my name (Wheatley, ed. Shields 1988: 104).

Un'altra significativa aggiunta al testo di Ovidio si riscontra verso la fine, quando Niobe, oramai disfatta, implora gli dèi di risparmiare almeno l'unica figlia rimastale, ““Ye heav’nly pow’rs, ah spare me one,’ she cry’d, / ‘Ah! Spare me one,’ the vocal hills reply’d”. Come osserva Shields (1980: 110), nel testo di Ovidio non vi è accenno all’eco dell’implorazione di Niobe, che Wheatley fa risuonare persino nel paesaggio circostante. Con questo espediente l’autrice conferisce alla disperazione di Niobe una dimensione umana profonda e assoluta nella sua solitudine e unicità. Il fatto che questo grido, così amplificato, resti inascoltato non può che suscitare l’empatia di chi legge di fronte al destino che si abbatte implacabile sul personaggio: “In vain she begs, the Fates her suit deny, / In her embrace she sees her daughter die” (Wheatley, ed. Shields 1988: 112).

3 “La prima poetessa americana”

In generale, la posizione espressa dall’io lirico in molti componimenti della raccolta *Poems on Various Subjects* presume non solo l’assunzione di una soggettività forte (un dato niente affatto scontato per chi viveva in schiavitù, come gli studi sulla *slave narrative* hanno messo in luce²¹), ma attribuisce a quella soggettività anche caratteristiche quali autorità e creatività, che nella cultura statunitense sarebbero rimaste esclusivo appannaggio dei bianchi per quasi due secoli. Partendo da sé, dunque, grazie a “un ardore innato” che la spinge a scrivere, Wheatley incarna l’essenza della *self-reliance* che di lì a qualche decennio Emerson avrebbe postulato come caratteristica precipua del poeta americano. Come ha

scritto June Jordan, Wheatley fu “la prima poetessa decisamente americana in questo continente, nera o bianca, maschio o femmina”²² (1995: 9).

Perciò più dell’argomento, molto spesso occasionale (e che in poesia come la controversa “On Being Brought from Africa to America” è stato, soprattutto in passato, giudicato totalmente asservito all’ideologia dei bianchi), l’atto stesso di prendere la parola e dire “io” sancisce nell’opera di Wheatley, come di altri autori e autrici afroamericane, la formazione di un soggetto che, “per il solo fatto di esistere, pone confini all’espansione soggettività del padrone” (Portelli 2004: 30).

’Twas mercy brought me from my *Pagan* land,
Taught my benighted soul to understand
That there’s a God, that there’s a *Saviour* too:
Once I redemption neither sought nor knew
(Wheatley, ed. Shields 1988: 18).

Nell’atto di rendere grazie alla Provvidenza – non per essere stata fatta schiava, è bene sottolinearlo, ma per la sua conversione al cristianesimo – Wheatley costruisce ed enuncia la propria posizione di soggetto, dotato di una propria *agency* nella ricerca di una “redenzione” che è agita, appunto, e non subita. E, soprattutto, passa attraverso la scrittura. In un altro componimento, intitolato “An Address to the Deist—1767”, colpisce la posizione retorica assunta dall’io lirico rispetto sia all’immaginario “deista” a cui è indirizzata la poesia che al lettore esterno. La poesia inizia così: “Must Ethiopians be employ’d for you? / Much I rejoice if any good I do” (Wheatley, ed. Shields 1988: 131)²³. Presentandosi come straniera in una terra che non è sua e appropriandosi dell’attributo “etiope”, l’autrice rivela, da un lato, il proprio colore, la propria etnicità e il proprio status; dall’altro, definendosi etiope, e non genericamente africana o nera, in una poesia di argomento religioso, rivendica un’identità che, trovando il proprio fondamento nella Bibbia, le conferisce autorevolezza nel rivolgersi ai lettori²⁴.

È indubbio che la padronanza di queste strategie retoriche, oltre alla fiducia nelle proprie capacità, le derivassero da un’istruzione eccezionalmente elevata e dalla familiarità con i classici, almeno in traduzione – secondo il suo biografo, non ci sono prove che Phillis leggesse i classici latini in originale, o che conoscesse il greco, e nessuno degli scritti giunti fino a noi dimostrerebbe una conoscenza diretta delle fonti (Carretta 2011: 40). Tuttavia, sul fatto che Wheatley fosse o meno in grado di leggere i classici nella lingua originale non c’è accordo tra i critici. Secondo

Patrick Moseley, la poeta non avrebbe avuto bisogno delle traduzioni di John Dryden o di Alexander Pope per leggere, rispettivamente, l'*Eneide* e l'*Iliade* – due fonti primarie per le sue poesie – e sarebbe da ritenersi propriamente una classicista più che una neoclassicista (2011: 108). Un'ipotesi che sembra suffragata dalla effettiva riscrittura che Wheatley compie a partire dagli originali, come si è visto nel caso di Ovidio, talora inserendo elementi che non sono presenti nelle traduzioni inglesi.

L'approccio revisionistico e tutt'altro che imitativo che connota molti dei versi di *Poems on Various Subjects* è d'altra parte evidente a partire dalla poesia di apertura, "To Maecenas", in cui l'io lirico si presenta nella propria condizione di schiavitù. Nonostante i richiami all'*Iliade*, questa poesia non fa parte della traduzione di Pope ed è una riscrittura dell'ode di Orazio al suo patrono, Gaio Cilnio Mecenate²⁵. Dopo avere reso omaggio a Omero e a Virgilio, l'io lirico si chiede se mai ella possa avvalersi dell'ispirazione delle muse (non di una, in questo caso, ma di tutte e nove) per rivaleggiare con tali illustri predecessori: "Great Maro's strain in heav'nly numbers flow, / The Nine inspire, and all the bosom glows, / O could I rival thine and Virgil's page" (Wheatley, ed. Shields 1988: 10). La constatazione della propria impossibilità a raggiungere tali vette – "But I less happy, cannot raise the song, / The fault'ring music dies upon my tongue" – e il confronto con il commediografo romano Terenzio, anch'egli di origini africane, suscita in lei un moto di protesta: "But say, ye Muses, why this partial grace, / To one alone of Afric's sable race" (11), perché solo a un autore africano sono stati concessi onori e fama imperitura? Il tema così enunciato in apertura percorre sotterraneamente tutti i componimenti della raccolta, mentre questa prima poesia si conclude con un altro gesto di sfida, quasi uno sberleffo. Non potendo "mount and ride upon the wind" come gli altri grandi poeti, per godere almeno di una piccola parte di gloria l'io lirico non potrà far altro che impossessarsene proditoriamente, confidando nell'indulgenza del suo patrono: "I'll snatch a laurel from thine honour'd head, / While you indulgent smile upon the deed" (12). Con sottile ironia, per indicare questo gesto di appropriazione e di auto-celebrazione l'autrice usa lo stesso verbo, "snatch", che aveva impiegato per descrivere il proprio rapimento in Africa. Ma l'accostamento tra le due azioni genera uno stridente contrasto: quella dell'io lirico è una mancanza veniale, di fronte alla quale ella può ragionevolmente aspettarsi un sorriso indulgente da parte dell'autorità. Di tutt'altro tenore sono le conseguenze nell'altro caso, e ferma la condanna: "Steel'd was that soul and by no misery mov'd / That from a father seiz'd his babe belov'd" (74).

Oltre alle odi, Wheatley scrisse almeno diciotto elegie (senza contare le numerose varianti di alcune di queste)²⁶, un genere molto popolare all'epoca praticato dagli scrittori alle prime armi. I temi sono spesso di circostanza, oppure ispirati ai classici. La profonda conoscenza della letteratura greca e latina influisce anche sulla pratica di questa forma da parte dell'autrice, la quale rivela una sofisticazione che supera di molto l'opera di suoi contemporanei quali Mather Byles (uno dei mentori di Wheatley), Benjamin Church e Charles Wesley, poiché, scrive John C. Shields, "none of these elegists displays a disposition toward drawing concrete ties between their performances and classical paganism" (1988: 249-50). In "On Imagination", ad esempio, Wheatley riprende il *topos* classico dell'immaginazione poetica declinandolo, però, in modo diverso, ovvero riferendosi a un "unbounded soul" che richiama l'attenzione per contrasto alla specifica condizione "bounded" dello schiavo. Grazie a questa facoltà, tutti noi (il pronome è collettivo) possiamo – in un'altra delle vertiginose ascese che, nell'arco di tre versi, l'io lirico ci invita a compiere – superare il vento e, lasciandoci il mondo alle spalle, arrivare a esplorare le stelle e la volta celeste:

We on thy pinions can surpass the wind
And leave the rolling universe behind:
From star to star the mental optics rove,
Measure the skies and range the realms above.
There in one view we grasp the mighty whole,
Or with new worlds amaze th' unbounded soul
(Wheatley, ed. Shields 1988: 66).

L'immaginazione poetica che, con un'ulteriore inversione di prospettiva, Wheatley definisce nell'incipit "imperial queen", può rappresentare uno strumento di riscatto e di liberazione per chi è in schiavitù – può divenire un mezzo per trascendere un presente inaccettabile e persino costruire "mondi nuovi" in grado di suscitare meraviglia in un animo che può così finalmente dirsi libero da vincoli. Una posizione che pone Wheatley, ancora una volta, sulla stessa linea di una tradizione che giunge fino a Emerson e Whitman. In un fondamentale studio sull'anelito alla libertà che, in quanto causa ed effetto dell'esperienza estetica, attraversa tutta la poesia dell'autrice, Shields (1988: 252-53) sottolinea come i componimenti in cui è celebrata l'immaginazione – e l'altro tema a essa strettamente collegato, il sublime – rendono la sua poetica antipatrice della teoria dell'immaginazione secondaria elaborata da Coleridge

nella *Biographia Literaria* (1817)²⁷. Questa facoltà, che presiede alla creazione poetica, rivela una comune tendenza nei due poeti a “idealize, unify, and shape a mythopoetic world” (Shields 1988: 257).

Soprattutto negli ultimi tre decenni la critica ha messo in luce la stratificazione di significato e le diverse possibilità interpretative che emergono dall’opera di questa poeta schiava adolescente. Ambiguità e ironia spesso si condensano in “un’unica parola, un solo verso o immagine, depositari di un’identità a prima vista marginale – celata nelle vesti non sue della tradizione letteraria grazie alle quali può far udire e accettare la propria voce –, ma capaci, in virtù della loro forza, di ribaltare il significato apparente del componimento” (Martinez 1999: 131). Come afferma Shields, Wheatley è stata un’innovatrice, persino un’anticipatrice, che ha fatto proprie idee e forme precedenti rielaborandole in una lingua nuova ed eloquente: “One must concede, then, that the nature of Wheatley’s imitation was not external and derivative but internal and recreative” (1988: 269). Nei riferimenti ricorrenti alla propria identità paradossale o ossimorica di “Afric muse”²⁸ e nel sottolineare la peculiare autorità morale e spirituale che tale condizione le conferisce, Wheatley si è autolegittimata come poeta contro ogni aspettativa e in totale assenza di modelli. In tempi più recenti, la straordinarietà della sua impresa e del suo genio è divenuta oggetto di scritture poetiche che hanno celebrato Phillis Wheatley Peters²⁹ in quanto protagonista e iniziatrice di un’epica miracolosa³⁰. Intessendo nelle sue poesie gli effetti riconducibili alle sue molteplici differenze (di etnicità, status, genere, cittadinanza, età) e facendo proprie le convenzioni letterarie classiche e/o canoniche, l’autrice ha costruito la sua opera intorno alle tensioni e alle possibilità che da quelle differenze originano. Come ripete June Jordan nella sua “sorta di sonetto per Phillis Wheatley”: “Non era naturale. E lei fu la prima” (1995: 4, 5, 9, 10, 12, 13).

NOTE

- 1 Nella poesia “America” (1768), per esempio, l’autrice loda il potere della “Libertà”, che rende forti i deboli e fa sentire la voce degli schiavi africani, “Thy Power, O Liberty, makes strong the weak / And (wond’rous instinct) Ethiopians speak” (Wheatley, ed. Shields 1988: 134).
- 2 Cfr. Bennett 1998: 66. Per il concetto di *double voice* o *Signifyin(g)*, si veda il saggio seminale di Gates (1989: 88): “When one text Signifies upon another text, by tropological revision or repetition and difference, the double-voiced utterance allows us to trace discrete formal relationships in Afro-American literary history. Signifyin(g), then, is a metaphor for textual revision”. A proposito dell’uso dell’epica classica da parte di Wheatley come strategia sovversiva per veicolare il suo messaggio di protesta, cfr. Anderson 2011: 14.
- 3 Cfr. Hodgson 2014 per uno studio delle strategie retoriche impiegate da Wheatley al fine di criticare le politiche schiaviste della colonia facendo leva sulla sua posizione di scrittrice adolescente – un aspetto trascurato dalla maggior parte della critica, che si è concentrata sull’identità di schiava africana dell’autrice dando luogo ad un diffuso processo di “adultificazione” dell’io lirico nelle sue poesie.
- 4 Cfr. Shields 1988: 230-31.
- 5 L’istruzione impartita a Phillis da Susanna e/o dalla figlia Mary era straordinaria perfino per un uomo bianco di alto rango del periodo (cfr. Carretta 2011: 40).
- 6 Questi notava come Phillis avesse “a great inclination for the Latin Tongue, and has made some Progress in it” (cit. in Carretta 2011: 40).
- 7 Erano rari all’epoca i proprietari che potevano permettersi di risparmiare ai loro schiavi i lavori più pesanti. Il fatto che Phillis potesse disporre di “leisure Moments” per scrivere poesie era ovviamente fonte di prestigio per la famiglia Wheatley, la quale, d’altra parte, realizzava in questo modo un vero e proprio investimento. Secondo Carretta, altre motivazioni per la scelta di trattare Phillis alla pari di un membro della famiglia, oltre alla evidente precocità della bambina, sono la possibile intenzione da parte dei Wheatley di condurre una sorta di “esperimento sociale” volto a scoprire l’effetto dell’istruzione su un individuo di origine africana. È altresì ipotizzabile che Phillis ricordasse, in particolare a Susanna, la figlia Sarah morta dieci anni prima, quando aveva la stessa età di Phillis (Carretta 2011: 37).
- 8 Si veda a questo proposito Shields 1980.
- 9 “A WONDER of the Age, indeed!”, come la definì un suo contemporaneo (cit. in Carretta 2011: 92).
- 10 Ciò nonostante, Wheatley si cimentò anche con altri tipi di versi: “two of her poems are written in hymn stanza, a third is written in blank verse (suggesting Milton), and a fourth is a Horatian ode. Her last poem, *An Elegy on Leaving*_____, is cast in elegiac stanza” (Shields 1988: 334-35).

- 11 Thomas Jefferson, *Notes on the State of Virginia* (1787), New York, Harper, 1965: 135 (cit. in Portelli 2004: 22).
- 12 Portelli sottolinea, inoltre, come il concetto di “imitazione”, usato per sminuire l’opera di Wheatley, fosse uno dei paradigmi poetici dell’età neoclassica – molti dei componimenti di Pope, per esempio, sono dichiaratamente imitazioni, come attestano titoli quali *Translations and Imitations e Imitations of Horace*.
- 13 Lo spazio di questo articolo non permette di dare conto dell’ampiezza e complessità del campo di studi relativo all’intermedialità e ai processi di transcodificazione, da alcuni decenni molto dibattuto sia dal punto di vista teorico che analitico. In particolare, i rapporti tra arte verbale e arte visuale – o cultura visuale in senso lato – di cui l’*ekphrasis* è la forma paradigmatica, è stato oggetto di riflessione dai tempi antichi. Nell’epillio di Wheatley sono in gioco transcodificazioni di sistemi di segni diversi – interlinguistici (latino-inglese), intralinguistici (inglese rinascimentale delle traduzioni / inglese settecentesco dell’autrice) e intersemiotici (linguaggio letterario / arte figurativa [pittura / acquaforte]). Per un esame dello stato dell’arte di questi studi, cfr. Fastelli 2018. Cfr. anche Phillips, che, sottolineando come l’interazione tra scrittura e pittura fosse un tema privilegiato nella poesia rinascimentale, definisce la “Niobe” di Wheatley “the first serious revision of classical *ekphrasis* in American literature” (2012: 56).
- 14 Questa è l’ipotesi più accreditata. Le traduzioni in versi del testo di Ovidio che circolavano all’epoca erano quella di Arthur Golding (1567), la versione di George Sandys (1632) in distici eroici, lo stesso metro usato da Wheatley, e la versione di Croxall nell’edizione di Samuel Garth (1717) anch’essa in distici eroici. Secondo Julian Mason, Wheatley usò la traduzione di Sandys liberamente, come riferimento, soprattutto per la chiarezza e la profondità della comprensione del testo ovidiano. Tale ipotesi è corroborata dal rilievo dato ad alcuni vocaboli e sintagmi, che si ritrovano nel testo di Wheatley (ad esempio, “Maeonia, Phrygian; plain extended; a sailor and his sail”) e sono invece assenti nelle altre due traduzioni (Mason 2009: 28-29). Thorn, invece, ritiene che Wheatley abbia consultato la versione, più moraleggiante, di Croxall (2008: 245), da cui discende l’interpretazione della studiosa in questa chiave: “Wheatley’s rendition of the tale emphasizes its moral, an approach that aligns her with America’s often moralizing response to the classics” (234).
- 15 Scrive Thorn: “[g]iven its seclusion on the estate of the Duke of Cumberland, it is highly unlikely that Wheatley actually saw the Richard Wilson *Niobe* that she cites in her title. Instead, she probably saw one of the many prints of the 1761 engraving of Wilson’s *Niobe* made by William Woollett” (2008: 242).
- 16 Phillips rimarca che l’inclusione nel titolo dell’interpretazione di Ovidio data da Wilson segnala che “[Wheatley] is taking on a new kind of poetic project,

one that bridges artistic media, as well as revising the old narratives on which epic storytelling is based” (2012: 56-57).

- 17 Hairston (2011: 86) legge “Niobe in Distress” come espressione delle paure dell’autrice per la sua “essenziale vulnerabilità”, soprattutto in relazione alle possibili conseguenze del fare mostra di ambizione e autocompiacimento da parte di una poeta schiava.
- 18 Cfr. Shields 1980 e Mason 2009.
- 19 Cfr. quanto osserva Phillips: “While Wheatley may not have had much choice in including the added ending, the editorial choice to include it testifies to uneasiness at Wheatley’s refusal to acknowledge the story’s original moral. A mother’s grief and the cruelty of the gods are the takeaways in her version, not messages about excessive pride” (2012: 50). Thorn (2008: 248), al contrario, considera anche questa ultima sezione opera di Wheatley.
- 20 L’amore “eccessivo” di Niobe per i suoi figli riecheggerà e sarà riscattato attraverso il personaggio di Sethe in *Beloved* di Toni Morrison – cfr., in particolare, la risposta di lei all’obiezione di Paul D: “‘Your love is too thick,’ [...] ‘Love is or it ain’t. Thin love ain’t love at all’” (2000: 156).
- 21 Cfr., per esempio, Andrews 1986 e Foster 1993.
- 22 Pare opportuno ricordare che Anne Bradstreet (1612-1672), nata in Inghilterra e giunta nel Massachusetts nel 1630, autrice della raccolta *The Tenth Muse, Lately Sprung Up in America* (1650), è generalmente considerata la prima poeta “americana” in assoluto.
- 23 La poesia non fa parte della raccolta *Poems on Various Subjects*.
- 24 Al tempo la conoscenza del testo della Bibbia era patrimonio comune e la poeta poteva dunque aspettarsi che i suoi lettori sapessero che Mosè aveva sposato un’etiope (Numeri 12:1). Inoltre, nel libro dei Salmi (68:31) si legge che “l’Etiopia s’affretterà a tender le mani verso Dio.”
- 25 Orazio, *Carmina*, I, 1.
- 26 Il corpus dell’opera di Wheatley consta di 55 poesie. L’autrice ne compose almeno altre 33, ma queste non sono state ancora rinvenute. Cfr. Shields 1988: 129, 246; Carretta 2011: 179-80; Jeffers 2020: 178-82.
- 27 Il funzionamento di ciò che Coleridge definisce “immaginazione secondaria” è così descritto: “It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate; or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify” (Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, ed. James Engell and W. Jackson Bate, Princeton, Princeton University Press, 1983: 304; cit. in Shields 1988: 256). Sul ruolo anticipatore della poesia di Wheatley e sulla sua “elaborata teoresi dell’immaginazione”, cfr. ancora Shields 2011.
- 28 Con questo appellativo l’io lirico si definisce nelle poesie “An Hymn to Humanity”; “To His Honour the Lieutenant-Governor, on the Death of His Lady” e “Phillis’s Reply to the Answer” (quest’ultima non inclusa nel volume del 1773). Cfr. Bennett 1998: 64.

- 29 Sull'opportunità di includere il cognome assunto da Wheatley dopo il matrimonio con John Peters, cfr. Jeffers 2020.
- 30 Cfr. Jordan 1995 (traduzione italiana di "The Difficult Miracle of Black Poetry in America or Something like a Sonnet for Phillis Wheatley" da *On Call: Political Essays* di June Jordan [Boston: South End Press, 1985]: 87-98). Un'altra poeta, Honorée Fanonne Jeffers, è autrice del volume *The Age of Phillis* (2020), una raccolta di poesie che, fondata su un lavoro di ricerca quindicennale, ricostruisce la storia di Wheatley rievocandone la poetica e colmando in modo immaginifico le lacune delle biografie a lei dedicate.

BIBLIOGRAFIA

- Anderson, Maureen (2011), "Phillis Wheatley's Dido: An Analysis of 'An Hymn to Humanity. To S.P.G. Esq.'", *New Essays on Phillis Wheatley*, eds. J. C. Shields, E. D. Lamore, Knoxville, University of Tennessee Press: 3-17.
- Andrews, William L. (1986), *To Tell a Free Story: The First Century of Afro-American Autobiography, 1760-1865*, Urbana and Chicago, University of Illinois.
- Bennett, Paula (1998), "Phillis Wheatley's Vocation and the Paradox of the 'Afric Muse'", *PMLA*, 113/1: 64-76.
- Carretta, Vincent (2011), *Phillis Wheatley. Biography of a Genius in Bondage*, Athens and London, University of Georgia Press.
- Fastelli, Federico (2018), "Letteratura e cultura visuale. Stato dell'arte e qualche minima proposta", *LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, 7: 1-16. DOI: <http://dx.doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-24217>.
- Foster, Frances Smith (1993), *Written by Herself: Literary Production by African American Women, 1746-1892*, Bloomington, Indiana University Press.
- Gates, Henry Louis Jr. (1988), "In Her Own Write", foreword, *The Collected Works of Phillis Wheatley*, ed. J.C. Shields, New York, Oxford University Press: vii-xxii.
- (1989), *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism*, New York, Oxford University Press.
- Hairston, Eric Ashley (2011), "The Trojan Horse: Classics, Memory, Transformation, and Afric Ambition in *Poems on Various Subjects, Religious and Moral*", *New Essays on Phillis Wheatley*, eds. J. C. Shields, E. D. Lamore, Knoxville, University of Tennessee Press: 57-94.

- Hodgson, Lucia (2014), "Infant Muse. Phillis Wheatley and the Revolutionary Rhetoric of Childhood", *Early American Literature*, 49/3: 663-82.
- Jeffers, Honorée Fanonne (2020), "Looking for Miss Phillis", *The Age of Phillis*, Middletown, CT, Wesleyan University Press: 167-89.
- Jordan, June (1995), "Il difficile miracolo della poesia nera in America: una sorta di sonetto per Phillis Wheatley", *Acoma. Rivista di Studi Nord-Americani*, II/3: 4-13.
- Martinez, Carlo (1999), "La poesia della rivoluzione", *La formazione di una cultura nazionale. La letteratura degli Stati Uniti dall'Indipendenza all'età di Jackson (1776-1850)*, ed. A. Portelli, Roma, Carocci: 127-39.
- Mason, Julian (2009), "Examples of Classical Myth in the Poems of Phillis Wheatley", *American Women and Classical Myths*, ed. G. A. Staley, Waco, TX, Baylor University Press: 23-33.
- Morrison, Toni (2000), *Beloved*, New York, Penguin.
- Moseley, Patrick (2011), "Empowerment through Classicism in Phillis Wheatley's 'Ode to Neptune'", *New Essays on Phillis Wheatley*, eds. J. C. Shields, E. D. Lamore, Knoxville, University of Tennessee Press: 95-110.
- Phillips, Christopher N. (2012), *Epic in American Culture: Settlement to Reconstruction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Portelli, Alessandro (2004), "Phillis Wheatley, l'ossimoro fondatore", *Canoni americani*, Roma, Donzelli: 21-33.
- Sandys, George (1632), *Ovid's Metamorphosis Englished. Mythologiz'd And Represented in Figures*, Oxford, John Lichfield.
- Shields, John C. (1980), "Phillis Wheatley's Use of Classicism", *American Literature*, 52/1: 97-111.
- (1988), "Phillis Wheatley's Struggle for Freedom in Her Poetry and Prose", *The Collected Works of Phillis Wheatley*, ed. J. C. Shields, New York, Oxford University Press: 229-70.
- (2011), "Phillis Wheatley's Theoretics of the Imagination: An Untold Chapter in the History of Early American Literary Aesthetics", *New Essays on Phillis Wheatley*, eds. J. C. Shields, E. D. Lamore, Knoxville, University of Tennessee Press: 338-70.
- Staley, Gregory A. (2009), "Introduction. The Book of Myths", *American Women and Classical Myths*, ed. G. A. Staley, Waco, TX, Baylor University Press: 1-19.
- Thorn, Jennifer (2008), "'All beautiful in woe': Gender, Nation, and Phillis Wheatley's 'Niobe'", *Studies in Eighteenth-Century Culture*, 37: 233-58.

Wheatley, Phillis (ed. 1988), *Poems on Various Subjects, Religious and Moral*, in *The Collected Works of Phillis Wheatley*, ed. John C. Shields, New York, Oxford University Press.

Sabrina Vellucci è professoressa associata di Letteratura Anglo-Americana all'Università Roma Tre. Ha pubblicato articoli e saggi sulle scritture femminili statunitensi dall'Ottocento a oggi, sulla poesia del ventesimo secolo, sul teatro, sul cinema e l'adattamento dal testo letterario al film. Recentemente ha co-curato un numero speciale della *Italian American Review* (University of Illinois Press, 2023) e ha tradotto e curato l'edizione della commedia di Anna Cora Mowatt, *La moda. Vita a New York [1845]* (Linea Edizioni, 2023). Il suo volume *Italian American Poetics of Place: An Environmental Perspective* è stato pubblicato dalla Fairleigh Dickinson University Press (2024). | Sabrina Vellucci is an associate professor of American Literature at Roma Tre University. She has published articles and essays on American women's writing, twentieth-century U.S. poetry, theater, cinema, and adaptation (literature to film). She recently co-edited a special issue of the *Italian American Review* (University of Illinois Press, 2023) and translated and edited Anna Cora Mowatt's 1845 play, *Fashion; or, Life in New York* (Linea Edizioni, 2023). Her volume *Italian American Poetics of Place: An Environmental Perspective* was published by Fairleigh Dickinson University Press (2024).



SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE, TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO
e-ISSN 2611-3309

8/2024

INTERVISTE

a cura di | edited by Valentina Sturli • Aldo Roma

ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA



Il mito della Commedia dell'arte e la finzione del teatro

Intervista a Gian Marco Pellecchia

The Myth of the Commedia dell'arte and the importance of theatrical fiction

An Interview with Gian Marco Pellecchia

Nicolò Palazzetti

Sapienza Università di Roma, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

In quest'intervista, il musicologo e storico della cultura Nicolò Palazzetti dialoga con l'attore e autore Gian Marco Pellecchia attorno alla storia e alla contemporaneità della Commedia dell'arte. L'analisi estetica e poetica del fortunato spettacolo *Comœdia*, scritto e interpretato da Pellecchia a partire dal 2013, diventa quasi un pretesto per riflettere sul mito della Commedia dell'arte, in quanto insieme di tecniche attoriali, risorse drammaturgiche e narrative, maniera di porsi rispetto ai contesti storici e mediali. La riflessione attorno alla Commedia dell'arte diventa allora un modo per ripensare la finzione del teatro e, per certi versi, rileggere il nostro tempo. | In this interview, musicologist and cultural historian Nicolò Palazzetti engages with actor and author Gian Marco Pellecchia to explore the history and contemporary relevance of the Commedia dell'arte. The aesthetic and poetic examination of Pellecchia's successful show, *Comœdia*, performed since 2013, serves as a pretext to reflect on the myth of the Commedia dell'arte. This reflection encompasses a set of acting techniques, dramaturgical and narrative resources, and a method of positioning oneself within historical and media contexts. The discussion of the Commedia dell'arte thus becomes a means of rethinking theatrical fiction and, in certain respects, reinterpreting our contemporary era.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Commedia dell'arte, metateatro, maschera, attore, teatro contemporaneo | Commedia dell'arte, metatheatre, mask, actor, contemporary theatre

Introduzione

Celebrata come la prima forma di teatro professionale, ossia “il teatro dei professionisti organizzati in compagnie” (Ferrone 2014: 3), la Commedia dell’arte emerse in Italia durante il Rinascimento e si diffuse in Europa durante il periodo barocco. Eppure, come rilevano Schino e Taviani, “il modo in cui essa sopravvive nella tradizione del teatro moderno si intreccia e si sovrappone alla sua storia”. In altri termini, “la Commedia dell’arte è oscurata dalle leggende che si sono fissate e dai simboli che sono spuntati intorno ad essa, dalla presunzione di conoscere” (Taviani, Schino 2007: 11). La valenza leggendaria che ha assunto la Commedia nella storiografia e l’impatto che ha avuto sul Novecento teatrale – da Mejerchol’d a Fo, da Lecoq a Mnouchkine – ne hanno messo in dubbio l’esistenza concreta, quasi fosse “qualcosa di equivalente al concetto di dio in ambito speculativo metafisico” (Tessari 2018: v). È pur vero che la complessità del tema ‘Commedia’ ha spinto la ricerca più avvertita a ripensare i canoni metodologici della storiografia teatrale, incrociando fonti diverse, variegate, comprese quelle iconografiche (si veda Katritsky 2006)¹.

Commedia “all’italiana”, “delle maschere”, “degli zanni”, “all’improvviso”, “mercenaria”: i tanti nomi della Commedia, spesso postumi e posticci, ne hanno colto di volta in volta aspetti complementari. Nei fatti, sottolinea Taviani, la locuzione ‘Commedia dell’arte’ indica “due diverse realtà teatrali, in parte sovrapposte ma non coincidenti: da un lato, il mestiere del teatro nei secoli XVI-XVIII in Italia; dall’altro, una formula, un modo di far spettacolo basato sull’uso delle maschere e l’improvvisazione” (Taviani 2015: 272). Quale formula spettacolare, la Commedia operava con stili ed estetiche accomunate da caratteristiche spesso ricorrenti: le maschere e i tipi fissi, una precisa gerarchia di ruoli (Innamorati, Vecchi, Zanni), l’improvvisazione ‘preparata’ con lazzi e scenari, l’ibridismo linguistico, l’insistenza su un particolare impiego del corpo. Intesa come mestiere e commercio, invece, la Commedia ha fatto emergere un nuovo sistema di organizzazione dello spettacolo basato su compagnie itineranti e sull’emancipazione (teatrale) delle donne. In altri termini, i comici costruirono una particolare e complessa ‘organizzazione professionale’, ‘un mercato teatrale’ basato su elementi concomitanti: l’aggregazione degli attori in compagnie, la presenza di ‘piazze teatrali’, le tournées, le stagioni (ossia la permanenza di più settimane in una stessa sala teatrale), un repertorio vario tale da “rivolgersi al più ampio spettro sociale” (Monaldini 2019: 51). Il nuovo mercato teatrale della Commedia

ebbe un impatto anche su altri generi spettacolari, come l'opera in musica (Wilbourn 2016). Come rileva ancora Monaldini, “quando nel terzo decennio del Seicento alcuni gruppi di musicisti cominciarono a spostarsi di città in città per rappresentare opere a pagamento, da almeno mezzo secolo le carrozze e le barche delle compagnie dei comici dell'arte percorrevano quelle stesse vie per poter tenere le loro lunghe stagioni di recita nelle diverse sale di spettacolo attive sulla Penisola” (2019: 13). Il confronto fra comici e musicisti divenne serrato intorno alla metà del secolo e fu “l'opera a vincere la competizione”: “anche dopo essere divenuto commerciale e seriale, il teatro in musica riuscì a mantenere la propria immagine di intrattenimento di élite, e di maggiore prestigio rispetto al Teatro dell'arte” (72). Ma è semplicistico opporre vittorie o sconfitte; basti ricordare la notevole fortuna all'estero della Commedia fin dal tardo Cinquecento (con un vantaggio di parecchi decenni sull'opera). Le compagnie dei comici e i loro personaggi – esemplare in questo senso il caso di Arlecchino – viaggiarono attraverso l'Europa per tutta l'età barocca, influenzando fra gli altri Molière.

In qualità di musicologo e storico della cultura, ma anche appassionato di teatro e di Commedia, ho deciso di rileggere la storia e la contemporaneità della Commedia dell'arte intervistando l'attore e autore Gian Marco Pellecchia². Nato nel 1990 in provincia di Brescia (a Manerbio), Pellecchia è stato nel 2011 il più giovane attore vincitore del Premio Hystrio alla Vocazione. Nel corso degli anni, Pellecchia si è affermato quale brillante interprete e autore di monologhi e spettacoli ispirati alla tradizione della Commedia dell'arte, in particolare il monologo *Comœdia* (2013), collaborando coi maggiori interpreti del settore ed esibendosi in importanti festival e istituzioni teatrali in Italia e all'estero. L'intervista è organizzata in quattro parti. La prima si concentra sulla formazione e i modelli di Pellecchia, con un'attenzione particolare alla realtà storica della Commedia e ai suoi successivi revival scenici e storiografici. La seconda parte si incentra sullo spettacolo *Comœdia*, in particolare sulle tecniche di recitazione e sulla scrittura teatrale. La terza parte esplora il tema del pubblico, della musica e del metateatro, tre aspetti chiave nella poetica di Pellecchia e della sua rilettura contemporanea dell'universo dei comici. La quarta e ultima parte dell'intervista indaga il rapporto, complesso e non banale, fra la Commedia e la modernità tecnologica e mediale e dei possibili futuri di questo mondo teatrale nel XXI secolo.

1 Il mito della Commedia sulla scena. Formazione, ricerca, modelli

NP *Come sei arrivato alla Commedia dell'arte? Quali sono stati i tuoi modelli e le tue prime esperienze?*

GMP Al Teatro Verga di Milano nel 2009 ho cominciato a recitare come attore sotto la guida di Fabio Banfo per la messa in scena di alcune commedie latine e greche, come il *Miles Gloriosus* di Plauto e l'*Eunuchus* di Terenzio. Banfo, attuale direttore della Scuola di Teatro della Compagnia Mamimò di Reggio Emilia, mi ha spinto a utilizzare le maschere della Commedia dell'arte nella messinscena di queste commedie antiche e a ravvisare, fra le altre cose, una continuità fra i servi plautini e gli Zanni, fra il personaggio iconico di Pirgopolinice e i tanti Capitani vanagloriosi della Commedia.

In quegli stessi anni ho affinato le tecniche di recitazione sul campo, in particolare nei ruoli classici da Commedia dello Zanni e dell'Innamorato. La vittoria del premio Hystrio alla Vocazione nel 2011 mi ha spinto a proseguire la carriera di attore professionista, senza tralasciare la formazione universitaria. Nei primi anni Dieci all'Università degli Studi di Milano, ricordo ad esempio i corsi di Drammaturgia e Storia del teatro di Alberto Bento-glio e Maria Gabriella Cambiaghi

e il primo approccio alla storiografia del teatro coi testi di Cesare Molinari (1996) e Luigi Allegrì (2009). Sempre nel corso dei primi anni Dieci, ho fatto anche le prime esperienze di rilievo nel quadro di vari teatri stabili del nord Italia. Il debutto in simili contesti è avvenuto nel 2012, quando sono stato scritturato dal Centro Teatrale Bresciano per lo spettacolo *Mythos* curato dalla compagnia *Le belle bandiere* di Elena Bucci e Marco Sgroso. In seguito ho fatto altre esperienze, fino a quando, nel 2014, sono approdato al TeatroDue di Parma, ottenendo il ruolo di protagonista per uno spettacolo rimasto poi in cartellone per molte stagioni a seguire (*Hikikomori*, regia di Vincenzo Picone) e iniziando così una lunga collaborazione.

Molto importante per me è stata la partecipazione a varie edizioni del bando "I Giovani e la Commedia dell'arte" promosso dalla Fondazione "Umberto Artioli" Mantova Capitale Europea dello Spettacolo: sono stato terzo classificato nel 2013 e secondo nel 2018. Il bando richiedeva di presentare un monologo di Commedia dell'arte sulla base di testi, scelti liberamente, d'epoca tardorinascimentale e barocca. Una vera sfida. Non c'era un mono-

logo scritto da imparare bell'e pronto, e mi sono ritrovato a doverlo 'inventare'. Mi sono messo allora a leggere i canovacci e scenari di Flaminio Scala (ed. 1976) alla biblioteca dell'università di Milano, nonché un libro che repertoriava i lazzi della commedia (Capozza 2006). Che libri particolari! Uno raccoglieva scheletri di storie: entra Tizio che incontra Caio e si dicono qualcosa, poi Caio esce ed entra Sempronio. L'altro, al contrario, era una vetrina dei tessuti molli che possono adornare una scena: la descrizione di uno scherzo, di un numero, di un virtuosismo. Per unire il tutto e dare vita a un organismo vivente ci è voluta un po' di fantasia, ma è stato un processo molto divertente.

Alla prima edizione del bando mantovano, ho partecipato col monologo *Flavio tradito*. Nel 2013 ho portato poi un monologo su *Li due Capitani simili*. Nel 2018 ho partecipato infine con *La supplica di Pantalone*. Tutti questi monologhi sono andati poi a comporre e rimpolpare il mio spettacolo *Comœdia*. Sempre a Mantova, ho avuto modo di conoscere Fabio Mangolini e Enrico Bonavera (Brighella e poi Arlecchino nel celebre spettacolo *Arlecchino servitore di due padroni* al Piccolo Teatro di Milano) e di frequentare delle splendide giornate di lavoro laboratoriale al Teatro Scientifico di Mantova e al Teatro

all'Antica di Sabbioneta. È stato proprio Bonavera che mi ha incoraggiato a proseguire lo studio del personaggio del Capitano.

In quegli stessi anni ho iniziato a utilizzare le bellissime maschere di Andrea Cavarra, allievo di Stefano Perocco da Meduna e direttore artistico di Zorba Officine Creative a Milano. In particolare, le maschere di Pantalone, dello Zanni e del Capitano. Una sorpresa di compleanno! Ricordo il magico atelier di Cavarra (Aterpassante) dentro la metropolitana di Milano, ossia nel mezzanino del passante ferroviario della fermata Repubblica, dove c'era persino un piccolo e meraviglioso teatrino (Luongo 2015).

NP *Come si posiziona il tuo lavoro rispetto ai vari revival della Commedia dell'arte che ci sono stati nel corso del Novecento e in particolare nel secondo Novecento, dopo le 'rivoluzioni' storiografiche che hanno messo in luce tecniche, forme e temi legati a quei saperi attoriali specifici?*

GMP Il mio lavoro trae ispirazione da tutte quelle forme di teatro accomunate dalla volontà di emozionare il pubblico senza per forza basarsi sulla mimesi della realtà. In alcuni casi, tale conoscenza è mediata, per ragioni anagrafiche e professionali, da letture, video, anche YouTube. Certamente, rimasi colpito dalle magistrali interpretazioni,

anzi diremmo meglio, dalle ‘ri-creazioni’ di Dario Fo. Penso al lazzo di Arlecchino Fallotropo dallo spettacolo *Arlecchino* del 1985 (Fo, Rame ed. 2019: 33-41) o a quello, celebreremo e precedente, della Fame dello Zanni, già presente in *Mistero buffo* (Fo ed. 2018). Quello che mi colpì, oltre al sapere tecnico-attoriale, fu l’uso della lingua. Questa lingua dialettale, apparentemente specifica, locale, eppure generica. Genericamente lombarda, ad esempio. Anche il mio Zanni di nome Comœdia, nel mio spettacolo epónimo, parla un *mélange* di veneto e lombardo.

Altra influenza per me fondamentale è stata la riflessione attorno ai concetti di attore-macchina, attore-burattino, attore-marionetta. La lettura del saggio *Über das Marionettentheater* di Heinrich von Kleist del 1810 (ed. 2022), e poi le riflessioni successive di Edward Gordon Craig e Vsevolod Mejerchol’d. Non avendo fatto una vera e propria accademia teatrale, ho sempre pensato di avere delle lacune da colmare nell’uso del corpo, anzi nella storia degli usi del corpo: mi trovavo a mio agio piuttosto naturalmente nella gestione della lingua e del testo, ma mi sentivo mancante sul lato delle tecniche fisiche. Questa indagine mi ha spinto a riflettere su una certa idea di innaturalità, di antinaturalismo, che ho ritrovato anche

nel teatro di Carmelo Bene. Il teatro come qualcosa che ti emoziona nonostante si dichiari palesemente finto, che poi è il *quid* della maschera. La maschera non fa che ripetere ossessivamente allo spettatore: “Sono finta! Sono un oggetto!”. Ma poi lo spettatore se ne dimentica e si scatenava una paradossale empatia.

Nell’ambito degli spettacoli realizzati tra il 2012 e il 2013 presso il Centro Teatrale Bresciano con Bucci e Sgrosso (entrambi facenti parte della compagnia di Leo De Berardinis, a sua volta sensibile a riscoprire l’uso delle maschere) ho scoperto poi un modo di recitare in maschera anche quando la maschera non c’è: per mezzo di un uso magistrale della voce, l’emozione veicolata dall’attore sembra non poggiare più sui tratti e l’espressività di un vero volto umano, ma aleggia davanti al viso dell’attore stesso, diventando una sorta di ‘maschera sonora’. La Commedia dell’arte è questo. È una dimensione che, per dirla con Moritz Geiger (ad esempio nei *Zugänge zur Ästhetik* del 1928), ci spinge da una concentrazione interna, da un’estetica dell’effetto (*Wirkungsästhetik*), a una concentrazione esterna, antisoggettiva, che ci indirizza verso i valori oggettivamente dati nell’arte, verso la forma in senso lato (*Wertästhetik*) (Geiger 2018).

Questo slittamento lo ritrovo ad esempio nella magistrale *Hamlet Suite* di Bene e in tutta la sua ple-tora di rifacimenti, riadattamenti, ricreazioni a teatro, sullo schermo, grande e piccolo, alla radio. È importante che il teatro, per oggettivarsi, ritrovi l'altro da sé: "Vita mia a noi due!". L'incontro fra teatro di parola e musica è allora essenziale, il farsi musica della parola, come in Bene. In questo senso fu importantissima per me la scoperta dell'*Amfiparnaso* (1597) di Orazio Vecchi che ho analizzato per la mia tesi magistrale. Maschera, testo, musica, scenografia, teatro: l'*Amfiparnaso* è teatro totale. Avevo quasi l'illusione di lavorare sul mio proprio lavoro, e al contempo di andare a ritrovare le origini storiche della Commedia dell'arte, come se l'*Amfiparnaso* fosse una sorta di registrazione audiovisiva fatta cinquecento anni fa, che giunge fin qui distorta, ma che lascia intuire cosa poteva essere quel mondo teatrale.

NP Esiste allora la Commedia dell'arte? Qual è la tua prospettiva sulla realtà storica della Commedia dell'arte e che influsso ha questa consapevolezza nel tuo lavoro?

GMP Quando studiavo l'*Amfiparnaso* mi sono imbattuto in vari testi o trattati dell'epoca che ragionavano del teatro, o riflettevano direttamente sul mestiere dell'attore.

Penso ad esempio alla *Supplica* del comico Niccolò Barbieri, scritta fra gli anni Venti e Trenta del Seicento (Barbieri ed. 2015). Questi testi forniscono spunti agli attori di tutti i tempi, offrendo riflessioni talvolta perfettamente sovrapponibili a quelle sviluppate dai grandi maestri russi di fine Ottocento e inizio Novecento. Pertanto sono giunto a farmi l'idea che sì, la Commedia ha delle caratteristiche sue, ma più in generale è una sorta di teatro in purezza. Quindi esiste, o meglio esiste come declinazione di qualcosa di più grande, all'interno di un cosmo, quello del teatro, dai confini poco definiti. Ritengo allo stesso tempo che sia un errore intendere la Commedia come una ricetta da replicare: chi dice "la Commedia dell'arte si deve fare così" temo non ne colga lo spirito. "Pantalone parla solo in veneziano!". E dove sta scritto? La Commedia esiste come spirito dell'anti-dogma. Fo, ad esempio, rilegge lo Zanni come proletario: è ancora Commedia dell'arte? Un comico dell'arte anzitutto sta sulla scena, e gli interessa che la scena funzioni. I testi dei comici del Cinquecento e del Seicento dimostrano proprio questo: una conoscenza pratica dell'arte scenica messa a disposizione della buona riuscita dello spettacolo come fatto eminentemente reale, pratico, presente

davanti a noi. La Commedia dell'arte esiste in canovacci, scenari, iconografie, biografie e fonti storiche, ma il come si realizzi sulla scena oggi sta a noi deciderlo. La Commedia dell'arte si fa. La cosa che mi piace di più della Commedia è che non è museale. Quand'è museale diventa una noia clamorosa. È come

se di Puccini ci restassero solo degli spartiti senza che nessuno li sappia più suonare: potremmo godere allo stesso modo di un *Gianni Schicchi* leggendo quei fogli senza dar loro una, seppur reinventata, forma di suono? Ecco, la Commedia è esistita, ma è, ossia *vive*, solo in scena.

2 C'è Commedia e *Comœdia*: tecniche attoriali, scrittura, drammaturgia

NP Questa tua riflessione sull'attualità della Commedia e sul senso di nostalgia mi ricorda quella di Taviani, che la definisce "percezione d'una gioia perduta". Val la pena citarlo per intero: "È un peccato che la Commedia dell'arte, vista di lontano, possa addirittura sembrare un teatro cordiale e infantile, mentre dovrebbe trasmettere a noi, suoi lontani non-spettatori – o spettatori dislocati – la percezione d'una gioia perduta" (Taviani, Schino 2007: 504). Come possiamo tradurre questa "gioia perduta" nelle tecniche della recitazione, ad esempio con l'uso della maschera e del corpo?

GMP Se parliamo di gioia, parliamo in qualche modo di intesa, condivisione, partecipazione. Per quanto mi riguarda, ritengo allora che occorra cominciare da questo: dimenticarsi della quarta parete. Il mio spettacolo *Comœdia*,

ad esempio, comincia con un personaggio che parla al pubblico, nel senso che si riferisce al pubblico. Credo sia un buon modo per assicurarsi che il pubblico sia con te. Sul piano tecnico-attoriale devi far sì che il pubblico riesca a leggere quanto sta accadendo attraverso la maschera, e parlo proprio dell'oggetto in cuoio. Essenziale diventa allora il 'colpo di maschera', non vezzo stilistico, ma mezzo pratico: permette di far vedere le reazioni della maschera alle situazioni, o meglio permettere al pubblico di leggere quanto la maschera sta vedendo e sentendo. Normalmente si recita pensando al valore, all'espressività degli occhi; con la maschera in cuoio questa cosa non accade perché gli occhi non si vedono, quasi non ci sono. Quindi a guidare l'attenzione del pubblico, sul piano tecnico,

è il naso della maschera. Spostando il naso, solitamente il nasone di una maschera da Commedia, sposto l'attenzione degli spettatori.

La maschera ti costringe allora a ingrandire i gesti, ed è più facile sbagliare. Ma gli sbagli grandi si correggono meglio di quelli piccoli, perché sono ben evidenti. La maschera è allora anche una lente di ingrandimento, un potente strumento al servizio dell'attore nel difficile *labor limæ* a cui sempre è chiamato.

Non bisogna poi dimenticare che la maschera, in quanto oggetto, ha una forma molto concreta che è stata decisa molto scrupolosamente dal mascheraio. Ogni maschera, infatti, ha delle linee di forza peculiari. Penso alla forma, cruciale, del naso, alle sopracciglia, all'occhio, agli zigomi, alla fronte. L'attore-comico è geloso delle proprie maschere e instaura sempre, recitando, un dialogo con le linee di forza che un altro artista, il mascheraio o la mascheraia, ha impresso sull'oggetto-maschera. Le linee della maschera suggeriscono la postura, la dinamica, anche le velocità. Non ha senso che si dica: "Pantalone si fa così!". Se la maschera è diversa, se il tuo corpo è diverso, il personaggio è diverso.

Quest'approccio si collega anche al ruolo della voce, anzi delle voci. Dialogando con le maschere, ne scopri il respiro. Questo mi diven-

ne estremamente chiaro quando, approcciando una nuova maschera entrata a far parte della mia collezione, mi accorsi di non riuscire a entrare in sintonia con essa. L'epifania della soluzione avvenne quando mi resi conto che quella maschera non aveva le narici. Cominciai a sfruttare questa intuizione e ne uscì un personaggio inaspettato, delicato e divertente, ma con un grosso problema: poverino, viveva in apnea!

Le maschere sono degli *ostacoli* che volontariamente interponiamo tra noi e il pubblico. La voce, uscendo dal nostro corpo, entra necessariamente in dialogo con l'oggetto-maschera prima di giungere all'orecchio dello spettatore. Il suono non può prescindere dallo strumento che stai suonando (pensa a un flauto o a una tromba); *mutatis mutandis*, le maschere sono strumenti diversi con voci diverse e peculiari. È solo dialogando con la maschera che questa comincia davvero a lavorare con te, ad aiutarti. Se non l'ascolti, sembri solo un tipo strano con una strana cosa in faccia.

Sebbene, per un attore, decidere di privarsi dell'espressività della parte superiore del volto e ostacolare la propria emissione vocale possano non sembrare idee troppo assennate, in realtà le maschere ripagano questi sacrifici con generosità, amplificando la tua forza

e dandoti l'opportunità di moltiplicarti. In *Comœdia* sono il solo attore in scena. Eppure racconto una storia complessa, stratificata di personaggi e situazioni, utilizzando di volta in volta maschere diverse, e dunque corpi e voci diverse. Questo aspetto per me è essenziale anche come autore. Poter recitare da solo vari ruoli giustapposti, in contemporanea, significava forzarmi a fare tentativi, spostamenti, esperimenti: a moltiplicare le mie voci e i miei corpi nel dialogo con le maschere.

NP *Comœdia* è uno spettacolo che hai scritto e interpretato a partire dal 2013 e che ha avuto un ottimo successo, con almeno 100 repliche nelle sue varie forme. Lo hai messo in scena e rappresentato inoltre più di venti volte nella versione inglese, che ho tradotto personalmente per il Fringe Festival di Edinburgo dell'agosto 2022. Lo spettacolo *Comœdia* vede in scena una sorta di Zanni dal sapore arlecchinesco che si chiama appunto *Comœdia* il quale racconta al pubblico un intreccio 'canonico' di *Commedia* (il bisticcio è voluto) mettendo in scena tutti i personaggi della tradizione: gli *Innamorati* (Flavio, Orazio, Isabella, ovviamente senza maschera), un cupo e buffo *Pantalone* che parla napoletano, due *Capitani* 'gemelli' (uno francese e l'altro spagnolo), una serva, persino un compassato narratore. Lo slittamento metateatrale,

che si evince già dalla frase precedente (lo spettacolo Comœdia, il personaggio Comœdia etc.) diventa metafora stessa della Commedia dell'arte. E, sul piano concreto, si realizza in un vero e proprio laboratorio di tecniche di scrittura, registri linguistici, simmetrie drammaturgiche. Ti chiedo dunque: come hai concepito lo spettacolo per quanto riguarda la stesura del testo, specie riguardo al rapporto fra improvvisazione, canovaccio e scrittura e al sistema dei personaggi?

GMP Nella fase di scrittura di *Comœdia*, peraltro una scrittura addizionale e per gradi, sono stati fondamentali i canovacci di Flaminio Scala, che viene omaggiato bonariamente fin dal principio dello spettacolo. La lettura dei canovacci mi ha fornito una sorta di intellaiatura metadrammatica: ho individuato i punti fermi che erano comuni a ogni canovaccio, sia per quanto riguarda le situazioni e i lazzi, sia per quanto riguarda l'intreccio e i personaggi. *Comœdia* è quindi una sorta di sintesi, di canovaccio 'tipico', un canovaccio dei canovacci: gli amanti oppressi da Pantalone, i servi buffi, il tema dei gemelli, gli incastri amorosi, la concatenazione delle maschere e dei registri linguistici, il grande tema 'comico' del malinteso, del travestimento e della successiva agnizione. Ma poi, nel concreto, ho dovuto procedere a tentoni.

Ho costruito ogni scena – come sai lo spettacolo è strutturalmente molto ordinato, con tre atti e una concatenazione precisissima – sulla base di improvvisazioni mie, davanti ad amici, colleghi, allo specchio, che poi ho sfrondata, migliorato, rivisto. A dispetto della rapidità e della solidità dello spettacolo, la gestazione è stata lunga e complessa. *Comœdia* mi ha richiesto almeno cinque anni di scrittura e affinamenti, con ampliamenti e modifiche progressive, testate di volta in volta. Man mano che lo spettacolo andava in scena, si trasformava, adattandosi a tempi e spazi diversi con numerosissime repliche. Direi che ha raggiunto la sua forma definitiva nel 2018, ma poi per la traduzione inglese nel 2022 abbiamo dovuto modificare dei passaggi, oltre a ripensare il tutto sul piano dei registri linguistici.

La scelta di essere solo in scena per me era essenziale. Si tratta certo di virtuosismo, di strappare l'applauso allo spettatore meravigliato dal *tour de force*. Ma si tratta anche di ripensare la polivalenza dell'attore, di andare contro la specializzazione forzata di ruoli e forme. In questo senso, *Comœdia* ha qualcosa di novecentesco e d'avanguardia, nel raccogliere questa idea di attore totale. L'essere soli in scena era poi un modo per aumentare l'elasticità e l'adattabilità dello spettacolo: è una scatola economica

che si regge sul suo meccanismo portatile ma efficiente, in omaggio alla frugalità (presunta!) della commedia dell'arte. Usare e approfondire un solo personaggio mi avrebbe infatti lasciato un vuoto: se cominci a usare un personaggio di *Comœdia*, in uno spettacolo moderno, dovrai poi usarli tutti, per creare pesi e contrappesi restituendo gli equilibri di un piccolo universo sociale, gerarchico e stratificato. Il sistema di ruoli e maschere di *Comœdia* – ossia Innamorati, Vecchi, Servi – è la quantità minima necessaria per farne funzionare il meccanismo spettacolare sulla falsariga di quanto appresi nei canovacci di Scala e in testimonianze coeve.

NP *Quello che colpisce in Comœdia è il ruolo della dimensione tragica, delle sfumature umbratili. La vulgata vorrebbe la Commedia dell'arte precipuamente comica, lettura che sappia-
mo essere quantomeno semplicistica. Tessari (2013: 151-52), parlando proprio delle tracce scritte di Scala e Barbieri, nota una minoritaria ma non minima presenza di generi non strettamente 'ridicolosi' nel repertorio dei comici. Generi ossia di impronta più variamente seria o perlomeno mista: pastorali, tragedie, opere regie, tragicommedie etc. Nella tua Comœdia, il secondo atto, quello di mezzo, è più cupo degli altri, in particolare riguardo a un doloroso*

intervento di Pantalone, che quasi si spegne in scena, sussurra, si adagia, si annulla. Dice di avere il cuore “fermo, marcio e stantio”. Un Pantalone che riflette dolorosamente sul senso della vita, quando proprio la sua stessa vita sta per volgere al termine: “La vita che mi accadde è cosa morta”, “La vita che mi resta invece è corta”.

GMP Le maschere funzionano meravigliosamente per chiaroscuro. Sia fisicamente, perché ciò amplifica il gioco di ombre e di luci nelle pieghe e nei tratti del volto-maschera, ma anche metaforicamente, nelle azioni e nei discorsi dei personaggi. Se non c'è lo scuro diventano, come dice Taviani, un gioco cordiale e infantile senza profondità. L'avarizia di Pantalone non è solo comica, ma è grottesca, e – senza scomodare Chiarelli o Pirandello – il grottesco è divisivo, apre le ferite, le fratture e gli scarti. Pantalone è avaro di vita, sesso, soldi, perché

si trova alla fine della vita, ha davanti a sé lo spettro della morte. “Voglio tutto!”, vorrebbe urlare Pantalone perché non ha il tempo del domani. Per questo diventa avaro, goloso, ridicolo; ma dentro vive una tragedia, che poi è la nostra tragedia, quella dell'esistere e del morire. Se le guardi così, le maschere non sono più una cartolina carnevalesca, ma diventano dei super-personaggi, sono sempre doppi, come le luci di Caravaggio. La luce e l'ombra fanno risaltare il contrasto. Se fai vedere l'ombra della morte o del tragico, il comico risalta di più. La comicità ci interessa perché ci fa vedere non tanto la tragedia brutale della morte, quanto la reazione, la nostra o quella di Pantalone poco importa, alla morte. Questa idea del chiaroscuro vale, secondo me, per tutti i personaggi, ognuno secondo le sue caratteristiche.

3 *Theatrum mundi*: musica, pubblico, metateatro

NP *L'universo musicale ha un ruolo molto importante nella Commedia dell'arte: un rapporto che fu esplorato già a suo tempo da Nino Pirrotta (1987) e recentemente riportato in auge da Emily Wilbourne (2016) e Sergio Monaldini (2019). Cosa ne pensi? Come ti poni rispetto alla*

dimensione musicale?

GMP La musicalità dei personaggi vive anzitutto nella varietà delle loro voci. Sono voci localizzate, regionalizzate, che danno varietà e profondità allo spettacolo. Ne aumentano il gusto. Nella gestione delle voci emerge anche

l'abilità dell'attore, per certi versi virtuosa, nel veicolare adeguatamente le qualità sonore dei discorsi. Nel corso dei miei studi sull'*Amfiparnaso* mi sono imbattuto nel *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581) di Vincenzo Galilei. Lì ho letto la sua incitazione a chiunque volesse mettere efficacemente in musica i sentimenti e le emozioni ad andare a osservare i comici, per poi imitarli. Da attore la cosa mi ha sempre un po' inorgogito, ma mi ha anche indotto a ragionare sulla valenza prettamente sonora della parola.

La connessione tra parola sonora e musica *tout court* è un ponte che può essere percorso con frutto in entrambe le direzioni. Pertanto la musica può diventare un importante strumento di ispirazione e narrazione. Molti passaggi di *Comœdia* ad esempio sono in versi e in rima, sono già 'quasi' musica. Ma anche attraverso le musiche di accompagnamento allo spettacolo, scelte man mano, secondo il mio gusto, ho cercato di potenziare questa dimensione. Sono musiche d'epoca, che spaziano dal Cinquecento al primo Classicismo, per rievocare l'epoca d'oro della Commedia: si cita ad esempio l'*Orfeo* (1607) di Monteverdi, la *Gagliarda Napolitana* (ca. 1576) di Antonio Valente o anche il *La musica notturna delle strade di Madrid*, ossia il Quintetto per archi Op. 30 n. 6 in Do maggiore

(ca. 1780) di Boccherini. E sono musiche che servono, più che ad accompagnare, ad accentuare dei passaggi, cioè a marcare il ritmo drammaturgico; per questo sono molto eloquenti. Non sono un sottofondo atmosferico, ma dovrebbero aiutare lo spettatore a orientarsi nel turbinio dei personaggi (che cambiano repentinamente) e dei tempi (che sono anch'essi mobili). La *fabula* e l'*intreccio* in *Comœdia* hanno infatti degli scarti talvolta importanti.

Il rapporto con la musica influenza il mio spettacolo anche in un modo diverso e più divertito: nell'ultimissima parte dello spettacolo, gli Innamorati svolgono un lungo dialogo d'amore sulla falsariga della 'scena del balcone' di *Romeo e Giulietta* utilizzando, però, come materiale testuale, i versi di varie canzoni d'amore della tradizione sanremese nostrana o comunque di canzoni italiane. I testi sono incatenati con molta precisione, ma l'effetto è volutamente straniante e dunque comico. Nelle prime prove provavo addirittura a cantarmeli, ma nella versione attuale sono tutti recitati. L'idea era quella di creare una sorta di meta-dialogo, di dialogo stereotipico, valevole trasversalmente, attraverso i luoghi (più o meno) comuni della canzone d'amore. Sono arrivato a questa decisione perché cercavo un modo contemporaneo di tra-

durre quello che ho immaginato potesse essere l'effetto che in antichità producevano i dialoghi degli Innamorati, il cui eloquio pare fosse imbevuto di stilemi petrarcheschi. È stato abbastanza facile mettere in dialogo canzoni d'amore d'epoca e di autori diversi: a Sanremo e dintorni pare che si ami tutti allo stesso modo!

NP *Per preparare la versione inglese di Comœdia in occasione del Festival Fringe di Edimburgo, quest'ultimo dialogo 'musicale' senza musica (la musica risuona idealmente nelle teste del pubblico che riconosce di volta in volta le canzoni) è stato particolarmente difficile da tradurre. Ricordo le nostre lunghe discussioni. Avevamo la necessità di utilizzare canzoni di lingua inglese, lingua franca del Fringe, che fossero però intellegibili, anzi familiari, a un pubblico estremamente variegato e internazionale. Alla fine abbiamo trovato la quadra attraverso alcune hit internazionali e alcuni classici. Il tema è quasi ovvio: la traduzione teatrale deve mettere al centro il pubblico. Ne approfitto allora per chiederti: come ti relazioni rispetto al pubblico da 'comico dell'arte' dei nostri tempi?*

GMP Il pubblico dev'essere dentro lo spettacolo. Si vede bene dalle registrazioni audiovisive degli spettacoli. Questo tipo di spettacolo, ossia la Commedia, ha senso, a mio modo di vedere, solo col pubblico

presente in sala. Le registrazioni dello spettacolo stesso che ho fatto o ho dovuto fare senza pubblico, per quanto efficace possa essere stata la mia prova d'attore, mi appaiono carenti. Il pubblico, in uno spettacolo di Commedia, fornisce agli attori una sorta di rimbalzo di energia. Questi rimbalzi di energia fra attori e pubblico, fra scena e sala, sono richiesti da questo tipo di teatro. Lo spettacolo, come abbiamo detto, riflette su una tradizione complessa e sfumata come quella della Commedia ed è intensamente metateatrale.

Se posso aggiungere, anche in merito alla traduzione in inglese, al Fringe abbiamo dovuto e voluto porre molta attenzione al tema della diversità. La Commedia dell'arte è imbastita sugli stereotipi, ce ne sono di ogni sorta (a partire dal *body shaming*) e sembrerebbe poco adatta alla sensibilità odierna. Quantomeno è un problema che ci siamo posti, con gli altri membri della compagnia, con te in veste di ricercatore e traduttore. Ma è stata proprio la consapevolezza attuale del pubblico ad attualizzare il senso, ironico e dissacrante, degli stereotipi della Commedia. La dichiarata finzione dello spettacolo, il suo essere eccessivo e smodato, ne annulla il senso di *politically incorrect*, anzi lo rende addirittura uno spettacolo di denuncia, almeno in potenza. Il sessismo del Capitano

spagnolo denuncia il sessismo contemporaneo, ad esempio. L'autoironia dello spettacolo è cruciale e va esposta. Come mi ha detto il recentemente scomparso Luca Fontana, autore peraltro di un bel saggio sulla traduzione dei testi teatrali di Shakespeare (Fontana 2009): gli inglesi ridono davvero, mentre gli italiani sanno solo deridere. Al di là dei luoghi comuni, la Commedia dell'arte, ammesso che esista e sia nata in Italia, deve per forza deridersi. La maschera stessa deride il volto umano. Gli Innamorati deridono il petrarchismo. Il Capitano deride il militarismo e il sessismo. Pantalone deride il capitalismo mercantile e, forse, l'escatologia.

NP *In Comoedia, così come in altri tuoi lavori quali il recentissimo Frattali (2024), si palesa una potente riflessione sul fare teatro. Perché sei così affezionato al metateatro?*

GM Hai ragione: i miei spettacoli, *Comoedia* inclusa, sono intensamente metateatrali. Perché? Io parto da un assunto di base della narrazione, drammatica e non: nessuna storia esiste. Anche se un attore in scena racconta sempre qualcosa (Carlson 2014: 2), qualsiasi storia o qualsiasi racconto non esistono per davvero. Le storie sono ricostruzioni che tendono a collegare in modo arbitrario determinati eventi all'interno del *continuum*

caotico della realtà. Questi eventi vengono selezionati e interpretati in modo da formare una narrazione coerente e significativa. In questo modo, gli individui attribuiscono un valore speciale a certi momenti, tracciando una figura che conferisce senso e ordine all'esperienza della vita. Questa necessità di creare storie riflette il desiderio umano di trovare un significato all'esistenza, di comprendere il proprio posto nel mondo e di comunicare questa comprensione agli altri. Ma in fin dei conti ritengo che ogni storia (e non mi riferisco solo alla *fiction*) non sia altro che un'allucinazione condivisa.

Esplorare la metateatralità significa allora esplorare la dimensione fittizia, non esistente, delle cose. Porsi il problema della finzione nel momento stesso in cui si racconta un avvenimento. Ma nessuna storia, per definizione, è mai accaduta veramente. La Commedia dell'arte è un genere antico, che nel suo essere tanto storia quanto insieme di storie, evoca un passato mitizzato. Eppure, nel suo mostrarsi anzitutto come narrazione, la Commedia ci mette di fronte alla realtà nuda del nostro "istinto di narrare" (Gottschall 2012), il nostro morboso, fino a divenire pericoloso, desiderio di raccontare. Per questo è metateatrale: riflette sui meccanismi basilari del teatro e al contempo va oltre il teatro stesso,

raggiungendo una dimensione trasversale dell'essere umano. In questo la Commedia è prepotentemente attuale, perché, nei nostri

mondi e nel nostro tempo, la narrazione è ovunque, viaggia attraverso i media. Non possiamo farne a meno, dopotutto.

4 Recitare il futuro: teatro, tecnologia, politica

NP *Abbiamo evocato più volte fin qui il tema dell'attualità della Commedia, del rapporto di questo passato col nostro presente. Per approfondire questo aspetto, vorrei allora chiederti di parlarmi più direttamente del tuo rapporto, in quanto 'comico', con la modernità tecnologica e mediale.*

GMP Per risponderti la prenderò alla larga, ma, fidati, arriverò al punto! Nella prefazione dell'*Amfiparnaso*, Vecchi spiega la sua volontà di unire musica e poesia drammatica: da qui il titolo dell'opera, che vuole significare 'doppio Parnaso', evidenziando come questa si nutra appunto di una doppia ispirazione. Personalmente condivido questa ambizione a unire i linguaggi espressivi. Ovviamente ciò è già insito nel linguaggio teatrale, linguaggio polisemico per statuto. Nei miei lavori ho sempre cercato di espandere ulteriormente questa idea. Dapprima ho provato a integrare nei miei spettacoli, con l'aiuto delle compagnie con cui ho di volta in volta lavorato, soluzioni tecnologiche e oggetti particolari che mi affascinavano: è stato così che

nel 2016 per lo spettacolo *Machina* mi sono moltiplicato in scena grazie all'impiego di proiezioni realizzate in modo da creare un effetto olografico; più avanti, nel 2021, nello spettacolo *Ant's Line. Formiche in fila indiana* comparivo nuovamente come proiezione, ma stavolta l'ologramma veniva realizzato con un 'ventilatore olografico' che suscitava immancabilmente la curiosità degli staff tecnici dei teatri in cui siamo approdati.

La spinta a ricercare queste e altre soluzioni trova la sua motivazione nel famoso verso di Giovan Battista Marino che tengo sempre in un luogo ben illuminato della mia mente: "È del poeta il fin la meraviglia". La sospensione magica provocata dalla meraviglia, infatti, può davvero aprire le coscienze degli spettatori, quasi tornati bambini, che diventano così ben più leggeri e vivaci del loro Io adulto che li aspetta subito fuori le porte del teatro. Pertanto, nel tempo, ho cercato di affinare studi e pratiche di quella particolare modalità di raccontare storie che va sotto il nome di *transmedia storytelling*

(Jenkins 2007). Si tratta di creare non solo storie, ma possibilmente universi – o mondi, o magari anche solo paesini – narrativi coerenti che lo spettatore può visitare prendendo varie strade a suo piacimento. I grandi *franchise* hollywoodiani insegnano e noi, con i nostri mezzi infinitamente minori, ascoltiamo e reinventiamo a nostro modo. Meraviglia, immersione e una tensione verso l'interattività, per mezzo di dispositivi ogni volta creati *ad hoc* attorno alle necessità di un racconto, con l'intento costante di entrare in connessione con l'altro, con il pubblico.

NP *Alla luce delle tue esperienze, quale senso o valore pensi abbia, o debba avere, il teatro nel nostro tempo?*

GMP Scherzando, mi piace dire che il teatro ha un solo compito: cambiare la vita delle persone. Eppure, qualche volta, finisco per crederci sul serio: intanto perché ha cambiato la mia, ma anche perché noto che modifica profondamente e con disarmante sistematicità anche il modo di intendersi a questo mondo di tutti coloro che ci hanno a che fare, anche se per poco tempo.

Sarà forse per la sua natura intrinsecamente sociale, ma in un'epoca in cui si teme per la scomparsa di molte professioni a causa dello sviluppo delle intelligenze artificiali, un luogo in cui le persone si incontrano per raccontarsi e ascol-

tare storie mi sembra protetto dalla sua stessa arcaicità. Arcaismo per arcaismo, allora, tanto vale andare a ripescare anche maschere antiche in cui le generazioni passate hanno distillato caratteri e forme dell'umano. Certo, la Commedia porta i segni del suo tempo, una visione assai peculiare e sicuramente parziale (si pensi, ad esempio, al fatto che non esistono maschere femminili); eppure pulsa ancora e ha un nuovo fremito di vitalità ogni volta che una sala ride a un nuovo, antico lazzo. Nel suo essere, poi, così esposta nei suoi caratteri di finzione, nell'esibire il suo essere finta, la Commedia si rivela estremamente sincera e illuminante, smascherando – perdonami il gioco di parole – i meccanismi della narrazione: non mi sembra poco, in un'era in cui le storie, da Instagram al complottismo, si imbellettano per sembrar vere.

NP *Vorrei concludere con un breve accenno ad altri tuoi lavori o collaborazioni non strettamente basate sull'universo della Commedia, da Ant's Line. Formiche in fila indiana (2021) a Frattali, che ha debuttato proprio nel giugno 2024 in provincia di Brescia.*

GMP Molto volentieri! Vedi: io professionalmente ho cominciato come attore e continuo a esserlo. E un attore, per definizione, è al servizio della scena. Ovviamente

ognuno porta qualcosa di sé anche nel ruolo più piccolo e marginale, ma io credo che sia compito dei bravi professionisti quello di sapersi adattare alle esigenze ogni volta differenti della macchina spettacolare di cui si è parte.

Nondimeno, la curiosità ha fatto sorgere in me di volta in volta il desiderio di esplorare territori che rimanevano al di fuori delle possibilità del lavoro da scritturato. E così nasce la volontà di provare a esplorare in autonomia: è stato così per la *Commedia dell'arte*. Il teatro per l'infanzia ha cominciato

a incuriosirmi insistentemente dopo la nascita di mio figlio, e così è partita la strada che ha portato ad *Ant's Line*, che è stato finalista al Premio Scenario Infanzia nel 2020. *Frattali* è un testo in cui trovano posto anni di letture e frammenti lasciati sul fondo della mia mente dal tempo e che hanno trovato il modo di incastrarsi tra loro, segnando un punto nella mia riflessione sul 'senso e la verità delle cose'. E i cassetti dei progetti strabordano, quasi esplodono e rompono la diga: noi proveremo a nuotare forte, poi sarà quel che sarà!

NOTE

- 1 La letteratura storiografica sulla *Commedia* è estremamente ricca. Per ragioni di spazio, solo alcuni studi di riferimento sono citati nel testo principale. Fra i lavori più significativi del settore, pubblicati *ex novo* o riediti in tempi recenti, segnaliamo anche: Megale 2017 e 2023, Molinari 2023, Monaldini 2024, Taviani 2021. Notevole anche la letteratura accademica di lingua inglese sulla *Commedia*, la quale ha conosciuto un'intensificazione negli ultimi anni (Chaffee, Crick 2022; Rudlin 2022).
- 2 L'intervista è stata realizzata e registrata principalmente durante una lunga pausa delle prove dello spettacolo *Frattali* a Poncarale (Brescia) il 29 aprile 2024. I due autori hanno poi perfezionato assieme la stesura. I riferimenti bibliografici e storiografici sono stati curati da Nicolò Palazzetti.

BIBLIOGRAFIA

- Allegri, Luigi (2009), *L'artificio e l'emozione. L'attore nel teatro del Novecento*, Roma-Bari, Laterza.
- Barbieri, Nicolò (ed. 2015), *La supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de' comici*, studio critico, note e varianti di Ferdinando Taviani, Bologna, Cue Press.
- Capozza, Nicoletta (2006), *Tutti i lazzi della Commedia dell'Arte. Un catalogo ragionato del patrimonio del Comico*, Roma, Dino Audino.
- Carlson, Marvin (2014), *Theatre. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press.
- Chaffee, Judith; Crick, Olly (ed. 2015), *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, London-New York, Routledge.
- Costola, Sergio; Crick, Olly, eds. (2022), *Commedia dell'Arte Scenarios*, London-New York, Routledge.
- Ferrone, Siro (2014), *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi.
- Fo, Dario (ed. 2018), *Mistero buffo*, ed. Franca Rame, prefazione di Giuseppina Manin, Milano, Guanda.
- Fo, Dario; Rame, Franca (ed. 2019), *Arlecchino. Dialoghi originali*, testo e traduzione di Franca Rame, Milano, Guanda.
- Fontana, Luca (2009), *Shakespeare come vi piace. Manuale di traduzione*, Milano, il Saggiatore.
- Geiger, Moritz (2018), *Lo spettatore dilettante*, ed. Gabriele Scaramuzza, Sesto San Giovanni, Aesthetica Edizioni
- Gottschall, Jonathan (2012), *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno resi umani*, trad. it. di Giuliana Maria Olivero, Torino, Bollati Boringhieri.
- Jenkins, Henry (2007), *Cultura convergente*, trad. it. di Vincenzo Susca, Maddalena Pepacchioli e Virginio B. Sala, Milano, Apogeo.
- Katrisky, Margaret A. (2006), *The Art of Commedia. A Study in the Commedia dell'Arte 1560-1620 with Special Reference to the Visual Records*, Amsterdam-New York, Rodopi.
- Kerr, Rosalind (2015), *The Rise of the Diva on the Sixteenth-Century Commedia dell'Arte Stage*, Toronto, University of Toronto Press.
- Kleist, Heinrich von (ed. 2022), *Il teatro delle marionette [1810]*, trad. it. di Leone Traverso, Genova, il Melangolo.
- Luongo, Alessandro (2015), "Andrea, mascheraio a Milano", *Il corriere della sera*, 10 novembre 2015, [20/10/2024] <https://nuvola.corriere.it/2015/11/10/andrea-mascheraio-teatrale-in-metropolitana/>
- Megale, Teresa (2017), *Tra mare e terra. Commedia dell'Arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*, Roma, Bulzoni.
- (2023), *Paradigmi del comico. Studi sulla Commedia dell'Arte*, Roma, Tab.

- Molinari, Cesare (1996), *Storia del teatro*, Roma-Bari, Laterza.
- (2023), *La commedia dell'arte*, Bologna, Cue (1 ed. Milano, Mondadori, 1985).
- Monaldini, Sergio (2019), “Teatro dell'arte, Commedia dell'arte, Opera in Musica”, *Musicalia. Annuario internazionale di studi musicologici*, 8-9 [2011-2012], Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2 voll.
- (2024), *Uno zanni per tre amorose. Vita e mestiere di Giovan Battista Fiorillo, commediante, e delle sue tre mogli*, Roma, Tab.
- Rudlin, John (2022), *The Metamorphoses of Commedia dell'Arte: Whatever Happened to Harlequin?*, Basingstoke (UK), Palgrave Macmillan.
- Scala, Flaminio (ed. 1976), *Il teatro delle favole rappresentative*, ed. Ferruccio Marotti, Milano, il Polifilo.
- Taviani, Ferdinando (2015), “Introduzione n. 11 alla Commedia dell'Arte”, *Teatro e Storia* 36: 269-295.
- (2021), *Il rossore dell'attrice. Scritti sulla Commedia dell'arte e non solo*, ed. M. Schino, Roma, Bulzoni.
- Taviani, Ferdinando; Schino, Mirella (2007), *Il segreto della commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, (1 ed. 1982).
- Tessari, Roberto (2013), *La Commedia dell'arte. Genesis d'una società dello spettacolo*, Roma-Bari, Laterza.
- Wilbourne, Emily (2016), *Seventeenth-Century Opera and the Sound of the Commedia dell'arte*, Chicago, The University of Chicago Press.

Nicolò Palazzetti è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo della Sapienza Università di Roma dal 2021. Nel 2022 ha vinto una borsa Marie Skłodowska-Curie, finanziata dal programma Horizon Europe, per studiare il fandom dell'opera lirica nell'età digitale (*Opera Fandom in the Digital Age*). I suoi campi di ricerca includono la storia e l'analisi della musica del XX secolo, la sociologia della musica, i rapporti fra musica e media, il fandom digitale dell'opera lirica. Dopo la sua formazione in Estetica all'Università di Bologna e lo studio del pianoforte al Conservatorio di Pesaro, ha ottenuto un dottorato di ricerca in Storia e Sociologia della Musica presso l'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi nel 2017. Dal 2017 al 2018 è stato Teaching Fellow presso il Department of Music della University of Birmingham e dal 2019 al 2021 ha lavorato come ricercatore postdottorale e docente presso il Département de Musique e il LabEx GREAM dell'Université de Strasbourg. Ha inoltre ottenuto borse di ricerca dalla Fondazione Giorgio Cini di Venezia, dalla Fondazione Paul Sacher di Basilea, e dall'Institute of Musical Research della University of London. Ha pubblicato numerosi articoli in riviste nazionali e internazionali, tra le quali il *Journal of Modern Italian Studies* e *The International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, ed è autore della monografia *Béla Bartók in Italy: The Politics of Myth-Making* (The Boydell Press, 2021). | Nicolò Palazzetti has been a research fellow at the Department of History, Anthropology, Religions, Art, and Performing Arts at Sapienza University of Rome since 2021. In 2022, he was awarded a Marie Skłodowska-Curie fellowship, funded by the Horizon Europe programme, to study opera fandom in the digital age. His research interests include the history and analysis of 20th-century music, the sociology of music, the relationship between music and media, and opera fandom.

Following his studies in Aesthetics at the University of Bologna and piano at the Conservatorio di Pesaro, he earned a PhD in History and Sociology of Music from the École des Hautes Études en Sciences Sociales in Paris in 2017. From 2017 to 2018, he was a teaching fellow at the Department of Music at the University of Birmingham, and from 2019 to 2021, he worked as a post-doctoral researcher and lecturer at the Département de Musique and the LabEx GREAM at the Université de Strasbourg. He has also received research grants from the Giorgio Cini Foundation in Venice, the Paul Sacher Foundation in Basel, and the Institute of Musical Research at the University of London. He has published numerous articles in national and international journals, including the *Journal of Modern Italian Studies* and *The International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, and is the author of the monograph *Béla Bartók in Italy: The Politics of Myth-Making* (The Boydell Press, 2021).



Entrevista a Luis Alberto de Cuenca

Sara Pezzini

Università Roma Tre, Italy

El 21 de marzo de 2024, con motivo de la celebración del *Día Mundial de la Poesía*, tuvimos el privilegio de escuchar al poeta español Luis Alberto de Cuenca (Madrid 1950). El vate, invitado por el Instituto Cervantes de Roma, recitó sus poemas junto a otros 15 reconocidos poetas europeos, que se dieron cita en la Academia de Hungría para festejar a la poesía. Al día siguiente, no queriendo desperdiciar la excelente oportunidad que se nos presentaba, lo invitamos a conversar con nosotros en la Universidad de Roma 3. En esa ocasión, repasamos la larga trayectoria de este filólogo helenista (desde sus primeros poemas de 1971 hasta la sexta edición de sus obras completas, de 2023) y reciente vencedor del Premio Federico García Lorca (2022). He aquí la transcripción de nuestra conversación:

1 **SP** *En tu carrera has destacado en variados ámbitos de la cultura, sin embargo, parece ser que el trabajo de poeta es el que te ha interesado y te interesa más. ¿Nos podrías decir por qué? ¿Qué significa ser poeta en el siglo XXI?*

LAC Me considero fundamentalmente poeta, pero no por otra cosa sino porque es lo que menos mal sé hacer. Yo creo que algunos nacemos poetas, no nos hacemos poetas. Es una cosa de tipo cromosómica, biológica. Habrá quienes nazcan poetas y que luego no desarrollen una labor poética, gente que ha nacido poeta pero que no ha escrito una línea en su vida, pero sí tienen

una visión del mundo que podemos llamar poética. Es eso lo que es un poeta, alguien que ejerce sobre el mundo una mirada poética. Yo, pues, he tenido la coyuntura de escribir y trasladar esta mirada a mis escritos, y la verdad es que he escrito bastante. Pero como decía Borges, con tener diez o quince versos que merezcan la pena, ya uno ha cumplido con su misión.

2 **SP** *Volvamos al principio, a tu estreno como poeta. Finales de los años 60, principios de los 70. En el panorama literario español asistimos a un cambio de gustos y de valores. Si en las primeras generaciones de la posguerra la producción literaria*

se inclina hacia un tipo de escritura social-realista, comprometida y anclada en la realidad, después aparece un tipo de poesía en la que descuellan prioridades estéticas y parnasianas muy marcadas. Tú te estrenas en la poesía en este momento y como otros poetas – Pere Gimferrer, Guillermo Carnero, Luis Antonio de Villena entre otros – propones una poesía nueva o novísima, en que destaca la preferencia por temas ligados a la ‘historia de la cultura’, a la literatura universal, a la mitología. De allí la etiqueta de ‘culturalismo’ que se ha dado a tus versos. Por otro lado, por su estilo, tus primeros libros compondrían, como ha señalado la crítica, un ‘Tríptico de las tinieblas’, ‘un ciclo hermético’. ¿Qué piensas de estas etiquetas?

LAC Es cierto. Mi primera poesía es más hermética y culturalista a la luz de la lectura de mi segunda y última poesía, que es la poesía de la comunicación y de la cercanía con el lector. Sin embargo, como en toda la vida, y en la literatura más que en la vida, los tratadistas, los estudiosos, los filólogos (y yo me considero también lo mismo respecto a mi obra) queremos estratificarlo todo para que todo quede perfectamente delimitado. Desde un punto de vista crítico, es un poco revolucionario decirlo, porque ya ha habido mucha literatura en la que se me asilaba en el grupo de los *novísimos* y, en otro

momento, en el grupo de la *poesía de la experiencia*. Si no existieran *Elsinore* y los *Retratos* probablemente no habría existido nunca un libro fundamental en mi trayectoria como lo es *La caja de plata*. No me he sentido nunca ni un poeta ‘novísimo’ *stricto sensu*, ni un ‘poeta de la experiencia’ *stricto sensu*, sino una especie de mezcla rara que, agitada en una coctelera, da el cóctel de mi poesía.

SP Es cierto, pero en tu última recopilación de poesía (*Los mundos y los días* (1970-2009), Madrid Colección Visor de Poesía, 2021) has excluido los poemas de tu primer libro, *Los retratos* (1971). ¿Reniegas de ellos?

LAC *Los mundos y los días* es el libro de poesía que vengo publicando al modo, por ejemplo, en que Cernuda hacía con *La realidad y el deseo*, o al modo en que Guillén hacía con *Aire nuestro*. El título de la obra total. Entonces, no incluí aquí *Los retratos* porque me parecía una obra excesivamente primeriza, todavía adolescente, en este sentido prescindí de ella. Pero ya ha habido muchas reimpresiones de este primer libro, hasta tres, ahora se puede encontrar perfectamente. Era un libro ingenuo, y como todos primeros libros ingenuos tiene también el encanto de esa ingenuidad, de esa inmediatez adolescente que le concede también gracia al poema.

- 4 **SP** *A propósito de esta primera etapa de tu producción, y de tu postura más hermética, más complicada, como has dicho, me llamaron la atención unos versos del poema Florencia (en Elsinore, 1972):*

[...]

Era un tiempo. Recuerdas. Hace frío, hizo frío otra vez, o es una imagen para dar lustre y completar la atmósfera helada del poema.

¿Qué sentía por aquel entonces Luis Alberto de Cuenca? ¿Tenía un proyecto poético? ¿Y cómo ves hoy a la distancia la “atmósfera helada” de aquellos años?

LAC Claro, porque es el momento, en mi adolescencia, en que descubrí la cultura y la literatura universal, que me fascina toda entera (no puedo decir que me interesa más la literatura española que la italiana, o que la china y la francesa, me interesan todas). Pues, en este momento, de ceguera ante la maravilla de la cultura que se mostraba antes mis ojos, había que mantener una postura en cierto modo *gélida*, porque al adolescente, al jovencito que era yo entonces no le gustaba dar las claves íntimas de su personalidad al lector, le divertía disfrazarse, enmascararse en otro personaje distinto, que le permitiera mantenerse anónimo en su poesía. En este poema hay una gran influencia de un poeta que sigue siendo mi maestro,

Pere Gimferrer, un poeta catalán de expresión castellana primero y catalana después, y que luego ha vuelto al castellano. Me parece un poeta interesantísimo. Cada vez está más hermético, pero de todas maneras sigue siendo un gran poeta.

Por otro lado, es curioso, porque este poema mío, lejano en el tiempo, *Fiorenza*, tiene una explicación en un poema que llega años más tarde (un poema que no está publicado todavía) que se llama *Fiorenza y yo* donde explico por qué tengo esta relación con la ciudad de Florencia. Y es porque mi padre me llevó a Florencia en una circunstancia muy mala de mi vida, en que yo estaba muy deprimido, muy melancólico por una serie de razones. En el poema *Fiorenza y yo* hay todas las claves del poema juvenil *Fiorenza*. El poeta dialoga siempre con su producción anterior. Es un diálogo interno muy feraz y muy fértil. Yo creo que hay que hacerlo siempre, continuamente hay que *reescribirse*, reescribir el mundo en tus versos. Y, de algún modo, trasladar lo que antes era oscuridad y maleza y abigarramiento, en claridad, en luminosidad, en acercamiento.

SP *Hablamos, entonces, de la línea clara de tu poesía. Tú te has definido “poeta de la línea clara”. Y Línea clara* es también el título del poema que abre tu libro La vida en llamas*

(1996-2005). ¿Lo definirías como tu manifiesto poético? ¿Cuál es el origen de esta expresión?

LAC La línea clara es un marbete, una etiqueta, una expresión que deriva del mundo de los comics, del *fumetto* franco belga. Lo que se dice del *Tin Tin* de Hergé o de *Blake y Mortimer* de Jacobs o del *Alix* de Jacques Martin, que son tebeos de línea clara: lo que tienen es que cada personaje está dibujado con una línea muy precisa, con un contorno muy delimitado. No hay manchas, como en la estética decadente a partir de los impresionistas. En cambio, e insistiendo en la analogía entre pintura y escritura, la línea clara es una vuelta a la pintura *pompier*: hacer las líneas muy claras, muy delimitadas, con un dibujo muy marcado y con un color que no tiene matices, sino que siempre se rellena con el mismo amarillo, rojo, azul o verde. Esta expresión de “la poesía de la línea clara” la utilizó un crítico español, llamado José Luis García Martín, en un artículo publicado en *La Nueva España* de Oviedo. No volvió a mencionarlo, y yo en cambio lo tomé como estandarte de mi poesía y lo he defendido siempre mucho, mi línea clara. Me gustan mucho los comics, más los americanos que los Europeos. Pero bueno, de todas maneras había que rendirle culto a Tin Tin, como hago al final de este poema.

SP Sin embargo, a pesar de esta claridad reivindicada, no has renunciado nunca a los elementos “culturalistas” ya presentes en tus primeros libros. Más aún: en tus versos se percibe un equilibrio constante entre la narración de la vida cotidiana y la inserción de elementos culturales y fantásticos, el tono humorístico irónico y auto irónico. Poeta de la línea clara, pero también culturalista; poeta vitalista, pero también melancólico. En tu poesía destacan estos opuestos, ¿cómo logras hacer coincidir estos elementos tan distantes y distintos?

LAC Yo creo que en un primer momento pueden parecer distantes, distintos, diferenciados, pero en mi poesía se juntan de manera tan normal, tan cotidiana, tan sencilla que se ve que no es tan difícil mezclar la alta cultura con la cultura popular, que es lo que yo he intentado hacer. Quiero decir que efectivamente existe una mezcla de elementos irónicos con elementos trágicos, elementos de alta literatura con elementos de literatura popular, pero yo creo que es este el aporte que he regalado a la literatura española contemporánea. Porque es cierto que luego ha habido mucha gente que ha seguido mi camino, pero tal vez el que inició la ruta fui yo: recuperar lo popular y darle la misma vitola de interés que tiene la literatura grande.

7 **SP** *Más allá de la distinción entre las épocas o las líneas, en tus versos destacan elementos que dan continuidad a tu universo poético y que están presentes desde el primero hasta el último libro. Uno de estos es el mito, que también se mezcla con lo cotidiano y lo coloquial. Tanto es así que para tus versos se ha hablado de una mitología urbanizada. ¿Ese llevar la mitología hacia lo cotidiano no es una prueba más de que los mitos pueden explicar (todavía) el día a día?*

LAC La palabra mito (del griego *mythos*) significa sobre todo *relato*, un relato sagrado que explica algo importante para la humanidad: desde cómo nacimos, cómo se forma el mundo, cómo surgió el primer vagido del primer hombre, incluso, por ejemplo, el origen de un tubérculo que es fundamental para nuestra dieta. Todo esto lo explican los mitos. Estamos hartos de leer libros de geniales antropólogos que se van a Nueva Guinea y vuelven con descubrimientos de supuestos nuevos mitos que, en realidad, remiten a conceptos o categorías esenciales que los grandes poemas épicos ya abordaban, y de manera más penetrante. La literatura tiene todavía mucho que decir al respecto, sobre todo la poesía, que es la quintaesencia de la literatura. No hay que olvidar que la literatura nace con la épica. Desde el cantar de Gilgamesh, la épica es la gran poesía, la gran

literatura, los demás son sucedáneos. Yo creo que lo más grande que se ha escrito en el mundo son los grandes poemas épicos. Tanto los que los alemanes llaman *Folks Epos*, que proceden directamente del espíritu popular, como los que llaman *Kunst Epen*, que son los artísticos, realizados en laboratorio. En este sentido, para mí, mi escritura es una especie de gran frustración, porque a mí lo que me habría gustado es ser un juglar anónimo, cantando las hazañas de gente que mereciese ser cantada (¡ahora no hay tanta gente que merezca la pena que los canten...!). En cualquier caso, me gusta el papel de amigo del héroe, de trovador que acompaña al héroe para cantar sus gestas, me seduce incluso más que el papel del propio héroe. Al propio héroe lo veo más llano, menos interesante que al cantor. En ese sentido, mi contacto con la mitología se traslada también a mi contacto con la épica: porque la literatura épica, el cantar de gestas, lo que hace es cantar para prolongar el mito y traerlo a una comunidad determinada, y adaptarlo como emblema de una determinada tribu. Y después este mito se trasladará a la novela, que es la gran heredera del cantar de gestas.

SP *¿Y la poesía lírica? ¿La poesía de amor? ¿Qué papel tiene entonces?*

LAC La poesía lírica es como una hermana pequeña de la poesía épica. La inventaron los griegos en el siglo VII A. C. y es importante por una razón: si hablamos del amor, nos damos cuenta de que el amor no existía hasta que no llegaron los griegos, que explicaron qué era el amor en sus poemas. El amor no es natural, sino cultural. Estos son los distintos papeles que otorgo al mito, a la épica, a la poesía lírica.

- 9 **SP** *¿El amor sería algo cultural? ¿Podrías ahondar en esto?*

LAC Me parece un hecho incontrovertible. La poesía anterior, sumera, acadia o asira, era una poesía eminentemente de deseo, fundamentalmente de deseo sexual. No había esta especie de liberación de la carne que supone el amor espiritual que nace con los griegos, a pesar de que Safo tenga mala fama también, pero se inventa ese amor.

- 10 **SP** *Otro elemento de continuidad en tu universo poético tiene que ver con el uso riguroso de la técnica, es decir, con tu predilección por el verso y las formas métricas en sus múltiples combinaciones. Recuerdo, entre otras, la presencia constante del endecasílabo, la afición por el alejandrino, pero también la presencia de versos cortos y populares. Por otro lado, estas precisas elecciones formales van de la mano con un efecto de espontaneidad y de cotidianidad muy marcado, diría reivindicado.*

*Pienso en uno de tus poemas más conocidos, El desayuno**. Lo de conjugar en tu poesía regla formal y efecto de espontaneidad, ¿es un juego o es un desafío?*

LAC Es sobre todo una necesidad. Yo he crecido en la admiración por los clásicos. Y tengo un cierto rechazo por la modernidad, aunque en el fondo es búsqueda también de modernidad. Mezclar los elementos métricos tan rígidos con contenidos modernos, yo creo que es más moderno que hacer otra cosa. No está de moda en el mundo entero el verso que tiene metro, números de sílabas, acentos en su sitio. Esto me descorazona. ¿De qué sirve la poesía? La poesía tiene que ser un discurso distinto de la cotidianidad. Y lo que diferencia claramente la poesía del lenguaje de la cotidianidad es especialmente la métrica, que a mí me fascina. Y me encanta que en mi caso no sea un gran obstáculo para apreciar mis poemas. Yo creo que toda poesía es en el fondo clara. Lo único es que hay que poner más o menos esfuerzo para llegar a esa claridad. La métrica, para mí, facilita las cosas, a otros les parecerá que las entorpece. Pero yo creo que un poeta, lo mismo que un pintor, no puede pasar al informalismo o a la expresión abstracta sin haber demostrado antes que ha sido capaz de retratar a su madre, a su padre, a su novia; de igual

forma, un poeta tiene que tener el oído suficiente para poder urdir un soneto, unos tercetos encadenados, una silva o cualquier estrofa tradicional, sobre todo de la métrica italiana, porque no olvidemos que es gracias a Italia (y esto lo digo con orgullo por estar en Italia), gracias al *Dolce Stil Novo*, que contamos con estos moldes métricos, con esta maravilla.

En fin, yo creo que no tiene nada que ver la modernidad con el uso de la métrica. Al revés, yo creo que el siglo XXI y la postmodernidad tiene mucho más de mezcla de cosas que no la asunción de una vanguardia única y exclusiva. Me ha asustado ver que no hubo ninguna rima, ninguna métrica, en los poetas de ayer¹, a pesar de ser poetas muy apreciables. A mí me gustaron mucho algunos de ellos, pero quiero decir que no está de moda la métrica. Yo me obstino en escribir endecasílabos, alejandrinos, eneasílabos, heptasílabos, hasta octosílabos si me apuran. A propósito del octosílabo, que ha sido siempre el metro español por excelencia, porque es el metro del *Romancero*, ahora no está tan de moda en España, nos cuesta más el octosílabo. Yo creo que después de que Lorca escribiera ese prodigio, el *Romancero gitano*, nos quedamos ya huérfanos del octosílabo.

SP *A propósito de García Lorca, uno de tus sonetos se titula Soneto del amor de oscuro (en El otro sueño, 1984-1986), que recuerda el título de uno de sus libros de sonetos más conocidos ¿De qué manera dialogas aquí con Federico?*

LAC Hay que recordar que Federico García Lorca murió sin editar una serie de sonetos, que luego su amigo Vicente Aleixandre tituló *Sonetos del amor oscuro*, dirigidos a una serie de amantes masculinos suyos y que la familia había tenido el pudor de no rescatar porque aludían a una experiencia homosexual que entonces se consideraba pecaminosa. En el año 83, un buen amigo, Víctor Infantes, ya desaparecido, y yo, recibimos una copia de estos sonetos que nos proporcionó un erudito norteamericano llamado Daniel Eisenberg, especialista fundamentalmente en libros de caballerías, pero a la vez también en Lorca. Eisenberg había copiado, digamos sutilmente, de manera totalmente ilegal, los once sonetos del amor oscuro (porque habían sido publicados algunos, pero no los once) y con esa copia de Eisenberg, Víctor Infantes y yo tiramos 300, 250 ejemplares creo que fueron, de los *Sonetos del amor oscuro* de Lorca. Entonces es un orgullo para mí haber descubierto esta obra fantástica de Federico, porque inmediatamente cuando la familia vio ya

que habíamos publicado los sonetos, los publicaron también en el diario *ABC* y fue un acontecimiento literario enorme. Entonces este *Soneto del amor de oscuro* es una broma con los *Sonetos del amor oscuro* de García Lorca. Recientemente tuve la ocasión de publicar ese libro de Lorca, impecablemente editado, junto con el *Diván de Tamarit*,² mi libro favorito de Federico. Finalmente he saldado mis deudas y ya no tengo miedo a que haya represalias por parte de la justicia.

- 12 **SP** *Volvamos a la forma de tu poesía. Has afirmado en una entrevista que tu “poesía busca moldes métricos y es, casi siempre, epigramática”. De hecho, la brevedad es otra característica formal de buena parte de tu poesía. Seguidillas, soleares, y también la forma del haiku. ¿Cuándo y por qué te atrajo esta forma breve japonesa? ¿En qué se diferencia de las otras formas breves occidentales que heredamos de la tradición clásica?*

LAC La forma del haiku empieza a practicarse en la literatura española, especialmente en la hispanoamericana, en los años 20 del siglo XX. Rubén Darío tiene un haiku también. Es una estrofa de tres versos con 5-7-5 sílabas respectivamente, sin rima alguna. Es realmente una de las bases del sistema poético japonés, junto con la *tanka* o *waka* que tiene cinco versos con 5-7-5-7-7 sílabas. Hubo un momento en que

se puso de moda el haiku en España, y sigue estándolo, aunque ahora un poco menos, pero en todo caso lo practica mucha gente. La verdad es que cuando hacemos haikus en España, y sospecho que en cualquier otro país del mundo, no estamos haciendo haikus ortodoxos, a la manera nipona, en los que siempre tiene que haber un elemento de paso de las estaciones, cambio del otoño al invierno, del invierno a la primavera, de la primavera al verano. En Japón está rigurosamente prohibido hacer un haiku que no sea de paso de las estaciones. En cambio, la *tanka* o *waka* sí que se puede utilizar en todas las temáticas que queramos, en concreto la del amor. Yo subvierto, como tantos otros poetas españoles contemporáneos que han escrito haikus, subvierto la tesis acerca de la cual los japoneses dictan cómo es el haiku y, pues, escribo haikus de amor que no se pueden escribir, como por ejemplo este:

CONTIGO

Viajar a Marte
o al cuarto de la plancha.
Pero contigo.

Mis haikus no son naturalistas, no tienen nada que ver con la naturaleza, ninguno, o muy pocos. Son incluso sofisticados, culturalistas, como si fueran poemas míos antiguos. Por ejemplo este haiku:

EN LA CORTE DE ALCÍNOO

La noche es larga
en la corte de Alcínoo.
Cuéntanos, huésped.

Cómo veis es como una especie de crucigrama la poesía culturalista: para resolver este haiku hay que tener unas nociones no demasiado profundas de la gran literatura universal, que, para mí, insisto, sigue siendo la épica.

13 **SP** *Otro haiku tuyo, sin título, dice:*

El dinosaurio
de tus sueños se ha vuelto
vegetariano.

Nos viene a la memoria otro famoso dinosaurio de las letras españolas contemporáneas. ¿Tiene algo que ver?

LAC Por supuesto. Hay que recordar el famoso cuento, o mini cuento, de Augusto Monterroso, el escritor guatemalteco, naturalizado mexicano, que tuvo ocasión de conocer además. Su cuento mínimo decía: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”. Es un cuento maravilloso, increíble, dos líneas. Eso que cuenta Monterroso es un sueño de alguna manera. En mi haiku recojo la idea del sueño, pero se trata de un sueño sin ninguna ventaja. O sea mi haiku es un poema de desamor: “el dinosaurio de tus sueños se ha vuelto vegetariano” porque *ya no te come como antes*. Comerse a la gente es un símbolo

de amor, hay muchos locos que se comen a su novio, a su novia; de un bebé se dice “está para comérselo”. Todo esto está metido allí y, pues sí, mi haiku es un homenaje a Monterroso.

SP *De tu poesía emerge una cierta apuesta por ser optimista. ¿Se puede ser optimista en poesía? ¿Crees que puede ser un desafío estético apostar por eso?*

LAC Hubo una apuesta. Yo creo que siempre hay una apuesta optimista. Pero el optimismo es algo que va desapareciendo con los años. Este optimismo inicial sigue vivo porque está ya acuñado en letras de imprenta y está por ejemplo explícito en un poema que se llama *Optimismo****.

La mía, sin embargo, no es una poesía exclusivamente de la celebración o del optimismo, es una poesía de la vida, con todos sus matices, sus engorros, sus faenas, a veces también con sus virtudes y sus regalos. Es lo único que tenemos, la vida.

SP *A propósito de la vida, ¿qué papel tiene la biografía en tu poesía? ¿Cómo se mezcla con los elementos culturalistas de tu poesía?*

LAC En todo poema influye lo que le está pasando a uno. Pero a veces sucede que los poemas que parecen menos inventados son los más

inventados, y viceversa. Mi poema *El perro Nicanor***** por ejemplo. Para mí y para mi hermana, mi padre inventaba cuentos en verso. Y uno de los protagonistas de los cuentos era el perro Nicanor. El paso de la niñez a la juventud, y por tanto a la madurez y la conciencia de que nos vamos a morir todos, es algo que yo uno con la suerte del perro Nicanor. El perro Nicanor ya se ha ido de la casa porque el niño que daba sentido a la existencia del perro Nicanor había crecido, entonces ya el perro Nicanor se había listado entre las finales sombras. Allí hay un verso que dice: *parecido a la noche/sombrío el corazón*. Es una expresión de Homero, del canto I de la *Iliada*. Cuando Apolo envía una terrible peste al campamento de los Aqueos en

respuesta a una ofensa de Agamenón, Homero dice: “Iba parecido a la noche”. De modo que en mi poema hay un homenaje a la *Iliada* en el medio de un recuerdo trágico de infancia. Lo mismo en *Los dedos de la aurora******, es un homenaje también homérico. La Aurora, *Eos* en griego, es *rododactulos* en los poemas de Homero, es la Diosa de los dedos rosados. Cada amanecer es una visita de esa diosa de los dedos rosados: cuando estás en la cama ella te despierta. El poema podría tener una interpretación erótica, pero no la tiene. Es simplemente la celebración del día. Llegla la Aurora con sus rosados dedos, y te despierta y te hace vivir, se desprende en los dedos de la Aurora *El triunfo de estar vivo*, que es también el título de mi último libro³.

* *Línea clara*

Dicen que hablamos claro, y que la poesía no es comunicación, sino conocimiento, y que sólo conoce quien renuncia a este mundo y a sus pompas y obras -la amistad, la ternura, la decepción, el fraude, la alegría, el coraje, el humor y la fe, la lealtad, la envidia, la esperanza, el amor, todo lo que no sea intelectual, abstruso, místico, filosófico y, desde luego, mínimo, silencioso y profundo-. Dicen que hablamos claro, y que nos repetimos de lo claro que hablamos, y que la gente entiende nuestros versos, incluso la gente que gobierna,

lo que trae consigo que tengamos acceso
al poder y a sus premios y condecoraciones,
ejerciendo un servil e injusto monopolio.

Dicen, y menudean sus fieras embestidas.
Defiéndenos, Tintín, que nos atacan.

****** *El desayuno*

Me gustas cuando dices tonterías,
cuando metes la pata, cuando mientes,
cuando te vas de compras con tu madre
y llego tarde al cine por tu culpa.
Me gustas más cuando es mi cumpleaños
y me cubres de besos y de tartas,
o cuando eres feliz y se te nota,
o cuando eres genial con una frase
que lo resume todo, o cuando ríes
(tu risa es una ducha en el infierno),
o cuando me perdonas un olvido.
Pero aún me gustas más, tanto que casi
no puedo resistir lo que me gustas,
cuando, llena de vida, te despiertas
y lo primero que haces es decirme:
“Tengo un hambre feroz esta mañana.
Voy a empezar contigo el desayuno”.

******* *Optimismo*

No pienses en el día oscuro, en el día en que nadie
responde, en el día en que tienes a dios enfrente.
Piensa en la otra jornada, aquella en que venciste
al enemigo o ganaste en el juego, aquel día feliz
en que todo te sonríe. Que tu ejemplo en la vida
sea siempre lo que gozaste, no el sufrimiento.

**** *El perro Nicanor*

a mi padre, que inventó a Nicanor en una canción

Una tarde de invierno,
al declinar el sol,
salió a dar un paseo
el perro Nicanor.
Iba al azar por calles
que nadie recorrió,
por lugares vacíos
sin nadie alrededor.
Parecido a la noche,
sombrió el corazón,
daba vueltas y vueltas
el perro Nicanor.
No le dio tiempo al triste
de decirnos adiós;
por olvidarse, incluso
de olvidar se olvidó.
Y al doblar esa esquina
que conduce al terror,
de las inanes sombras
se alistó en la legión.
Por un momento a todos
la voz se nos heló,
y ya nunca en la casa
se habló de Nicanor.

***** *Los dedos de la aurora*

Entraban en mi alcoba sin llamar a la puerta,
deshojando en el aire la flor de su perfume.
Los oía arrastrarse, leves, hasta la alfombra.
Trepaban a la cama y luego, entre las sábanas,
me anunciaban el día con sutiles caricias.

NOTAS

- 1 Se refiere a los poetas representantes de distintos países de Europa, invitados a recitar sus poemas en ocasión del *Día Mundial de la Poesía*, celebrado en Roma, en la Academia de Hungría, el 21 de marzo 2024.
- 2 F. García Lorca, *Sonetos del amor oscuro - Diván del Tamarit*, ed. de Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Reino de Cordelia, 2022.
- 3 Luis Alberto de Cuenca, *El triunfo de estar vivo (Obra poética 1996-2012)*, ed. de Ricardo Virtanen, Madrid, Cátedra, 2024.

Sara Pezzini es profesora titular de Literatura Española en la Universidad de Roma Tre. Su principal área de investigación es la poesía y el teatro del siglo XVII. Ha publicado ensayos y artículos sobre la polémica gongorina, la poesía satírico-burlesca de Luis de Góngora, los mecanismos cómicos del teatro de Calderón de la Barca, además de la edición crítica y anotada de una pieza del mismo autor (*Peor está que estaba*, Madrid, Iberoamericana-Verveurt 2024). | Sara Pezzini is an Associate Professor of Spanish Literature at the Roma Tre University. Her primary field of research is seventeenth-century poetry and theatre. She has published essays and articles on the Góngora polemic, the satirical-burlesque poetry of Luis de Góngora, and the comic mechanisms in Calderón de la Barca's theatre. She has also prepared a critical and annotated edition of a play by Calderón, *Peor está que estaba* (Madrid: Iberoamericana-Verveurt, 2024).



SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE, TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO
e-ISSN 2611-3309

8/2024

DALLA BIBLIOTECA MALATESTA

a cura di | edited by Flavia Gherardi • Marco Caratozzolo

ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA



La casa dei Buendía: dalla “primitiva construcción” alla “crisis de senilidad”

The Buendía house: from the “primitiva construcción” to the “crisis de senilidad”

Antonio Gargano

Università di Napoli Federico II, Italy

Il presente contributo era stato pubblicato nel volume *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, a cura di Paolo Amalfitano, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 123-156 («I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta. Studi di letteratura comparata e teatro», 11).

SOMMARIO | ABSTRACT

A partire dalla teoria orlandiana della formazione di compromesso, il saggio indaga il capolavoro di Gabriel García Márquez articolandolo in quattro fasi narrative, tutte raccolte intorno alla casa dei Buendía come spazio gravitazionale del romanzo. L'analisi dà conto delle diverse funzioni, e delle rifunionalizzazioni, che la casa dei Buendía acquisisce nel tempo, con l'avvicinarsi delle diverse generazioni dei suoi abitanti, in ragione anche dei processi evolutivi che investono la dimensione storica del testo. Diversamente da quanto ci si potrebbe attendere, la dialettica civiltà vs. natura che permea la narrazione non si risolve in direzione di una nostalgia dello stato di natura, risalente alla fase più primitiva della ‘casa’, bensì nel suo opposto, nel desiderio e nella nostalgia, nel presente storicamente più vicino e apparentemente progredito, di una civiltà primigenia che solo la categoria di formazione di compromesso può far affiorare. | Starting from Orland's theory of compromise-formation, the essay investigates Gabriel García Márquez's masterpiece by articulating it in four narrative phases, all gathered around the Buendías' house as the gravitational space of the novel. The analysis explores the different functions, and the refunctionalizations, that the house of the Buendía acquires over time, with the succession of the different generations of its inhabitants, also due to the evolutionary processes that affect the historical dimension of the text. Contrary to what one might expect, the dialectic of civilization vs. nature that permeates the narrative is not resolved in the direction of a nostalgia for the state of nature, dating back to the most primitive phase of the ‘home’, but in its opposite, in the desire and nostalgia, in the historically closer and apparently advanced present, of a primitive civilization that only the category of compromise formation can bring to the surface.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Cent'anni di solitudine, tema della casa, oggetti desueti, civiltà vs natura, formazione di compromesso | *One Hundred Years of Solitude*, Home Theme, Obsolete Objects, Civilization vs Nature, Compromise-formation

¹ È nel bell'*Epilogo* dell'ultimo libro di Moretti dove trovo designato e giustificato, ad un tempo, il tema che intendo trattare. Molti ricorderanno che, nel contrapporre le due grandi categorie del tempo e dello spazio, Moretti suggerisce, per il romanzo novecentesco, una divisione tra il genere narrativo della "saga familiare", che privilegia il "taglio in lunghezza", e quello epico dell'"opera-mondo", in cui un favore maggiore è invece concesso al "taglio in larghezza", finendo per dedurne che nel primo dei due tipi, esattamente al contrario di quanto si verifica nel secondo, a una "storia... più lunga" non può corrispondere che uno "spazio più angusto".

È come un grande zoom: dal mondo allo Stato-nazione alla città alla casa. Spazi sempre meglio delimitati: sempre più piccoli, e omogenei. E una casa, naturalmente, c'è anche in *Cent'anni di solitudine*: la casa dei Buendía, che dura, come quella dei Buddenbrook, un secolo intero, e non si sposta mai da Macondo (Moretti 1994: 223).

Dalle riflessioni dello studioso alle confessioni dell'autore, il passo è a volte meno lungo di quanto si sia disposti ad ammettere:

Il mio ricordo più vivo e costante non è delle persone, ma proprio della casa di Aracataca dove vivevo con i miei nonni

è la frase d'apertura della lunga intervista che García Márquez concesse all'amico scrittore Plinio Mendoza, e che questi raccolse nel libro intitolato *Odor di guayaba* (Mendoza 1983: 18). Dove, alcune decine di pagine più avanti, possiamo anche leggere la seguente risposta a proposito della voce in base alla quale il nostro romanziere avrebbe cominciato a scrivere *Cent'anni di solitudine* all'età di diciotto anni:

Sì – s'affretta a replicare García Márquez – si chiamava *La casa* perché pensavo che tutta la storia dovesse svolgersi nella casa dei Buendía (Mendoza 1983: 91).

Gli fa fede un breve frammento di non più di un paio di pagine pubblicato nel periodico *Crónica* del giugno del '50 col titolo *La casa de los Buendía (apuntes para una novela)*, dove è dato già di ritrovare una minuziosa descrizione della casa, e a cui seguirono altri "brani isolati" o "appunti" che videro la luce ne *El Heraldo* tra il '50 e il '52, anno quest'ultimo nel quale, in un nuovo articolo intitolato *Autocrítica*, García Márquez annunciava il romanzo *La casa*,

el novelón de setecientas páginas que pienso terminar antes de dos años¹.

Non due ma ben quindici anni necessitò l'autore per acquisire "l'esperienza, il respiro e i mezzi tecnici per scrivere un'opera del genere" (Mendoza 1983: 91-92), che, quando fu proposta al pubblico nel 1967, si presentava con la metà esatta delle pagine annunciate, e colla vecchia denominazione che nel frattempo aveva ceduto il passo al titolo con cui oggi conosciamo il capolavoro, e nel quale l'originaria indicazione spaziale faceva posto a quella – forse già iperbolica nel numero – temporale.

Ammettiamo, allora, che le considerazioni di un acuto interprete, unite alle confessioni autobiografiche dell'autore e agli argomenti della filologia testuale, concorrono tutte insieme a confortare la scelta di chi ha creduto di trovare nella casa, intesa come spazio fisico, il tema che, pur garantendo l'essenziale fedeltà al soggetto del nostro incontro, promette altresì di costituire una buona chiave di lettura dell'intero romanzo.

È, dunque, alla casa del romanzo che rivolgerò l'attenzione, non prima comunque di aver brevemente ricordato che la storia dei Buendía e di Macondo si articola in quattro fasi narrative, per illustrare le quali prenderò in prestito i supremi sommari che Francesco Orlando ci offre nelle cinque dense pagine consacrate al romanzo nel suo libro su *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. Al pregio dell'estrema sintesi, essi uniscono quello, altrettanto prezioso, di fornire una prima inequivocabile indicazione di senso. Dopo la prima delle quattro fasi, dove "José Arcadio Buendía esercita l'entusiasmo, l'ottimismo e la stravaganza d'un don Chisciotte progressista", il romanzo prosegue con una seconda fase che, "in un'ironia meno allegra", introduce "l'approssimazione politica al progresso", per discendere poi alla terza quando, con la colonizzazione dei bananieri americani, "il progresso viene di sua iniziativa a Macondo", e concludersi con la quarta, nella quale "la pioggia di quasi cinque anni [...] avvia [...] il regresso della civiltà" (Orlando 1993: 465 e 468).

L'analisi del tema prescelto sarà condotta, pertanto, sulla falsariga di questa quadripartizione, e poggerà sull'esame di otto passi, preliminarmente selezionati dalle prime tre fasi narrative, a cui si aggiungerà una sintetica analisi della parte finale della quarta. È forse superfluo aggiungere che, avendo il tema ben altra estensione, l'esclusione di alcuni suoi momenti e aspetti pur decisivi è il prezzo che si è dovuto pagare alla decisione di seguirne lo sviluppo da un capo all'altro del romanzo.

2.1 Il lettore s’imbatte nella casa dei Buendía fin dal primo capitolo, alla metà del quale trova la descrizione di quella che poche decine di pagine dopo sarà denominata “la prima costruzione”:

Puesto que su casa fue desde el primer momento la mejor de la aldea, las otras fueron arregladas a su imagen y semejanza. Tenía una salita amplia y bien iluminada, un comedor en forma de terraza con flores de colores alegres, dos dormitorios, un patio con un castaño gigantesco, un huerto bien plantado y un corral donde vivían en comunidad pacífica los chivos, los cerdos y las gallinas. Los únicos animales prohibidos no sólo en la casa, sino en todo el poblado, eran los gallos de pelea. [...] Gracias a ella, los pisos de tierra golpeada, los muros de barro sin encalar, los rústicos muebles de madera contruidos por ellos mismos estaban siempre limpios, y los viejos arcones donde se guardaba la ropa exhalaban un tibio olor de albahaca (García Márquez, ed. 1969: 15)².

Di dimensioni piuttosto limitate e di presenza alquanto modesta, la casa si caratterizza principalmente per l’armonia di proporzioni tra le parti interne edificate, destinate ad abitazione, e quelle esterne su cui domina ancora la natura; una natura, beninteso, controllata dall’attività umana che si esercita nella coltivazione dei vegetali e nell’allevamento degli animali domestici, con l’unica significativa eccezione dei galli, banditi non solo da casa Buendía ma dall’intero villaggio. Ai tre ambienti che compongono l’area fabbricata: salottino, sala da pranzo e doppia camera da letto, fa riscontro l’enumerazione, anch’essa trimembre, degli elementi da cui è formata la zona naturale: patio, orto e aia. D’altro canto, le stesse parti edificate sono presentate ancora come molto grezze, dando l’impressione che esse conservino pur sempre un forte legame con la natura esterna. In tal senso, il salottino doveva esibire delle aperture molto ampie per risultare così “ben illuminato”, come il testo precisa; e la sala da pranzo aveva addirittura la forma di “terrazza con flores de colores alegres”. Ma grezzi erano soprattutto i pavimenti della casa, il cui materiale non andava oltre la terra battuta, nonché i muri delle stanze che erano fatti “de barro sin encalar”. Una menzione particolare merita il mobilio perfettamente a tono col carattere parecchio primitivo della casa. Tra i mobili, tutti “rústicos” e propriamente fatti in casa, spiccano le cassapanche, alle quali la vecchiaia non impedisce di esalare un “tibio olor de albahaca”.

Quest’armonia di natura e civiltà, che è tanto il frutto d’una sapienza originaria quanto l’indice d’un’impressionante povertà non meno

primordiale, è comunque destinata ad essere superata nel breve spazio di due capitoli.

Tra la fine del terzo capitolo e l'inizio del quarto, difatti, si collocano il racconto della costruzione della “nuova casa” e quello del ballo d'inaugurazione, con due passi che considererò congiuntamente, nonostante la forte cesura di fine capitolo:

Úrsula se dio cuenta de pronto que la casa se había llenado de gente, que sus hijos estaban a punto de casarse y tener hijos, que se verían obligados a dispersarse por falta de espacio. Entonces sacó el dinero acumulado en largos años de dura labor, adquirió compromisos con sus clientes, y emprendió la ampliación de la casa. Dispuso que se construyera una sala formal para las visitas, otra más cómoda y fresca para el uso diario, un comedor para una mesa de doce puestos donde se sentara la familia con todos sus invitados; nueve dormitorios con ventanas hacia el patio y un largo corredor protegido del resplandor del mediodía por un jardín de rosas, con un pasamanos para poner macetas de helechos y tiestos de begonias. Dispuso ensanchar la cocina para construir dos hornos, destruir el viejo granero donde Pilar Ternera le leyó el porvenir a José Arcadio, y construir otro dos veces más grande para que nunca faltaran los alimentos en la casa. Dispuso construir en el patio, a la sombra del castaño, un baño para las mujeres y otro para los hombres, y al fondo una caballeriza grande, un gallinero alambrado, un establo de ordeña y una pajarera abierta a los cuatro vientos para que se instalaran a su gusto los pájaros sin rumbo. Seguida por docenas de albañiles y carpinteros, como si hubiera contraído la fiebre alucinante de su esposo, Úrsula ordenaba la posición de la luz y la conducta del calor, y repartía el espacio sin el menor sentido de sus límites. La primitiva construcción de los fundadores se llenó de herramientas y materiales, de obreros agobiados por el sudor, que le pedían a todo el mundo el favor de no estorbar, sin pensar que eran ellos quienes estorbaban, exasperados por el talego de huesos humanos que los perseguía por todas partes con su sordo cascabeleo. En aquella incomodidad, respirando cal viva y melaza de alquitrán, nadie entendió muy bien cómo fue surgiendo de las entrañas de la tierra no sólo la casa más grande que habría nunca en el pueblo, sino la más hospitalaria y fresca que hubo jamás en el ámbito de la ciénaga.

[...]

La casa nueva, blanca como una paloma, fue estrenada con un baile. Úrsula había concebido aquella idea desde la tarde en que vio a Rebeca

y Amaranta convertidas en adolescentes, y casi puede decirse que el principal motivo de la construcción fue el deseo de procurar a las muchachas un lugar digno donde recibir las visitas. Para que nada restara esplendor a ese propósito, trabajó como un galeote mientras se ejecutaban las reformas, de modo que antes de que estuvieran terminadas había encargado costosos menesteres para la decoración y el servicio, y el invento maravilloso que había de suscitar el asombro del pueblo y el júbilo de la juventud: la pianola. La llevaron a pedazos, empacada en varios cajones que fueron descargados junto con los muebles vieneses, la cristalería de Bohemia, la vajilla de la compañía de las Indias, los manteles de Holanda y una rica variedad de lámparas y palmatorias, y floreros, paramentos y tapices. La casa importadora envió por su cuenta un experto italiano, Pietro Crespi, para que armara y afinara la pianola, instruyera a los compradores en su manejo y los enseñara a bailar la música de moda impresa en seis rollos de papel. [...] Una mañana, sin abrir la puerta, sin convocar a ningún testigo del milagro, colocó el primer rollo en la pianola, y el martilleo atormentador y el estrépito constante de los listones de madera cesaron en un silencio de asombro, ante el orden y la limpieza de la música. Todos se precipitaron a la sala. José Arcadio Buendía pareció fulminado no por la belleza de la melodía, sino por el tecleo autónomo de la pianola, e instaló en la sala la cámara de Melquíades con la esperanza de obtener el daguerrotipo del ejecutante invisible. [...] Mientras Úrsula y las muchachas desempacaban muebles, pulían las vajillas y colgaban cuadros de doncellas en barcas cargadas de rosas, infundiendo un soplo de vida nueva a los espacios pelados que construyeron los albañiles, José Arcadio Buendía renunció a la persecución de la imagen de Dios, convencido de su inexistencia, y destripó la pianola para descifrar su magia secreta (García Márquez, ed. 1969: 53-54; 58-60)³.

La “laboriosità” di Úrsula, da cui nel brano precedente dipendeva esclusivamente la pulizia della “primitiva costruzione”, frutta il capitale col quale è possibile intraprendere la nuova costruzione: *grande, ospitalaria e fresca*, com’è definita alla fine del primo dei due passi considerati. In essa si realizza un’aspirazione triplice: all’espansione dello spazio edificato; al carattere non più grezzo, bensì finemente elaborato, dei prodotti; e, infine, alla socialità.

La duplicazione e – addirittura – la moltiplicazione degli ambienti non sono in funzione della sola proliferazione familiare, ma risultano finalizzate anche alla liberazione dal bisogno alimentare, come appare

nell'ingrandimento della cucina e del vecchio granaio, entrambi imposti dalla preoccupazione che “nunca faltaran los alimentos en la casa”, e al raggiungimento di un maggiore conforto, che si compie nella difesa dall'eccesso di calore e luce naturali, come provano l'esistenza di una delle due sale, “más cómoda y fresca para el uso diario”, e quella del porticato “protegido del resplandor del mediodía”. Mondo vegetale e animale continuano ad avere un posto nella casa. Eppure, riguardo al primo, nel giardino di rose, nei vasi di felci e testi di begonie scorgiamo solo fiori e piante ornamentali. Quanto al secondo, in luogo dell'antica aia dove “vivían en comunidad pacífica” varie specie di animali, si trovano ora spazi autonomi e organizzati: scuderia, pollaio, stalla e uccelliera. In quest'ultima riconosciamo, ironicamente trasferita all'universo dei volatili, quell'esigenza di socialità insorta negli abitanti umani della casa: l'uccelliera – leggiamo – era “abierta a los cuatro vientos para que se instalaran a su gusto los pájaros sin rumbo”.

La voglia di socialità, già percepibile nel riferimento a quella delle due sale “formal para las visitas”, nonché agli “invitados” a proposito della capienza del tavolo da pranzo, sfocia, all'inizio del quarto capitolo, in un atto di vera e propria mondanità col ballo d'inaugurazione, per il quale “Úrsula hizo una lista severa de los invitados”, dove rientrarono esclusivamente i discendenti dei fondatori di Macondo. Quanto sia mutata la situazione anche per quel che riguarda il grado d'elaborazione dei prodotti, rispetto al carattere grezzo e rustico della primitiva casa e dei suoi mobili, è facile comprendere fin dai “costosos menesteres para la decoración y el servicio” che l'instancabile Úrsula ha ordinato per il ballo già prima che le radicali riforme edilizie fossero terminate. Ma è ricorrendo all'elenco dei mobili e suppellettili che ci si renderà conto del livello di elevata raffinatezza e costosa ricercatezza, a cui la famiglia è ora in grado di aspirare. Vi troviamo, difatti,

muebles vieneses, [...] cristalería di Bohemia, [...] vajilla de la Compañía de las Indias, [...] manteles de Holanda y [...] una rica variedad de lámparas y palmatorias, y floreros, paramentos y tapices

dove il pregio del marchio di fabbrica, per lo più estero, ha ormai sostituito la precisazione, infinitamente più modesta, a proposito di quei “rústicos muebles de madera contruidos por ellos mismos”, sui quali aveva indugiato il passo tratto dal primo capitolo, come, del resto, l'odore “a resinas y a cal húmeda” della nuova costruzione ha la meglio “sul ‘tibio olor de albahaca’ che esalavano le vecchie cassapanche.

Tra l'eccitante attività dell'allestimento, l'allegria confusione dei preparativi, i "sobresaltos y correndillas" della vigilia, il lettore scoprirà – con sorpresa almeno pari a quella che dovettero provare gli abitanti della casa – il grado di funzionalità dei sofisticati oggetti provenienti dall'esterno, come quando "las nuevas lámparas de alquitrán se encendieron en la fecha y a la hora prevista" (García Márquez, ed. 1969: 60)⁴. Ma – più di tutto – resterà estasiato dinanzi alla pianola, l'oggetto che, nel riassumere in sé le prerogative della novità, può essere assunto a emblema della recente costruzione.

Esaminare l'episodio della pianola avrebbe forse richiesto più spazio di quanto avrei potuto ragionevolmente dedicargli, se a soccorrermi non fosse intervenuto quel capitolo finale del menzionato libro di Orlando sulla "sorte letteraria degli oggetti propizi e funzionali" (Orlando 1993: 506-07), dove l'autore scopre in due brevi frasi del *Chisciotte* "una sintesi geniale, di tratti più duraturi di quanto non si penserebbe nel caratterizzare il rapporto tra letteratura e funzionale". Difatti, uno di quei tratti, il "senso sorprendente del nuovo", si ritrova nel sentimento misto di stupore e gioia intensa con cui viene accolta la pianola: "el invento maravilloso que había de suscitar el asombro" nel quale, qualche linea più sotto, la famiglia ascolta la musica del primo rullo infilato nello strumento. Né manca, in verità, l'altro tratto, "il ricorso dal nuovo al noto", col soprannaturale "come termine preferenziale del confronto", che – nel nostro caso – è di tipo sia religioso che magico. Alla prima musica uscita dal "tecleo autónomo de la pianola", José Arcadio si affrettò a collocare nel salotto "la cámara de Melquíades con la esperanza de obtener el daguerrotipo del ejecutante invisible". Ma nei giorni successivi, approssimandosi la data del ballo d'inaugurazione, lo stesso José Arcadio, deluso dal precedente tentativo andato a vuoto, "renunció a la persecución de la imagen de Dios", senza però riuscire a resistere alla tentazione di sventrare "la pianola para descifrar la magia secreta".

Possiamo concludere che la "nueva casa" non solo rappresenta una conquista di civiltà per i Buendía, ma come tale è presentata anche al lettore che non può non condividere, almeno in parte, quella "fiebre alucinante" che anima Úrsula quando mette mano all'opera, e che lei stessa sembra – non a caso – aver contratto dal marito, votato sì a più sterili imprese, ma non meno entusiastiche ed esaltanti. Insomma, nei riferimenti testuali alla frenetica attività della madre e sposa, al lavoro e al "sudor" delle "docenas de albañiles y carpinteros", e perfino alla moltitudine "de herramientas y materiales", c'è tutta l'euforia per quanto, nuovo

e funzionale, venne a riscattare i Buendía da una condizione di stento, di disagio e di individuale isolamento. Prova ne è che nell'intero passo del terzo capitolo, che per ben quattro volte ricorre al verbo *construir* contro l'unica occorrenza del verbo contrario, c'è appena traccia di quanto, con la demolizione, è destinato a scomparire. La sola volta che il testo concede qualcosa al senso di perdita e al passato è quando afferma che, per far posto al nuovo granaio, si dovette “destruir el viejo [...] donde Pilar Ternera le leyó el porvenir a José Arcadio”, e non è senza ironia che a cadere in rovine per primo sia proprio il luogo della rivelazione del futuro, com'è del resto ironico che il primo morto di Macondo sia quel Melquíades che ne profetizzò la storia con cent'anni d'anticipo.

2.2 Nella seconda fase narrativa, la casa dei Buendía rimane maggiormente sullo sfondo. Vi spunta comunque, anche se molto timidamente, un motivo affatto nuovo. Nelle poche rapide allusioni alle “polverose” e “ammuffite bambole di Remedios”, o agli “antiquati e polverosi oggetti dei tempi di Melquíades” che Úrsula rinviene nella cassapanca dove fruga alla ricerca di una vecchia “ballerina a molla”, e ancora “allo spettro della pianola insudariata con un lenzuolo bianco” (García Márquez, ed. 1969: 121, 150, 134, 147)⁵; in tali allusioni – dicevo – va facendosi strada poco a poco il motivo dello scorrere del tempo, da cui prende origine un passato che la casa e i suoi oggetti racchiudono. In ogni caso, si tratta sempre di riferimenti così velati da promettere più di quanto in realtà dicano, con un'unica eccezione che si colloca alla fine del ciclo delle guerre civili. Nell'ultimo dei quattro capitoli che compongono questa fase, c'imbatiamo in un passo che contiene la descrizione dei “*minúsculos y desgarradores daños*” che il tempo ha prodotto nella casa durante l'assenza del colonnello: scrostature sui muri, ragnatele negli angoli, polvere sui fiori, tarli nelle travi, muffa nei serramenti:

No percibió los minúsculos y desgarradores destrozos que el tiempo había hecho en la casa, y que después de una ausencia tan prolongada habrían parecido un desastre a cualquier hombre que conservara vivos sus recuerdos. No le dolieron las peladuras de cal en las paredes, ni los sucios algodones de telaraña en los rincones, ni el polvo de las begonias, ni las nervaduras del comején en las vigas, ni el musgo de los quicios, ni ninguna de las trampas insidiosas que le tendía la nostalgia (García Márquez, ed. 1969: 151)⁶.

Eppure, non è senz'amara ironia che, nell'unico passo che indugi sui danni del tempo, il narratore abbia scelto di adottare il punto di vista

di un personaggio che, avendo subito una sorta di morte interiore, è incapace di percepire quei danni e, pertanto, non può neppure dolersene. Le due frasi di cui il brano si compone sono entrambe negative: “No percibió [...] No le dolieron”, come se, in questa fase del romanzo la nostalgia potesse fare capolino nel testo al solo scopo di essere negata; in ultima posizione, nell’elenco dei danni del tempo, compaiono difatti le “trampas insidiosas que le tendía la nostalgia”, nelle quali il colonnello non può cadere come chiunque sia cieco al passato⁷.

2.3 Nei due capitoli centrali: il decimo e l’undecimo, sono i personaggi di Aureliano Segundo e Fernanda del Carpio, la coppia di sposi che, in luogo di rappresentare un principio di unità, sembra ironicamente incarnare l’idea di un conflitto inconciliabile; sono essi – dicevo – a risultare determinanti nell’ulteriore sviluppo del tema della casa. “Prosperità delirante” e “glorificazione dello scialo” sono le note dominanti di Aureliano Segundo, sulle quali si costruisce anche l’episodio in cui, dando sfogo al traboccante umore, decide di tappezzare la casa “di dentro e di fuori, e da sotto in su, con biglietti da un peso”:

un día en que Aureliano Segundo amaneció con el humor rebosado, apareció con un cajón de dinero, una lata de engrudo y una brocha, y cantando a voz en cuello las viejas canciones de Francisco el Hombre, empapeló la casa por dentro y por fuera, y de arriba abajo, con billetes de un peso. La antigua mansión, pintada de blanco desde los tiempos en que llevaron la pianola, adquirió el aspecto equívoco de una mezquita. En medio del alboroto de la familia, del escándalo de Úrsula, del júbilo del pueblo que abarrotó la calle para presenciar la glorificación del despilfarro, Aureliano Segundo terminó por empapelar desde la fachada hasta la cocina, inclusive los baños y dormitorios, y arrojó los billetes sobrantes en el patio (García Márquez, ed. 1969: 167-68)⁸.

La mansione dei Buendía finisce così per acquisire “l’aspetto equivoco di una moschea”, nella quale le tessere dei preziosi mosaici siano state sostituite dalle banconote, e dove la nuova divinità a cui tributare il culto consista nell’onnipotente denaro che di lì a poco, con l’arrivo della compagnia dei bananieri americani, imporrà la sua inesorabile legge all’intera Macondo.

Poiché il lettore ricorderà che in difesa del colore bianco della casa si era combattuta la lotta contro il primo rappresentante del governo centrale, don Apolinar Moscote, a favore dei principi di libertà

e autodeterminazione, così come, qualche tempo dopo, al colore rosso era stata legata la battaglia liberale, il gesto capriccioso di Aureliano Segundo si carica di un significato simbolico, in virtù del quale nelle banconote di cui la casa si copre è possibile ravvisare l'avvento di una nuova realtà e un mutato ordine di valori, all'interno dei quali il denaro svolge un ruolo dominante. Il valore del gesto non sfugge all'anziana Úrsula, nella quale, di fronte alla bizzarria del pronipote, vediamo sorgere per la prima volta un sentimento di consapevole rimpianto per la passata povertà, accompagnato da un timore, più o meno giustificato, per il castigo che potrebbe attenderli nell'aldilà: “‘Dios mío’, suplicaba. ‘Háznos tan pobres como éramos cuando fundamos este pueblo, no sea que en la otra vida nos vayas a cobrar esta dilapidación’” (García Márquez, ed. 1969: 168)⁹. Ed è significativo che a protestare contro l'originale discendente, al quale rimprovera di dilapidare il denaro con la stessa facilità con cui l'ha prodigiosamente guadagnato, sia proprio colei che con la sua laboriosità, intraprendenza e instancabile attività ha contribuito maggiormente a cavar fuori la famiglia dall'originario stato di necessità. L'occasionale nostalgia del passato di Úrsula non ha nulla a che vedere con l'atteggiamento di chi, per nascita ed educazione, è stata sempre abituata a guardare indietro, com'è il caso di Fernanda del Carpio, l'erede della nobiltà spagnola della Conquista, e la sposa che Aureliano Segundo è andato tenacemente a cercare nella regione degli altipiani, oltre la *sierra* a suo tempo attraversata da José Arcadio Buendía per fondare Macondo, e che finalmente ha trovato nella “città lugubre” e “sconosciuta dove tutte le campane suonano a morto”. Preso posto nella casa dei Buendía, incurante dell'ostilità che le riserva la famiglia, e favorita dalla costante assenza del marito tornato all'amante, Fernanda non rinuncia “alla volontà di imporre gli usi dei suoi maggiori” (García Márquez, ed. 1969: 178, 181, 183)¹⁰.

Terminó con la costumbre de comer en la cocina, y cuando cada quien tenía hambre, e impuso la obligación de hacerlo a horas exactas en la mesa grande del comedor arreglada con manteles de lino, y con los candelabros y el servicio de plata. La solemnidad de un acto que Úrsula había considerado siempre como el más sencillo de la vida cotidiana creó un ambiente de estiramiento contra el cual se rebeló primero que nadie el callado José Arcadio Segundo. Pero la costumbre se impuso, así como la de rezar el rosario antes de la cena, y llamó tanto la atención de los vecinos, que muy pronto circuló el rumor de que los Buendía no se sentaban a la mesa como los otros mortales, sino que habían convertido el acto de comer

en una misa mayor. Hasta las supersticiones de Úrsula, surgidas más bien de la inspiración momentánea que de la tradición, entraron en conflicto con las que Fernanda heredó de sus padres, y que estaban perfectamente definidas y catalogadas para cada ocasión. Mientras Úrsula disfrutó del dominio pleno de sus facultades, subsistieron algunos de los antiguos hábitos y la vida de la familia conservó una cierta influencia de sus corazonadas, pero cuando perdió la vista y el peso de los años la relegó a un rincón, el círculo de rigidez iniciado por Fernanda desde el momento en que llegó, terminó por cerrarse completamente, y nadie más que ella determinó el destino de la familia. El negocio de repostería y animalitos de caramelo, que Santa Sofía de la Piedad mantenía por voluntad de Úrsula, era considerado por Fernanda como una actividad indigna, y no tardó en liquidarlo. Las puertas de la casa, abiertas de par en par desde el amanecer hasta la hora de acostarse, fueron cerradas durante la siesta, con el pretexto de que el sol recalentaba los dormitorios, y finalmente se cerraron para siempre. El ramo de sábila y el pan que estaban colgados en el dintel desde los tiempos de la fundación fueron reemplazados por un nicho del Corazón de Jesús [...]. Con ellos [los últimos desperdicios del patrimonio señorial] se construyó en el dormitorio de los niños un altar con santos de tamaño natural, cuyos ojos de vidrio les imprimían una inquietante apariencia de vida y cuyas ropas de paño artísticamente bordadas eran mejores que las usadas jamás por ningún habitante de Macondo. Poco a poco, el esplendor funerario de la antigua y helada mansión se fue trasladando a la luminosa casa de los Buendía (García Márquez, ed. 1969: 183-85)¹¹.

Nel passo, vediamo come Fernanda, col suo maniacale attaccamento alla tradizione, finirà coll'imporre le regole della più rigida convenzionalità, capaci di convertire anche l'atto più semplice e quotidiano come il mangiare in un rito solenne simile alla messa cantata; con la sua radicata antipatia nei confronti di ogni attività produttiva finalizzata a una qualche forma di profitto, ostacolerà, fino a liquidarla, la modesta industria di pasticceria e di animaletti di caramello, fondata da Úrsula e poi ereditata da Santa Sofía de la Piedad; infine, e soprattutto, con la sua professione di una religiosità intollerante verso le altrui credenze, farà in modo che la casa si chiuda sempre di più su se stessa, riducendo al minimo indispensabile la comunicazione con l'esterno, e col risultato finale che "poco a poco, el esplendor funerario de la antigua y helada mansión [degli avi] se fue trasladando a la luminosa casa de los Buendía". Quando "el círculo

de rigidez” imposto da Fernanda si sarà chiuso del tutto, a restarne fuori, sospinte in un passato sempre più lontano saranno “los antiguos hábitos” che avevano una volta contrassegnato la vita familiare di casa Buendía, improntandola di semplicità nelle azioni quotidiane, di dignità nel lavoro e della libera ispirazione nelle credenze.

Luogo consacrato al culto del nuovo dio denaro o freddo sepolcro destinato alla custodia del cadavere di un nobile passato: sono questi i due poli tra i quali oscillerà, d’ora in poi, la casa dei Buendía, a seconda che su di essa s’imponga la legge di Aureliano Segundo o quella di sua moglie Fernanda, come alternativamente accadrà nella terza fase narrativa, per la quale posso perciò limitarmi al breve commento di un paio di passi tratti dai capitoli dodicesimo e tredicesimo.

Col primo siamo all’inizio della terza fase, quando sono passati appena otto mesi dalla prima visita di Mr. Herbert, eppure tale è l’affluenza dei forestieri e talmente radicali sono le trasformazioni subite dal paese che ogni giorno “los antiguos habitantes de Macondo se levantaban temprano a conocer su propio pueblo” (García Márquez, ed. 1969: 198)¹².

Aureliano Segundo, en cambio, no cabía de contento con la avalancha de forasteros. La casa se llenó de pronto de huéspedes desconocidos, de invencibles parranderos mundiales, y fue preciso agregar dormitorios en el patio, ensanchar el comedor y cambiar la antigua mesa por una de dieciséis puestos, con nuevas vajillas y servicios, y aun así hubo que establecer turnos para almorzar. Fernanda tuvo que atragantarse sus escrúpulos y atender como a reyes a invitados de la más perversa condición, que embarraban con sus botas el corredor, se orinaban en el jardín, extendían sus petates en cualquier parte para hacer la siesta, y hablaban sin fijarse en susceptibilidades de damas ni remilgos de caballeros. Amaranta se escandalizó de tal modo con la invasión de la plebe, que volvió a comer en la cocina como en los viejos tiempos. El coronel Aureliano Buendía, persuadido de que la mayoría de quienes entraban a saludarlo en el taller no lo hacían por simpatía o estimación, sino por la curiosidad de conocer una reliquia histórica, un fósil de museo, optó por encerrarse con tranca y no se le volvió a ver sino en muy escasas ocasiones sentado en la puerta de la calle.

Úrsula, en cambio, aún en los tiempos en que ya arrastraba los pies y caminaba tanteando en las paredes, experimentaba un alborozo pueril cuando se aproximaba la llegada del tren. “Hay que hacer carne y pescado”, ordenaba a las cuatro cocineras, que se afanaban por estar a tiempo bajo

la imperturbable dirección de Santa Sofía de la Piedad. “Hay que hacer de todo – insistía – porque nunca se sabe qué quieren comer los forasteros”. El tren llegaba a la hora de más calor. Al almuerzo, la casa trepidaba con un alboroto de mercado, y los sudorosos comensales, que ni siquiera sabían quiénes eran sus anfitriones, irrumpían mientras las cocineras tropezaban entre sí con las enormes ollas de sopa, los calderos de carnes, las bangañas de legumbres, las bateas de arroz, y repartían con cucharones inagotables los toneles de limonada. Era tal el desorden, que Fernanda se exasperaba con la idea de que muchos comían dos veces, y en más de una ocasión quiso desahogarse en improperios de verdulera porque algún comensal confundido le pedía la cuenta (García Márquez, ed. 1969: 198-99)¹³.

La casa dei Buendía si è, dunque, convertita in una specie di locanda che Aureliano Segundo tiene aperta a tutti, indistintamente. Il brano può essere accostato, per contrasto, a quello del ballo d'inaugurazione della “nuova casa”, all'inizio del quarto capitolo. Solo che ora l'unicità di quel momento mondano è sostituita dalla ripetitività della scena, ogni volta che “se aproximaba la llegada del tren” che portava in casa degli “huéspedes desconocidos”, i quali “ni siquiera sabían quiénes eran sus anfitriones”, in contrapposizione alla “lista severa de los invitados” preparata da Úrsula per il ballo, a cui furono chiamati a partecipare soltanto “los descendientes de los fundadores”. Ma, oltre alla paradossale estraneità degli invitati, è la loro eterogeneità, la volgarità dei comportamenti, l'indiscrezione nei riguardi dei padroni di casa, l’“alboroto de mercado” nel quale qualcuno dei “sudorosos comensales” arrivava a chiedere il conto, inducendo così perfino la costumata Fernanda a “improperios de verdulera”; sono tutte queste cose insieme ad allontanare le chiassose abbuffate attuali da quel primo ballo in cui

la casa se abrió, todavía olorosa a resinas y a cal húmeda, y los hijos y nietos de los fundadores conocieron el corredor de los helechos y las begonias, los aposentos silenciosos, el jardín saturado por la fragancia de las rosas, y se reunieron en la sala de visitas frente al invento desconocido que había sido cubierto con una sábana blanca (García Márquez, ed. 1969: 60)¹⁴.

Ma già nel capitolo successivo, il tredicesimo, una volta che Fernanda è riuscita ad “imporre le sue leggi”, la selezione dei commensali e l'imposizione delle “rígidas normas que le inculcaron sus padres” fanno della casa “un reducto de costumbres revenidas”:

En la casa siguieron recibiendo invitados a almorzar, y en realidad no se restableció la antigua rutina mientras no se fue, años después, la compañía bananera. Sin embargo, hubo cambios radicales en el tradicional sentido de hospitalidad, porque entonces era Fernanda quien imponía sus leyes. Con Úrsula relegada a las tinieblas, y con Amaranta abstraída en la labor del sudario, la antigua aprendiz de reina tuvo libertad para seleccionar a los comensales e imponerles las rígidas normas que le inculcaron sus padres. Su severidad hizo de la casa un reducto de costumbres revenidas, en un pueblo convulsionado por la vulgaridad con que los forasteros despilfarraban sus fáciles fortunas. Para ella, sin más vueltas, la gente de bien era la que no tenía nada que ver con la compañía bananera. Hasta José Arcadio Segundo, su cuñado, fue víctima de su celo discriminatorio, porque en el embullamiento de la primera hora volvió a rematar sus estupendos gallos de pelea y se empleó de capataz en la compañía bananera.

“Que no vuelva a pisar este hogar – dijo Fernanda –, mientras tenga la sarna de los forasteros” (García Márquez, ed. 1969: 217)¹⁵.

E ancora di più, qualche pagina più avanti, la casa, a cui si riconosce ormai il solo attributo della tristezza, finisce per essere “cada vez más parecida a la mansión colonial de sus padres” (García Márquez, ed. 1969: 221)¹⁶, che, per chi ne ricorda la descrizione, non può che essere assimilata allo spazio buio e silenzioso della tomba.

Poiché avevano assunto a emblema della “nuova casa” la pianola, non sorprenderà che, nella mutata situazione, essa sarà dimenticata, e al suo posto suoneranno non uno, ma due strumenti: da un lato, la fisarmonica di Aureliano Segundo, disprezzata da Úrsula come un “instrumento propio de los vagabundos herederos de Francisco el Hombre”, e non a caso legato a un’attività economica come la lotteria; dall’altro, il clavicembalo che Fernanda apprese a suonare al tempo della sua educazione in convento, dove “hasta las monjas [lo] consideraban como un fósil de museo” (García Márquez, ed. 1969: 164 e 231)¹⁷.

2.4 Negli ultimi cinque capitoli, che contengono la quarta fase narrativa, alla casa è concesso uno spazio notevolmente maggiore che nei capitoli precedenti. Dall’abbandono di Macondo da parte della compagnia bananiera fino alla sua distruzione ad opera della “collera dell’uragano biblico”, si estende un’unica epoca di progressivo decadimento, durante la quale i tre momenti, in cui la casa è lasciata in balia della natura devastatrice, si avvicendano

con altrettanti tentativi di restauro ad opera dei membri superstiti della famiglia, appartenenti a generazioni diverse. Prima è la pioggia di quasi cinque anni a ridurre Macondo in rovine, e a provocare “los numerosos desperfectos de la casa” dei Buendía, a cui porrà di nuovo rimedio l’ultracentenaria Úrsula, da tempo cieca, eppure così vitale da nutrire per l’occasione una “fiebre de restauración”, che ricorda quella “fiebre alucinante” in preda alla quale, all’inizio del romanzo, aveva messo mano alla costruzione della casa (García Márquez, ed. 1969: 267)¹⁸. Poi, alla sua morte, la casa, dopo essere ricaduta nell’abbandono, “se precipitó de la noche a la mañana en una crisis de senilidad” (García Márquez, ed. 1969: 303)¹⁹, a contrastare la quale rimane la sola Santa Sofía de la Piedad, finché, arresasi alla “prepotenza della natura”, con un gesto simile a quello della signora McNab in *To the Lighthouse*, abbandona la casa al suo destino²⁰. Ma prima che questo si compia, ci saranno ancora due tentativi di ridarle la vita, ad opera entrambi dei discendenti di ritorno dall’Europa: il primo, parziale e sconcertante, di José Arcadio che “convirtió la casa en un paraíso decadente”²¹; il secondo, più radicale e apparentemente votato al successo, di Amaranta Úrsula che sembra restituirle “el aire de juventud y de fiesta que hubo en los tiempos de la pianola” (García Márquez, ed. 1969: 318)²².

Poiché nello spazio a disposizione non mi è possibile di considerare tutti gli episodi in questione, mi soffermerò sulle dieci pagine finali del romanzo, dove la casa precipita in un processo distruttivo, da cui non uscirà. La distruzione avanza sul doppio fronte dato dall’equazione tra una passione devastante, che si consuma tra gli ultimi due superstiti della stirpe annientandoli, e una natura devastatrice, che s’impadronisce della casa riducendola in rovina. Dopo la partenza di Gastone – il marito di lei – per l’Europa, Aureliano e Amaranta Úrsula si abbandonano a una “pasión insensata, desquiciante”, la cui irragionevolezza è pari solo al tempo durante il quale essa è stata soffocata: “cuando se vieron solos en la casa sucumbieron en el delirio de los amores atrasados” (García Márquez, ed. 1969: 340)²³. Il piacere assoluto di cui godono (“eran los únicos seres felices, y los más felices sobre la tierra”)²⁴ è pagato al prezzo di una regressione che si spinge fino all’annientamento. Il quale comincia con l’isolamento, conseguenza della reclusione nella casa, continua col venir meno del senso di realtà, e termina con la crisi del principio d’individualità.

A mano a mano che la passione progredisce, la natura prende il sopravvento sulla casa e i suoi solitari abitanti, i quali non oppongono alcuna resistenza al crescente stato di rovina. Un sottile e implicito parallelismo

è istituito tra il “delirio de los amores atrasados”, a cui soccombono gli amanti, e la “fame preistorica”, che le formiche saziano con “las made-ras de la casa”²⁵; trattandosi, in entrambi casi, di impulsi che, dopo essere stati a lungo impediti, emergono con la “prepotenza della natura” liberata all’improvviso. Del tutto esplicito è, in cambio, il confronto dei guasti provocati dall’attività delle formiche con quelli, ben più gravi, occasionati dai giochi erotici:

En poco tiempo hicieron más estragos que las hormigas coloradas: destruyeron los muebles de la sala, rasgaron con sus locuras la hamaca que había resistido a los tristes amores de campamento del coronel Aureliano Buendía, y destriparon los colchones y los vaciaron en los pisos para sofocarse en tempestades de algodón²⁶.

Ancora qualche riga più avanti, troviamo il paragone col quale gli amanti sono degradati a livello animale: *se lamieron como perros*, rischiando di esser preda di “un torrente de hormigas carniceras que se disponían a devorarlos vivos” (García Márquez, ed. 1969: 342)²⁷; sorte quest’ultima a cui non sfuggirà il frutto del loro amore, come Aureliano legge nell’epigrafe dei manoscritti di Melquíades che, in una sola linea, riassume l’intera storia della famiglia: “El primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas” (García Márquez, ed. 1969: 349)²⁸. Quando, con la gravidanza di Amaranta Úrsula, gli amanti, che già “estaban tan identificados que preferían la muerte a la separación” (García Márquez, ed. 1969: 342)²⁹, “se iban convirtiendo en un ser único”, parallelamente lo spazio abitativo – quello che poteva dirsi sottratto alla “voracidad de la naturaleza” – si era ridotto al minimo, appena all’essenziale:

desde el dormitorio de Fernanda, donde vislumbraron los encantos del amor sedentario, hasta el principio del corredor, donde Amaranta Úrsula se sentaba a tejer botitas y sombreritos de recién nacido (García Márquez, ed. 1969: 345)³⁰.

Tutto il resto della casa si era arreso all’“asedio tenaz de la destrucción”, essendosi convertito in una “selva doméstica”, dove ben presto, nelle notti d’amore, in aggiunta ai rumori degli animali e dei vegetali in crescita, era possibile udire il “tráfago de los muertos” (García Márquez, ed. 1969: 345-46)³¹.

3. Fin qui l'analisi dei pochi passi che ho potuto prendere in considerazione dalle tre prime fasi narrative del romanzo, più un'affrettata sintesi della quarta, nel tentativo di ricostruire il tema della casa, pur con le parzialità e con le vere e proprie omissioni, da me dichiarate all'inizio. Mi chiedo ora fino a che punto sia riuscito a rendere chiaro il filo sotteso all'intera ricostruzione. Nel breve spazio, di cui ancora dispongo, intendo rendere esplicito quel filo, cominciando col mettere in risalto il netto contrasto tra parte iniziale e finale del romanzo.

Nella prima fase narrativa, abbiamo visto come la trasformazione della "primitiva costruzione" nella "nuova casa" segni il passaggio da uno stato d'armonia – ancora molto precario – di natura e civiltà a uno maggiormente avanzato, dov'è conquistato un livello più progredito di civiltà. Detto con estrema chiarezza, ciò significa che nell'opposizione tra civiltà e natura, che vige in questa parte del romanzo, è il primo termine della coppia a caricarsi di segno positivo, a costituire cioè il termine euforico, mentre la natura si presenta come il termine negativo e disforico. Poiché è inteso che i due termini coesistono sempre nello stesso spazio testuale, vale a dire che ognuno di essi vive, anche *in absentia*, del proprio rapporto oppositivo con l'altro, posso senz'altro fare esplicito riferimento a quel modello logico-antilogico della formazione di compromesso, di cui – per l'ambito letterario – siamo debitori alla proposta teorica e alla pratica più che ventennali di Francesco Orlando, e la cui struttura verticale si formalizza graficamente, come ha suggerito lo stesso Orlando, in forma di frazione simbolica: repressione *su* represso³². Nel nostro caso, che ricordo essere limitato alla prima delle quattro fasi narrative del romanzo, non c'è alcun dubbio che il posto del numeratore sia occupato dalla "natura", che vi compare perciò in qualità di istanza repressiva, mentre al denominatore si colloca la "civiltà" progressiva, che è pertanto presente in funzione di istanza repressa.

Può sembrare paradossale che la "civiltà" in questa prima parte del romanzo sia rappresentata come forma non della repressione ma del represso, col risultato di rovesciare i termini di una dialettica che proprio il padre della psicanalisi ha contribuito a fondare. Mosso dal doppio interrogativo sul destino della religione e su quello della felicità umana nello sviluppo della civiltà, Freud aveva descritto quest'ultima come "somma delle realizzazioni e degli ordinamenti che differenziano la nostra vita da quella dei nostri progenitori animali e che servono a due scopi: a proteggere l'umanità dalla natura e a regolare le relazioni degli uomini tra loro"

(Freud, ed. 1978: 580); una definizione che, nel privilegiare l'aspetto materiale, gli si era rivelata ben presto insufficiente, perché lasciava completamente nell'ombra un aspetto non meno essenziale, quei "sacrifici pulsionali" (Freud, ed. 1978: 437) al prezzo dei quali l'uomo si era sottratto alla bestialità, e che inducevano Freud a concludere: che "ogni civiltà poggia sulla coercizione al lavoro e sulla rinuncia pulsionale"; e ancora, che "se la civiltà impone sacrifici tanto grandi non solo alla sessualità ma anche all'aggressività dell'uomo, intendiamo meglio perché l'uomo stenti a trovare in essa la sua felicità" (Freud, ed. 1978: 440 e 602). Che per la prima parte del romanzo si sia ipotizzato un represso così poco trasgressivo da coincidere con la volontà umana tesa al raggiungimento delle conquiste civili, e – conseguentemente – una repressione che s'identifica con le pulsioni il cui soddisfacimento si oppone agli interessi della civiltà, merita forse una spiegazione, che non potrà non coinvolgere tre diversi piani: teorico, testuale, storico.

Sul piano della teoria, a giustificare nell'opera letteraria la presenza di un represso conscio e razionale, sarebbe sufficiente il richiamo all'ultimo capitolo contenuto nel più teorico dei citati libri di Orlando, dove scopo dichiarato dell'autore è quello "di arricchire e di precisare la casistica del ritorno del represso come contenuto in letteratura" (Orlando 1993: 76), e dove, accanto a un represso *inconscio*, il lettore troverà descritto ed esemplificato un represso *conscio*, e poi – via via sempre più in alto lungo la scala della coscienza – *accettato*, *propugnato*, e addirittura *autorizzato* "sebbene non da tutti i codici di comportamento". È, tuttavia, nella revisione del pensiero freudiano compiuta da Ignacio Matte Blanco il quale, senza nulla concedere alle manifestazioni dell'arte e della letteratura, ha sottoposto il concetto di inconscio a una ridefinizione che prescinde dalla qualità della coscienza, e tiene conto esclusivamente dello statuto formale logico, o meglio *antilogico*, dal momento che tutte le caratteristiche del "cosiddetto inconscio" sono da considerarsi espressione dei due principi: di *generalizzazione* e di *simmetria* (Matte Blanco, ed. 1981 e Matte Blanco, ed. 1995); è in tale revisione – dicevo – che lo studioso di letteratura trova la più rigorosa giustificazione per una doppia rinuncia, che investe sia il concetto di inconscio che quello di irrazionalità.

Ma, a dispetto delle giustificazioni teoriche addotte, nel nostro caso specifico vien fatto di chiedersi se ha ancora senso conservare il nome di "represso" per un contenuto, il cui carattere trasgressivo si è a tal punto ridotto da farlo piuttosto coincidere con ciò che, nella dialettica freudiana, svolge esattamente la funzione opposta: la prescrizione evolutiva.

La risposta non può che essere affermativa, se dal piano teorico passiamo a quello testuale.

Nei suoi primi capitoli, il romanzo propone al lettore una regressione nel tempo, nientemeno che alla fase originaria della civiltà umana, durante la quale – potremmo dire – la condizione di *Unglück in der Natur* doveva necessariamente sopravanzare quella di *Unbehagen in der Kultur* (Freud, ed. 1978: 555)³³. È questa l'unica trasgressione che soprintende all'intera prima parte del romanzo. Ma, dal momento che mette in questione l'ordine temporale, attentando così al doppio principio: d'irreversibilità del tempo e di realtà, essa vale da sola – per il lettore – a trasformare in represso le legittime aspirazioni di civiltà, di cui i personaggi sono portatori³⁴.

Sul piano testuale, spetta all'esotismo del romanzo la funzione di veicolo della trasgressione: la distanza geografica tra Macondo, come estrema periferia della civiltà, e un centro, da cui giungono a Macondo gli echi della civiltà, è riducibile alla distanza temporale tra le due fasi: iniziale e culminante, nelle quali si lascia racchiudere la storia della civiltà occidentale³⁵.

Per tali ragioni, posso solo in parte condividere quanto afferma Moretti nell'*Epilogo*, da cui queste note hanno preso l'avvio, e cioè che: “a differenza della *Marcia di Radetzky*, in *Cent'anni di solitudine* non si rimpiange la certezza di concerti sempre uguali: se nostalgia c'è, è *nostalgia del disordine*” (Moretti 1994: 227). Non nego che l'affermazione ben si adatti al confronto tra i due romanzi; sostengo, invece, che se non v'è alcun dubbio che la *nostalgia del disordine* presieda alla parte finale del romanzo – come subito vedremo –, alla parte iniziale di esso meglio converrebbe la formula opposta: un *desiderio d'ordine*, a cui – pur con qualche sforzo – potrebbe essere ricondotta la frazione simbolica proposta.

Se ora, come avevo annunciato, saltiamo di colpo alla fine del romanzo, non è difficile rendersi conto che la stessa frazione simbolica presiede anche alla quarta ed ultima fase narrativa, dove però si è rovesciata nel suo esatto contrario, con la civiltà che costituisce il momento repressivo e la natura regressiva che funge da ritorno del represso, e dove troviamo anche ripristinata quella dialettica che Freud aveva così mirabilmente illustrato nei due menzionati scritti della sua ultima maturità. Tant'è vero che se dovessi provarmi ad esporre il senso della parte finale del romanzo, sostituendo alla frazione simbolica una spiegazione discorsiva, non troverei di meglio che ricorrere a uno splendido passo col quale, nel primo di quegli scritti, Freud commenta i seducenti vantaggi che seguirebbero all'abolizione delle proibizioni imposte dalla civiltà:

Ma come sarebbe ingrato, e soprattutto miope, mirare all'abolizione della civiltà! Ciò che poi rimarrebbe sarebbe lo stato di natura, ed esso sarebbe di gran lunga più gravoso da sopportare. È vero, la natura non esigerebbe da noi alcuna restrizione pulsionale, ci lascerebbe liberi; ma essa ha il suo modo particolarmente efficace di raffrenarci: ci annienta freddamente, crudelmente, in maniera che a noi appare cieca, servendosi, se mai, proprio delle occasioni del nostro soddisfacimento. A causa di questi pericoli, con cui la natura ci minaccia, ci siamo uniti e abbiamo creato la civiltà, che deve anche, fra l'altro, rendere possibile la nostra vita associata. Il compito principale della civiltà, la sua propria ragion d'essere, è appunto di difenderci contro la natura (Freud, ed. 1978: 445).

Perfino nella traduzione, la pagina di Freud riesce a conservare la tensione stilistica in cui sfocia il contrasto tra la voglia di non più sacrificare le nostre pulsioni e la paura dei pericoli ai quali, così facendo, ci esporremmo; lo stesso contrasto che riempie di sé l'ultima parte del romanzo, dove un'*occasione di soddisfacimento*, la più allettante – forse – che all'uomo possa offrirsi, è anche alla base dell'*annientamento* della casa e di Macondo.

Vorrei sottolineare che quanto ho appena proposto, circa il rovesciamento della frazione nel passaggio dalla prima alla quarta fase narrativa, concorda, sostanzialmente, con un luogo comune degli studi su *Cent'anni di solitudine*, quello della struttura circolare del romanzo, su cui si è costantemente insistito fin dal pionieristico e – a mio parere – insuperato lavoro di Mario Vargas Llosa, dove leggiamo:

Quell'incessante sfilata che è tutto il libro [...] è circolare: gli esseri, oggetti e fatti che costituiscono la realtà fittizia si ripetono di modo che finiscono col dare un'impressione d'infinito, di moltiplicazione senza fine, come le immagini che si restituiscono l'un l'altro due specchi (Vargas Llosa 1971: 599)

a patto – aggiungo – di accettare senza riserve il paragone con gli specchi, fino a includervi l'elemento dell'immagine rovesciata.

Ma, sul *rovesciamento*, c'è almeno un altro problema a cui è impossibile non accennare: al ripristino della dialettica freudiana che si verifica nella quarta fase narrativa, questa aggiunge una nuova trasgressione della categoria temporale, di cui è ora messa in questione non più l'irreversibilità, bensì l'estensione. Di fatto, nei *cent'anni* del titolo, che equivalgono alla durata della storia di Macondo, si condensa l'intera storia della civiltà occidentale, il che permette al lettore – nella misura in cui s'identifica

con quel protagonista collettivo che è la famiglia Buendía – ciò che a nessun uomo sarebbe consentito dalla realtà: abbracciare in un'unica esperienza il risultato dell'attività di un numero sterminatamente grande di generazioni umane. Un romanzo che sceglie di parlare *all'uomo* della matura civiltà occidentale, parlando *di* una comunità che ne è ai margini, può sembrare un nuovo paradosso. Nulla di più sbagliato, perché la doppia trasgressione temporale che presiede all'intero romanzo, si giustifica solo in rapporto a una situazione storica ben determinata, la quale – a sua volta – consiste in quel processo di *accelerazione* che ha caratterizzato la più recente storia dei paesi latino-americani, e che Moretti ha messo bene in luce nel romanzo di García Márquez: “*Cent’anni di solitudine* racconta [...] la storia di una ‘incorporazione’: di una comunità isolata che viene presa nel sistema-mondo moderno, e ne riceve un’inattesa, violentissima accelerazione” (Moretti 1994: 229). Con ciò, può dirsi confermata la regola secondo la quale il valore estetico di un’opera letteraria dipende dal rapporto col suo contesto di storia; e, contemporaneamente, posso ritenere che la nostra spiegazione si sia completata di quel piano storico, a cui avevo annunciato di voler accennare insieme agli altri due: teorico e testuale.

Ma – ci si chiederà – cosa succede nella parte centrale del romanzo, che è rimasta esclusa dalla spiegazione? Con metafora fotografica, si potrebbe dire che questa parte fornisce i fotogrammi mancanti, capaci di restituire l'intera sequenza del movimento implicita nell'idea di rovesciamento. Fuor di metafora, si dirà che l'intervallo tra la prima e la quarta fase narrativa, ossia tra una condizione di *Unglück in der Natur* e una di *Unbehagen in der Kultur*, tra *desiderio d'ordine* e *nostalgia del disordine*, è riempito dalla storia, o meglio: dall'incremento di repressione che il processo storico d'incivilimento inevitabilmente comporta, e che sarebbe un errore sottovalutare: “è impossibile ignorare in quale misura la civiltà sia costruita sulla rinuncia pulsionale, quanto abbia come presupposto il non soddisfacimento (repressione, rimozione o che altro?) di potenti pulsioni” (Freud, ed. 1978: 587). In *Cien años de soledad*, le due fasi narrative centrali, attraverso il racconto del progresso politico, prima, e della modernizzazione economica, poi, concorrono alla tematizzazione della crescita storica della repressione, per effetto della quale si produce il rovesciamento, e il desiderio di civiltà si ritorce nel suo contrario. Ne risulta, pertanto, che, mentre nelle fasi narrative estreme il conflitto è di ordine antropologico, in quanto a fronteggiarsi sono direttamente civiltà e natura, nelle due fasi centrali la tensione risulta interna

al processo storico, nel senso che essa si realizza tra momenti storici diversi del processo di civiltà. Tenterò di spiegarmi brevemente.

Nella seconda fase narrativa, dove il tema della casa compare meno che altrove, abbiamo visto affiorare per la prima volta nel romanzo un atteggiamento nostalgico: i brevi riferimenti alle bambole “polverose” e “ammuffite”, agli oggetti “antiquati e polverosi”, allo “spettro della pianola” e perfino ai “minuscoli e laceranti danni” della casa introducono una fugace nota di rimpianto per il tempo passato, quello di Remedios, di Melquíades e della “nuova casa”. È, tuttavia, nella terza fase narrativa, dove la casa dei Buendía recupera una maggiore centralità attraverso la doppia e alternativa immagine della coppia di sposi, che il rimpianto per le condizioni di civiltà del passato acquista il carattere di un più deciso rifiuto nei confronti della civiltà del presente. È qui, insomma, che la civiltà, da valore che era stato, finisce col trasformarsi in disvalore. È vero che la casa-moschea o locanda di Aureliano Segundo si oppone alla casa-sepolcro di Fernanda, nella stessa misura in cui l’incondizionata adesione alla nuova civiltà, che s’identifica con l’accumulo e lo spreco di ricchezze, si contrappone al regressivo attaccamento a una civiltà superata, che si esaurisce nel rigido sistema di inutili convenzioni; ma è altrettanto vero che l’una e l’altra coincidono almeno in un elemento: nel loro comune contrasto con la “nuova casa”, e tanto più con la “primitiva costruzione”, entrambe fanno rimpiangere le “antiche abitudini”, espressione con cui possiamo riassumere la fase originaria della civiltà di Macondo. Volendo, perciò, ancora una volta ricorrere alla frazione, nella cui grafica è simbolicamente rappresentata la logica della formazione di compromesso, al numeratore e denominatore di essa non troveremo più natura e civiltà, ma fasi diverse, rispettivamente più o meno progredite, della stessa civiltà.

Si potrà decidere di privilegiare la frattura tra le due metà del romanzo, o, al contrario, propendere per la progressione dalla prima alla quarta fase narrativa; ne va della struttura circolare o lineare del romanzo. È superfluo aggiungere che, da parte mia, ritengo che, più che scegliere, il romanzo le lascia coesistere entrambe, tanto più se dietro di esse siamo pronti a cogliere una concezione ciclica o lineare del tempo che – com’è noto – è un’altra delle grandi questioni del romanzo.

NOTE

- 1 Il frammento *La casa de los Buendía*. (*Apuntes para una novela*), pubblicato in “Crónica”, n. 6, Barranquilla, 3-VI-1950: 8-9, è ora raccolto, come appendice, in García Márquez, ed. 1981: 621-23. Per una rassegna completa dei “brani isolati” o “appunti” pubblicati ne “El Heraldo”, cfr. Joset 1984: 28 nn. 35-8. L’articolo *Autocrítica*, pubblicato in “El Espectador. Magazin Dominical”, Bogotá, 30-III-1952: 15, è ora raccolto in García Márquez, ed. 1981: 513-15: “il romanzone di settecento pagine che penso di finire entro due anni” (515).
- 2 Uso la trad. ital. di Enrico Cicogna, data in Márquez, ed. 1987, vol. I: 570-71: “Dato che la sua casa era stata fin dal primo momento la migliore del villaggio, le altre furono sistemate a sua immagine e somiglianza. C’era un salotto ampio e ben illuminato, una sala da pranzo fatta a terrazza con una fioritura dai colori vivaci, due camere da letto, un patio con un gigantesco castagno, un orto ben coltivato e un cortiletto dove vivevano in pacifica comunità i capri, i porci e le galline. Gli unici animali proibiti non soltanto nella casa, ma anche in tutto il villaggio, erano i galli da combattimento. [...] Grazie a lei, i pavimenti di terra battuta, i muri di argilla non intonacati, i rustici mobili di legno che essi stessi avevano costruito erano sempre puliti, e le vecchie cassapanche dove si conservava la roba esalavano un tiepido odore di basilico”.
- 3 “Ursula si rese improvvisamente conto che la casa si era riempita di gente, che i suoi figli erano sul punto di sposarsi e di avere figli, e che sarebbero stati costretti a disperdersi per mancanza di spazio. Allora prese il denaro accumulato durante lunghi anni di duro lavoro, contrasse debiti coi suoi clienti, e intraprese l’ampliamento della casa. Ordinò che si costruisse un salotto buono per le visite, un altro salotto più comodo e fresco per l’uso quotidiano, una sala da pranzo con un tavolo da dodici dove la famiglia potesse sedersi con tutti i suoi invitati; nove camere da letto con finestre verso il patio e un lungo porticato protetto dalla luminosità del mezzogiorno da un giardino di rose, con una balaustra per mettervi vasi di felci e testi di begonie. Ordinò di ampliare la cucina per potervi costruire due forni, di abbattere il vecchio granaio dove Pilar Ternera aveva letto l’avvenire a José Arcadio e di costruirne un altro due volte più grande in modo che in casa non mancasse mai il cibo. Ordinò la costruzione nel patio, all’ombra del castagno, di un bagno per le donne e di un altro per gli uomini, e in fondo una scuderia grande, un pollaio cintato, una stalla da mungitura e una uccelleria aperta ai quattro venti perché potessero sostarvi a loro piacimento gli uccelli senza meta. Seguita da dozzine di muratori e di carpentieri, come se avesse contratto il delirio febbrile di suo marito, Ursula stabiliva la posizione della luce e il comportamento del calore, e distribuiva lo spazio senza il minimo senso dei suoi limiti. La primitiva costruzione dei fondatori si riempì di utensili e di materiale, di operai affranti di sudore, che chiedevano a tutti il favore di non intralciare, senza pensare

che erano loro quelli che intralciavano, esasperati dal sacco di ossa umane che li perseguitava dappertutto col suo sordo sonagliare. In mezzo a quei disagi, respirando calce viva e melassa di catrame, nessuno capì molto bene come fece a sorgere dalle viscere della terra non soltanto la casa più grande che ci sarebbe mai stata al villaggio, ma anche la più ospitale e fresca che ci fu mai nel giro della palude” (616-17). “La casa nuova, bianca come una colomba, fu inaugurata con un ballo. Ursula aveva concepito quell’idea fin dal pomeriggio in cui aveva visto Rebeca e Amaranta trasformate in adolescenti, e si può quasi dire che il principale motivo della costruzione fosse il desiderio di fornire alle ragazze un luogo degno dove potessero ricevere le visite. Desiderosa che nulla togliesse lustro a quel proposito, lavorò come un galeotto mentre si realizzavano le riforme, di modo che prima che fossero terminate aveva ordinato costosi accessori per la decorazione e il servizio, e l’invenzione meravigliosa che avrebbe suscitato lo stupore del villaggio e la gioia dei giovani: la pianola. La portarono smontata, imballata in parecchie casse che furono scaricate insieme ai mobili viennesi, alla cristalleria di Boemia, al vasellame della Compagnia delle Indie, alle tovaglie d’Olanda e a un ricco assortimento di lampade e bugie, e vasi da fiori, ornamenti e arazzi. La casa importatrice mandò a sue spese un esperto italiano, Pietro Crespi, con l’incarico di montare e di accordare la pianola, di far imparare ai suoi compratori a manovrarla e di insegnare loro a ballare la musica di moda perforata su sei rulli di carta. [...] Un mattino, senza aprire la porta, senza convocare alcun testimone del miracolo, fece funzionare il primo rullo nella pianola, e il martellare assordante e lo strepito continuo dei listoni di legname cessarono in un silenzio di stupore, al cospetto dell’ordine e del nitore della musica. Tutti si precipitarono nel salotto. José Arcadio Buendía parve fulminato non dalla bellezza della melodia, ma dal tasteggio autonomo della pianola, e collocò nel salotto la macchina fotografica di Melquíades con la speranza di ottenere il dagherrotipo dell’esecutore invisibile. [...] Mentre Ursula e le ragazze sballavano i mobili, lucidavano il vasellame e appendevano quadri di donzelle su barche cariche di rose, infondendo un soffio di nuova vita agli spazi spogli che avevano costruito i muratori, José Arcadio Buendía rinunciò alla persecuzione dell’immagine di Dio, convinto della sua inesistenza, e sventrò la pianola per decifrarne la magia segreta” (622-24).

4 “soprasalti e andirivieni [...] le nuove lampade a catrame si accesero alla data e all’ora prevista” (264).

5 Cfr. traduzione in García Márquez, ed. 1987: 699, 736, 716, 732.

6 “Non avvertì i minuscoli e laceranti danni che il tempo aveva fatto nella casa, e che dopo un’assenza così prolungata sarebbero sembrati un disastro a qualsiasi uomo che avesse conservato vivi i propri ricordi. Non gli dolsero né le scrostature della calce dei muri, né i sudici bioccoli di ragnatele negli angoli, né la polvere delle begonie, né le nervature del tarlo nelle travi,

né la muffa dei serramenti, e nessuna delle trappole insidiose che gli tendeva la nostalgia” (737).

- 7 Dopo averci detto della guarigione del colonnello dal tentato suicidio, che ne farà un sopravvissuto, recluso nel suo antico laboratorio a fare e disfare pesciolini d'oro, il capitolo si chiude con un passo dove i danni del tempo trovano nella “vitalità” di Ursula l'antidoto che provvederà a “ringiovanire la casa” con opere di ripulitura e restauro, alla fine delle quali “la musica della pianola tornò a rallegrare la casa”. Dalla musica del passato, nel cuore di Amaranta, che è non meno “appassito” di quello del fratello, anche se non ancora pietrificato, spunterà un ricordo, e con esso un sentimento, foss'anche di “rancore”, che il tempo ha contribuito a pulire e purificare: “Con una vitalidad que parecía imposible a sus años, Ursula había vuelto a rejuvenecer la casa. [...] La hizo lavar y pintar, cambiar los muebles, restauró el jardín y sembró flores nuevas, y abrió puertras y ventanas para que entrara hasta los dormitorios la deslumbrante claridad del verano. [...] La música de la pianola volvió a alegrar la casa” (157). “Con una vitalità che sembra impossibile con tutti i suoi anni, Ursula aveva ancora una volta fatto ringiovanire la casa. [...] La fece lavare e ridipingere, cambiò i mobili, restaurò il giardino e seminò i fiori nuovi, e aprì porte e finestre perché entrasse fin nelle stanze l'abbagliante chiarore dell'estate. [...] La musica della pianola tornò a rallegrare la casa” (745).
- 8 “un giorno in cui si era svegliato di umore smargiasso, Aureliano Secondo comparve con una cassa di denaro, un secchio di colla e un pennello, e, cantando a squarciagola le vecchie canzoni di Francisco el Hombre, tappezzò la casa di dentro e di fuori, e da sotto in su, con biglietti da un peso. L'antica magione, dipinta di bianco fin dai tempi in cui portarono la pianola, acquistò l'aspetto ambiguo di una moschea. In mezzo allo scompiglio della famiglia, allo scandalo di Ursula, al giubilo del popolo che invase la strada per assistere alla glorificazione dello scialo, Aureliano Secondo finì per tappezzare la casa dalla facciata alla cucina, compresi cessi e stanze da letto, e gettò nel patio i biglietti che avanzavano” (757-78).
- 9 ““Dio mio’ pregava. ‘Facci poveri come eravamo quando abbiamo fondato questo villaggio, che non ti venga in mente nell'altra vita di rifarti su di noi di questo sperpero”” (758).
- 10 Cfr. García Márquez, ed. 1987: 770, 773, 776.
- 11 “Fece smettere l'abitudine di mangiare in cucina e all'ora che uno aveva fame, e impose l'obbligo di farlo a ore esatte sul tavolo grande della sala da pranzo apparecchiato con tovaglie di lino, e coi candelabri e il servizio d'argento. La solennità di un atto che Ursula aveva sempre considerato come il più semplice della vita quotidiana creò una situazione di stecchita compunzione contro la quale il primo a ribellarsi fu il sottomesso José Arcadio Secondo. Ma l'abitudine si impose, così come quella di recitare il rosario

prima di cena, e richiamò talmente l'attenzione dei vicini, che ben presto circolò la voce che i Buendía non si mettevano a tavola come gli altri mortali, ma che avevano convertito l'atto di mangiare in una messa cantata. Perfino le superstizioni di Ursula, nate piuttosto dall'ispirazione del momento che dalla tradizione, entrarono in conflitto con quelle che Fernanda aveva ereditato dai suoi genitori, e che erano perfettamente definite e catalogate per ogni occasione. Fintanto che Ursula usufruì del pieno dominio delle sue facoltà, si conservarono alcune delle antiche abitudini e la vita della famiglia continuò a subire l'influsso dei suoi colpi di testa, ma quando perse la vista e il peso degli anni la confinò in un angolo, il cerchio di rigidità iniziato da Fernanda dal momento in cui era arrivata finì per chiudersi completamente, e nessuno più di lei determinò il destino della famiglia. L'industria di pasticceria e di animaletti di caramello, che Santa Sofia de la Piedad continuava per volontà di Ursula, era considerata da Fernanda come un'attività indegna, e non tardò a liquidarla. Le porte della casa, spalancate dallo spuntare del giorno fino all'ora di andare a dormire, furono chiuse durante la siesta, col pretesto che il sole riscaldava le stanze da letto, e alla fine si chiusero per sempre. Il fascio di aloe e il pane appesi sull'architrave fin dai tempi della fondazione furono sostituiti da un'immagine del Cuore di Gesù [...]. Con essi [gli ultimi resti del patrimonio avito] si costruì nella stanza da letto dei bambini un altare con santi a grandezza naturale, ai quali gli occhi di vetro imprimevano una inquietante parvenza di vita e le cui vesti di panno artisticamente ricamate erano migliori di quelle mai usate da nessun abitante di Macondo. A poco a poco, lo splendore funerario dell'antica e gelata magione si andò trasferendo nella luminosa casa dei Buendía" (776-78).

- 12 "i vecchi abitanti di Macondo si levavano di buon'ora per esplorare il loro stesso villaggio" (793).
- 13 "Aureliano Secondo, invece, non stava nella pelle per la contentezza che gli procurava la valanga di forestieri. La casa si riempì improvvisamente di ospiti sconosciuti, di imbattibili sgavazzatori mondiali, e fu necessario aggiungere stanze da letto nel patio, allargare la sala da pranzo e sostituire il vecchio tavolo con un altro da sedici, con nuovo vasellame e servizi, e anche così si dovettero stabilire turni per mangiare. Fernanda dovette trangugiarsi i suoi scrupoli e servire come altrettanti re certi invitati della più perversa condizione, che infangavano con gli stivali il porticato, orinavano in giardino, e dovunque stendevano le loro stuoie per fare la siesta, e parlavano senza far caso né a suscettibilità di dame né a smancerie di cavalieri. Amaranta si scandalizzò così tanto per l'invasione della plebe, che tornò a mangiare in cucina come ai vecchi tempi. Il colonnello Aureliano Buendía, persuaso che la maggior parte di coloro che entravano nel laboratorio per salutarlo non lo facessero per simpatia o per stima, ma solo per la curiosità di conoscere una reliquia storica, un fossile da museo, decise di sbarrarsi nella stanza

e non lo si rivide più, tranne in rarissime occasioni, seduto sulla porta della strada. Ursula, invece, anche nell'epoca in cui già strascicava i piedi e camminava tastando i muri, provava un'eccitazione puerile a ogni avvicinarsi dell'arrivo del treno. "Bisogna fare carne e pesce" ordinava alle quattro cuoche, che si affannavano per arrivare in tempo sotto la imperturbabile guida di Santa Sofía de la Piedad. "Bisogna fare di tutto" insisteva "perché non si sa mai cosa vogliono mangiare i forestieri". Il treno arrivava nell'ora del calore più intenso. Durante il pranzo la casa trepidava in una confusione da mercato, e i sudati commensali, che non sapevano neppure chi fossero i loro anfitrioni, irrompevano, mentre le cuoche si intralciavano a vicenda con le enormi pentole di zuppa, i calderoni di carne, i catini di legumi, i vassoi di riso, e distribuivano con mestoli inesauribili le tinozze di limonata. Era tale il disordine che Fernanda era esasperata all'idea che molti mangiassero due volte, e in più di una occasione ebbe la tentazione di sfogarsi con impropri da pescivendola perché qualche commensale confuso le chiedeva il conto" (793-94).

- 14 "la casa si aprì, ancora odorosa di resine e di calce umida, e i figli e i nipoti dei fondatori conobbero il porticato delle felci e delle begonie, le stanze silenziose, il giardino saturo della fragranza delle rose, e si riunirono nella sala delle visite davanti all'invenzione sconosciuta che era stata coperta con un lenzuolo" (624).
- 15 "Nella casa continuarono gli inviti a pranzo e a cena, e in realtà non si ristabilirono le antiche abitudini finché non se ne andò, qualche anno dopo, la compagnia bananiera. Tuttavia, ci furono cambiamenti radicali nel tradizionale senso di ospitalità, perché allora era Fernanda ad imporre le sue leggi. Con Ursula relegata nelle tenebre, e con Amaranta assorta nella composizione del sudario, l'antica apprendista regina ebbe mano libera per selezionare i commensali e imporre loro le rigide norme che le avevano inculcato i suoi genitori. La sua severità fece della casa un ridotto di usanze del passato, in un villaggio sconvolto dalla volgarità con la quale i forestieri scialacquavano le loro facili fortune. Per lei, senza tante storie, la gente per bene era quella che non aveva niente a che vedere con la compagnia bananiera. Perfino José Arcadio Secondo, suo cognato, fu vittima del suo zelo discriminatorio, perché nell'entusiasmo della prima ora tornò a vendere al maggior offerente i suoi stupendi galli da combattimento e si impiegò come caposquadra nella compagnia bananiera. 'Che non torni a mettere piede in questa casa' disse Fernanda 'finché avrà la rognà dei forestieri'" (816-17).
- 16 "somigliava sempre di più alla magione coloniale dei suoi padri" (822).
- 17 "strumento adatto ai vagabondi eredi di Francisco el Hombre [...] perfino le suore [lo] consideravano come un fossile da museo" (753 e 834).
- 18 "le numerose magagne della casa" (879). E cfr. la nota precedente.
- 19 "crollò dalla sera alla mattina in una crisi di senilità" (923).
- 20 Si ricorderà che nella parte centrale del romanzo (*Il tempo passa*), splendido

descrizione della casa estiva dei Ramsay precipitata nell'abbandono, la signora McNab, alla cui opera era stato affidato il salvataggio della casa, improvvisamente "sbatté la porta. Girò la chiave, e lasciò la casa chiusa, sprangata, sola", perché "c'era troppo da fare per una donna sola [...] Era troppo lavoro per una donna sola, troppo, troppo" (Woolf, ed. 1993: 149). Un'analoga decisione annuncia Santa Sofía de la Piedad ad Aureliano, dopo gli inutili tentativi di contrastare la "prepotenza della natura" di cui è preda la casa abbandonata: "Me rindo [...] Esta es mucha casa para mis pobres huesos" (ed.: 304). "Mi arrendo [...] questa casa è troppo per le mie povere ossa" (trad.: 924). Sull'importanza della Woolf nella narrativa di García Márquez, si veda quanto dichiara lo stesso autore in Mendoza 1983: 60-61. Per il primo riferimento alla Woolf in uno scritto di García Márquez e la mediazione del cosiddetto "gruppo di Barranquilla", cfr. García Márquez, ed. 1981: 12-13 e 94-95.

- 21 "trasformò la casa in un paradiso artificiale" (942).
- 22 "l'aria di gioventù e di festa che c'era ai tempi della pianola" (942).
- 23 "una passione insensata, scriteriata [...] quando si videro soli nella casa soccombettero al delirio degli amori arretrati" (968-69).
- 24 "erano gli unici esseri felici, e i più felici sulla terra" (968).
- 25 "En el aturdimiento de la pasión. [Amaranta Ursula] vio las hormigas devastando el jardín, saciando su hambre prehistórica en las maderas de la casa, y vio el torrente de lava viva apoderándose otra vez del corredor..." (341). "Nello stordimento della passione, vide le formiche che devastavano il giardino, saziando la loro fame preistorica coi legni della casa, e vide il torrente di lava viva che si impadroniva di nuovo del portico" (696).
- 26 "In poco tempo fecero più stragi delle formiche rosse: schiantarono i mobili del salotto, lacerarono con le loro follie l'amaca che aveva resistito ai tristi amori di accampamento del colonnello Aureliano Buendía, e sventrarono i materassi e li svuotarono per terra per soffocarsi in tempeste di cotone" (969).
- 27 "si leccarono come cani [...] un torrente di formiche carnivore che si accingevano a divorarli vivi" (970).
- 28 "Il primo della stirpe è legato a un albero e l'ultimo se lo stanno mangiando le formiche" (979).
- 29 "si erano così identificati da preferire la morte alla separazione" (971).
- 30 "si andavano convertendo in un essere unico [...] dalla stanza di Fernanda, dove intravidero i fascini dell'amore sedentario, all'inizio della galleria, dove Amaranta Ursula si sedeva a confezionare scarpette e cuffiette da neonato" (974).
- 31 "assedio tenace della distruzione [...] selva domestica [...] traffico dei morti" (974-75).
- 32 Non posso che rimandare all'intero ciclo freudiano, formato dai quattro libri pubblicati presso l'editore Einaudi: Orlando 1971, Orlando 1973, Orlando 1979, Orlando 1982.

- 33 Giova ricordare che “nell’estate del 1929 Freud iniziò a scrivere un libro il cui titolo originario era *Das Unglück in der Kultur*, dove in seguito l’espressione *Unglück* (“infelicità”) fu attenuata in *Unbehagen* (“disagio)””; cfr. *Avvertenza editoriale* a Freud, ed. 1978: 555.
- 34 Problemi teorici, in parte simili a quelli qui posti, sono stati sollevati e risolti da Paduano 1994: 71 e sgg. D’altro canto, è noto che García Márquez ha più volte indicato nell’*Edipo Re* di Sofocle l’opera letteraria da lui preferita e più ammiratione; cfr., per esempio, le dichiarazioni contenute in Mendoza 1983: 58, 108, 146.
- 35 Al fenomeno della diversità di generazioni e culture che convivono a Macondo, Moretti ha applicato il concetto di “contemporaneità del non-contemporaneo” (224); un concetto elaborato da un grande storico, che ben si adatta all’universo rappresentato nel romanzo. Senonché quando – qualche pagina più avanti – Moretti s’interroga sul “ruolo del realismo magico in *Occidente*”, ponendosi cioè il problema del destinatario occidentale del romanzo, è significativo che ricorra al più essenziale dei concetti elaborati da Freud: “la voglia di ‘senso’, di fantasia, di *reincanto* delle società contemporanee [...] può ben trovare sfogo in storie che appartengono a *un’altra cultura*. Specie poi se quella cultura è una perfetta formazione di compromesso: sufficientemente europea (‘latina’) da essere comprensibile – e sufficientemente esotica (‘americana’) da sottrarsi al controllo critico” (234). “Di ciò che è lontano da noi, siamo pronti a credere qualsiasi cosa”: è il finale commento dello studioso, a cui aggiungerei soltanto che ciò è tanto più vero se nella lontananza geografica siamo pronti a riconoscere la lontananza di un passato che – proprio perché tale – ci è ben altrimenti familiare.

BIBLIOGRAFIA

- Freud, Sigmund (ed. 1978), “Il disagio della civiltà (1929)”, trad. it. a cura di E. Sagittario, *Opere complete*, Torino, Bollati Boringhieri, vol. 10: 557-630.
- (ed. 1978), “L’avvenire di un’illusione (1927)”, trad. it. di S. Candreva e E.A. Panaitescu, in *Opere complete*, Torino, Bollati Boringhieri, vol. 10: 431-85.
- García Márquez, Gabriel (1969), *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- (ed. 1981), *Obra periodística. I. Textos costeros*, a cura di J. Gilard, Madrid, Mondadori España.
- (ed. 1987), *Cent’anni di solitudine*, a cura di Enrico Cicogna, in Id., *Opere*, a cura di R. Campa, introduzione di C. Segre, Milano, Mondadori.

- Joset, Jacques (1984), *Introducción a Gabriel García Márquez, Cien años de soledad*, Madrid, Cátedra.
- Matte Blanco (ed. 1981), *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica* (1975), Torino, Einaudi.
- (ed. 1995), *Pensare, sentire, essere. Riflessioni cliniche sull'antinomia fondamentale dell'uomo e del mondo* (1988), Torino, Einaudi.
- Mendoza, Plinio (1983), *Odor di guayaba. Conversazioni con Gabriel García Márquez*, trad. it. di L. Brizzolara e L. Pranzetti, Milano, Mondadori.
- Moretti, Franco (1984), *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994.
- Orlando, Francesco (1971), *Lettura freudiana della "Phèdre"*, Torino, Einaudi.
- (1973), *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi.
- (1979), *Lettura freudiana del "Misanthrope"*, Torino, Einaudi.
- (1982), *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino, Einaudi.
- (1993), *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi.
- Paduano, Guido (1994), *Lunga storia di Edipo Re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Torino, Einaudi.
- Vargas Llosa, Mario (1971), *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Barral.
- Woolf, Virginia (ed. 1993), *Al faro*, tr. it. a cura di Nadia Fusini, Milano, Feltrinelli.

Antonio Gargano, professore emerito di Letteratura spagnola presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II, è stato accademico corrispondente della *Real Academia Española* e della *Reial Acadèmia de les Bones Lletres*. È stato Coordinatore del Dottorato di Filologia Moderna, poi del Dottorato di Filologia dello stesso Ateneo. È stato *visiting professor* presso l'Universidad de Salamanca e la Sorbonne-Paris III. È stato condirettore della "Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche" e della collana di studi letterari "Sestante" della Salerno editrice. Autore di circa duecento lavori, i suoi studi hanno privilegiato la letteratura spagnola medievale e moderna, con monografie, edizioni e saggi sull'epica medievale, il romanzo sentimentale quattrocentesco, la letteratura dei Re Cattolici e, in particolare, la *Celestina*, la poesia rinascimentale e barocca e, in particolare, Garcilaso de la Vega, il romanzo picaresco con studi ed edizioni del *Lazarillo* e del *Buscón* di Quevedo. Più marginalmente, si è occupato di poesia e romanzo otto-novecenteschi. Recentemente ha pubblicato i seguenti volumi: *La ley universal de la vida. Desorden y modernidad en «La Celestina» de Fernando de Rojas* (2020), *Del Lazarillo a Alberti. Ensayos de literatura, entre tradición e interpretación* (2023), *Con aprendido canto. Tradiciones poéticas y perspectivas ideológicas en el cancionero amoroso de Garcilaso de la Vega* (2023). | Antonio Gargano, Professor Emeritus of Spanish Literature at the University of Naples Federico II, was academic correspondent

of the Real Academia Española and the Reial Acadèmia de les Bones Lletres. He was Coordinator of the Doctorate in Modern Philology, then of the Doctorate in Philology at the same University. He has been a Visiting Professor at the Universidad de Salamanca and the Sorbonne-Paris III. He was co-director of the “Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche” and of the literary studies collection “Sestante” at Salerno editrice. Author of about two hundred works, his studies privileged medieval and modern Spanish literature, with monographs, editions and essays on medieval epics, the fifteenth-century sentimental novel, the literature of the Catholic Monarchs and, in particular, the *Celestina*, Renaissance and Baroque poetry and, in particular, Garcilaso de la Vega, the picaresque novel with studies and editions of the *Lazarillo* and *Buscón* by Quevedo. More marginally, he has dealt with nineteenth- and twentieth-century poetry and novels. He has recently published the following volumes: *La ley universal de la vida. Desorden y modernidad en «La Celestina» de Fernando de Rojas* (2020), *Del Lazarillo a Alberti. Ensayos de literatura, entre tradición e interpretación* (2023), *Con aprendido canto. Tradiciones poéticas y perspectivas ideológicas en el cancionero amoroso de Garcilaso de la Vega* (2023).



Arbat e dintorni (con scala per l'inferno)

Spazi storici e spazi satanici nel *Maestro e Margherita*

Arbat and its surroundings (with stairway to hell). Historical and satanic spaces
in *The Master and Margarita*

Fausto Malcovati

Università di Milano, Italy

Il presente contributo era stato pubblicato nel volume *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, a cura di Paolo Amalfitano, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 111-121 («I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta. Studi di letteratura comparata e teatro», 11).

SOMMARIO | ABSTRACT

Nel presente articolo si intende proporre un'analisi dello spazio letterario nel romanzo di Michail Bulgakov *Il maestro e Margherita*, visto, secondo un procedimento tipico della cultura russa, nella cornice di una serie di antinomie: Mosca e Gerusalemme, lo spazio solare e lunare, la casa e l'appartamento, la terza e la quarta dimensione. Da tale analisi emerge come la struttura dello spazio artistico di questo romanzo sia particolarmente complessa e contenga significati espliciti e significati reconditi al lettore, che meritano quindi un approfondimento. | The aim of this article is to propose an analysis of literary space in Mikhail Bulgakov's novel *The Master and Margarita*, seen from the perspective of a series of antinomies, according to a procedure typical of Russian culture: Moscow vs Jerusalem, solar vs lunar space, the house vs the flat, the third vs fourth dimensions. This analysis shows how the structure of the literary space in this novel is particularly complex and contains explicit meanings as well as meanings hidden from the reader, which therefore deserve further investigation.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Bulgakov, *Maestro, Margherita*, Woland, Gerusalemme | Bulgakov, *The Master, Margarita*, Woland, Jerusalem

Dunque tu chi sei? Una parte di quella forza
che vuole costantemente il Male
e opera costantemente il Bene.

Goethe, *Faust*

Le due città

Cominciamo dall'epigrafe. Male-Bene. Tra questi due poli si muove il romanzo e i suoi spazi. Due infatti le città: Mosca e Jerushalajim. Due città in qualche modo speculari, non solo per l'agitazione, la folla, l'afa, l'avidità, la frenesia, gli intrighi che le divorano, ma soprattutto per un elemento che le accomuna: la condanna di un uomo, colpevole di aver usato la parola contro il potere. *Il Maestro e Margherita* è un romanzo contro il potere. È inutile ricordare che nella sua ultima versione è scritto nel 1937-39; scrivere in quegli anni non poteva non implicare una presa di posizione di fronte ai fatti, e i fatti, dice Bulgakov nel romanzo, "sono la cosa più ostinata del mondo" (Bulgakov, ed. Dridso 1967: 267)¹. Sono gli anni più bui dello stalinismo, gli anni delle grandi purghe, dei processi truccati, degli arresti in massa. Tutto questo c'è nel romanzo. C'è la paura, c'è l'incubo, c'è la viltà che strisciano in ogni episodio, si annidano in ogni casa, si mascherano sotto ogni gesto. *Il Maestro e Margherita* è un romanzo a proposito di questo e insieme contro tutto questo, così come *La guardia bianca* è un romanzo a proposito dell'avvento del potere sovietico in Ucraina e contro quello stesso potere che nel 1918-19 minaccia il focolare dei Turbin, irrompe, distrugge, cancella. Il potere ha sede nelle città. La Mosca e la Jerushalajim di Bulgakov pullulano di luoghi dove il potere viene gestito. Luoghi invivibili. L'inferno è lì, nei palazzi imperiali di Pilato soffocanti anche se pieni di terrazze, palme, statue dorate, nei tetri ministeri moscoviti con grigie finestre uniformi, nelle case per letterati con astrusi uffici e indecifrabili cartelli per alloggi o vacanze pagate, nei negozi vietati ai comuni cittadini dove compra solo chi ha valuta straniera, nei ricchi appartamenti dei burocrati con lucidi pianoforti a mezza coda. "Non esiste luogo più disperato sulla terra" (297): è Jerushalajim. "Insomma, un inferno": è Mosca (57), una città che "ti viene addosso per inghiottirti" (68). Un inferno, ci dice Bulgakov con richiami semantici continui: e infatti proprio quei luoghi vengono nel romanzo divorati dalle fiamme, distrutti dal fuoco. "Il fuoco da cui tutto è cominciato e col quale terminiamo tutto" (362). Al termine, quando c'è il giudizio

finale, il confronto definitivo tra il Male e il Bene, le due città sprofondano, spariscono, si spengono: non possono accogliere gli umani rigenerati. Infatti lontani dalle città sono i luoghi di pace (la casa del Maestro), e ancor più i luoghi di luce (la strada di Pilato). Le città sono luoghi di tenebra o meglio di soli frantumati in mille riflessi (8, 373), di lune parcellizzate (43) così come il potere si frantuma e si parcellizza all'infinito in mille forme diverse e perverse. Tra le due città Woland sceglie Mosca per rovesciare gli schemi del potere, per ristabilire per un attimo la legittimità del Bene, sceglie Mosca, non Jerushalajim. E la ragione va cercata nel rapporto di Pilato con il potere. Mosca sembra irrecuperabile, molto più di Jerushalajim: non c'è un solo accenno ad una possibile 'salvezza', non c'è un solo cedimento in chi gestisce la stritolante macchina burocratica. La condanna del Maestro è massiccia, orchestrata, inflessibile. Pilato invece condanna il filosofo ma detesta gli strumenti e i segni del potere, condanna ma dubita, condanna ma ascolta, condanna ma cerca, nello scontro con Caifa, una via di salvezza per Jeshua. "Al procuratore sembrò vagamente di non aver detto tutto il necessario al condannato e forse di non averlo ascoltato fino in fondo" (32). Pilato condanna, ma è poi pronto ad attendere con impassibile disperazione, seduto sul suo scranno di pietra, duemila anni ("un'immortalità che provoca un'angoscia intollerabile" [26]) per concludere il discorso interrotto: ma, per concludere quel discorso, deve sprofondare Mosca, deve morire e risorgere il Maestro.

Lo spazio perde i connotati

Dunque Woland arriva a Mosca e comincia la sua opera contro il potere e contro i potenti, un'opera che è soprattutto di destabilizzazione. Comincia proprio dallo spazio. Lo spazio intorno a lui ondeggia, perde i suoi connotati, i suoi punti di riferimento. C'è nel romanzo una Mosca riconoscibilissima e topograficamente ineccepibile (su cui esiste d'altronde un'abbondante bibliografia)², il quadrilatero denso di riferimenti letterari e storici segnato dalle vie Arbat, Tverskaja, Sadovaja e piazza del Maneggio. Ma non è tanto la riconoscibilità dei luoghi che interessa: al contrario è il loro diventare irricognoscibili, è l'insinuarsi di impercettibili anomalie, determinate appunto dall'azione destabilizzante di Woland. Nelle sue vittime nasce prima l'inquietudine, poi il terrore, poi la perdita della ragione, nel disperato tentativo di ricomporre, proprio con la ragione, le fessure aperte nel reale dall'immissione del soprannaturale. La pazzia

dunque non è una via per accedere a Woland, ma un modo disperato per resistergli. Ognuna delle vittime riuole il proprio spazio mentale e fisico ben controllato e controllabile, guidato da leggi (e da anti-leggi naturalmente) note, certe, sicure. C'è una grande lezione che i "pazzi" imparano dall'incontro con Woland: la realtà è imprevedibile, bisogna esser pronti ad accettarla senza schemi, senza presunzione, con libertà appunto.

Per Berlioz invece la realtà deve essere costantemente sotto controllo: "La vita di Berlioz era così fatta che agli avvenimenti straordinari egli non era abituato a credere" (6). Berlioz, presidente del Massolit, soccombe proprio al frantumarsi delle coordinate, all'aggrovigliarsi inspiegabile delle linee su cui procede la sua vita e la sua gestione del potere. Non c'è "ragione" per cui non debba essere la sera di quel pomeriggio primaverile alla riunione di Massolit: e infatti non c'è, poiché la logica del potere non prevede o comprende salti, sospensioni, irregolarità. O meglio c'è, ma è una ragione diversa, la ragione impossibile, la ragione irragionevole del misterioso personaggio che ha pranzato con Kant e ha conosciuto Pilato. Che c'entra Annuška, l'olio di girasole, il tram guidato da un membro della gioventù comunista? La forza che vuole il Male e opera il Bene si inserisce nei percorsi mentali di Berlioz, li confonde, li intralcia: e così la testa, sede appunto della mente, rotola sul selciato e la luna si fa in mille pezzi.

Spazio solare, spazio lunare

È vero che il sole (fra l'altro afoso, denso, implacabile) domina sia Mosca sia Jerushalajim in alcune scene chiave del romanzo (l'apertura con Woland e Berlioz, l'incontro tra Jeshua e Pilato, la crocifissione) ma in realtà *Il Maestro e Margherita* è un romanzo lunare. Lo spazio lunare è infatti la chiave atmosferica di ogni azione di Woland e dei suoi abitanti. I quattro giorni del romanzo sono infatti i giorni del plenilunio di primavera: c'è la luna rotta di Berlioz (43), il raggio che filtra attraverso un vetro polveroso non lavato da anni (43), nel buio appartamento in cui si introduce Ivan Bezdomnyi alla caccia del professore, la luna che penetra attraverso i rami di un acero nell'ufficio di Rimskij (146), la luna che guida in tutta la sua pienezza le apparizioni inquiete del Maestro (113), le metamorfosi di Margherita (244) e tutto il gran ballo (245), la luna che guida Pilato e il filosofo nel loro nuovo incontro (372),

la luna che turba i superstiti rimasti a Mosca dopo la conclusione di tutta la missione (epilogo, 383). D'altra parte, non è sulla luna che si rifugia il senno del furioso Orlando?

La clinica staliniana

Le menti, una dopo l'altra, si sconvolgono e, una dopo l'altra, vengono accolte nella bianca, asettica, lunare appunto, clinica psichiatrica del dottor Stravinskij, un nuovo, diverso spazio tra quelli moscoviti già visti. Una sorta di rifugio dove c'è per tutti, dopo i grovigli, i raggiri, le trappole, silenzio e riposo. "Sull'altra sponda attirava lo sguardo la pineta primaverile gaia e, più vicino, scintillava il fiume" (89). Clinica lunare sì, ma staliniana, con le sbarre alle finestre: l'azione destabilizzante di Woland spinge infatti chi ne è vittima in due direzioni diametralmente opposte, o verso la prigione, verso la completa chiusura (le sbarre come difesa o la cella blindata in cui tutti i reduci illustri dalla notte del varietà, Lichodeev, Rimskij, Varenucha, chiedono smaniosi di esser rinchiusi) o verso la liberazione totale. Ma l'unica a scegliere questa strada, l'unica che ha coraggio, slancio e soprattutto amore, è Margherita. Il Maestro resta tra le sbarre, e saranno l'amore e la forza di Margherita a liberarlo: ma, particolare non irrilevante, ha le chiavi (sottratte a un'infermiera) delle inferriate. Gli servono per raccontare a Ivan la sua storia, per riacquistare cioè l'uso della parola che gli è stato tolto dal potere: tuttavia non per fuggire perché, in fondo, anche per lui come per gli altri, lo spazio chiuso è una difesa, una sicurezza, un rifugio, un alibi per non affrontare lo spazio pericolosamente libero proposto da Woland. È forse qui, fra le altre possibili cause, la ragione della sua finale assegnazione alla pace, non alla luce, alla "casa eterna" (374) con la trifora, non alla strada illuminata dalla luna (372). In fondo è una scelta, quella del Maestro, di rinuncia e di viltà. Anche gli altri escono, prima o poi, dalla clinica: riprendono la loro esistenza, ma con una inquietudine di fondo che non li abbandona più. L'inquietudine del loro spazio destabilizzato.

La corruzione e i suoi rovesci

Uno degli scopi di Woland è quello di aggredire e punire arroganza, avidità, boria. Nessuna condanna è gratuita: Woland fa precedere ogni volta

una chiara motivazione, e così Lichodeev, il direttore del teatro di Varietà, prima di ritrovarsi “dislocato” a Jalta senza scarpe, in pantaloni e camicia da notte, ascolta il verdetto:

Fa porcherie spaventose. Si sbronzà, allaccia relazioni con donne approfittando della propria posizione, non fa un accidente per il semplice motivo che non capisce niente del lavoro che gli è stato affidato. Dà da intendere lucciole per lanterne ai propri superiori (79).

Lo stesso per il presidente della cooperativa inquilini della casa in via Sadovaja 302 bis: “A me questo Nikanor Ivanovič non è piaciuto. È uno scroccone e un imbrogliatore. Non si può far in modo che non venga più qui?” (96). E infatti l’esoso Nikanor Ivanovič viene fatto arrestare da Woland per traffico di valuta con il sistema della delazione (ma viene arrestato anche il vicino che dall’incidente trae una gioia troppo manifesta).

La corruzione, certo. Il potere porta con sé la corruzione. È un’altra linea lungo la quale si muove il romanzo. E qui di nuovo le due città si incontrano. Jerushalajim rigurgita di “maghi, stregoni incantatori, folle di pellegrini [...] Fanatici, fanatici! Tutto il tempo spostare truppe, leggere denunce e delazioni” (298). È Pilato che parla. Ma a Mosca la situazione è ancora più grave. La serata di magia nera al Varietà si apre con una domanda inquietante di Woland: “Non mi interessano tanto gli autobus, i telefoni e l’altra attrezzatura, quanto una questione ben più importante: sono cambiati internamente questi cittadini?” (118). La risposta viene subito dopo con l’assalto scomposto ai biglietti da dieci rubli che piovono dal soffitto e con la sguaiata irruzione nella boutique di articoli per signora aperta da Fagotto sul palcoscenico. L’avidità, la smania di nuovo finisce con un rovesciamento: l’oggetto del desiderio si trasforma (i soldi in carta straccia), si volatilizza (i vestiti delle signore), si vanifica.

Magia e anti-magia

L’unico personaggio che si assoggetta senza resistenza, senza angoscia, senza perdita di controllo alle dislocazioni spaziali e alle sconnessioni temporali di Woland è Margherita. Margherita si sottrae completamente alla vasta, complessa operazione anti-potere che percorre il romanzo: non è nemmeno toccata dal discorso sulla viltà (“il peggiore dei vizi”

[249, anche 321]) che coinvolge il Maestro. Non conosce avidità anzi abbandona senza alcun rimorso il sontuoso appartamento dell'Arbat, affronta le prove, si lancia nei voli a cui la invita Azazello. Il volo (come per altro il sabba) è un incrocio tra magia autentica e parodia: ci sono tutti gli elementi tradizionali (la nudità, la crema che rende invisibile, la scopa) ma poi il percorso resta per buona parte tutto terreno, tutto concreto. In questo senso il magico di Bulgakov è intessuto di rapporti spaziali irresistibilmente anti-magici. Il volo di Margherita ne è un esempio: niente viaggi siderali, cosmiche immersioni in lontane galassie. Volo a bassa quota sull'Arbat con incidenti banalissimi (l'urto contro la segnalazione luminosa), baraonda, fiumana di folla, frammenti di dialoghi di una quotidianità assolutamente plebea ("Bisogna spegnere la luce uscendo dal gabinetto, ecco quel che le dico, Pelageja Petrovna" [230]), e finalmente quella vera e propria sequenza cinematografica che è la sosta alla "Casa del Dramlit" (230-235): sospensione del volo, scopa sotto il braccio, identificazione dell'appartamento dell'odiato Latunskij, di nuovo scopa fino all'ottavo piano, giù dalla scopa con piacevole senso di frescura alle piante dei piedi sul pianerottolo di pietra, poi di nuovo scopa, via all'esterno, risalita della facciata, ingresso dalla finestra, distruzione a martellate del Becker a mezza coda, apertura dei rubinetti di tutta la casa, inondazione, lenzuola a brandelli, foto e vasi in frantumi, ovunque allarme, fischi, panico, caos. Poi il gesto tenero verso il bimbo impaurito, la fiaba dolce della zia infelice senza figli. Finita la sequenza, Margherita riprende il volo, questa volta a velocità pazzesca, sola nello spazio sconfinato con l'immane luna. Margherita nel volo non perde mai contatto con la terra (236), con i suoi odori (il bosco), i suoi rumori (le rane), le sue immagini (il treno che striscia lento come un bruco, seminando scintille nell'aria). Poi c'è l'arrivo di Nataša, il piccante episodio di Nikolaj Ivanovič allibito di fronte alla eccitante nudità della bella cameriera, la sua trasformazione in verro (anche nelle metamorfosi Bulgakov introduce un criterio etico indiscutibile). Poi le ultime peripezie senza più scopa, ma in limousine, e infine il ritorno all'appartamento sulla Sadovaja. Il sabba è altrettanto anti-magico come il volo: sembra organizzato da uno dei più grandiosi coreografi di Broadway. Nell'anticamera di quel ben noto appartamento n. 50, si apre prima una straordinaria, infinita, invisibile scala, poi un salone immenso e buio (tutta colpa, spiega Korov'ev, della quinta dimensione [244]), poi colonne, altri saloni, la stanza da letto e l'incontro con Woland. La vestizione, gli ultimi consigli di Korov'ev e Behemoth ("A nessuno nessuna preferenza!" [255])

e finalmente “Il ballo!” (256): “Il ballo le era piombato addosso di colpo, sotto forma di luce e insieme di suono e di odore” (256). Le fasi del ballo sono una autentica goduria per Bulgakov e per il suo lettore, un frenetico accumularsi di effetti musicali e coreografici tutto sommato un po’ fine a sé stessi, mentre la qualità del discorso cambia nella conclusione. Il grande scalone su cui sono saliti centinaia di ospiti (molti dei quali chiaramente riconoscibili dai lettori russi degli anni Trenta) è ormai vuoto e Woland ha di fronte, su un vassoio, la testa di Berlioz con i denti davanti rotti. Il ballo dunque ha la sua vittima (ne avrà a dire il vero due: la seconda sarà il delatore barone Meigel, altro personaggio riconoscibile). È il momento di fare i conti: l’uomo è dunque destinato al non essere, come aveva sostenuto Berlioz, o l’esistenza continua come vuole Woland e “a ognuno verrà dato secondo la sua fede” (267)?

Ognuno secondo la sua fede

Il lunghissimo ballo sfocia nella questione con cui si può affrontare il discorso sul finale del romanzo. Woland ha concluso la sua azione di Bene. Ha voluto forse il Male, ma a Mosca ha fatto solo e soltanto il Bene. E si avvia a confermare l’ipotesi da lui suggerita di fronte alla testa mozzata di Berlioz: a ognuno secondo la sua fede. Margherita ha voluto con tutto il suo essere la liberazione del Maestro e la ottiene. Per lui c’è, come si è già detto, un luogo eterno di pace. Di nuovo Bulgakov evita ogni mistica soluzione soprannaturale e offre alla coppia una casetta ideale con libri, musica, “vite che si attorce” (II, 32, p. 374) dove godranno di silenzio e di serenità in un’atmosfera anche, se si vuole, un po’ retró (“Possibile che non provi piacere a scrivere alla luce delle candele con una penna d’oca?”, 373). Perché non la luce, si chiede Woland. Ma la spiegazione è stata data alla fine del ballo: a ognuno secondo la sua fede. Il Maestro ha evitato la lotta, ha scelto la solitudine, l’angoscia, la sconfitta. Lui, come molti altri contemporanei di Bulgakov, ha ceduto alla viltà. E la viltà è il peggiore dei vizi. La pace come ricompensa per la sofferenza e la persecuzione. Ma non la luce, non l’ha meritata. La vera libertà spetta a Pilato: per lui appunto c’è la luce. Margherita è pronta a chiedere misericordia per lui come per Frida, ma Woland la precede: “Per lui ha già intercesso la persona con cui desidera tanto di parlare”. E il Maestro gli grida: “Sei libero, sei libero. Egli ti aspetta” (372). Lo spazio intorno a lui si fa d’improvviso vastissimo: crollano rocce, mura, città. E su quella fascia

riprende il dialogo interrotto due secoli prima. Il dialogo sulla verità non può svolgersi se l'uomo non ha lasciato dietro di sé tutto. Solo così è pronto all'ascolto, solo così può partecipare alla nuova dimensione etica, dove le coordinate spaziali sono abolite. "Tutto sarà giusto, su questo è costruito il mondo" (372). La fascia lunare diventa leitmotiv delle ultime pagine, e assume ripetutamente dimensione onirica: prima della liberazione era stato Pilato a sognarla (314), poi è l'ex-poeta Ivan Bezdomnyi, ora diventato professore di storia, che per primo ha incontrato Woland e per ultimo sogna il Maestro. È questo un sogno (385) che riapre la discussione sulla compiutezza-incompiutezza del romanzo. Sulla stessa fascia di luce lunare su cui camminano Pilato e il profeta in completa armonia, sulla stessa fascia c'è una donna di meravigliosa bellezza che conduce per mano un uomo dalla barba incolta e dagli abiti dimessi. Sì, è il Maestro, il suo vicino di stanza della clinica del dottor Stravinskij. Dunque la condanna alla pace un po' borghese della casetta con tutti i comfort e perché no le candele e la penna d'oca è temporanea? Dunque anche per il Maestro e per Margherita Bulgakov pensava alla luce? Dunque anche la viltà può meritare un perdono definitivo, anche la viltà non è il peggiore dei vizi? È un quesito che resta insoluto. "Essa indietreggia, indietreggia e se ne va col suo compagno verso la luna" (epilogo, 386).

NOTE

- 1 Tutte le citazioni del testo bulgakoviano si riferiscono all'edizione Einaudi (Bulgakov 1967), con traduzione di V. Driso: dopo la prima occorrenza viene indicato in parentesi esclusivamente il numero di pagina.
- 2 Sulla questione dello spazio in Bulgakov (non solo da un punto di vista topografico) ci sono effettivamente molte pagine di grande interesse in articoli e monografie. Ne segnalo tre a mio parere fondamentali per rilevanza teorica e originalità di osservazioni: Gasparov 1978, Lotman 1986, Piretto 1990.

BIBLIOGRAFIA

Bulgakov, Michail Afanas'evič (1966), *Master i Margarita*, ed. V. Dridso, *Il maestro e Margherita*, Torino, Einaudi, 1967.

Gasparov, Boris Michajlovič (1978), “Iz nabljudenij nad motivnoj strukturoj romana M. A. Bulgakov *Master i Margarita*”, *Slavica Hierosolymitana*, III: 198-251.

Lotman, Jurij Michajlovič (1986), “Zametki o chudožestvennom prostranstve”, *Trudy po znokavym sistemam*, 19: 25-43.

Piretto, Gian Piero (1990), “Mosca, i moscoviti e il diavolo. ‘Personaggi’ e ‘interpreti’ nel *Maestro e Margherita* di M. Bulgakov”, *Da Pietroburgo a Mosca. Le due capitali in Dostoevskij, Belyj, Bulgakov*, ed. G.P. Piretto, Milano, Guerini & associati: 119-130.

Fausto Malcovati (Università di Milano) si è occupato di simbolismo russo, in particolare di Vjačeslav Ivanov e di Valerij Brjusov, di narrativa della seconda metà dell'Ottocento, con monografie e saggi dedicati a Gogol', Dostoevskij, Tolstoj, di teatro dell'inizio del Novecento, lavorando soprattutto sugli scritti teorici di tre dei principali maestri della regia, Stanislavskij, Mejerchol'd, Vachtangov. | Fausto Malcovati (University of Milan) has extensively researched Russian Symbolism, focusing particularly on Vjačeslav Ivanov and Valerij Bryusov. His scholarly contributions also encompass the narrative literature of the second half of the nineteenth century, with monographs and essays dedicated to Gogol, Dostoevsky, and Tolstoy. Additionally, Malcovati has delved into early twentieth-century theatre, concentrating primarily on the theoretical writings of three of the foremost directors: Stanislavsky, Meyerhold, and Vakhtangov.



SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE, TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO
e-ISSN 2611-3309

8/2024

DISCUSSIONI

a cura di | edited by Carmen Gallo • Gennaro Schiano

ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA



Una conversazione infinita. Perché ritradurre i classici
a cura di Antonio Bibbò e Francesca Lorandini
Modena, Mucchi editore, 2023

Discussione a cura di Carmen Gallo e Gennaro Schiano

FRANCO NASI

Università di Modena e Reggio Emilia, Italy

**Staffette imprevedibili di testimoni e alchimisti:
ritradurre i classici**

**Unpredictable relays of witnesses and alchemists:
retranslating the classics**

SOMMARIO | ABSTRACT

Il contributo riflette su *Una conversazione infinita. Perché ritradurre i classici* (a cura di Antonio Bibbò e Francesca Lorandini, Mucchi, Modena 2023). Partendo dall'intervista a Yasmina Mélaouah che chiude il volume, il testo sottolinea come i classici non siano solo testimonianze del passato, ma opere che anticipano il futuro e che il traduttore deve "rincorrere". Attraverso la metafora della staffetta, la traduzione si presenta come un processo continuo, in cui i traduttori si passano il testimone-testo, trasformandolo in base al contesto storico e personale. Più in generale il contributo riflette sulle diverse questioni affrontate dal volume sul tema della ritraduzione, spaziando dall'analisi storico-critica a testimonianze dirette di traduttori, e offrendo una visione complessa e sfaccettata dell'atto ritraduttivo. | This contribution examines the collection of essays *An Infinite Conversation: Why Retranslate the Classics* (edited by Antonio Bibbò and Francesca Lorandini, Mucchi, Modena 2023). Beginning with insights from an interview with Yasmina Mélaouah, the article underscores that classics are not merely relics of the past but visionary works that reach toward the future, compelling translators to "chase" their meaning over time. Using the metaphor of a relay race, translation is portrayed as an ongoing process in which each translator passes the text-torch to the next, reshaping it within unique historical and personal contexts. More broadly, the piece reflects on various issues explored in the volume, from historical-critical analyses to firsthand accounts by translators, ultimately offering a nuanced and multifaceted perspective on the act of retranslation.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

classici, traduzione, ritraduzione, Bibbò, Lorandini | classics, translation, retranslation, Bibbò, Lorandini

Nell'ultimo intervento pubblicato nel volume *Una conversazione infinita. Perché ritradurre i classici*, a cura di Antonio Bibbò e Francesca Lorandini (Mucchi, Modena 2023), Yasmina Mélaouah racconta della sua esperienza di lettrice, studiosa e infine traduttrice di Camus, e della sua recente nuova traduzione della *Peste*. Sostiene che i grandi classici non sono reperti del passato che un traduttore, come un archeologo, deve dissotterrare, ma sono testi "molto più avanti di noi" che ci aspettano nel futuro: "bisogna rincorrerli". Così il capolavoro di Camus ci racconta, con buon anticipo, quanto negli anni 2019-21 abbiamo vissuto con la pandemia oppure il disorientamento di fronte all'esplosione del terrorismo islamico con le stragi della Promenade des Anglais di Nizza o del Bataclan di Parigi, ribattezzato da politologi e intellettuali algerini *peste verte*. Continua Mélaouah: "Capisco che possa sembrare solo un'immagine ad effetto, ma ho davvero la sensazione che fra i vari traduttori che si susseguono sullo stesso testo è come se si instaurasse una specie di staffetta: ci passiamo il testimone, all'inseguimento di un testo che è più avanti di noi" (240).

Ciò che colpisce in questa sollecitante immagine di Mélaouah è il termine testimone, che qui rimanda in modo diretto a quel bastone che nell'atletica i componenti di una

staffetta si devono passare come prova che lo scambio è avvenuto in modo regolare e che sono state rispettate le regole della corsa. Testimone tuttavia porta con sé tanti significati obliqui, anche in virtù della sua vicinanza, non etimologica ma fonetica, con testo, presente nella stessa frase di Mélaouah. Uno di questi significati obliqui è testimone come viene utilizzato negli studi filologici: qui sta per quei manoscritti o libri a stampa antichi grazie ai quali "è stato trasmesso un testo, e in base ai quali si può costruire l'originale" (voce 'Testimone' in *Vocabolario Treccani online*). Ma testimone è anche colui che si fa garante, giurando davanti a una giuria della veridicità di una certa cosa. Questa accezione chiama in causa il traduttore, che è garante che quella cosa di cui si parla in un testo è, più o meno, la stessa che viene detta nella sua traduzione. Si sa che ontologicamente un testo tradotto non può essere uguale al testo originale, altrimenti, è ovvio, non sarebbe una traduzione, ma una mera copia, semmai questa fosse possibile; tuttavia in sede giuridica il traduttore testimonia l'equivalenza fra i due testi, e lo fa nel rispetto della deontologia professionale, certificando sotto giuramento la fedeltà della versione al testo originale. Si continua un po' ottusamente a parlare di fedeltà, anche se la

moderna traduttologia ha abolito da tempo questo termine inadatto a stabilire l'adeguatezza e l'accettabilità di una versione. Meglio parlare di lealtà, si dice, come peraltro faceva già Brunetto Latini nel canto XVII del suo *Tesoretto* quando raccomandava che ogni testimonianza va fatta in modo leale ("Se fai testimonianza/sia piena di leanza"). La formula poi utilizzata nelle autocertificazioni di lingua inglese, non dissimile a quelle usate in tante altre lingue ("I swear that I have carried out the translation entrusted to me well and faithfully with the purpose of making the truth be known") solleva molte perplessità, non solo per chi si interroga sulla nozione di verità, ma soprattutto per chi ama confrontare le traduzioni e le ritraduzioni nel tentativo di comprendere il progetto, le strategie e le scelte operate nell'atto del tradurre dai diversi tipi di traduttore.

Con le allusioni e significati obliqui di testimone, possiamo modificare un poco l'immagine della staffetta di Mélaouah: abbiamo ora una squadra di traduttori-testimoni, formata più da maratoneti o mezzofondisti che da velocisti – la traduzione richiede tempo e costanza – che si passano un testimone-testo. Questo, a differenza del testimone nelle mani dei normali atleti, nel periodo in cui resta nelle mani del traduttore, si trasforma,

cambia alcune sue caratteristiche influenzato dallo stile del traduttore dai luoghi e dai tempi che il testimone attraversa. Quanti siano i componenti della squadra, fra chi avvenga il passaggio, quanto duri la corsa, dove sia l'arrivo non è detto. Si potrebbe pensare che l'arrivo coincida con la traduzione perfetta. Ma Mélaouah ci mette in guardia dicendoci che il testo è sempre più avanti di noi. La corsa sembra infinita. Siamo al paradosso di Zenone: la lepre corre veloce ma non raggiunge mai la tartaruga perché quella nel frattempo si è mossa. Lo spazio è incolmabile.

E allora, più che guardare indietro, cercando di ricostruire un originale attraverso le testimonianze, cioè attraverso le manifestazioni di quel testo nelle sue diverse riscritture nel tempo, è più interessante indugiare su quelle testimonianze e cercare di comprendere il testo come complesso di relazioni fra le sue incarnazioni nel tempo, in quello che Cesare Segre in *Semiotica filologica* (1979) definiva diasistema. In filologia un diasistema è una sorta di mediazione fra due sistemi linguistico-stilistici (S1 e S2) rispettivamente del testo di partenza (T1) e del testo del copista (T2). Se la copia così ottenuta viene ripresa in seguito da un altro copista, che opera all'interno di un terzo sistema linguistico-stilistico (S3), si avrà un diasistema risultante

dalla sommatoria di (S1+S2) + S3, e così via. La nozione di diasistema applicata allo studio delle ritraduzioni è preziosa perché non assolutizza l'atto della traduzione né vede la successione delle varie traduzioni come processo evolutivo o di allontanamento dall'originale. Indica piuttosto che l'atto traduttivo va compreso come relazione complessa fra sistemi che possono interagire fra loro in modi non lineari e conseguenti. Sarebbe facile pensare, ritornando all'immagine delle staffette, che un primo traduttore passerà il testimone al secondo, e il secondo al terzo e così via. Ma nella storia della traduzione non è affatto detto che succeda così. A volte nuovi traduttori ignorano, intenzionalmente o meno, altre precedenti versioni. Altre volte invece l'autorevolezza o la notorietà di una traduzione diventa referente imprescindibile per le successive, come si vede spesso con i titoli, penso a *Der Zauberberg* di Mann, a *Waste Land* di Eliot, o alla *Verwandlung* di Kafka che non senza polemiche sono stati tradotti o potrebbero essere tradotti in modo diverso dai consolidati *Montagna incantata*, *Terra desolata* o *Metamorfosi*.

Studiare comparativamente le varie traduzioni è un modo particolarmente efficace per ricostruire la ricezione di un testo e le sue possibili e molteplici interpretazioni,

ma anche per osservare come mutano nel tempo le istituzioni letterarie, le convenzioni retoriche, stilistiche e più in generale il campo letterario, le dinamiche del mercato, il gusto di una civiltà. Basta prendere un testo qualunque della cultura classica, penso a un frammento di Saffo o a un carme di Catullo, e analizzare comparativamente alcune delle numerosissime versioni per rendersi conto del meraviglioso spettro di scelte formali, metriche, lessicali, sintattiche fatte, e anche per vedere come la stessa nozione di traduzione sia mutata nel tempo. Ci sono stati momenti in cui a prevalere erano le belle e infedeli (così venne definita nella Francia del Seicento la versione di Luciano di d'Ablancourt), altri in cui la strategia dominante è stata quella stranierizzante (dalle versioni del teatro greco di Hölderlin alle teorizzazioni di Berman), momenti in cui si è tentato di creare nella cultura di arrivo uno stile inesistente riprendendolo da un modello retorico straniero (penso alle versioni da *Orator* di Cicerone traduttore di Demostene e Eschine), altri in cui si è ritenuto che il traduttore dovesse essere invisibile e il testo rispondere docilmente alle norme della cultura di arrivo, come un estraneo del tutto addomesticato, al punto da perdere ogni aspetto della propria alterità.

Studiare comparativamente

le ritraduzioni dei classici è un preziosissimo metodo per meglio comprendere la storia di una civiltà linguistica e letteraria, le sue istituzioni poetiche, le sue estetiche e la complessa rete di relazioni determinate nel campo letterario dal capitale simbolico e dal mercato. Per comprendere la spropositata quantità di traduzioni recenti (almeno 10 negli ultimi 8 anni) di un testo bello e senza dubbio singolare, ma considerato come minore nella letteratura americana come *l'Antologia di Spoon River*, lo studioso non potrà accontentarsi della motivazione che sono scaduti i diritti d'autore e che il mercato vede nelle nuove traduzioni la possibilità di margini di guadagno inaspettati: l'indagine di quel microcosmo che è il campo letterario, con le sue norme precipue (Baldini, Sisto, eds. 2024), dovrà essere ampia e capace di cogliere le numerose variabili di ordine poetico, economico, ma anche etico, ideologico che intervengono nell'atto del tradurre, a partire dall'individuazione stessa del testo da tradurre.

Una conversazione infinita. Perché ritradurre i classici offre utili materiali per entrare con giusti strumenti nel tema. Si tratta di una raccolta di otto interventi e di un'articolata introduzione di Bibbò e Lorandini che puntualizzano alcuni degli aspetti che abbiamo indicato: a partire dalla falsa idea che “le

successive ritraduzioni di un testo ci consentirebbero di avvicinarci a una versione sempre più precisa e prossima al testo di partenza” (7), alla complessità delle motivazioni, chiamata brillantemente “gomitolo delle concause”, che possono sollecitare una nuova traduzione (15), all'ipotesi più che fondata che il ritradurre non sia dettato tanto, o solo, dall'endemico e quindi inevitabile invecchiamento della lingua di arrivo, ma sia “relativo alle convenzioni traduttive” (19). Gli otto saggi che seguono incuriosiscono e appagano il lettore. Sono curiosi e sorprendenti per le vicende traduttive analizzate, come, ad esempio, le traduzioni sette-ottocentesche in ottava rima del *Don Chisciotte* nel saggio di Claudia Dematté, o il progetto traduttivo di “dissimilazione” della Bibbia di Rosenzweig e Buber, studiato con rigore e apertura storico-filosofica oltre che linguistica e etimologica da Massimiliano De Villa. Lo stesso vale per il saggio di Luca Morlino sulle traduzioni estreme dei versi di François Villon e per l'analisi comparata di Elisa Pantaleo delle versioni di *Billy Budd*.

Se la prima parte del volume è dedicata a studi storico-critici, la seconda raccoglie interviste e saggi di traduttori e traduttrici che parlano di una loro esperienza sul campo ricorrendo a splendide metafore che a volte dicono più di tanti

discorsi accademici. Dell'immagine del testimone e della staffetta di Mélaouah si è detto in apertura. Proprio perché lo spazio che separa il testo fonte da quello di arrivo è incolmabile, Mélaouah, restando nello stesso campo semantico della metafora del movimento, invita a rispettare il testo originale facendo un passo indietro, lavorando per sottrazione, senza riempire la traduzione di spiegazioni, integrazioni o indebite attualizzazioni. Il rispetto del testo è centrale anche nell'intervista a Ilide Carmignani, dove la traduttrice riflette sulla sua nuova traduzione di *Cent'anni di solitudine*. Qui si sottolinea il rispetto delle varietà linguistiche diatopiche che marciano il libro di Márquez e che, a suo avviso, non si possono rendere con i dialetti italiani, bensì con varietà diastratiche. Del rapporto con le traduzioni precedenti scrivono, sostenendo tesi opposte, Franca Cavagnoli e Andrea Binelli. Cavagnoli dichiara di non aver consultato le precedenti versioni italiane di 1984 di Orwell, da lei ritradotto per Feltrinelli nel 2021, perché, scrive: "non consulto mai le traduzioni precedenti" ritenendo che si corra "il rischio" molto alto "di percorrere un solco già tracciato, e di restarvi imprigionati dentro" (190). Cosa che peraltro, come è noto, avviene spesso quando si inizia una traduzione letteraria partendo dalle versioni offerte

da traduttori automatici neurali, che diventano delle specie di corsetti sintattici e lessicali per il traduttore che resta vincolato a soluzioni plausibili, spesso corrette, ma altrettanto spesso restituite con un registro standardizzato e piatto. Andrea Binelli, a differenza di Cavagnoli, studia le precedenti versioni e valorizza quel circolo ermeneutico che si instaura fra testo fonte e le varie traduzioni: "è stato con la traduzione delle opere di George Orwell avviata nel 2018 che ho iniziato a consultare, ogni volta che ne avevo modo, le scelte dei traduttori precedenti e coevi, interrogandomi [...] su come la possibilità di quel confronto potesse condizionare, se non addirittura caratterizzare, la ritraduzione in atto e, di rimando, la ricezione del testo di arrivo. Le ipotesi che andavo formulando a tal proposito mi hanno progressivamente sollecitato a riflettere in modo sistematico sulla natura semiotica della ritraduzione e sulla specificità del circolo comunicativo che essa innesca" (210).

Da molti degli interventi emerge quanto sia riduttivo e sterile limitare la riflessione sul tradurre all'opposizione delle solite coppie antitetiche come traduzione alla lettera o allo spirito, addomesticante o stranierizzante, storicizzante o attualizzante. Le cose, se si impara a guardarle con la lente giusta, sono sempre complesse, e i saggi

della prima parte del volume lo dimostrano con dovizia di particolari. Della necessità di superare quelle coppie oppositive scrivono anche i curatori del volume quando suggeriscono, riprendendo Matthew Reynolds (2019), di ricorrere all'immagine del prisma per parlare di traduzione, o quando sostengono che le diverse ritraduzioni o nuove traduzioni vanno viste come un coro di poetiche. Tutte queste metafore vanno nella direzione del superamento dell'idea che sia necessario definire delle leggi universali dell'atto traduttivo. La traduzione cambia tutto, come

dice il titolo di un recente volume di Venuti (2012). Il traduttore e la traduttrice dovranno essere certo rispettosissimi del testo fonte, avere cioè, come ricorda ancora Mélaouah riprendendo Berman, l'atteggiamento proprio del *sourcier*, di chi ausculta con il massimo scrupolo il testo fonte (*source*), ma senza abdicare alla propria intima natura di alchimista, di chi trasforma, di chi sa essere anche un poco *sorcière* (maga), come gli atleti-testimoni della staffetta traduttiva che trasportano il testimone-testo trasformandolo.

BIBLIOGRAFIA

- Baldini, Anna; Sisto, Michele, eds. (2024), *Lo spazio dei possibili. Studi sul campo letterario italiano*, Macerata, Quodlibet.
- Segre, Cesare (1979), *Semiotica filologica*, Torino, Einaudi.
- Reynolds, Matthew (2019), *Prismatic Translation*, Cambridge, Legenda.
- Venuti, Lawrence (2012), *Translation Changes Everything*, London, Routledge.

Franco Nasi, saggista e traduttore, ha insegnato Teorie della traduzione e Letteratura anglo-americana all'Università di Modena e Reggio Emilia. Si è occupato di Estetica, di Poetiche del romanticismo, di Traduttologia e di Letterature comparate. Fra le sue pubblicazioni di ambito traduttologico *Poetiche in transito* (Medusa, 2004), *La malinconia del traduttore* (Medusa, 2008), *Specchi comunicanti* (Medusa, 2010), *Traduzioni estreme* (Quodlibet, 2015) e *Tradurre l'errore* (Quodlibet, 2021). Ha tradotto e curato diversi volumi di autori inglesi e americani fra cui S. T. Coleridge, W. Wordsworth, J. S. Mill, W. Whitman e poeti contemporanei come Billy Collins e Roger McGough. | Franco Nasi, an essayist and translator, has taught Translation Theories and Anglo-American Literature at the University of Modena and Reggio Emilia. His research interests encompass Aesthetics, Romanticism Poetics, Translation Studies, and Comparative Literature. Among his publications in the field of Translation

Studies are *Poetiche in transito* (Medusa, 2004), *La malinconia del traduttore* (Medusa, 2008), *Specchi comunicanti* (Medusa, 2010), *Traduzioni estreme* (Quodlibet, 2015) and *Tradurre l'errore* (Quodlibet, 2021). He has translated and edited various works by English and American authors, including S. T. Coleridge, W. Wordsworth, J. S. Mill, W. Whitman, as well as contemporary poets such as Billy Collins and Roger McGough.

ORNELLA TAJANI

Università per Stranieri di Siena, Italy

**Contro il concetto di ‘testo definitivo’:
la ritraduzione come proficua vertigine**
Against the concept of ‘definitive text’:
retranslation as productive vertigo

SOMMARIO | **ABSTRACT**

Il contributo affronta il tema della ritraduzione dei classici riflettendo su *Una conversazione infinita*, curato da Antonio Bibbò e Francesca Lorandini. Il volume raccoglie contributi che esplorano il valore della ritraduzione da prospettive linguistiche, letterarie e culturali. L'autrice sottolinea l'invito, al centro del volume, a vedere la ritraduzione come un dialogo continuo e necessario con il testo, capace di rivelarne aspetti sempre nuovi nel tempo. | The contribution addresses the theme of retranslation of classics by reflecting on *Una conversazione infinita*, edited by Antonio Bibbò and Francesca Lorandini. The volume gathers contributions that explore the value of retranslation from linguistic, literary, and cultural perspectives. The author emphasizes how the volume encourages seeing retranslation as a continuous and necessary dialogue with the text, able to reveal ever-new aspects over time.

PAROLE CHIAVE | **KEYWORDS**

classici, traduzione, ritraduzione, Bibbò, Lorandini | classics, translation, retranslation, Bibbò, Lorandini

Il concetto di testo definitivo appartiene soltanto alla religione o alla stanchezza, diceva Borges, e l'esigenza di ritradurre non smette di dimostrarcelo: ogni testo è un “fatto mobile” (Waisman 2014: 55), anche

quello di partenza, perché evolve insieme alle sue versioni in altre lingue, producendo una costellazione di ulteriori interpretazioni, aprendo nuovi scorci sui contesti storico-letterari, rigenerandosi

a oltranza.

È questo un presupposto necessario agli studi di traduzione contemporanei, ed è l'orizzonte critico in cui si inseriscono i contributi raccolti in *Una conversazione infinita. Perché ritradurre i classici*, a cura di Antonio Bibbò e Francesca Lorandini (Mucchi, 2023). Il capitolo introduttivo a loro firma si apre evocando il romanzo *A Ghost in the Throat* di Doireann Ní Ghríofa, in cui la protagonista si confronta con un poema irlandese ottocentesco (*Caoineadh Airt Uí Laoghaire* di Eibhlín Dubh Ní Chonaill); rileggerlo, reinterpretarlo e ritradurlo non è solo un modo per proseguire il dialogo con l'opera, al contempo scalfendone "la sacralità romantica dell'originale" (9), ma costituisce anche una forma sana di appropriazione, di allegra cannibalizzazione: il testo straripa nella vita della narratrice, ne diventa parte e con esso si confonde, come in maniera simile – forse ancora più *fusionnelle* – succedeva alla Maude del romanzo *Le désert mauve* di Nicole Brossard (1987), altro straordinario esempio di "translatio in fabula" (Lavieri 2007), cioè di narrazione finzionale che illumina nodi traduttologici sia pratici sia epistemologici.

Che si voglia parlare di "ritraduzioni" o di "nuove traduzioni" (etichetta oggi considerata più appetibile in termini di marketing),

ritradurre i classici è inevitabile: non tanto perché i testi vanno corretti, aggiornati, o la loro lingua svecchiata, ma perché non ci si stanca mai di interrogarli e non c'è modo più profondo – e ossessivo – di interrogare un'opera se non (ri)traducendola. Così, le ritraduzioni vanno concepite "in un rapporto di molteplici presenti e passati", come dice benissimo Siobhan Brownlie (21), e, se studiate in questo modo, possono schiudere meraviglie, trasformandosi in prismatiche lezioni di storia della lingua, della letteratura e della civiltà; è quanto accade in questo volume.

Nel primo contributo Massimiliano De Villa racconta la ritraduzione della Bibbia in tedesco ad opera di Martin Buber e Franz Rosenzweig, che arrivano quasi a denaturare la loro lingua, a ebraizzarla, pur di mantenere finanche le più recondite sfumature della parola biblica: "chi traduce si assume dunque il difficile compito di scendere al fondo delle parole per trarne alla luce la corporeità e la sensualità sommerse" (49). Riescono i due traduttori a tradurre non l'ebraico della Bibbia, ma "ciò che la Bibbia ha fatto all'ebraico", come Henri Meschonnic auspicava nei suoi studi (Meschonnic 2004)? Nonostante alcune importanti differenze teoriche fra i tre (cfr. Pajević 2019), Buber e Rosen-

zweig sembrano a tratti andare proprio nella direzione del “decentramento” preconizzata da Meschonnic. Eppure, come nota De Villa, non sempre l’operato effettivo dei traduttori corrisponde agli scopi dichiarati (64), non sempre, a un esame critico, il “progetto traduttivo” trova riscontro nel testo; si direbbe che di buone intenzioni, alle volte, sia lastricata la via di chi traduce. Resta il fatto che l’analisi condotta da De Villa su questo lavoro rappresenta nulla di meno che il racconto di un pezzo di storia della Germania.

Studiare le ritraduzioni significa anche leggere dinamiche editoriali e letterarie in prospettiva diacronica; è inoltre una forma di studio genetico obliquo, di riflesso, perché le varie versioni riverberano sfumature differenti e costringono a un incessante e proficuo ritorno al testo: è quanto si può constatare nel contributo di Luca Morlino sulle edizioni italiane di François Villon. Una bellissima citazione di Guido Ceronetti traccia il solco del discorso: le lingue “facili” (come il francese rispetto all’italiano) sono “tombe aperte”, in cui si precipita; “neppure l’esistenza di migliaia di traduzioni di un testo riuscirebbe a limitare la sua paurosa disponibilità ad ogni avventura possibile” (90). Per fortuna, vien da rispondere: per quanto vertiginosa sia la possibilità di moltiplicazione,

perché limitarla? Intensificarla, piuttosto, in un’epoca in cui tutto è riproducibile a oltranza, in cui i testi sono sempre più spesso generati artificialmente, in cui la rete offre continui simulacri di realtà – intensificarla attraverso ritraduzioni letterarie d’autore e d’autrice può rappresentare l’antidoto a una molteplicità sterile, una pista per cogliere gli innumerevoli aspetti della verità. Se c’è una cosa che la (ri)traduzione insegna, è che la verità è sempre plurale: non esistono equivalenze perfette, né trasposizioni impeccabili, per cui l’unica risposta alla supposta “intraducibilità” di Villon non può che risiedere in una proliferazione di versioni in altre lingue.

Questa proliferazione potrebbe aiutare a sgomberare il campo da uno dei più temibili spettri della traduttologia: mi riferisco all’autorialità. Alcune traduttrici rifuggono l’idea, preferendo considerarsi delle semplici artigiane; altri la rivendicano con fierezza. Chi traduce è sempre autore o autrice della propria *écriture-de-traduction* (Berman 1995: 66): oltre a interpretare, ha scelto parole, tono, stile, ritmo, sintassi di una propria versione di quel testo, che si riveleranno quasi sempre diversi dalle soluzioni adottate nelle ritraduzioni precedenti o successive, e proprio questo sancisce l’inevitabile soggettività

di ognuna. A ben pensarci, allora, la ritraduzione insegna anche l'autorialità "derivata e non auto-originante" definita da Lawrence Venuti (2005: 56), ossia l'unica cornice concettuale in cui può iscriversi l'opzione preferita per uno stesso termine, per quanto banale.

Non aveva nessun problema con l'autorialità, invece, il conte Emanuele Nappi, la cui traiettoria biografica e intellettuale è raccontata nel saggio di Claudia Demattè: all'inizio dell'Ottocento Nappi pubblica una sua traduzione del *Chisciotte* di Cervantes senza farsi scrupolo di infarcirla con aggiunte personali, proponendo anzi una serie "di osservazioni a beneficio del pubblico italiano che ci dimostrano come l'anconetano considerasse il *Chisciotte* parte integrante della tradizione del poema cavalleresco italiano" (133).

È questione di autorialità anche nel contributo di Franca Cavagnoli, che racconta alcuni aspetti della sua ritraduzione del romanzo di George Orwell *1984* (Feltrinelli 2021), dove, fra i molti esempi proposti, anche soltanto la spiegazione del perché si è scelto di lasciare l'espressione "Big Brother" in inglese è una vera lezione di storia della letteratura. Ritradurre è un atto di resistenza, insegna Cavagnoli tramite Orwell: le ultime pagine del suo saggio, che vertono sul Newspeak, risuonano con alcuni discorsi attuali

preoccupati dalla diffusione dell'intelligenza artificiale nel settore della traduzione. Difficile, per ora, che l'IA riesca a trovare soluzioni per problemi stilistici inediti come quelli trattati in questo volume, così da soppiantare la necessità di una mente creativa, di una autorialità umana; d'altronde, in un campo in cui tutto viaggia a ritmi frenetici come quello tecnologico, è difficile anche ipotizzare quali panorami si apriranno.

Di Orwell parla anche Andrea Binelli, già ritraduttore di alcuni suoi libri. Osservando la notevole quantità di nuove versioni prodotte nel momento in cui, nel 2021, sono scaduti i settant'anni dalla morte dell'autore, Binelli ricostruisce un ampio contesto di ricezione e riflette sulla visione di Orwell che tali lavori hanno veicolato. Fra le maglie del suo discorso si può percepire anche l'essenza più che mai collaborativa che caratterizza la traduzione e, ancor di più, la ritraduzione: l'immagine di un classico è il frutto di una pluralità di intenti – di editori, traduttori, critici, mediatori, giornalisti –, dunque occorre una lente rigorosamente interdisciplinare per studiarne la circolazione in terra straniera.

Il saggio di Elisa Aurora Pantaleo, dedicato alle ritraduzioni di *Billy Budd* di Melville, è orchestrato intorno a uno dei maggiori

rovelli traduttivi di sempre: il fattore intertemporale. Quando un autore di epoca lontana gioca egli stesso con forme desuete come bisogna regolarsi? Chi traduce deve a sua volta arcaizzare (e se sì, quanto) oppure no? Il confronto fra le versioni di Montale (1942) e Ceni (2009) è di grande interesse, poiché è il secondo a spingere più a fondo il pedale di una lingua arcaizzante, il che provoca una continua messa in discussione non solo di un nodo traduttologico, ma dell'operazione traduttiva in quanto tale: il movimento comparativo rivela la linfa vitale che circola fra i testi e palesa la natura della traduzione come esercizio prossemico, come pratica di misurazione costante, e di ricerca di distanza ideale, fra l'identità e l'alterità, fra il passato e il presente.

Completano il volume le interviste a due traduttrici di chiara fama, da tempo mediatrici del discorso sulla traduzione in Italia: Ilide Carmignani, che racconta il suo *Cent'anni di solitudine* a Giulia Giorgi; e Yasmina Mélaouah, in dialogo con Giulio Sanseverino a proposito di *La peste* di Camus. Fra i tanti spunti offerti, Carmignani sottolinea la pregnanza del glossario nella nuova edizione del romanzo di Márquez, che raccoglie varietà diatopiche, *realia* e altro; questo ibrido spazio paratestuale diventa una preziosa risorsa

sia per chi legge, sia per chi traduce, oltre a costituire un segnale importante, come anni fa rilevava la stessa Mélaouah in un bell'articolo sulla versione di *Texaco* di Patrick Chamoiseau ad opera di Sergio Atzeni:

Il glossario è un bell'indizio in fondo a una traduzione: significa che il traduttore non ha imbrogliato il lettore, non gli ha spacciato per leggibile un testo difficile, non gli ha nascosto le perdite né ha reso invisibile la distanza dall'Altro. Lo ha invece lasciato fare un viaggio difficile, gli ha regalato la fatica insieme con la meraviglia, ma per quel viaggio come viatico e bussola gli lascia un glossario, proprio come hanno i viaggiatori solitari nello zaino per cavarsela nei paesi lontani (Mélaouah 2015).

Nell'intervista a Mélaouah è suggestiva l'immagine proposta dalla traduttrice, secondo cui ritradurre è un modo di rincorrere i classici, che in qualche modo sono sempre *en avant* rispetto a noi e vanno dunque raggiunti; finché continuano a sfuggire, il gesto ritraduttivo è ineludibile.

E chissà che – paradossalmente – tale gesto non sia ineludibile per lo stesso singolo traduttore: quante volte ci ripetiamo o sentiamo ripetere che il ritorno su una propria traduzione è sempre dram-

matico, perché, a distanza di anni, “si vorrebbe cambiare tutto”? È un’iperbole, naturalmente, eppure la distanza temporale è percepita non soltanto dai diversi attori traducanti, ma anche da un medesimo soggetto che si ritrova a guardare il proprio lavoro da un’altra prospettiva (interiore, geografica, linguistica, professionale): ritradurre ciò che si è già tradotto – come in parte ha fatto, ad esempio, Enrico Terrinoni con *Ulisse* di Joyce¹ – è la dimostrazione più lampante che interrogare un’opera letteraria è davvero *una conversazione infinita*, qualcosa che va ben oltre il passaggio interlinguistico. Potremmo arrivare a una circostanza estrema, magistralmente cristallizzata nel *Pierre Menard* di Borges, in cui una traduttrice, ritraducendo vent’anni dopo lo stesso romanzo, produca una ver-

sione apparentemente identica alla prima, eppure affatto diversa per tutta una serie di connotazioni lessicali modificate, di interpretazioni opposte, di nuovi caricamenti semantici: la sensibilità di un individuo muta nel tempo e con essa la soggettività che si muove nell’*au-berge du lointain* (Berman 1999).

Parlare di traduzione significa necessariamente parlare di ritraduzioni, ossia di un oggetto di studio essenziale alla comprensione della storia della letteratura. Guardato in filigrana, il termine stesso “ritraduzione” è una mina sotto il pregiudizio che vuole l’originale su un piedistallo intoccabile, dunque non bisogna aver paura di usarlo, perché nessun testo è definitivo, nemmeno quello già consacrato dal canone. Del resto, si sa, Borges ha sempre ragione.

NOTE

- 1 Prima a quattro mani con Carlo Bigazzi (Newton, 2014), poi in solitaria (Bompiani, 2021).

BIBLIOGRAFIA

- Berman, Antoine (1995), *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard.
- (1999), *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, Paris, Seuil.
- Lavieri, Antonio (2016), *Translatio in fabula: la letteratura come pratica teorica del tradurre*, Roma, Editori Riuniti.
- Mélaouah, Yasmina (2015), “Le Berger de la Diversité. Atzeni traduttore di Chamoiseau”, *Tradurre*, 9. [28/06/2024] <https://rivistatradurre.it/le-berger-de-la-diversite/>
- Meschonnic, Henri (2004), “Le rythme, prophétie du langage”, *Palimpsestes*, 15. [26/06/2024] <http://journals.openedition.org/palimpsestes/1567>
- Pajević, Marko (2019), “Buber/Rosenzweig’s and Meschonnic’s Bible Translations: Biblical Hebrew as Transformer of Language Theory and Society”, *Languages – Cultures – Worldviews*, Palgrave Studies in Translating and Interpreting, ed. A. Glaz, Cham, Palgrave Macmillan: 183-210. https://doi.org/10.1007/978-3-030-28509-8_8
- Venuti, Lawrence (2005), *Gli scandali della traduzione*, trad.it. A. Crea, R. Fabbri, S. Sanviti, Rimini, Guaraldi.
- Waisman, Sergio (2014), *Borges e la traduzione. L'irriverenza della periferia*, trad. it. A. Mirarchi, Salerno, Arcoiris.

Ornella Tajani è professoressa associata di Lingua e traduzione francese all'Università per Stranieri di Siena e traduttrice. Si occupa di critica della traduzione e di letteratura francese contemporanea. È autrice di *Tradurre il pastiche* (Mucchi, 2018) e *Après Berman. Des études de cas pour une critique des traductions littéraires* (ETS, 2021); per Marsilio ha tradotto le *Opere* di Rimbaud (2019, a cura di O. Bivort). È membro del direttivo del CeST Centro Studi per la Traduzione e del collegio di dottorato in Studi di Traduzione di Siena; fa parte della redazione di *Ri.Tra. Rivista di Traduzione*, per la quale cura la rubrica “Voce! La parola a traduttrici e traduttori”. | Ornella Tajani is an Associate Professor of French Language and Translation at the University for Foreigners of Siena and a translator. Her research focuses on translation criticism and contemporary French literature. She is the author of *Tradurre il pastiche* (Mucchi, 2018) and *Après Berman. Des études de cas pour une critique des traductions littéraires* (ETS, 2021). For Marsilio, she translated the *Works* of Rimbaud (2019, edited by O. Bivort). She is a board member of the CeST Centro Studi per la Traduzione and of the PhD program in Translation Studies at Siena. She is also part of the editorial team of *Ri.Tra. Rivista di Traduzione*, where she oversees the section “Voce! La parola a traduttrici e traduttori”.

ANTONIO BIBBÒ

Università di Trento, Italy

FRANCESCA LORANDINI

Università di Modena e Reggio Emilia, Italy

Per non finire

Riflessioni a margine di una conversazione in corso sullo statuto delle ritraduzioni

To Not Conclude. Reflections on the Margins of an Ongoing Conversation about the Status of Retranslations

SOMMARIO | ABSTRACT

Nel contributo i due curatori di *Una conversazione infinita. Perché ritradurre i classici*, rispondono alle sollecitazioni e alle questioni poste dagli interventi di Franco Nasi e Ornella Tajani. | In the contribution, the two editors of *Una conversazione infinita* respond to the stimuli and questions raised by the interventions of Franco Nasi and Ornella Tajani.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

classici, traduzione, ritraduzione, Bibbò, Lorandini | classics, translation, retranslation, Bibbò, Lorandini

Siamo grati a *SigMa* per averci dato questo spazio di discussione e a Ornella Tajani e a Franco Nasi per le letture attente e i molti spunti di riflessione che propongono a noi e agli autori dei saggi di *Una conversazione infinita*. Isabelle Collombat ha definito il XXI secolo “l’âge de la retraduction”, per la crescita esponenziale del numero di opere letterarie ritradotte e perché proprio nei primi anni Duemila comincia a emergere un interesse teorico diffuso nei confronti della ritraduzione (Collombat 2004). Oggi la ritraduzione può essere considerata come un vero e proprio campo di studio, inaugurato simbolicamente dalla cosiddetta ipotesi sulla ritraduzione, attribuita

ad Antoine Berman, ma formulata da Andrew Chesterman (2000). Le riflessioni teoriche successive hanno affrontato diverse questioni legate alla presunta evoluzione lineare dalle prime traduzioni “calde” a quelle successive “fredde”, per usare la terminologia di Claude Demanueli, ripresa da Isabelle Vanderschelden (2000), e negli ultimi anni l’approccio teleologico è stato via via abbandonato, ponendo piuttosto l’accento sull’evoluzione storica e linguistica delle convenzioni traduttive (Van Poucke 2017), nonché sulla molteplicità dei fattori culturali, storici e sociali alla base delle ritraduzioni di un’opera letteraria (Brownlie 2006), le cui rifrazioni sono state parago-

nate a quelle di un prisma (Reynolds 2019). La ritraduzione ci appassiona perché è una cornice interdisciplinare all'interno della quale diversi ambiti di ricerca possono esprimersi e possono entrare realmente in dialogo. Perché si ritraduce? Come si ritraduce? Quando si ritraduce? Chi ritraduce? Chi si ritraduce? Per chi si ritraduce? Queste domande rivolte a delle opere specifiche ci permettono di comprendere il fenomeno letterario in tutta la sua complessità, scavalcando anche quei settori disciplinari (o invitandoci a scavalcarli) che in maniera

spesso soffocante delimitano e limitano i nostri studi: filologia, linguistica, storia letteraria, sociologia della letteratura, ma anche storia delle idee, traduttologia, storia della lingua, storia dell'editoria, ed è proprio con questo spirito che abbiamo messo insieme i contributi del volume. Per rilanciare la discussione, abbiamo ripreso alcuni degli aspetti individuati da Tajani e da Nasi e li riproponiamo qui di seguito, isolati, nonostante gli evidenti rimandi incrociati tra le varie voci.

1 Storie di lettura

Nelle discussioni che abbiamo avuto in questi mesi a proposito del libro da noi curato è stata spesso enfatizzata la prospettiva ermeneutica, quella che in qualche modo impiega la ritraduzione come grimaldello interpretativo. Si tratta di uno degli elementi che maggiormente avevamo a cuore, convinti come siamo che, se una singola traduzione può rivelare aspetti inattesi, tanto del testo di partenza quanto del contesto di arrivo, il caso delle ritraduzioni è forse ancora più stimolante, per certi versi più lampante. Una nuova traduzione è di fatto coinvolta nel dialogo a distanza con le altre traduzioni dello stesso testo, anche se chi ha material-

mente tradotto il libro, così come chi lo ha pubblicato, non intende rendere questo dialogo esplicito: una ritraduzione prende parte al sistema letterario nazionale della cultura di arrivo, ma è anche determinata, come ogni traduzione, dal sistema delle norme traduttive dell'epoca, se vogliamo utilizzare, seppur in maniera lasca, la terminologia di Gideon Toury. La ritraduzione rende la tradizionale pratica del confronto comparativo tra i testi un elemento imprescindibile della critica delle traduzioni e può fungere da caso paradigmatico, per non dire formativo, dell'analisi traduttologica. Se “[p]arlare di traduzione significa necessariamente parlare di

ritraduzioni”, come dice in maniera eloquente Tajani, le ritraduzioni consentono di “comprendere la storia di una civiltà linguistica e letteraria” e le sue dinamiche interne ed esterne; le ritraduzioni, in particolare quelle militanti, possono segnalare inversioni di marcia, nuovi vincoli o nuove esigenze che coinvolgono ogni

elemento del campo letterario, che si tratti di nuove articolazioni del capitale simbolico o di strategie di mercato. I testimoni, per riprendere la bella immagine di Yasmina Mélaouah, possono anche contraddirsi a vicenda, ma per questo il processo, ci si consenta di cambiare metafora in corsa, può diventare solo più interessante.

2 Autorialità

Che cos'è un autore? È questa una delle domande più stimolanti che si possa fare quando si studia la letteratura perché permette di concepire i fenomeni artistici in maniera complessa e stratificata, anche come atti sociali legati a convenzioni che cambiano nel tempo. La ritraduzione da questo punto di vista offre una prospettiva di analisi doppiamente interessante: perché mostra il lato creativo del processo di traduzione, i vincoli che ci sono rispetto al testo di partenza, ma anche la libertà di scelta e l'autonomia progettuale di chi traduce; e perché permette di ragionare sul canone, vagliando gli aspetti che nel corso del tempo sono stati considerati caratteristici dello stile di un autore o di un'autrice, mettendone in luce tratti inediti, e mostrando il classico come qualcosa di instabile. Dalle riflessioni di Nasi e Tajani emergono due questioni impor-

tanti che fanno intravedere altre piste di lavoro: la ritraduzione offre uno sguardo particolare sulla concezione della traduzione come testimonianza, da intendersi al tempo stesso come prova, garanzia, documento e indizio di verità, ma anche come interpretazione soggettiva di un testo e compresenza delle verità possibili, da spiegare, interrogare, giustificare, ricostruire all'interno di una rete di relazioni stilistiche, testuali, editoriali, linguistiche; ma offre uno sguardo particolare sull'artigianato della scrittura, per sviluppare una riflessione sulla genetica testuale di una o più traduzioni, riconoscendo una dignità filologica allo studio di quella che con Berman possiamo chiamare *écriture-de-traduction*. Si apre così una riflessione più allargata sul canone (e su chi debba farne parte): di cosa e con quale grado di validità autore e traduttore siano

testimoni sta alla comunità interpretativa deciderlo, ed è facendo un lavoro sulla ricezione che si pos-

sono approfondire scopi e utilità della genetica delle traduzioni.

3 Collaborazione

La traduzione è un'attività collaborativa, quasi *suo malgrado*. Un aspetto che ci sembra affiorare sempre più di frequente, tanto nei saggi contenuti nel volume, quanto nelle recensioni e riflessioni, è quanto l'aspetto collaborativo – che si tratti di “cori di poetiche” o di “passaggi di testimone” – si presenti sempre più come un elemento imprescindibile quando si parla di traduzione e di ritraduzione. Nelle risposte di Tajani e Nasi si sottolinea l’“allegra cannibalizzazione” tra testi e traduttori, ma anche il fatto che una collaborazione troppo stretta possa finire per imporre ai traduttori dei “corsetti sintattici e lessicali” che non li lascerebbero liberi. Se sottoscriviamo l'idea secondo la quale una traduzione sarebbe un *meta-statement*, una riflessione critica su di un determinato testo – e infatti questo testo preferiamo chiamarlo “di partenza”, con Anthony Pym, non “originale” –, allora leggere

le altre traduzioni dovrebbe essere un aiuto e uno stimolo per il “ritraduttore”. Eppure, la pratica critica di chi traduce non ha la stessa natura di un contributo ermeneutico tradizionale, di un saggio, e come sottolinea anche Franca Cavagnoli, è innegabile che il solco tracciato da altri possa rivelarsi troppo profondo, e difficile da evitare o semplicemente da deviare. In questi casi, come trapela dalle parole di Nasi, sembra affacciarsi lo spettro dell'intelligenza artificiale, come possibile aiuto, ma anche come sottile nemico, di chi traduce. I sistemi di traduzione neurale non prendono (ancora) decisioni motivate, sono perciò anche “neutrali”, in un certo senso, non perché non siano capaci di tradurre con un certo *bias*, ma perché per ora lo fanno in maniera del tutto inconsapevole e, perciò, incoerente, finendo per instradare una traduzione su vie che rischiano di rivelarsi vicoli ciechi.

4 Diasistema

Nasi aggiunge una preziosa nozione a quelle usate da noi e dai nostri

autori per provare a definire il carattere prismatico delle ritraduzioni,

cioè la nozione filologica di “diasistema”, immagine “preziosa perché non assolutizza l’atto della traduzione né vede la successione delle varie traduzioni come processo evolutivo o di allontanamento dall’originale.” Queste parole ci hanno fatto pensare alle vertigini borgesiane di alcuni scritti di Giorgio Manganelli e in particolare a uno, poco noto, intitolato laconicamente “La traduzione”. Lo scritto si presenta come una lettera indirizzata a un editore da parte di un io indefinito e sfuggente, ma senz’altro una persona che traduce, e che presenta infatti una proposta di traduzione. La lettera diventa il pretesto per trascinare l’editore nell’abisso delle traduzioni già esistenti di quell’opera: “una eventuale precedente traduzione avrebbe reso vano il mio lavoro” (Manganelli 2011: 285), riflette però il traduttore. Dalla lettera, non è mai davvero chiaro quante traduzioni esistano di quel testo, in quante e quali lingue, e, dopo qualche pagina di ipotesi, cogitazioni, tautologie e contraddizioni, ci ritroviamo a farci convincere che perfino la distinzione tra testo di partenza e traduzione sarebbe priva di senso. Infine, l’autore della lettera confessa, stremato, di non riuscire a trovare l’originale, e proprio questa difficoltà indiche-

rebbe “per l’appunto che il testo è perduto, irrimediabilmente, e che sopravvivono solo traduzioni, la cui imprecisione conferma il carattere arbitrario della ricerca, come se ogni traduttore si fosse proposto di alterare, forse di rendere irriconoscibile il testo originale”, fino a insinuare il dubbio che i testi da lui trovati in biblioteca non siano altro che “un corpo di reciproche traduzioni, come se ciascun traduttore avesse tradotto, un’altra traduzione” (Manganelli 2011: 289) in un gioco di scatole cinesi di traduzioni che si richiamano l’una con l’altra e per le quali parlare di originalità è privo di senso. Se il gesto manganelliano è, come di consueto, estremo e disorientante, l’incontro con molteplici traduzioni dello stesso testo di partenza può far perdere l’equilibrio, e mettere in crisi la fiducia nella linearità di una fantomatica tradizione di traduzioni. Il caleidoscopio delle traduzioni è tale da suggerire che nell’atto della traduzione e, ancor più della ritraduzione, ci si perde e perfino il genere di chi traduce può rivelarsi come una costruzione pericolante: “mi perdoni”, dice tra parentesi lo scrivente, “se talora uso il maschile, uso ora il femminile, la lingua che parliamo è così ambigua ed esigente” (Manganelli 2011: 286).

5 Coppie di fatto

La varietà di studi che abbiamo incluso nel volume mostra le molteplici direzioni che può seguire una ricerca sulle ritraduzioni, ma soprattutto mostra come certe dicotomie si sfaldino alla prova dei fatti. Traduzione alla lettera o allo spirito, traduzione addomesticante o stranierizzante, traduzione storicizzante o attualizzante: come dice Franco Nasi, limitarsi a queste opposizioni è riduttivo e sterile, perché considerano la pratica della traduzione nel suo aspetto più tecnico e meccanico, cioè come una procedura, e non come una pratica attiva di conoscenza e di trasmis-

sione. Ornella Tajani, riprendendo il paradosso di un Villon intraducibile eppure ipertradotto, evidenzia l'utilità della moltiplicazione di più versioni in un rapporto dinamico con il testo di partenza perché l'analisi delle ritraduzioni permette di impostare una riflessione radicata nella compresenza insopprimibile di più verità, in fondo portandoci in un luogo non molto distante dal vortice manganelliano. E da questo quadro emerge chiaramente come le dicotomie rappresentino spesso facili scorciatoie, magari comodi espedienti argomentativi o didattici, più che categorie ermeneutiche utili.

6 Territori da esplorare

Peeters e Van Poucke hanno recentemente sostenuto, in un numero speciale della rivista *Parallèles* (2023), che concentrandosi sulle domande *why?*, *how?*, *what?*, *where?*, *when?* e *who?*, è ancora possibile affrontare aspetti chiave legati ai fenomeni di ritraduzione. La riflessione su ciò che è stato fatto nel campo della ritraduzione permette di mettere in luce aspetti finora dimenticati o sottovalutati negli studi letterari e suggerisce anche nuove piste di ricerca per i futuri studiosi, come ad esempio concentrarsi sull'*assenza* di ritradu-

zioni di un testo magari di successo o importante in un sistema culturale, che per qualche ragione una cultura di arrivo non sente la necessità di ritradurre. E forse, a voler suggerire un'ulteriore possibile via da tracciare per gli studi sulla ritraduzione, si dovrebbero investigare in maniera più approfondita e sistematica anche due fenomeni tra di loro collegati, quello del maggior successo estero raggiunto da alcuni testi in relazione al proprio posto nel sistema letterario di partenza (e Nasi fa giustamente l'esempio dell'*Antologia di Spoon River*),

così come quello della moltiplicazione talvolta inaspettata e quantitativamente imponente delle traduzioni di alcuni testi, dal *Piccolo principe* all'insospettabile *Ulisse*, di cui l'Italia detiene probabilmente il record di traduzioni, passando per *I fiori del male* e *Alice nel paese delle meraviglie*. Questa bulimia

traduttiva, certo stimolante, merita uno studio attento e in grado di apprezzarne i risvolti che hanno a che vedere con la storia della traduzione, ma anche con quella dell'editoria, con l'inerzia dei canoni e con la formazione dell'immaginario culturale.

BIBLIOGRAFIA

- Brownlie, Siobhan (2006), "Narrative Theory and Retranslation Theory", *Across Languages and Cultures*, 7/2: 145–70.
- Chesterman, Andrew (2000), "A Causal Model for Translation Studies", *Intercultural Faultlines*, ed. M. Olohan, Manchester, St Jerome: 15-28.
- Collombat, Isabelle (2004), "Le XX^e siècle: l'âge de la retraduction", *Translation Studies in the New Millennium*, 2 : 1-15.
- Manganelli, Giorgio (2011), "La traduzione", *Ti ucciderò, mia capitale*, ed. S. S. Nigro, Milano, Adelphi.
- Peeters, Kris; Van Poucke Piet, eds. (2023), "Retranslation, thirty-odd years after Berman", *Parallèles*, 35/1.
- Reynolds, Matthew (2019), "Introduction", *Prismatic Translation*, ed. M. Reynolds, Cambridge, Legenda: 1-18.
- Van Poucke, Piet (2017), "Aging as a Motive for Literary Retranslation: A Survey of Case Studies on Retranslation", *Translation and Interpreting Studies*, 12/1: 91-115.
- Vanderschelden, Isabelle (2000), "Why Retranslate the French Classics? The Impact of Retranslation on Quality", *On Translating French Literature and Film II*, ed. M. Salama-Carr, Amsterdam/Atlanta, Rodopi: 1-18.

Antonio Bibbò è ricercatore in Lingua e traduzione inglese all'Università di Trento e traduttore. È stato Visiting Research Fellow al Moore Institute (University of Galway) e post-doc Marie Curie e Honorary Research Fellow presso la University of Manchester, dove ha portato avanti un progetto sulla percezione della letteratura irlandese in Italia (*Irish Literature in Italy*)

in the Era of the World Wars, Palgrave, 2022). Nell'ambito di questo progetto ha curato la mostra internazionale *Irish in Italy*. Per Feltrinelli e il Saggiatore ha tradotto e curato opere di Woolf, Defoe, Wilde, Pound e una raccolta di racconti di folklore irlandese. | Antonio Bibbò is a researcher in English Language and Translation at the University of Trento and a translator. He has been a Visiting Research Fellow at the Moore Institute (University of Galway) and a Marie Curie Post-Doctoral Fellow and Honorary Research Fellow at the University of Manchester, where he conducted a project on the perception of Irish literature in Italy (*Irish Literature in Italy in the Era of the World Wars*, Palgrave, 2022). As part of this project, he curated the international exhibition "Irish in Italy." For Feltrinelli and il Saggiatore, he has translated and edited works by Woolf, Defoe, Wilde, Pound, and a collection of Irish folklore stories.

Francesca Lorandini è ricercatrice di Letteratura francese. I suoi interessi di ricerca riguardano principalmente la letteratura dell'Otto-Novecento e dell'estremo contemporaneo, la storia della critica letteraria e della traduzione. Fra le sue pubblicazioni: *Au-delà du formalisme: la critique des écrivains pendant la seconde moitié du XX^e siècle* (France-Italie) (Classiques Garnier, 2019). Ha tradotto *L'impero del Bene* di Ph. Muray (Mimesis, 2017). Con Matthieu Vernet ha curato una nuova edizione di *Un amour de Swann* di Marcel Proust (Le Livre de Poche, 2022). | Francesca Lorandini is a researcher in French Literature. Her primary research interests focus on literature from the nineteenth to the twentieth century and contemporary literature, as well as the history of literary criticism and translation. Among her publications are *Au-delà du formalisme: la critique des écrivains pendant la seconde moitié du XX^e siècle* (France-Italie) (Classiques Garnier, 2019). She has translated *L'empire du Bien* by Philippe Muray (Mimesis, 2017). Together with Matthieu Vernet, she has edited a new edition of Marcel Proust's *Un amour de Swann* (Le Livre de Poche, 2022).



SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE, TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO
e-ISSN 2611-3309

8/2024

SCENARI

a cura di | edited by Annamaria Corea • Lorenzo Marmo • Aldo Roma

ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA



Il soggetto di Nino Bolla *Eleonora Duse. La grande tragica*

Tracce di Eleonora Duse fra fiction, documento, storia e imago

The screenplay *Eleonora Duse. The Great Actress* by Nino Bolla. Eleonora Duse's signs between fiction, document, history and imago

Paola Bertolone

Sapienza Università di Roma, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

L'articolo ha come argomento principale il soggetto cinematografico di Nino Bolla *Eleonora Duse. La grande tragica*, voluminoso manoscritto acquistato nel 2023 dalla Biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia. Il soggetto, inedito e sconosciuto, viene contestualizzato quale traccia storiografica dell'attrice, messo in connessione con il più vasto operato di Nino Bolla, analizzato nelle sequenze di cui si compone e in relazione alla documentazione video del performativo. | The article's principal topic is the screenplay by Nino Bolla *Eleonora Duse. La grande tragica*, thick manuscript acquired by the Library of Centro Sperimentale di Cinematografia in 2023. The screenplay, an unpublished and unknown document, is put into context as a historiographical sign of the actress, connected to the broader Nino Bolla's work, analyzed in its sequences and in regard to performing arts video documentation.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Eleonora Duse, Nino Bolla, documenti dello spettacolo, soggetto cinematografico | Eleonora Duse, Nino Bolla, performing arts documentation, screenplay

Fra gli innumerevoli “oggetti” dedicati a Eleonora Duse anche in questo 2024 che ne celebra il centenario della morte – saggi, biografie, articoli, mostre, cataloghi, lezioni, convegni, fotografie, quadri e disegni, spettacoli, drammaturgia, poesie, premi, borse di studio e, più recentemente, film, video e podcast di varia provenienza caricati su YouTube – vanno annoverati anche i biopic destinati al cinema e alla televisione. Si tratta di una produzione che esula completamente da procedure scientificamente fondate, dal momento che il loro criterio sta piuttosto, volta a volta,

nel rimaneggiamento, nell'alterazione, nella ricostruzione storica più o meno accurata o azzardata, finanche nella mistificazione della vita teatrale e privata dell'attrice.

Sono dunque opere che si vogliono di fiction o più esattamente di infotainment, vale a dire un risultato ibrido di grado variabile fra utilizzo di notizie verificate e biografia romanzata capace di attrarre lo spettatore. Strutturate attraverso un linguaggio tipico dell'intrattenimento, quali sensazionalismo, enucleazione di eventi salienti, climax, modelli narratologici e drammaturgici spesso molto tradizionali, figure storiche che assumono le vesti di *dramatis personae*, sono tuttavia pensate in un'ottica, forse inconsapevole, di documentazione. In un'ottica cioè di ricostruzione e di conservazione della memoria dello spettacolo, di frequente rubricate come documentario, con tutte le conseguenze e le problematichità che quest'atto comporta.

Posta l'ovvia mancanza di registrazioni video (a parte il caso del film *Cenere* del 1916 per la regia di Febo Mari) e sonore (data la sfortunata perdita del cilindro di Edison¹) e la meno ovvia pulsione anti-memorale di Eleonora Duse stessa (che si rifiutò di scrivere la propria autobiografia, sebbene più volte sollecitata), le opere di tipo filmico a lei dedicate assumono un rilievo da non trascurare. Sono da menzionare per lo meno: *Ricordo di Eleonora Duse*, testo e regia di Paolo Leoni del 1953, *Eleonora Duse. Realtà e leggenda*, testo di Giovanni Calendoli e regia di Basilio Franchina del 1958 (quest'ultimo documento era totalmente sconosciuto²), *Eleonora Duse*, sceneggiato televisivo del 1969 con protagonista Lilla Brignone, *Intervista impossibile a Eleonora Duse* con Ileana Ghione e Osvaldo Bevilacqua.

Inoltre Nino Bolla così annunciava una produzione RAI nel trentennale della morte dell'attrice, cioè in quel 1954 che, com'è noto, diede avvio alla televisione in Italia:

Nella ricorrenza del trentesimo della morte di Eleonora Duse (1858-1924) la Editrice Italia cura questa nuova edizione della vita della grande Attrice, mentre la Televisione italiana fa rivivere sui propri schermi l'esistenza della Divina in un adattamento che l'Autore ha fatto in collaborazione di Danilo Telloli (Bolla 1954: IV)³.

Ma in generale le scritture dove l'elemento finzionale è presente, specie quelle più prossime cronologicamente all'attrice, quando cioè esisteva una memoria diretta, acquistano un valore se non di aderenza filologica, per lo meno di testimonianza. La sostanziale ambivalenza o ambiguità

intrinseca di tali prodotti, rinvenibile nella postura in precario equilibrio fra attestazione e ricostruzione, fra istinto di preservazione e ineluttabile manipolazione, si rivela un interessante caso di studio, un macroscopico episodio della dinamica un tempo denominata documento-monumento. Il principale punto di vista qui adottato consiste nella valutazione di come e di cosa venga restituito con fondatezza della realtà artistica dell'attrice, esulando da un giudizio di valore estetico e nell'intento di esplorare il possibile effetto indiziale che, se sedimentato, se interpretato, dà origine a un documento denso di significazioni.

Nonostante i prodotti audiovisivi prima ricordati non siano ovviamente classificabili quali registrazioni di specifici eventi performativi, né dunque su di loro si possano applicare le prassi e le teoriche che riguardano la documentazione vera e propria, tuttavia con queste ultime condividono un'esplicita funzione di riecheggiamento, di consolidamento del ricordo, di traccia. La complessità della loro interpretazione, dovuta a stratificazioni sovrapposte, è del resto carattere presente anche nella documentazione teatrale in senso stretto, come ben sintetizzano le parole di Maurizio Grande:

Si ritiene, generalmente, che esista una sorta di *grado zero* del rapporto fra teatro e televisione, individuata nel problema della *documentazione video* del fatto teatrale. I presupposti impliciti di questo *grado zero* della questione risiedono nell'idea (più o meno ingenua) di *neutralità del documento*, di equipollenza del *dato* [...] l'idea della documentazione *per memoria* del fatto teatrale comporta una *schematizzazione dell'evento*, che viene in tal modo ridotto alle sue caratteristiche astratte [...] (1994: 213, corsivi nel testo).

1 Nino Bolla e le opere dedicate a Eleonora Duse

Coglierne il senso nella trasposizione, distinguendo fra fiction, documento, storia e imago è l'obiettivo di questo lavoro che si propone di mettere a fuoco, in modo particolare, il soggetto-trattamento di Nino Bolla, *Eleonora Duse. La grande tragica*, manoscritto acquistato nell'autunno 2023 ad un'asta pubblica da parte della Biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia (segnatura 3/01/130-08). Il valore di questo documento sia per la pura natura di inedito, fatto che nella voluminosa bibliografia dedicata all'attrice costituisce di per sé un elemento rilevante,

sia per la scelta del medium che esula dalla tradizionale forma saggistica, mi ha sollecitata a sceglierlo quale argomento privilegiato.

Le sue restanti opere dedicate all'attrice sono: *Eleonora Duse. Romanzo della sua vita* (Bolla 1945), *Eleonora Duse nell'amore e nell'arte* (Bolla 1954), *La grande tragica. 2 tempi e 7 quadri* (Bolla 1974)⁴, sostanzialmente delle rielaborazioni progressive a partire da un'impostazione simile, fondata sugli eventi dall'autore giudicati più significativi. Cioè non con un cambio di approccio, ma con un incedere per episodi chiusi, di volta in volta focalizzati su specifiche azioni e circostanze, sia attraverso il mezzo del romanzo, sia della pièce teatrale, sia nel caso del soggetto cinematografico. Ho ritenuto importante segnalare tali opere per meglio contestualizzare la dinamica operativa di Nino Bolla, forse definibile come trascodifica, forse come adattamento (cfr. Hutcheon ed. 2011), volta all'unico "ossessivo" intendimento di ricostruire la carriera artistica e la biografia della celebre attrice italiana. Tuttavia, trattandosi qui della redazione di un articolo e non di un volume, ho scelto di focalizzarmi sul soggetto cinematografico, trattandosi di un documento sconosciuto e di cui non si era mai supposta l'esistenza.

Invece si deve purtroppo segnalare che è stato impossibile accedere al film del 1947 *Eleonora Duse* per la regia di Filippo Walter Ratti⁵, basato sulla pièce di Nino Bolla *La grande tragica*, con sceneggiatura e dialoghi, fra gli altri, di Nino Bolla nonché ovviamente sul soggetto posseduto dalla Biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia. Il *Dizionario del cinema italiano dal 1945 al 1959*⁶ riporta la seguente recensione anonima pubblicata su *Intermezzo*, 13, 14, 15 agosto 1948:

La pellicola tratteggia con delicatezza e verità l'esistenza e la psicologia di una donna eccezionale. La vita della grande e indimenticabile attrice è qui colta nei suoi momenti fondamentali, raccontata con discrezione ed affetto, schivando anche il sospetto della banalità e del pettegolezzo e innalzando a leggenda colei che molto soffrì perché molto amò, colei che le più grandi attrici della scena si onorano di chiamare loro Maestra (Chiti, Poppi, Lancia 1991: 137).

Mentre, poco sopra, così è descritto il soggetto del film:

La vita di Eleonora Duse, dagli stentati inizi ai trionfi sui palcoscenici di tutto il mondo. L'infelicità della "donna", mai appagata nei suoi sentimenti (ebbe turbolente relazioni con Boito e D'Annunzio) non fu compensata dalle enormi soddisfazioni procuratele dalla sua grande arte.

Morirà negli Stati Uniti, durante una tournée (Chiti, Poppi, Lancia 1991: 137).

Ma oltre alle questioni legate alla storiografia di Eleonora Duse, sono anche i grandi momenti della storia italiana del Novecento che sembrano affiorare attraverso la ricerca su Nino Bolla e in modo specifico mi riferisco proprio al soggetto-trattamento del 1939 e al film del 1947 *Eleonora Duse. La grande tragica*, ampiamente rifatto successivamente dai medesimi sceneggiatori, attori, regista, le cui complesse vicende di distribuzione sarebbero da chiarire (venne proiettato per breve tempo solo nelle sale Fiamma di Roma, Mignon di Milano, Petruzzelli di Bari), insieme alle intricate questioni relative alla censura di cui il film fu oggetto.

Nel capitolo intitolato “Storia di un film” così si esprime lo stesso autore sui prodromi della realizzazione:

Come mai il film sulla vita di Eleonora Duse non si fece nel 1942, quando tutti i giornali lo avevano annunciato, con Isa Miranda protagonista e produttrice la *Elica Film*? E sì che il mio soggetto, inviato al primo concorso cinematografico indetto dal Governo di allora, su 866 concorrenti (senza nome, con un motto) era stato il primo fra i 30 segnalati ai produttori! Evidentemente se è perdonabile l’insuccesso, il successo non è perdonabile. Tengo però a dichiarare, nel pieno rispetto dei morti, che il ministro fascista Pavolini, per quanto m’avversasse date le mie idee (delle quali durante il regime non ho mai fatto mistero pur compiendo interamente il mio dovere durante la guerra) non s’oppose al film; l’opposizione venne da altra parte, e forse proprio da chi, dato il mio rispetto verso la memoria della Duse, avrebbe dovuto per primo approvarmi (Bolla 1954: V).

Nel seguito del capitolo, l’autore attribuisce la totale responsabilità del mancato film nel 1942 all’intervento legale da parte di Enrichetta Bullough, figlia dell’attrice, che sconcertò i produttori della *Elica Film*. La pellicola, come già detto, fu poi realizzata nel 1947 da altra casa di produzione, San Giorgio film, ma fu sostanzialmente un insuccesso e venne rifatta nel 1956, dopo moltissime problematiche e polemiche cui non furono estranee questioni di ordine politico. Nino Bolla apparteneva al Partito Monarchico e aveva inoltre preso parte all’avventura fiumana, guidata da Gabriele D’Annunzio: se non è possibile al momento provare che Nino Bolla abbia dovuto subire una forma di condanna politica (dopo quella subita durante il regime fascista), tuttavia poste

le coincidenze temporali, il dato risulta plausibile ed è corroborato da piuttosto esplicite dichiarazioni dello stesso autore in alcuni suoi scritti.

Deve essere meglio esplicitato il fatto che non mi è stato possibile recuperare una biografia affidabile di Nino Bolla (rimane incerta anche la data della morte) e che dunque non è dato descrivere con maggiore dettaglio la sua relazione né col regime fascista, né una sua eventuale riabilitazione successiva, né aggiungere ulteriori aspetti relativi ad un ostracismo politico, in quanto appartenente al Partito Monarchico. Quanto riporto sono pertanto ipotesi, basate su elementi iniziali.

Nella nutrita bibliografia dedicata a Eleonora Duse, un nome un po' nascosto, eclissato forse dal tempo, dalla mole apparentemente incessante di studi, dalla trascuratezza degli studiosi, dalle mode delle metodologie, da chi è stato più scaltro nell'imporsi, anche dalle condizioni storiche e politiche, è proprio quello di Nino Bolla, la cui processualità creativa ha originato vari lavori dedicati all'attrice. Di lui si può dire che fu un illustre predecessore del "Gerardo Guerrieri dusiano"⁷, soprattutto per la compulsività con cui ebbe a dedicarsi a Eleonora Duse in un arco temporale molto lungo. Ed è anzi curioso che lo stesso Guerrieri non lo abbia citato, o non lo abbia citato a dovere, sebbene su tale negligenza si possano avanzare delle congetture che sono state prima esplicitate.

Su di lui non risulta una ricostruzione biografica completa e le poche informazioni affidabili provengono dall'*Enciclopedia dello Spettacolo*. Nato a Saluzzo nel 1896, è stato autore di drammi, romanzi, biografie storiche, memoriali, ma Nino Bolla è stato soprattutto molto a lungo giornalista, avendo lavorato come redattore per numerosi giornali e avendo anche ricoperto l'incarico di capo ufficio stampa del capo del governo dal 2 gennaio 1944 (1954, vol. 2: 719).

L'operazione complessiva di Nino Bolla, il carattere sostanzialmente di infotainment presente in tutti i lavori sull'attrice, secondo la mia ricostruzione ha il suo primo frutto nel soggetto-trattamento manoscritto *Eleonora Duse. La grande tragica*. Stranamente, Nino Bolla non vi fa riferimento quando descrive come fosse insorto il suo interesse di autore nei confronti dell'attrice, nominando solo la pièce per il teatro, edita più e più volte, come primo punto d'arrivo, antecedente alla biografia:

Ho citato il compianto Camillo Antona-Traversi, fratello del commediografo Giannino, perché debbo al nostro incontro a Parigi nel 1929 ed alla corrispondenza scambiata in seguito con lui, la prima idea e i primi quadri della "vita teatrale dusiana" che non segue ma precede la mia

accennata biografia romanzata, o romanzo biografico sulla Grande Tragica. L'Antona Traversi già conosceva una mia commedia, *Signora Novecento* (rappresentata poi al Teatro Quirino di Roma con la Compagnia di Andreina Pagnani, Nino Besozzi, Luigi Almirante) e desiderava tradurla per Giorgio Pitoëff; anzi fu lui a presentarmi al grande attore russo ed alla moglie, l'adorabile Ludmilla Pitoëff. Mi dette allora una copia del suo volume *Vita, gloria e martirio di Eleonora Duse*⁸, diligentissima scelta dell'epistolario dell'Attrice, dei ricordi dei suoi due più celebri impresari: José Schurmann e Lugné-Poe, delle rivelazioni di uno degli amici più devoti e influenti: il conte Primoli, e di quanto scrissero Matilde Serao e Gemma Ferruggia, intime della Duse. Letto e riletto il libro, mi sentii attratto dall'alto interesse drammatico d'una esistenza così travagliata [...] (Bolla 1954: I, II).

2 *Eleonora Duse. La grande tragica* Soggetto per un film

La data che si legge sul soggetto conservato alla Biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia, cioè 1939, è invece anteriore alla prima pubblicazione della pièce teatrale nel 1940. *Eleonora Duse. La grande tragica. Soggetto per un film* consiste in un voluminoso documento manoscritto autografo di 98 pagine numerate e alcune iniziali non numerate, rilegato con una elegante copertina rossa di pelle. Sull'ultimo foglio si legge appunto la data conclusiva: "Roma, settembre 1939-XVII", mentre il primo reca la dedica al Visconte Raffaele Travaglini: "Al Visconte Raffaele Travaglini offro questo manoscritto con cuore d'amico. Nino Bolla. Roma, febbraio 1940-XVIII"⁹.

La struttura del soggetto presenta XXV sequenze. Qui sono trascritte interamente solo le sequenze dalla I alla X e l'ultima, la sequenza XXV¹⁰.

Sequenza I • pp. 1-3

A Vigevano, in Lombardia, un giorno d'ottobre del 1859. Dalla chiesa di Sant'Ambrogio esce un piccolo gruppo di persone. Fra le braccia di una donna ancor giovane e molto pallida è un esserino in fasce, entro un cofano dorato dalle pareti in vetro. Due muoni accompagnano la madre. Ai piedi della gradinata che conduce alla chiesa alcune donnette parlano.

1ª donnetta: Un nuovo battesimo? Chi sono?

2ª donnetta: Dei commedianti veneti, i Duse, giunti a Vigevano due settimane fa, da Milano.

1ª donnetta: Ah, sì! Li ho visti a teatro, ma truccati. Così...sembrano gente come noi.

3ª donnetta: Certamente. Fanno figli anche loro.

In questo momento giunge sulla piazzetta un drappello di soldati austriaci. Il sottufficiale che li comanda, scorgendo la donna che reca il cofano rilucente scendere i gradini, con una certa solennità ordina ai propri dipendenti di fermarsi e fa loro presentare le armi.

Angelica Duse: (fermandosi mormora) Che succede?

Alessandro Duse: Non conoscendo le usanze della Lombardia e del Veneto per i battesimi, forse hanno creduto che si tratti di una reliquia.

Enrico Duse: (zio e padrino della bimba) Buon segno, caro fratello, per il domani della vostra Eleonora.

I soldati s'allontanano. La madre si china a baciare la propria creaturina.

Sequenza II • pp. 4-6

Cinque anni dopo appare per la prima volta in un programma teatrale il nome di Eleonora Duse, ne *I Miserabili* di Victor Hugo. La Compagnia Enrico Duse-Giuseppe Lagunaz, della quale fanno parte anche Alessandro Duse, sua moglie e la loro figliuola, recita a Zara. Un pomeriggio a teatro vuoto essi provano la scena della piccola Cosette con la crudele matrigna Thénardier, D'un tratto Eleonora s'intesta, smette di recitare.

E. (Enrico) Duse: Nora, a questo punto devi piangere. Lo hai dimenticato?

Eleonora: Non voglio, zio.

E. Duse: Non vuoi? Perché!

Eleonora: Perché non comprendo come le persone che questa sera verranno a teatro dovrebbero divertirsi a veder piangere una bambina...

Gli altri attori ridono. La mamma di Eleonora va ad abbracciare la figlia; poi si stacca da lei, ha un forte colpo di tosse. I due fratelli Duse si guardano seri.

E. Duse: (sottovoce) Tua moglie non sta bene.

A. (Alessandro) Duse: (s'appressa alla moglie che tossisce di nuovo) Angela, tu hai bisogno di riposo.

Angelica Duse: Non importa. Bisogna bene lavorare, per noi, per lei...

Ella indica la piccina la quale all'improvviso scoppia a piangere. La madre accorre, l'abbraccia.

Angelica Duse: Eleonora cara, che hai?

Eleonora: (sorridente) Ma è la mia parte! Siete difficili da accontentare...

Sequenza III · pp. 7-10

A Verona, dieci anni dopo. La Compagnia in cui sono i Duse annuncia *Giulietta e Romeo* di Shakespeare. Eleonora sarà Giulietta, ella ha l'età presunta della celebre eroina veronese. La sera della prima, alla scena 3^a del IV atto Eleonora tutta vestita di bianco è pronta per la finta morte di Giulietta. Giunge in teatro una donna affannata la quale annuncia ad Alessandro Duse che la moglie è deceduta all'ospedale. Dolore intenso, muto, dell'attore; ma il dovere si impone, lo spettacolo deve continuare, il denaro di questa rappresentazione serve agli artisti per la loro vita, per la loro fame. Ciò che bisogna evitare è che la povera Eleonora apprenda l'accaduto così bruscamente: non troverebbe la forza di dominarsi e sostenere ancora il suo ruolo. Saprà tutto più tardi. Ma la donna che ha avvertito i Duse parla con altri attori, la notizia si propaga fra i componenti la Compagnia: Unica ignara è Eleonora, la quale s'appressa alle quinte per entrare in scena. Non avendola scorta giungere due attori parlano liberamente.

1° attore: Povera Eleonora! Povera la mamma così giovane...

Eleonora ha un grido soffocato. I due attori si volgono, osservano la giovane impacciata, s'allontanano confusi.

Il suggeritore: Eleonora, tocca a voi!

Pallida, gli occhi smisuratamente aperti, la giovanissima attrice con uno sforzo supremo riesce a dominarsi; rivolge uno sguardo doloroso ma non disperato al padre che dalle quinte di fronte, immobilizzato dalla sofferenza e dal timore la fissava; poi entra in scena decisamente. Ella ha nelle mani una fiala, siede sul letto ove fra poco dovrà stendersi in una morte apparente. Beve il filtro, come la parte esige.

Giulietta (Eleonora): Madre mia, addio! Quando ci rivedremo? Dio solo lo sa! Un brivido mortale penetra nelle mie vene, e il calore della vita sembra sul punto di ghiacciarsi in me...

Istante drammaticissimo in cui sul volto straordinariamente espressivo della ragazza la realtà e la finzione paiono fondersi per comporre la più tragica delle maschere.

Sequenza IV · pp. 11-15

L'anno 1879. Nel ridotto del teatro Fiorentini a Napoli, durante un intervallo allo spettacolo serale: molta folla, varia, elegante. Accanto a una finestra, oltre la quale si scorge lontano il Vesuvio nella notte stellata sono due signori con una signora.

La signora: Bisogna riconoscere che oggi Napoli non manca di autentiche serate d'arte.

1° signore: Giovanni Emanuel ha avuto l'intelligenza e la fortuna di trovar

per il Fiorentini l'appoggio della principessa di Santobuono, mecenate del nostro teatro.

2° signore: Se lo è meritato. Un complesso d'attori magnifico, la grande Giacinta Pezzana e quella stranissima ma interessantissima Eleonora Duse...

La signora: Una selvaggia!

2° signore: Una divina selvaggia.

Nel suo camerino Eleonora, sola. Un gran mazzo di rose è sul tavolino. Ella osserva un biglietto da visita, lo gira e lo rigira fra le dita, pensosa; poi allunga una mano sui fiori, come a carezzarli: il suo viso s'illumina, Eleonora sorride. Ha vent'anni, e forse questo è il suo primo consapevole sorriso.

Non lontano dalla porta del camerino semichiusa è un attore della Compagnia: Tebaldo Checchi, ventisettenne, modesto, un volto dall'espressione buona. Egli ha lo sguardo fisso all'uscio, come trasognato. Nel corridoio passa un altro attore.

L'attore: Ehi, Tebaldo! T'incanti spesso così?

Checchi si scuote, s'allontana rapido.

Nel ridotto dei Fiorentini durante il medesimo intervallo. Una giovane coppia osserva due uomini che passeggiano, l'uno attempato, l'altro trentacinquenne.

Il fidanzato (alla fidanzata): Quello è il critico del "Mattino".

La fidanzata: E l'altro?

Il fidanzato: Martino Cafiero.

La fidanzata: Un bell'uomo. Che fa?

Il fidanzato: Di professione giornalista, di preferenza dongiovanni: non te lo presenterò mai.

Se ne vanno.

Il critico e Cafiero parlano passeggiando.

Il critico: In tutte le sue opere "naturaliste" Emilio Zola ha voluto studiare l'uomo com'è, sottomesso alla legge dell'ereditarietà. In lui la potenza dell'evoluzione...Ma, Cafiero! Non mi ascoltate?

Cafiero: Vi pare! Dicevate?

Il critico: Comprendo. Invece di pensare all'autore del dramma di questa sera voi pensate alle due interpreti di *Teresa Raquin*.

Cafiero: Due?

Il critico: Una, e va buono. Dirò a Matilde Serao che ha fatto un bellu guaio a presentarvi a quella piccirilla.

Cafiero: Le ho mandato delle rose...invitandola a cena per il dopo-teatro. Sarò discreto, gentiluomo e felice.

Il critico: Soprattutto gentiluomo.

Cafiero: Soprattutto felice.

Sequenza V • pp. 16-20

Una orchestrina seminasosta dietro un cespuglio di verde allietta dopo gli spettacoli della sera la cena di numerosi clienti in un ristorante lungo il mare. Musica e canzoni della vecchia Napoli.

A una tavola Eleonora Duse, ventenne, è insieme con Martino Cafiero, trentacinquenne, facile parlatore, esperto. La giovane attrice smette a un tratto di mangiare, rimane alcuni istanti assorta.

Cafiero: A che pensi?

Eleonora: (come risvegliandosi) A nulla, così... o forse a tutto. Mi pare tutto un sogno quel che mi accade da pochi giorni. Vivo, io, non più la mia parte e su una scena, ma nell'esistenza, per me.

Cafiero: Bambina!

Egli le accarezza una mano, poi la reca alle labbra, la bacia. Eleonora lo guarda, seria, i grandi occhi tutti aperti, quasi a cercargli nelle pupille qualche nascosta menzogna.

Eleonora e Cafiero in carrozza, verso il Vomero, di giorno.

Cafiero: Sei contenta?

Eleonora: Sono felice. E tu?

Cafiero: Più di te.

Eleonora: Impossibile.

Ella gli si appoggia contro, fiduciosa.

Eleonora e Cafiero in barca, di notte, verso Posillipo. Egli è alle spalle di lei, e le sussurra parole (sincere? Insincere?) che quasi non s'odono ma che la giovanissima innamorata comprende o suppone, difatti il suo volto, esposto alla brezza marina ha una sola espressione luminosa: quella che dà la gioia di vivere.

A Capri in una giornata di sole. Eleonora, i capelli al vento, corre lungo un sentiero. Martino Cafiero la insegue, fermandosi a tratti e chiamando: Nennella! Nennella! All'improvviso l'attrice ventenne s'arresta e s'abbandona sull'erba, ansimante. Per un attimo sul suo volto è una espressione dolorosa; ma al giungere dell'amato ella sorride.

Cafiero: Il mio cuore non ti basta, vuoi anche la mia milza.

Eleonora: (ride, lo fa sedere accanto a sé sull'erba e dopo una breve pausa) Che incanto, Capri!

Cafiero: Quella zuppa di pesce com'era pepata!

Eleonora: Un cielo così azzurro, un mare così limpido...

Cafiero: (guardandola) Già, tu non mangi, tu sogni! Vuoi dirmi... dove vagoli?

Eleonora: (scuotendosi, seria) Scusa. Mi sorprende spesso a sognare ad occhi aperti: rivedo il passato, la terra dei miei, Venezia, Chioggia... Anche mio nonno, Luigi Duse, era un attore. Grande attore, mi diceva la mamma. Creò una maschera nuova, Giacometto, che ebbe molta fortuna allora (fissandolo) Ti dispiace che io sia figlia d'arte?

Cafiero: L'arte è la cosa più bella che abbia il mondo... dopo l'amore.

Eleonora: (come un eco) Dopo l'amore! (una pausa) Ma credi anche tu che i morti aiutano i vivi?

Cafiero: (levandosi prontamente) Nenné... e se parlassimo d'altro? Aiutiamoci fra noi, finché si vive.

Eleonora: (alzandosi e ridendo) Hai ragione...e allora inseguimi!

Ella s'allontana correndo.

Cafiero (dopo aver tratto un lungo sospiro) Eccola rinata d'un tratto!

Sequenza VI • pp. 21-22

Stesso anno, medesima stagione. Eleonora Giunge al teatro Fiorentini, entra nel proprio camerino, va dinanzi allo specchio e si riavvia i capelli sorridendo a se stessa. Bussano. Entra Tebaldo Checchi, non senza un visibile impaccio.

Eleonora: (dopo averlo osservato) Siete triste? Ve lo proibisco! Napoli è bella, il clima incantevole, ci si sente benissimo.

Tebaldo: La nostra stagione al Fiorentini è per finire.

Eleonora: (aggrotta i sopraccigli, poi sorride, continua a pettinarsi) Non tutto finisce...

Tebaldo: La Compagnia a giorni si scioglie.

Eleonora: (dopo aver meditato un istante) E noi?

Tebaldo: O disoccupati, o trovar una nuova scrittura. Gli altri se ne preoccupano già...La signora Pezzana è in trattative con Cesare Rossi; e Cesare Rossi vuol dire le più grandi città e i migliori teatri. Conosco il suo amministratore, e sono in trattative per me; se volete che io, per voi...oppure lui...

Eleonora: Ne riparleremo domani. Debbo prima vedere "qualcuno". A domani, caro Tebaldo. Siete un buon amico, voi.

Tebaldo: Grazie.

Eleonora: Perché grazie?

Tebaldo: Così...

Egli esce rapidamente. Ella rimane un attimo a meditare, seria, poi torna a guardarsi nello specchio, risorride a se stessa, al domani.

Sequenza VII • pp. 23-24

Eleonora e Cafiero su la terrazza dell'appartamentino ove alloggia l'attrice, dinanzi al mare.

Cafiero si congeda da Eleonora.

Eleonora: Domani sera?

Cafiero: Dopodomani. Domani...ho un impegno al quale non posso mancare...

Poiché ella accenna ad accompagnarlo egli le dice di rimanere; la saluta, esce solo.

Ella va alla finestra e mormora, come parlando a se stessa: Ha saputo che debbo partire e non mi ha detto: rimani. Quando mi disse: ti amo, io gli risposi: ti amo; quando mi domandò: sarai mia?, io gli risposi: sono tua. Perché ora non mi ha detto: rimani?

Eleonora contempla in silenzio per qualche attimo il mare sottostante, poi esterna il suo pensiero più intimo con voce tremante: Egli non sa che ora siamo in due ad attendere la sua parola...

Sequenza VIII • pp. 25-28

Sette mesi dopo a Marina di Pisa. Una casa di contadini. Marito e moglie, con vari bambini. Questi ultimi giocano sull'aia.

La moglie: (al marito) E non ritorna ancora. Bussano alla porta.

Il marito: Eccola (va ad aprire).

Nel vano dell'uscio s'inquadra la figura dell'attore Tebaldo Checchi.

Tebaldo: Scusate. La signora che venne qui alcune settimane fa?

Il marito: (dopo aver guardato la moglie) La signora ...non c'è.

Tebaldo: Partita forse?

Il marito: No (egli osserva la moglie).

Tebaldo: Parlate pure liberamente, sono un suo amico. So che attendeva un bambino.

La moglie: Dio se l'è preso, dopo pochi giorni. Una povera cosa malata. Ha voluto lei stessa e tutta sola portare la minuscola bara al cimitero.

Tebaldo: Scusatemi, allora. Le direte...

Il marito: Non dovrebbe tardare. Rimanete.

Tebaldo: Grazie. Attenderò fuori.

Egli esce. I bambini si sono riuniti accanto alla porta, Tebaldo accarezza il volto del più piccolo. Levando lo sguardo l'attore scorge lontano Eleonora che cammina lentamente; le va incontro, fermandosi a tratti, indeciso. Ella lo scorge, s'arresta per attenderlo.

Tebaldo: Buongiorno. Ho saputo...

Eleonora: Non parlatemi del passato. È sepolto. I compagni?

Tebaldo: È a nome di tutti, e dietro incarico di Cesare Rossi, che io sono venuto a prendere notizie.

Eleonora: Grazie, Checchi. Non dubitavo della solidarietà vostra e degli altri. Camminano a fianco, in silenzio per un buon tratto.

Tebaldo: La signora Pezzana ha avuto un'altra discussione con il signor Rossi... la paga...le parti...si sono lasciati. Rossi ha rinnovato il contratto per quest'anno con il teatro Carignano: è a voi che offre il posto di "prima donna". Mi ha detto di...dirvelo.

Eleonora non risponde. Il suo volto pare impietrito. D'un tratto alcune lagrime le sgorgano dai cigli, il viso assume una toccante espressione umana.

Tebaldo: io riparto questa sera stessa per Torino.

Eleonora: Direte a Cesare Rossi che la prossima settimana sarò fra voi tutti, e che lo ringrazio.

Gli tende la mano che l'attore bacia lentamente.

Eleonora: (con voce ancora un po' rauca ma già venata di dolcezza) Siete un buon amico, Tebaldo.

Sequenza IX · pp. 29-30

A Torino, poco più di un anno dopo. Due facchini d'albergo sono in un corridoio ingombro di valigie, bauli, gabbie con scimmie, gabbiette con pappagalli e cani al guinzaglio. Concerto di gridi striduli e cocoricò.

1° facchino: Ma questo è un vero serraglio!

2° facchino: Sono i bagagli di una grande attrice francese, ho inteso dire: Sarah Bernhardt.

1° facchino: Sarah Bernhardt fin che vuoi...ma è anche un serraglio il suo. Dove dobbiamo portare tutta questa roba?

2° facchino: Al teatro Carignano. La padrona del serraglio recita là da questa sera.

Il primo facchino con non poco sforzo uno dei bauli.

Un pappagallo: Oh, le pauvre! Ah! Ah! Ah!

Il facchino lascia il baule e s'accosta alla gabbietta.

1° facchino: Senti, oltrealpino. O la smetti, o ti applico le sanzioni!

Ritornando accanto al baule, perché uno dei cani viene ad annusargli una gamba, il facchino gli tira un calcio; e per impedirgli di guaire troppo, si china a carezzarlo mormorando fra i denti: Oh, le pauvre! Le pauvre!

Sequenza X · pp. 31-35

Sarah Bernhardt sul finire del 4° atto della *Signora dalle camelie*. In un palco sotto il loggione Eleonora Duse assiste allo spettacolo insieme con l'attore Tebaldo Checchi. In un palco non discosto è Giuseppe Schurmann. L'impresario di Sarah (e futuro impresario della Duse) in compagnia di un signor X. Su l'ultima battuta dell'atto scrosciano gli applausi.

Signor X: (a Schurmann) Siete contento?

Schurmann: Come non esserlo quando si è l'impresario di un fenomeno vivente quale Sarah? (dopo aver osservato verso il palco in cui si trova la Duse) Mi pare di conoscere quella Madame che applaude tanto...

Signor X: È la signora Duse, prima attrice della Compagnia Città di Torino.

Schurmann: Ah, sì! Le fa onore simile lealtà d'artista. Infine hanno dovuto sospendere le loro recite per lasciar posto a noi. Ha un viso molto interessante, ma non credo che con quel fisico riuscirà nel teatro. Lui chi è?

Signor X: Tebaldo Checchi, un attore, suo marito, si sono sposati da poco.

Schurmann: Non era l'amante di Cesare Rossi? Ho inteso dire...

Signor X: Pettegolezzi di palcoscenico. È appunto per eliminare ogni equivoco, anche nei confronti del primo attor giovane, il bel Flavio Andò, che ha detto di sì al più modesto dei suoi collaboratori, il quale l'amava in silenzio.

Nel suo palco Eleonora parla con il marito.

Eleonora: Verrò ogni sera ad applaudirla. È come una liberazione per me. Una donna può giungere a tanto! Sento di aver anch'io il diritto di far ciò che mi sembra meglio, cioè diversamente da quello che mi costringono a fare. Appena Sarah Bernhardt parte, reciterò qui la *Principessa di Bagdad* di Dumas.

Tebaldo: L'hanno fischiata a Parigi.

Eleonora: Appunto per questo.

Tebaldo: Ma Cesare Rossi...

Eleonora: (con fermezza, più che decisa) Voglia, o non voglia, io reciterò qui la *Principessa di Bagdad*.

Uno scroscio d'applausi.

Alla ribalta del Carignano appare Eleonora nei panni della Principessa di Bagdad, ella ringrazia il pubblico che in piedi le fa una vera ovazione. L'attrice si volge verso un palco di proscenio, china il capo lievemente.

Uno del pubblico: (sottovoce al vicino) Il Principe Napoleone! È con il conte Primoli, nipote della Principessa Matilde Bonaparte e amico di Dumas...

Il Principe applaude, poi parla al conte Primoli.

Il Principe: Caro Primoli, avevate ragione. È un'attrice magnifica. Quando avrà trovato il suo poeta, creerà anche il suo teatro.

Primoli: A proposito di poeti, Vostra Altezza avrà saputo del matrimonio a Roma della figlia del Duca di Gallese con il ventenne Gabriele D'Annunzio...

Eleonora Duse richiamata dal pubblico del Carignano torna alla ribalta. Il suo volto è raggiante.

Sequenza XXV · pp. 93-97

“La Divina avventura di andar per il mondo come feci, ancora m’attira, e approvo ogni partenza. Eleonora Duse”.

Una carta geografica che rappresenta l’America del Nord; una freccia indica rapidamente i nomi delle seguenti città: Boston, Chicago, Filadelfia, San Francisco, Los Angeles, Avana, Indianapolis, Detroit, Cleveland, Pittsburgh.

Panorama di Pittsburgh, città fumosa. Urli di sirene. Una sera di pioggia.

Eleonora Duse esce dall’albergo, infreddolita, avvolta in un’ampia pelliccia. A tratti ella tossisce. A mezzo di un taxi l’attrice si fa condurre al teatro ove quella sera dovrà interpretare *La porta chiusa* (*The Closed Door*). Eleonora dice all’autista di fermarsi dinanzi all’entrata degli artisti; per errore quello si ferma dinanzi a una porta secondaria del teatro. L’attrice scende, il taxi riparte. Eleonora va a bussare alla porta, che è chiusa, poi leva lo sguardo a un cartello il quale reca l’avviso: *The Closed Door* (*La porta chiusa*). Sotto la pioggia cerca l’ingresso riservato agli artisti, entra nel teatro. Ella si ferma un istante, alcuni colpi di tosse la scuotono.

Eleonora nel ruolo della protagonista de *La porta chiusa* di Marco Praga, al finale, quando la madre dinanzi alla partenza del figlio prorompe nel grido angoscioso: Sola! Sola!

Eleonora Duse nel suo letto all’albergo.

La cameriera: Non siete sola, Signora; tutti gli artisti vi sono accanto con il cuore e attendono fiduciosi l’ora di ripartire insieme per l’Italia.

Eleonora: Partiremo, partiremo presto. La Pasqua è vicina...

Un lieve concerto di campane. L’attrice in delirio rivede qualche episodio saliente del suo passato:

Bambina, fra il babbo e la mamma.

Un manifesto teatrale Teatro di Gradisca – Straordinario avviso – Giovedì 27 marzo 1873 alle 8 pom. precise - Serata a beneficio della Prima Amorsa Eleonora Duse.

Una barca nel golfo di Napoli. Eleonora e Cafiero.

Cafiero: Sei contenta?

Eleonora: Felice. E tu?

Cafiero: Più di te.

Eleonora: Impossibile!

A Venezia. Una gondola. Eleonora è seduta a prua. S'ode la voce del Poeta: che cosa si può fare per il teatro italiano?

Termine delle sovrimpressioni.

Eleonora Duse nel suo letto si scuote, leva lo sguardo.

Eleonora: (con un accento di alta speranza) Mio Dio, non temo la morte, ma non vorrei morire lontana dall'Italia...

Campane di Pasqua. Messaggi telegrafici a traverso l'oceano. "La morte a Pittsburgh...". Una nave solca l'oceano. Un aeroplano in volo su Asolo. Una corona è lanciata dal velivolo. Un nome spicca sul nastro svolazzante: D'Annunzio. In sovrimpressione alla tomba di Eleonora Duse appare la frase di fede e di lavoro dell'attrice: "L'Arte fu sempre, in qualunque grave momento, la protezione, la dolcezza, il rifugio, il sorriso della mia vita". Con le ultime parole sorge un primo piano di Eleonora Duse sessantaseienne e sul volto è un dolce melanconico sorriso, come a fissare per sempre, nel cuore delle nuove generazioni, la più semplice e più umana espressione di colei che tutto dette all'Arte e all'Amore.

Fine. Nino Bolla, Roma, settembre 1939-XVII.

Le sequenze del soggetto, che segue sostanzialmente un andamento cronologico rispetto alla biografia dell'attrice, si avvalgono di codici cinematografici classici, quali una notevole varietà di spazi dove accadono le azioni, scene con dialoghi brevi ed estrapolati da un contesto più ampio, sovrimpressioni ottenute con immagini di luoghi, locandine teatrali, fotografie a segnalare il passaggio del tempo e la successione degli avvenimenti. Inoltre una cospicua presenza di personaggi colti in modo frammentario e corale, si direbbe già in previsione del montaggio, costituito da schegge di conversazioni in primo piano, segmenti di espressività gestuale, sprazzi di ambientazioni al chiuso, città simboleggiate dai monumenti più riconoscibili, numerosi panorami con luce diurna e notturna.

Se dalla sequenza IV alla sequenza VIII centrale è la relazione con Martino Cafiero che la conosce al Teatro dei Fiorentini di Napoli,

primo grande *exploit* di Eleonora Duse soprattutto come co-protagonista di *Teresa Raquin* accanto a Giacinta Pezzana, nelle sequenze successive IX e X viene illustrato l'impatto che la presenza di Sarah Bernhardt al Teatro Carignano di Torino ebbe sulle sue scelte interpretative. Molti altri nomi compaiono inoltre fra le *dramatis personae* oppure da questi citate, come Giuseppe Primoli, il principe Napoleone, Dumas fils, Cesare Rossi, José Schurmann, Matilde Serao, Émile Zola, venendo così a comporsi un contesto storicamente fondato non solo di personalità artistiche, un ventaglio piuttosto ampio di coloro con cui l'attrice fu in relazione in quel periodo.

La sequenza IX, connotata da una vena leggera o decisamente comica, contrasta con il tono di tutto il resto del soggetto e può essere considerata come un'eredità "in stile vaudeville" delle pièce teatrali scritte in precedenza dall'autore (cfr. Bolla 1922, 1927, 1931). Va notato come questa scena venga cassata nei successivi lavori. Nel soggetto Nino Bolla pone l'accento sulle figure di Martino Cafiero, Tebaldo Checchi, Gabriele D'Annunzio, mentre nelle successive opere verrà dato ampio spazio ad Arrigo Boito, qui assente. Un'assenza altrettanto vistosa è, viceversa, all'interno della pièce *La grande tragica. 2 tempi e 7 quadri* quella di Gabriele D'Annunzio che, pur evocato più volte, non entra a far parte delle *dramatis personae* comprendenti, oltre a Eleonora Duse, nel primo tempo Nina (la cameriera), una giovane attrice, una guardarobiera, una sarta, una contadina e nel secondo tempo Tebaldo Checchi, Arrigo Boito, Giuseppe Primoli, José Schurmann (l'impresario), un ragazzo, un contadino.

Nella sequenza XXV, che chiude il soggetto, Nino Bolla ambienta i dialoghi e le azioni a Pittsburgh, dove l'attrice morì il 21 aprile 1924 durante l'ultima delle quattro tournée dell'America del Nord e illustra l'episodio, molto spesso poi raccontato e divenuto leggendario, del taxi che lascia erroneamente l'attrice, sotto la pioggia battente, davanti alla porta degli artisti dove l'attrice tenta invano di entrare, mentre proprio quella sera doveva recitare (per l'ultima volta) nel dramma di Marco Praga *La porta chiusa*. Quanto dell'evento descritto, dove si sovrappongono dei segni/segnali di un fato cifrato, si sia veramente verificato e quanto sia frutto di una dinamica mitizzante, rimane una questione aperta e forse destinata a rimanere tale.

Nel soggetto *Eleonora Duse. La grande tragica* si rinvencono alcuni errori storiografici in seguito rivisti negli studi, di cui uno macroscopico: la data di nascita dell'attrice. L'errore era del resto palese anche allo stesso autore che ammette di aver volutamente sbagliato, motivando tale scelta

per la sua maggiore attrattiva. Sulla scorta di quanto aveva già fatto Giuseppe Primoli scrivendo sulla *Revue de Paris* il 1° giugno 1897, l'anno di nascita viene infatti ascritto invece che al 1858, al 1859, anno simbolo del Risorgimento italiano. A tale proposito, ma in realtà riferendosi all'intera prima sequenza, così dichiara Nino Bolla:

Non pochi biografi hanno dato per vero l'episodio della piccola Eleonora portata al battesimo "in un cofano di cristallo, il 3 ottobre 1859, ed alla quale alcuni soldati austriaci di pattuglia al comando d'un sergente dei dragoni, credendo trattarsi d'una reliquia, presentarono le armi". Io stesso, nella mia biografia romanzata, edita per la prima volta in Italia da Donatello De Luigi (1946) e nella versione tedesca da Alfred Scherz di Berna (1947) riporto tale episodio, ma solo per evidenti motivi di effetto spettacolare. Camillo Antona Traversi, uno dei più onesti e più documentati studiosi della vita della Duse, al quale hanno attinto in seguito tutti e qualcuno anche senza citarlo, nega l'autenticità di tale incontro dinanzi al Duomo di Vigevano; lo nega non per partito preso, o in disdegno della bellezza troppo "teatrale" del fatto, ma dopo presa visione d'un documento inoppugnabile e d'una situazione storica inattaccabile: Egli riproduce l'atto di nascita della Duse: non 1859, ma 1858. Ora, Vigevano, ove nacque Eleonora Duse nel modesto Cannon d'Oro, faceva parte a quei tempi degli Stati Sardi e gli Austriaci non s'eran visti che prima, non si rivedero che in appresso (Bolla 1954: I).

Mi sono soffermata su questo episodio non per mera filologia, ma perché mette bene in luce l'intrecciarsi degli elementi di fiction, documento, storia e imago depositati in un oggetto come questo. Dove se la fiction corrisponde alla consapevole manomissione della data di nascita, il documento è quello del certificato di nascita recuperato da Camillo Antona Traversi (per ammissione dello stesso Bolla), mentre l'evento storico in controluce è una fondamentale tappa del Risorgimento, vale a dire la Seconda Guerra d'Indipendenza che si concluse con l'annessione della Lombardia al Regno di Sardegna, siglata dall'Armistizio di Villafranca l'11 luglio 1859. In quanto a ciò che si riferisce all'imago, è evidente in Nino Bolla una tendenza che può essere definita come agiografica, tesa a leggere gli eventi, compresi quelli più consuetudinari, come fusi in una luce leggendaria, come a ricalcare il cammino dell'eroe o dell'eroina, secondo uno stilema antico dedicato alla vita delle persone illustri.

3 Osservazioni conclusive

Il contesto storico in cui Nino Bolla scrive il soggetto è tale da dover rendere necessaria una breve digressione. La necessità di inscrivere la vita e la carriera artistica di Eleonora Duse entro la lunga processione della “stirpe” di italiani celebri, secondo una costante retorica del periodo fascista, pare infatti la probabile dinamica in sottofondo. L’intenzione poi di stringerla in modo indissolubile alla figura di D’Annunzio spinge a considerare la posizione politica dell’autore che fu aperto sostenitore del Vate e altrettanto aperto detrattore di Mussolini. Questi fattori non sono affatto trascurabili in termini di ricezione, dal momento che Nino Bolla era un personaggio pubblico molto in vista e che, con ogni probabilità, all’altezza del 1942 i potenziali spettatori avrebbero potuto immediatamente cogliere questo messaggio cifrato all’interno della pellicola il cui soggetto era proprio *Eleonora Duse. La grande tragica*.

A differenza delle opere di Luigi Rasi, la cui biografia (Rasi 1901) contiene illuminanti irruzioni all’interno della fenomenologia scenica dell’attrice o di Gemma Ferruggia¹¹, meno idealizzante e più versata sul piano documentario, con una maggiore distanza emotiva che sembra dettata da un intimo rispetto (Ferruggia 1924), il soggetto di Nino Bolla è ideologicamente orientato. Il suo intento preciso è la legittimazione, in nome dell’arte, di una condotta di vita fuori dalla norma, condotta da normalizzare entro l’imago della peccatrice penitente e redenta. Lo stile di vita libero di Eleonora Duse, artefice di una propria autonomia economica oltretutto artistica, viene elaborato in chiave di vittimizzazione, soprattutto ad opera di quel poeta-soldato che Nino Bolla aveva personalmente conosciuto, partecipando all’impresa di Fiume. Eleonora Duse viene così posizionata in un rango socialmente addomesticato, in virtù di quello che Camillo Antona Traversi definisce “martirio” nel titolo del suo volume.

Nel soggetto *Eleonora Duse. La grande tragica*, ma anche nella pièce teatrale e nelle due biografie romanzate, si assiste a un continuo scivolamento fra fatti riguardanti la vita privata dell’attrice e le sue scelte interpretative. In altre parole, si propone un costante parallelo fra personaggi e tematiche sceniche ed eventi, episodi, circostanze della sua biografia. Naturalmente tale sovrapposizione può accadere, ma è legittimo porsi la domanda se sarebbe successo negli stessi martellanti termini, nel caso il soggetto avesse avuto come protagonista un attore, anziché un’attrice.

Estrema propaggine di un realismo di maniera, introiettato secondo

stilemi cristallizzati, nel soggetto emerge l'idea ingenua che lo spettacolo sia un medium di puro riflesso della vita, che non vi siano codici, convenzioni, leggi, trasmissioni, tradizioni, linguaggi come in ciascun altro genere artistico. Si tratta di un *misunderstanding* di lunga data, rintracciabile in modo esemplare nel soggetto delineato da Nino Bolla, in cui l'immagine archetipica dello spettacolo quale superficie specchiante la realtà viene utilizzata anche per legittimarne l'eccesso, per diminuirne lo scandalo, per disinnescarne il potere.

NOTE

- 1 Thomas Alva Edison, com'è noto, effettuò una registrazione della voce di Eleonora Duse nel 1896, nel laboratorio di West Orange, New Jersey. Il cilindro andò perduto in un incendio avvenuto nel laboratorio.
- 2 Ringrazio Serena Valeri per la cortese segnalazione.
- 3 Una ricerca alle Teche RAI non ha prodotto risultato, essendo la registrazione dell'adattamento televisivo, di cui Nino Bolla fu co-autore, con ogni probabilità andata persa.
- 4 Per completezza di informazione riporto la notizia di due edizioni precedenti: Bolla 1940 e 1941. Per questo articolo si fa riferimento all'edizione del 1974.
- 5 La copia esistente della pellicola è conservata presso la Cineteca del Centro Sperimentale di Cinematografia.
- 6 Vengono altresì elencati i nomi degli attori e dei collaboratori, fra cui: Elisa Cegani (Eleonora Duse), Rossano Brazzi (Arrigo Boito), Andrea Checchi (Tebaldo Checchi), Giovanni Grasso (impresario Schurmann), Manoel Roero (Martino Cafiero), Fosca Freda (la cameriera Nina), Fedele Gentile (Carlo Rosaspina), Alfredo Salvadori (Giuseppe Primoli *alias* Gabriele D'Annunzio, ruolo soppresso al montaggio), costumi Flavio Mogherini ed Evangelisti, musiche Arrigo Boito e Franco Casavola, canzone di Tito Manlio e Nino Oliviero, direttore della fotografia Rodolfo Lombardi, produzione San Giorgio Film. Altrove Nino Bolla dichiara che la sceneggiatura ebbe rimaneggiamenti anche da parte di Alessandro Blasetti, il cui nome tuttavia non compare nel *Dizionario*.
- 7 Gerardo Guerrieri (1920-1986) è stato un illustre studioso e divulgatore dell'arte dusiana. Ricordo in particolare, per chi non abbia competenze specifiche su Guerrieri e sull'attrice, che Guerrieri realizzò ben quattro mostre dedicate all'attrice fra il 1958 e il 1985, cfr. Guerrieri 1993.
- 8 Si tratta di Antona Traversi 1926.
- 9 Non è chiaro il motivo della dedica a Raffaele Travaglini (1898-1987), personaggio molto celebre e con importanti incarichi istituzionali nella Roma

post-bellica (fu presidente dell'Ente Provinciale per il Turismo per circa trent'anni), ma personaggio storico ancor più centrale, proprio nel periodo 1939-1940, per il suo coinvolgimento diretto nelle trattative promosse da Pio XII verso la Germania nazista.

- 10** Sono state uniformate, corrette e semplificate alcune parti del manoscritto, come l'uso della punteggiatura, le sottolineature a volte presenti nelle didascalie, gli evidenti refusi, riportando sempre la numerazione delle pagine. Ringrazio il personale della Biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia per la disponibilità.
- 11** A questi nomi, cui si aggiungono Giuseppe Primoli, Matilde Serao, Lugné-Poe, José Schurmann, fa riferimento Nino Bolla nell'*Introduzione* (1954: II).

BIBLIOGRAFIA

- Antona Traversi, Camillo (1926), *Eleonora Duse: sua vita, sua gloria, suo martirio*, Pisa, Nistri.
- (1954), "Bolla, Nino", *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, vol. 2: 719.
- Bolla, Nino (1922), *Senza maschera*, Torino, Edizioni La Ribalta.
- (1927), *La donna di tre uomini*, Roma, Edizioni Tiber.
- (1931), *Signora Novecento*, Roma, Edizioni Rivista di commedie.
- (1940), *La grande tragica. 9 quadri*, Roma, Edizioni Azione Letteraria Italiana.
- (1941), *La grande tragica. Eleonora Duse. Biografia teatrale in otto quadri*, Roma, Edizioni Azione Letteraria Italiana.
- (1945), *Eleonora Duse. Romanzo della sua vita*, Roma, Donatello De Luigi.
- (1954), *Eleonora Duse nell'amore e nell'arte*, Milano, Edizioni Italia.
- (1974), *La grande tragica. 2 tempi e 7 quadri*, Roma, Società Nazionale Editrice.
- Chiti, Roberto; Poppi, Roberto; Lancia, Enrico (1991), *Dizionario del cinema italiano dal 1945 al 1959. I Film*, Roma, Gremese, vol. 2: 137.
- Ferruggia, Gemma (1924), *La nostra vera Duse*, Milano, Sonzogno.
- Grande, Maurizio (1994), "Il teatro verticale", *La nuova scena elettronica. Il video e la ricerca teatrale in Italia*, eds. A. Balzola, F. Prono, Torino, Rosenberg & Sellier.

- Guerrieri, Gerardo (1993), *Eleonora Duse. Nove saggi*, ed. L. Vito, Roma, Bulzoni.
- Hutcheon, Linda (ed. 2011), *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando editore (ed. originale: 2006, *A Theory of Adaptation*, London, Routledge Inc.).
- Rasi, Luigi (1901), *La Duse*, Bemporad, Firenze (nuova ed. 1986, Postfazione di M. Schino, Roma, Bulzoni).

Paola Bertolone, PhD, è Professore Associato in Discipline dello Spettacolo all'Università di Roma La Sapienza. Tra i suoi principali ambiti di ricerca: Eleonora Duse e il teatro italiano fra Ottocento e Novecento; lo spettacolo di lingua e cultura yiddish; la ricerca fra antropologia e teatro, la pedagogia, la drammaturgia e la regia di Alessandro Fersen; le Performing Arts come patrimonio culturale immateriale, attraverso le musealizzazioni e gli archivi; la fotografia teatrale. Le sue recenti pubblicazioni: *Tommaso Le Pera. Un archivio fotografico per il teatro*, Roma, Artemide, 2021; "Strade secondarie. Il documentario *Alessandro Fersen. L'essere in scena*, Dagli archivi a YouTube", *Connessioni remote*, 4/2022; "Il Mnemodramma di Alessandro Fersen: un laboratorio della trasformazione", *Biblioteca Teatrale*, 139/2023; "Istanti di partitura gestuale e fonti visive nelle regie liriche di Stefano Vizioli", *Suonare il palcoscenico. Conversazioni sulla regia lirica con Stefano Vizioli*, ed. O. Jesurum, Roma, Artemide, 2024; "Triumphs and Laments by William Kentridge: Remains and Relics for an Elusive Archive", *Essays on Psychogeography and the City as Performance*, ed. J. Green, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2024; "I Teatrini di Luigi Rasi. Riflessioni sulle pratiche espositive dello spettacolo a partire dalle mostre di Luigi Rasi", *Ariel*, 11/2024. | PhD Paola Bertolone is an Associate Professor in Performing Arts at Sapienza University of Rome. Major research topics of her research are Eleonora Duse and Italian Theatre of late Nineteenth and early Twentieth centuries; Yiddish theatre, both from a linguistic and cultural approach; Alessandro Fersen's research into anthropology and theatre and his work as a pedagogue and director; Performing Arts as Intangible Cultural Heritage, through museums and archives; Theatre photography. Recent publications are: *Tommaso Le Pera. Un archivio fotografico per il teatro*, Roma, Artemide, 2021; "Strade secondarie. Il documentario *Alessandro Fersen. L'essere in scena*, Dagli archivi a YouTube", *Connessioni remote*, 4/2022; "Il Mnemodramma di Alessandro Fersen: un laboratorio della trasformazione", *Biblioteca Teatrale*, 139/2023; "Istanti di partitura gestuale e fonti visive nelle regie liriche di Stefano Vizioli", *Suonare il palcoscenico. Conversazioni sulla regia lirica con Stefano Vizioli*, ed. O. Jesurum, Roma, Artemide, 2024; "Triumphs and Laments by William Kentridge: Remains and Relics for an Elusive Archive", *Essays on Psychogeography and the City as Performance*, ed. J. Green, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2024; "I Teatrini di Luigi Rasi. Riflessioni sulle pratiche espositive dello spettacolo a partire dalle mostre di Luigi Rasi", *Ariel*, 11/2024.



ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA