

Fabio Acca

Il “caso” Dante Cappelletti

Introduzione

L'idea di dedicare un dossier alla figura di Dante Cappelletti – critico e uomo di teatro attivo tra gli anni Settanta e gli anni Novanta del secolo scorso – nasce in prima battuta dall'emersione relativamente recente di un patrimonio documentario e bibliografico prezioso, capace di aprire una inedita traiettoria di studi su una figura che, nel campo della teatrologia italiana, è stata fortemente marginalizzata.

Il punto di avvio è dunque la volontà di segnalare l'esistenza del Fondo Dante Cappelletti, conservato presso la Biblioteca Comunale di Piancastagnaio, paese natale dello studioso toscano tragicamente scomparso nel 1996 all'età di soli cinquant'anni. Una prima ricognizione del materiale, condotta dal gruppo di lavoro di questa rivista in dialogo con l'istituzione conservatrice¹, ha consentito di delineare la consistenza e l'eterogeneità del fondo: da un lato, una parte importante della biblioteca personale di Cappelletti – oltre un migliaio di volumi, di natura diversa, acquisita e ordinata dalla Biblioteca – che consente di definire il profilo intellettuale dello studioso, le sue letture e il suo universo di riferimenti culturali; dall'altro, un voluminoso insieme di carte e documenti attualmente non ancora sottoposto a criteri sistematici di archiviazione, ma auspicabilmente oggetto di una opportuna futura valorizzazione (per la contestualizzazione e la descrizione del fondo si rimanda al contributo di Alessia Zombardo presente in questo dossier).

¹ A questo proposito, desidero ringraziare per la collaborazione e il supporto: il Comune di Piancastagnaio, nella figura dell'assessore alla cultura, Pierluigi Piccini; nonché le dott.sse Claudia Maccari e Valeria Capocchi, della Gestione Associata Biblioteche, Archivi Storici e Musei - Unione dei Comuni Amiata Val d'Orcia. Colgo, inoltre, l'occasione per ringraziare chi, con conversazioni, suggerimenti o semplici informazioni, ha arricchito questa prima ricognizione, in particolare, oltre le persone che hanno direttamente contribuito al dossier: Paola Ballerini, Gianfranco Capitta, Franco Cordelli, Federico Doglio, Gianni Gaspari, Anna Peyron, Maria Vittoria Tessitore.

Muovendo da questa base, ci siamo posti un obiettivo duplice, misurato su un principio di sostenibilità editoriale e scientifica. In primo luogo, reinserire la figura di Cappelletti entro un circuito di discussione storiografica e critica, interrogandone metodi, oggetti e prospettive di ricerca alla luce dei saperi odierni. Contestualmente, in seconda battuta, rendere visibile l'esistenza del fondo, segnalandone la rilevanza e sollecitando – pur nei limiti di una prima mappatura – la possibilità di futuri progetti di studio, riordino e approfondimento, che richiederanno risorse, competenze e tempi adeguati di sedimentazione teorica. In questa cornice, il dossier intende dunque essere un dispositivo di riattivazione, un primo atto di ricollocazione critica e, insieme, un gesto di “apertura” orientato a trasformare una disponibilità materiale ancora in parte informe in una questione di ricerca condivisa dalla comunità scientifica.

Siamo comunque consapevoli del fatto che proporre oggi un *focus* su Dante Cappelletti, nel trentennale della sua morte, significhi soprattutto interrogare un'assenza che, per dimensioni e qualità dell'opera, non può essere liquidata come un semplice accidente della memoria disciplinare. La rimozione della sua figura dall'orizzonte degli studi teatrali appare infatti sproporzionata rispetto alla densità dei contesti in cui ha operato e alla varietà dei contributi attraverso cui ha costruito il proprio percorso nell'universo del teatro. Cappelletti è stato un autore considerato fino a oggi “laterale”, “minore”, per certi versi anche ideologicamente “scomodo” secondo i parametri della militanza teatrale tra gli anni Sessanta e Settanta. Non esiste, infatti, alcuno studio dedicato alla sua figura, benché a suo nome sia intitolato da più di vent'anni un importante premio dedicato alle arti sceniche delle nuove generazioni, che ha contribuito non poco a mantenerne viva la memoria (Mariateresa Surianello, ideatrice e promotrice del premio, ha scritto per questo dossier un contributo che ricostruisce la storia e la progettualità del “Cappelletti”, a cui rimandiamo).

In ogni caso, Cappelletti non è stato un osservatore occasionale del teatro. Come si evince dai contributi contenuti in questo dossier, egli ha attraversato spazi editoriali riconosciuti e sedi istituzionali di primo piano, assumendo una postura intellettuale che univa l'attenzione al presente alla capacità di tradurlo in forme di lettura estese, documentate, a volte pionieristiche per il panorama italiano. È precisamente questo divario, tra la consistenza reale del lavoro e la sua opacizzazione successiva, a rendere necessaria una verifica critica scevra da pregiudizi.

Diciamo subito che nel suo percorso, l'interesse per il teatro non si lascia mai isolare in un recinto disciplinare autosufficiente. Al contrario, si costruisce sul bordo mobile tra scena e media, tra pratiche artistiche e circolazione culturale. Non è un dato secondario che, soprattutto negli anni della sua formazione e immediatamente dopo, Cappelletti dedichi energie decisamente significative allo studio della televisione e dei suoi rituali popolari, arrivando così a curare nel 1971 un numero

monografico di «Bianco e Nero» dedicato a *Canzonissima*², negli anni in cui la televisione era ancora considerata, da buona parte degli ambienti accademici interessati dallo studio del teatro, un oggetto “sospetto” o comunque tendenzialmente estraneo al lessico della teatrologia. E non è un dettaglio che, proprio nel rapporto fra teatro e mezzi di comunicazione, Cappelletti lavori anche sul versante produttivo, collaborando come autore e consulente alla realizzazione di trasmissioni della RAI a carattere prevalentemente divulgativo, come *Palcoscenico* o *Dietro le quinte*³. In questo intreccio fra studio e pratica si intravede un elemento decisivo. Cappelletti legge la scena attraverso i suoi canali aggiornati di visibilità e accessibilità, e nello stesso tempo mette mano a quei canali, come se la critica dovesse misurarsi non solo con le opere, ma anche con le condizioni materiali della loro circolazione, anche mediale.

La necessità del nostro *focus* si chiarisce poi ancora di più se si guarda al contributo che Cappelletti ha dato, in modo diretto e continuativo, all'analisi del teatro italiano, in particolare delle genealogie che sollecitano le affluenze del “nuovo”. I suoi libri non sono semplici istantanee di stagione, sono semmai tentativi di comprensione complessiva, costruiti con un'attenzione metodica ai fenomeni, ai contesti e alle contraddizioni di sistema. Titoli come *Teatro in piazza. Ipotesi sul teatro popolare e la scena sperimentale in Italia*⁴ e *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*⁵ indicano già nel lessico una volontà interpretativa netta, capace di tenere insieme l'orizzonte del popolare e quello della ricerca, le tensioni tra istituzione e margine, l'ambivalenza di pratiche che si definiscono per scarto ma, proprio per questo, finiscono spesso per essere normalizzate o inglobate. Anche quando Cappelletti si misura con esperienze lontane dai grandi centri, come il Teatro Povero di Monticchiello (cui è dedicato il contributo a firma di Massimo Marino contenuto nel dossier) lo fa con la consapevolezza che certi laboratori periferici possono funzionare come sismografi di trasformazioni più allargate e profonde.

Questa prospettiva si riflette anche nell'ampiezza dei registri attraversati. Cappelletti è stato effettivamente un critico militante – e cercheremo di capire, nel suo caso, cosa significhi questa nozione – su quotidiani politicamente orientati in direzione opposta: in quella sorta di “apprendistato” che fu la sua collaborazione con «Paese Sera», nella prima metà degli anni Settanta; e il consolidamento suc-

² D. Cappelletti (a cura di), *Canzonissima* 71, in «Bianco e Nero», XXXII, 1971, nn. 11-12.

³ Se ne fa menzione sia nelle note biografiche pubblicate sul sito del premio che porta il suo nome (<https://tuttoteatro.com/premi-tuttoteatro-com/dante-cappelletti-biografia/>, ultima consultazione: 18 gennaio 2026), sia nell'articolo di G. Capitta, *Un sipario oscuro per un critico vitale*, in «il manifesto», 18 ottobre 1996.

⁴ D. Cappelletti, *Teatro in piazza. Ipotesi sul teatro popolare e la scena sperimentale in Italia*, Roma, Bulzoni, 1980.

⁵ Id., *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*, Roma, ERI-RAI, 1981.

cessivo presso «Il Tempo» fino alla sua scomparsa⁶. Quindi, complessivamente, dentro una macchina di scrittura che imponeva prontezza e responsabilità pubblica, intrecciando nel frattempo rapporti stabili con riviste e sedi editoriali di lungo corso tendenzialmente conservatrici, come «Il Dramma» (si veda l'articolo di Adele Cacciagrano che segue a questo mio) e «Studi Romani», proseguendo con una produzione che non si esauriva nella recensione e non si riduceva alla cronaca. Accanto a ciò, benché abbastanza estemporanea, non va trascurata neanche la sua attività di autore, tra sceneggiature televisive e scritture per la scena, in esperienze come *Davide Lazzaretti: perché?* (con Mario Guidotti, per il Teatro Povero di Monticchiello)⁷ e *La ragazza di Giuseppe*⁸, nelle quali torna in forma diversa la stessa esigenza di tenere insieme riflessione e pratica, lettura e costruzione del discorso scenico.

Un ulteriore motivo di interesse, meno evidente ma altrettanto decisivo, riguarda la sua capacità di lavorare sulle figure e sulle istituzioni del teatro italiano senza cedere né al monumento né al bozzetto. Lo si vede nei libri che attraversano un decennio di spettacoli e protagonisti della scena italiana, come *Applausi e foto ricordo*⁹; lo si coglie in un'operazione come *Vittorio Gassman: solitudine di*

⁶ Rispetto al rapporto di Cappelletti con le due testate menzionate è opportuno precisare un dato emerso con particolare evidenza nel corso del lavoro preparatorio a questo dossier. Per quanto riguarda «Paese Sera», lo spoglio sistematico del quotidiano, condotto sull'intero arco della decade degli anni Settanta, non ha restituito alcun riscontro ufficialmente attribuibile a Cappelletti. Non compaiono articoli a sua firma, né interventi che possano essere imputati con certezza documentaria alla sua attività di critico. Questo esito, tuttavia, non può essere assunto come prova di una mancata collaborazione. Al contrario, la collaborazione di Cappelletti con la testata diretta in quegli anni da Sandro Curzi è stata confermata da più fonti vicine allo studioso toscano, ascoltate in occasione della preparazione del presente dossier. In particolare, la nipote Paola Ballerini, la studiosa di letteratura anglo-americana Maria Vittoria Tessitore e la giornalista Mariateresa Surianello – critica teatrale e direttrice del Premio Tuttoteatro.com alle arti sceniche “Dante Cappelletti” – hanno confermato l'esistenza di un rapporto di collaborazione con la testata, in particolare con la figura di Ivano Cipriani, al tempo critico televisivo per «Paese Sera» nonché docente di Teoria e Tecniche delle Comunicazioni di Massa presso la Facoltà di Magistero dell'Università di Roma La Sapienza. Per quanto concerne, invece, «Il Tempo», dallo spoglio sistematico del quotidiano condotto su un arco che va dal 1985 al 1996, anni in cui Giorgio Prosperi aveva la principale responsabilità critica sul teatro, si evince che Cappelletti comincia a firmare i suoi articoli con una certa continuità a partire dal 1990.

⁷ D. Cappelletti e M. Guidotti, *Davide Lazzaretti: perché?*, in «Il Dramma», LIV, agosto 1978, n. 8, pp. 21-37.

⁸ D. Cappelletti, *La ragazza di Giuseppe*, testo realizzato per l'omonima commedia musicale della Compagnia dei Cenci diretta da Domenico Albergò, con la regia di Riccardo Bernardini (Roma, Teatro De' Servi, 12 aprile 1991). Una copia del testo, mai ufficialmente pubblicato, è depositato presso il Fondo Cappelletti della Biblioteca Comunale di Piancastagnaio.

⁹ Id., *Applausi e foto ricordo: temi, protagonisti, spettacoli del teatro italiano dal 1976 al 1985*, Roma, Alfamedia, 1985.

*un mattatore*¹⁰, dove la prospettiva di ricostruzione biografica amata da Cappelletti produce un ritratto approfondito e sfaccettato del grande mattatore, diventando anche un modo per ripensare il rapporto tra carisma, rappresentazione e industria culturale (rimandiamo in questo caso al contributo di Arianna Frattali presente nel dossier, che reinscrive il volume anche in un più vasto arco bibliografico dedicato a Gassman). E lo si riconosce nella prefazione alle opere complete di Diego Fabbri¹¹, un’operazione che, al netto delle note sfumature ideologiche promosse dall’autore nelle proprie opere, colloca Cappelletti dentro una linea di mediazione autorevole, capace di tenere insieme filologia del testo e sensibilità critica.

Infine, c’è un dato che funge da controcampo e che rende ancora più urgente riaprire la questione. Cappelletti muore alla soglia dei cinquant’anni, mentre sta avviando ricerche che testimoniano un’energia progettuale tutt’altro che conclusa, tra il desiderio di un libro su Pasolini e il lavoro mai compiuto sulla fortuna teatrale di Čechov in Italia. È come se la traiettoria si interrompesse nel momento in cui avrebbe potuto trovare una ulteriore stabilizzazione, o slancio, forse anche una diversa riconoscibilità a livello nazionale. Anche perché, nello stesso torno di anni, Cappelletti firma un lavoro dedicato all’opera di Enrico Job, uscito postumo e curato insieme al “senatore” della critica italiana, Franco Quadri¹², che mostra quanto la sua voce potesse organicamente risuonare insieme a quelle considerate più autorevoli della critica del Nuovo Teatro.

Se dunque si rende necessario aprire oggi un approfondimento su Dante Cappelletti, non è per “recuperare” una figura perduta in nome di un generico dovere memoriale, morale, o tantomeno dal retrogusto restaurativo (qualcuno forse potrebbe addirittura maldestramente interpretarlo come “reazionario”). È perché nel suo percorso – anche come si evince dall’intervista a Paolo Ruffini che chiude il dossier – si condensano questioni che restano strutturali per il nostro campo: il rapporto fra teatro e media, il problema delle forme popolari e della loro legittimazione, la lettura della sperimentazione come diagnosi storica e non come mito, la critica come pratica che interessa sia una dimensione pubblica allargata, sia le specificità più necessariamente settoriali di natura accademica. Riaprire “il caso” Cappelletti significa anche, in filigrana, interrogare le nostre stesse gerarchie disciplinari e i meccanismi attraverso cui alcune linee di ricerca vengono assorbite nel canone, mentre altre, pur avendo operato in contesti storicamente significativi, scivolano ai margini fino quasi a scomparire. In questo senso, il dossier non è sol-

¹⁰ Id., *Vittorio Gassman: solitudine di un mattatore*, Roma, Editalia, 1988.

¹¹ Id., *La “segreta realtà” della vita nella divina mania del teatro*, in D. Fabbri, *Tutto il teatro di Diego Fabbri*, Milano, Rusconi, 1984, pp. XVII-LXI.

¹² D. Cappelletti e F. Quadri (a cura di), *Enrico Job: catalogo delle opere 1962-1996*, Venezia, Marsilio, 1997.

tanto un'operazione di ricollocazione storiografica, è un modo per rimettere in circolo un metodo e una costellazione di problemi, chiedendo alla comunità scientifica cui è rivolta questa rivista di misurarsi con ciò che ha lasciato indietro, grazie alle opportunità dischiuse dagli inediti giacimenti documentari che interrogano il percorso di Dante Cappelletti nel teatro e da un possibile, conseguente nuovo approccio alla sua figura.

Cronache di un intellettuale “scomparso”

Era la notte tra il 16 e il 17 ottobre del 1996 quando il corpo di Dante Cappelletti venne ritrovato senza vita nel suo appartamento in via Livorno, a Roma. Secondo la ricostruzione riferita dall'allora capo della Squadra Mobile della questura capitolina, il cadavere giaceva riverso sotto il letto, senza particolari segni di violenza, «fatta eccezione per un sottile segno rossastro intorno al collo»¹³: un dettaglio che, nell'immediatezza, fece pensare al filo del telefono come arma del delitto.

Nelle ore precedenti, Cappelletti aveva trascorso la serata al Teatro Valle, elemento che nelle cronache contribuì a inscrivere la morte dentro una topografia teatrale concreta, quasi a suggellare l'ideale coincidenza tra lavoro, vita e frequentazione quotidiana della scena. Effettivamente Cappelletti era un critico teatrale «aggiornatissimo» e «di acuta sensibilità», secondo il drammaturgo, scrittore e

¹³ L. Lippera, *Strangolato col filo del telefono*, in «Il Messaggero», 18 ottobre 1996. Per ulteriori informazioni di carattere giornalistico sulla scomparsa di Cappelletti a ridosso dei tragici eventi che ne caratterizzarono la morte, cfr. anche: P. Bongini, *Strangolato critico teatrale*, in «Corriere della Sera», 18 ottobre 1996; M. Di Giorgio, *Ucciso dopo lo spettacolo. Critico strangolato in casa*, in «l'Unità», 18 ottobre 1996; M.P. Miscio, *Strangolato in camera da letto*, in «Il Tempo», 18 ottobre 1996; G. Serafini, *La tragica fine di un amico che amava il silenzio*, in «Il Tempo», 18 ottobre 1996; R. Cri., *Strangolato dopo un litigio*, in «Il Tempo», 18 ottobre 1996; M. Lugli, *Il critico teatrale ucciso. "Forse non è solo sesso"*, in «la Repubblica», 19 ottobre 1996; s.a., *In chiesa tanti amici del Teatro per l'ultimo saluto a Dante Cappelletti*, in «Il Messaggero», 23 ottobre 1996; E. Gregori e C. Mangani, *Omicidio Cappelletti, si indaga nell'ambiente di lavoro*, in «Il Messaggero», 26 ottobre 1996. Va ricordato che la narrazione giornalistica, enfatizzando spesso in maniera equivoca e strumentale le ipotesi che orientarono la percezione del delitto su uno sfondo connesso agli ambienti omosessuali della Capitale, generò una forte indignazione nell'ambito del teatro e delle persone più vicine a Cappelletti. Tanto da mobilitare un nutrito gruppo di attori, critici e intellettuali dell'epoca affinché firmassero un documento «per criticare il titolo di prima pagina del "Messaggero" [che] diceva "Gay strangolato con il filo del telefono"». I firmatari – tra i quali Dario Fo, Franca Rame, Dacia Maraini, Ugo Gregoretti, Miranda Martino, Massimo Dapporto – sottolineano più correttamente come si sarebbe dovuto ricordare che la vittima era uno stimato docente universitario, critico teatrale e saggista». Il documento si chiudeva con una netta stigmatizzazione della tendenza presente nella stampa italiana alla ricerca spasmodica e morbosa di forme sensazionalistiche di comunicazione. Cfr. s.a., «*Offeso un uomo di cultura*», in «Il Messaggero», 23 ottobre 1996.

giornalista Ubaldo Soddu¹⁴; «frenetico e appassionato», secondo Paola Rossetti¹⁵, allora responsabile della redazione Spettacolo del quotidiano «Il Tempo», la testata per la quale da diversi anni l'uomo lavorava. Ruolo, quello del critico teatrale, che sebbene andasse a coronare i suoi desideri maturati fin da quando era studente universitario, tuttavia non esauriva la misura e la complessità del personaggio. Piuttosto, la sua traiettoria era quella di un intellettuale a tutto tondo capace, come abbiamo accennato nella parte introduttiva, di muoversi trasversalmente su più registri: critico attivo su quotidiani e riviste, autore di programmi RAI dedicati allo spettacolo, studioso di teatro contemporaneo in un arco ampio, dotato anche di una sensibilità drammaturgica che affiorava in alcune incursioni nella scrittura per la scena. E infine, non ultimo, docente e ricercatore universitario stimatissimo dai propri studenti¹⁶. Al momento della sua morte, Cappelletti era ricercatore all'Università Roma Tre, docente di Metodologia della Critica dello Spettacolo presso il Dipartimento di Comunicazione e Spettacolo, dopo essere stato nel medesimo ruolo all'Università La Sapienza e, ancora prima, assistente di Renzo Tian. Un percorso, dunque, scandito da passaggi e incarichi nel quale si riconosce un tratto costante, cioè l'idea che la critica non potesse essere ridotta a esercizio di gusto o di cronaca, ma dovesse confrontarsi con i contesti, con le pratiche e con i saperi che attraversano lo spettacolo come fenomeno culturale complesso.

Lo dichiarò con nettezza lo stesso Tian sempre nel 1996, ricordandolo come «uno studioso non chiuso nella ricerca erudita, ma anzi aperto a quella sul campo, a una partecipazione attiva e curiosa alla vita del teatro, di cui era espressione il suo quotidiano lavoro di critico militante»¹⁷. Una nota in parte convergente a quella che lo definisce «un uomo di cultura non esibita, ma seria e solida, una persona fine, mite, generosa»¹⁸. Due testimonianze che permettono di capire come, nel caso di Cappelletti, l'idea di “militanza” non coincidesse con una progettazione basata su una fedeltà a parole d'ordine, ma con un'adesione quotidiana al teatro come campo aperto e non scontato di relazioni, pratiche, istituzioni e persone:

Gli interessava il fatto teatrale in sé, il teatro proprio come tipo di comunicazione tra le persone e tra le culture. Era informatissimo, studiava, approfondiva, ma sempre con qualcosa che non potrei definire precarietà, debolezza o timidezza, semmai rispetto nei confronti delle scelte degli altri. In questo era una figura abbastanza anomala rispetto ai critici di quel tempo, in particolare ai padri fon-

¹⁴ U. Soddu, *La scomparsa di Dante Cappelletti*, in «Etinforma», II, dicembre 1996, n. 1, p. 16.

¹⁵ Cfr. R. Cri., *Strangolato dopo un litigio*, cit.

¹⁶ Cfr. la toccante testimonianza dei suoi studenti dal titolo *Dante Cappelletti nel ricordo dei suoi studenti*, in «Etinforma», II, dicembre 1996, n. 1, p. 17.

¹⁷ Cfr. P. Bongini, *Strangolato critico teatrale*, cit.

¹⁸ A. Savioli, *Un docente fine e generoso*, in «l'Unità», 18 ottobre 1996.

datori della nuova critica, portatori di *un'idea* di teatro. Lui piuttosto registrava tutto, sia il “nuovo” che il “vecchio”. Gli interessava più l’impatto morale, la professione di “fede” teatrale. Ci teneva a informare, a raccontare, a mettere in comune quello che veniva “apparecchiato” nei teatri. Era mosso da una curiosità che non conosceva limiti¹⁹.

In altre parole, si potrebbe parlare nel suo caso di una militanza “inversa”, che cioè si ribalta rispetto alle forme tradizionali di appartenenza ideologica o ai ruoli, e che si concretizza in un vertiginoso agire critico che si contrappone di volta in volta ai paradigmi più consolidati, non per aderire a nuove ortodossie o fare sistema rispetto a un determinato ambito, ma per generare consapevolezza e rimettere costantemente in discussione le narrazioni.

Questa concezione della militanza critica intesa, fino alla fine, più per punti di fuga che per punti di convergenza, è rafforzata dal fatto che al momento in cui lo colse la morte, Cappelletti stesse lavorando a un progetto di studio tutt’altro che “militante” in senso stretto: la fortuna teatrale di Čechov in Italia, come testimoniano anche i documenti rinvenuti nel suo studio durante le concitate giornate che seguirono la sua scomparsa e oggi custoditi presso il Fondo Dante Cappelletti. La settimana successiva egli avrebbe dovuto recarsi a Pontedera per condurre un dibattito sul teatro nella cultura italiana e in quella araba, progetto che si iscriveva in un interesse coltivato negli ultimi anni e in un impegno volto a stabilire contatti e scambi culturali con i paesi arabi, in particolare con la Tunisia, della cui produzione drammatica aveva acquisito specifiche competenze attraverso ripetuti viaggi e una conoscenza diretta e attenta²⁰. A ciò si aggiunge un ulteriore fronte, indicato come particolarmente rilevante negli ultimi tempi del suo percorso, ovvero il progetto di istituire presso l’Università di Roma Tre un dipartimento di comunicazione e spettacolo. Tutti elementi che restituiscono un profilo non ripiegato sull’orizzonte di un’idealistica battaglia culturale, e neppure confinato nella routine del commento giornalistico. Cappelletti, semmai, appariva impegnato in un lavoro variegato e pragmatico di costruzione di contesti accademici, culturali e internazionali, entro i quali pensare e praticare il teatro.

La presenza alle sue esequie di un numero piuttosto considerevole di uomini e donne di teatro, in particolare attori e attrici, può essere ragionevolmente letta come specchio e indizio di un ulteriore tratto specifico del suo sguardo: l’attenzione costante all’universo attoriale, inteso come asse decisivo della vita teatrale. Lo ricordò Ottavia Piccolo nelle ore successive alla sua scomparsa, sottolineando fuor di retorica come Cappelletti, per delicatezza e capacità critica, fosse «una di quelle

¹⁹ G. Capitta, da un’intervista realizzata da chi scrive per il presente dossier l’8 marzo 2026.

²⁰ Cfr. in particolare D. Cappelletti (a cura di), *Teatro in Tunisia. Mohamed Driss*, Roma, Istituto del Dramma Italiano, 1996.

figure che un attore ha piacere di incontrare nel suo girare e misurarsi con nuovi lavori»²¹, sempre pronto ad accogliere un’idea di teatro plurale, non polarizzata tra “alto” e “basso”, tra ufficialità e cantine, tra tradizione e “seduzione” della sperimentazione²², ma attraversata da continuità e fratture.

È significativo, in questo senso, che le voci più presenti in quel drammatico frangente – Piccolo, ma anche personalità come Maurizio Scaparro o Massimo Ranieri – non appartenessero alla sfera del Nuovo Teatro, cioè a una sensibilità organizzata intorno alle forme sceniche storicamente più avanzate. Piuttosto, testimoniassero con la loro presenza l’attenzione di Cappelletti, in diverse sfumature, per una tendenza al versante in cui la ricerca e la sperimentazione cedono il passo anche a un interesse per la tradizione e la dimensione latamente popolare. In questa direzione, la condizione dell’attore – e lo studio dell’attore, come vedremo più avanti – costituisce una premessa decisiva anche per l’orientamento stesso di Cappelletti verso il teatro. Da questo posizionamento diventa più leggibile anche la sua collocazione politica e intellettuale complessiva, che un critico come Gianfranco Capitta, nonché amico e persona particolarmente vicina allo stesso Cappelletti dalla seconda metà degli anni Settanta, definì caratterizzata da «una fede di fondo e lo schierarsi, come si diceva una volta, ‘a sinistra’»²³.

Origini di un metodo

Nato il 15 dicembre del 1946 a Piancastagnaio, in provincia di Siena, nella frazione di Tre Case, e proveniente da una famiglia di estrazione contadina che assecondò con sacrificio ed entusiasmo un desiderio di studio manifestato precocemente, Dante Cappelletti era già comparso sulle pagine di cronaca dei giornali molti anni prima della sua morte, in circostanze ben più luminose. La “notizia”, in senso propriamente giornalistico, stava in un elemento allora percepito come inedito nel panorama culturale italiano: per la prima volta, uno studente universitario affrontava in modo organico e sistematico il tema dell’attore contemporaneo all’interno

²¹ Cfr. P. Bongini, *Strangolato critico teatrale*, cit.

²² «[Cappelletti] si lasciò sedurre con trasporto genuino dalle istanze della Sperimentazione. Lui, però, continuava a credere nella totale libertà espressiva di quella esperienza e, come era suo costume, lasciava a chiunque una opportunità»; G. Serafini, *La tragica fine di un amico che amava il silenzio*, cit.

²³ G. Capitta, *Un sipario oscuro per un critico vitale*, cit. Un orizzonte politico-culturale che coincide con il contesto nel quale lo stesso Capitta colloca il suo incontro con Cappelletti: «Ho conosciuto Dante vedendo una serie di spettacoli legati a manifestazioni di ispirazione prevalentemente religiosa. Venivano presentati durante la stagione estiva, in luoghi periferici dell’Italia centrale. Lui era molto interessato al patrimonio della tradizione cristiana in Italia. Anche Monticchiello era uno dei luoghi in cui ci incontravamo sempre, perché aveva quella vena popolare, in qualche modo anche devozionale, legata alla cultura cattolica». G. Capitta, da un’intervista realizzata da chi scrive, cit.

di un percorso accademico finalizzato alla tesi di laurea²⁴. Fu proprio Cappelletti, all'epoca studente presso la Facoltà di Magistero a Roma, a inaugurare questo terreno di indagine.

La tesi, ponderosa già dal punto di vista materiale, recava il titolo *Il problema dell'attore. L'attore italiano di oggi*²⁵. Venne discussa il 16 luglio 1970, con Federico Doglio come relatore²⁶, conseguendo il massimo dei voti (110/110). L'impianto complessivo dichiarava un orientamento socio-antropologico, nel tentativo di fare luce sulla condizione dell'attore italiano dell'epoca. L'elaborato si articolava in due parti corrispondenti ad altrettanti tomi: una prima sezione di quasi seicento pagine, dedicata ai rapporti dell'attore con il personaggio, con l'autore, con il regista, oltre che con gli ambiti del cinema, del teatro e della televisione; una seconda sezione di circa duecentottanta pagine, composta dalle risposte a un questionario predisposto da Cappelletti per una trentina di attori, attivi nella stagione 1969-70 nell'ambito prevalente della vita teatrale romana. In particolare, a tale scopo Cappelletti elaborò un set di tredici domande, cui risposero interpreti diversi, fra i quali: Edmonda Aldini, Ennio Balbo, Gino Bramieri, Eduardo De Filippo, Duilio Del Prete, Rossella Falk, Turi Ferro, Dario Fo, Adriana Innocenti, Glauco Mauri, Renzo Montagnani, Valeria Moriconi, Ave Ninchi, Eros Pagni, Alvaro Piccardi, Giuseppe Pambieri, Ottavia Piccolo, Paolo Poli, Romolo Valli, Lina Volonghi.

Va sottolineato come questo episodio, letto retrospettivamente, assume un valore che oltrepassa la cronaca universitaria. La scelta operata da Cappelletti sotto il magistero di Doglio segnalava una tendenza in atto, in cui gli studi teatrali andavano a consolidarsi in Italia oltre la cornice esclusiva della letteratura drammatica e della filologia, per misurarsi con lo spettacolo come sistema stratificato di pratiche, professioni e forme della comunicazione²⁷. Del resto, questi stessi anni precedono

²⁴ Se ne dà notizia nelle pagine dedicate al teatro e agli spettacoli in alcuni quotidiani dell'epoca. Cfr. s.a., «*L'attore in Italia*», in «Il Giornale d'Italia», 11-12 luglio 1970; s.a., *Una tesi singolare*, in «Paese Sera», 22 luglio 1970; s.a., *Trenta attori lo aiutano a laurearsi*, in «Panorama», 20 agosto 1970, p. 47.

²⁵ È stato possibile leggere e consultare il documento in virtù del fatto che tre copie della tesi, divisa in quattro tomi, alcune con revisioni autografe, sono depositate presso il Fondo Cappelletti della Biblioteca Comunale di Piancastagnaio.

²⁶ «Cappelletti era un giovane molto studioso, intelligente, laborioso. In RAI aveva un compito di archivio, e in questo archivio riusciva a lavorare moltissimo. Era una persona molto colta. È venuto a trovarmi quando ero direttore degli spettacoli in televisione [RAI], mi ha chiesto consiglio per il suo percorso professionale, come persona che voleva fare una tesi significativa sull'attore». F. Doglio, da un'intervista realizzata da chi scrive per il presente dossier il 22 febbraio 2026.

²⁷ Cfr. R. Ferraesi, *La rifondazione degli studi teatrali in Italia dagli anni Sessanta al 1985*, Torino, Accademia University Press, 2019. Sintomo della medesima tendenza può essere considerata anche la serie di puntate radiofoniche *Tutto il mondo è attore*, curata pochi anni dopo da Alessandro

di poco la nascita nel 1971 del corso di laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo (DAMS) a Bologna, un'esperienza che avrebbe inciso profondamente sull'orientamento futuro degli studi sul teatro, aprendo con forza una originalità d'indagine sulle arti della scena, anche in legittimo rapporto ai media, ai linguaggi della comunicazione di massa e alla dimensione sociale della produzione culturale. In questo contesto, la tesi di Cappelletti appare come un sintomo di quel mutamento.

Le domande rivolte ad attori e attrici, che qui di seguito riportiamo per come furono formulate, disegnano un tracciato che tiene insieme definizione ontologica della figura dell'attore, condizioni sociali di provenienza, metodi di lavoro, rapporto con i media, pubblico e critica; fino a un quesito che chiama provocatoriamente in causa Giorgio Albertazzi come figura-soglia del divismo attoriale dell'epoca:

1. Che cos'è l'attore?
2. Esiste la vocazione dell'arte drammatica?
3. Incontro con la scena nel rapporto Accademia-attore.
4. L'attore e i testi: che significa l'incontro con un autore drammatico? Quale rapporto di scelta esiste in questo ambito?
5. L'attore da quale classe sociale proviene?
6. Qual è l'importanza sociale della professione dell'attore?
7. Perché un attore, tra i vari mezzi di comunicazione, sceglie di fare teatro?
8. Crede nel divismo? Qual è per lei il divo di oggi? È morto il divo?
9. Dopo la morte dei “figli d'arte” abbiamo molti attori a “germinazione spontanea”. Riproducono, questi, i figli d'arte di nuovo tipo?
10. Il lavoro dell'attore e i vari metodi d'arte drammatica. Qual è il metodo che secondo lei vale per l'efficacia della recitazione?
11. A quale pubblico vi rivolgete? A quale vorreste rivolgervi?
12. Qual è il rapporto con la critica italiana?
13. Che cosa pensa di Giorgio Albertazzi?

Proprio la ricezione giornalistica dell'inchiesta consente di cogliere, con particolare evidenza, il profilo dell'operazione. Una fonte coeva, infatti, non si limitò a registrare l'elenco delle adesioni, ma insistette, grazie alla diretta testimonianza dello stesso Cappelletti, sulla dinamica concreta delle risposte e sulle reazioni degli intervistati, fino a restituire l'atmosfera (e, in certa misura, il carattere) dell'indagine:

Quasi tutti gli attori a cui Cappelletti si è rivolto hanno accettato di buon grado di farsi intervistare. Eduardo De Filippo ha voluto i quesiti scritti, Paolo Poli ha

dovuto essere censurato per le sue frequenti espressioni troppo colorite. L'unica a non volerlo aiutare è stata Anna Proclemer [...]. Tutti d'accordo sull'inutilità dell'accademia; sulla necessità di fare il teatro per tutti e non solo per una élite, sulla maggiore importanza del teatro rispetto a cinema e televisione. [...] La conclusione della tesi di Dante Cappelletti [...] è che in un momento di crisi dei grandi mezzi di comunicazione di massa (cinema, teatro e televisione) l'attore può, col teatro, comunicare in modo molto più diretto e meno alienante. «A patto però», dice [Cappelletti], «di fare come Dario Fo, che pur essendo un grandissimo attore, con tutte le carte in regola anche sotto il profilo tecnico, non si è fatto ossessionare dalla mania di perfezionismo estetico e ha puntato tutto su uno stile semplice, accessibile. Il risultato è che ha portato ai suoi spettacoli migliaia di operai e di contadini»²⁸.

Tralasciamo le considerazioni che si potrebbero fare sulla presunta “semplicità” dello stile di Fo e sulla doverosa contestualizzazione che il suo teatro meriterebbe soprattutto dopo il 1968. Piuttosto, concentriamoci su come questa lunga citazione – interessante sia per il dato in sé, sia per il modo in cui organizza il senso dell'inchiesta – permette di circoscrivere fin dall'inizio uno dei tratti salienti che accompagnerà Cappelletti nel seguito del suo percorso: la centralità dell'attore come luogo di intersezione tra tecnica, società e istituzioni; e, insieme, la convinzione che la questione teatrale non possa essere disgiunta dal problema dei pubblici e dei mezzi di comunicazione.

Se alla lettura l'andamento dell'elaborato può apparire a tratti “neutro” rispetto al punto di osservazione, almeno nella misura in cui una parte consistente del lavoro è dedicata a costruire un quadro di relazioni (attore/personaggio, attore/autore, attore/regista) e a raccogliere materiali di testimonianza; tuttavia, già qui affiora una scelta di prospettiva analitica che tenderà a funzionare in seguito per Cappelletti come una sorta di marchio, cioè la lettura dei dispositivi – formazione, lavoro, classe sociale, divismo, pubblico, critica – che rendono l'attore un problema culturale prima ancora che estetico.

In questa direzione pesa, inevitabilmente, anche l'impostazione determinata dal relatore della tesi, Federico Doglio, il cui orientamento verso la realtà del teatro va tenuto in piena e dovuta considerazione. L'idea, cioè, che la scena debba misurarsi con la realtà, anche con quella più popolare degli strati sociali; e che tale confronto possa (e talvolta debba) passare attraverso i mezzi di comunicazione di massa, senza che ciò implichi né resa né disprezzo. Su questo crinale, la questione dell'attore e delle sue problematiche sociali, professionali, culturali, diventa la premessa che muove Cappelletti verso il teatro, e lo colloca in una linea di ricerca che privilegia l'osservazione ravvicinata del campo teatrale.

Resta, poi, un'ulteriore implicazione, utile per inquadrare retrospettivamente

²⁸ s.a., *Una tesi singolare*, cit.

questa tesi nel contesto dei primi anni Settanta. L'attenzione all'attore e al rapporto con i pubblici tende a lasciare sullo sfondo, se non proprio a obliterare, alcuni principi che, proprio in quegli anni, si imponevano nelle tensioni più ambiziose della ricerca teatrale: ad esempio, la forte componente corporea, potremmo dire “irrazionale”, “artaudiana”²⁹, della pratica teatrale e la sfida radicale ai linguaggi della scena tradizionale. È un dato che tende a privilegiare nettamente il nodo dell'attore come mediatore “popolare” tra teatro e società, tra “scena” e “media”, e che, per questa via, prepara molte delle successive scelte critiche e professionali di Cappelletti. Scelte che, da un punto di vista accademico, faranno fatica a inserirsi nel coevo processo, tendenzialmente egemonico, di rifondazione degli studi teatrali in Italia, basato sul passaggio epistemologico dal “testo” allo “spettacolo”, e dallo “spettacolo” al “teatro” come processo³⁰.

Teatro (e televisione) come fatto pubblico

Fin dalla sua formazione e dal suo immediatamente successivo ingresso nell'universo del teatro, Cappelletti incrocia l'interrogazione dei linguaggi della scena con un'attenzione ai media, avvicinandosi alla riflessione critica anche attraverso il filtro dell'universo televisivo, facendo dunque della “comunicazione di massa” un banco di prova teorico. In questo quadro, l'orizzonte culturale riconducibile a Federico Doglio funziona come un dispositivo di orientamento, tanto più se si considera la fisionomia biografica e istituzionale dello stesso Doglio. Dal 1965 professore di Storia del Teatro e dello Spettacolo all'Università di Roma La Sapienza (Facoltà di Magistero); dal 1967 condirettore del Teatro Stabile di Torino, ma già dal 1955 entrato per concorso in RAI, dove lavorò per lo spettacolo televisivo e nei programmi culturali e sperimentali. Allievo di Mario Apollonio all'Università Cattolica di Milano, Doglio esercitò inoltre per anni la critica teatrale su quotidiani e riviste di area prevalentemente cattolica e conservatrice, dato non secondario, perché contribuisce a chiarire il profilo culturale entro cui matura la sua riflessione su teatro e televisione.

Il magistero di Apollonio, in particolare, si percepisce nella concezione dogliana del teatro come “fatto pubblico”³¹, per cui il teatro non è soltanto un'arte tra le arti, ma strumento comunitario e politico, iscritto in un regime di responsabilità e di relazioni con le istituzioni. Premessa che rende meno sorprendente l'interesse dello stesso Doglio (e, a monte, di Apollonio) per la televisione come luogo in cui

²⁹ Sulle implicazioni di questo termine nella scena teatrale italiana degli anni Sessanta, mi permetto di rimandare al mio *Fare Artaud: il teatro della crudeltà in Italia (1935-1970)*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2019.

³⁰ Cfr. R. Ferraresi, *La rifondazione degli studi teatrali in Italia dagli anni Sessanta al 1985*, cit.

³¹ Cfr. F. Doglio, *Il teatro pubblico in Italia*, Roma, Bulzoni, 1969.

quella dimensione di condivisione collettiva e quella responsabilità vengono ridefinite su scala di massa.

È in questo snodo che – come ricordava Aldo Grasso³² – si comprende anche la distanza, e insieme la polemica implicita, rispetto a un atteggiamento molto diffuso nella cultura italiana del tempo: l'ideologia del rifiuto e della demonizzazione che una parte della sinistra esprimeva nei confronti del mezzo televisivo, contrapposta, da un lato, alla componente “autoriale” del cinema e, dall'altro, a una linea cattolica più dinamica e meno difensiva in cui rientrano, appunto, Apollonio e Doglio. Per questa linea la televisione, proprio a partire dalle sue caratteristiche “grossolane”, finisce per liquidare programmaticamente alcune illusioni estetizzanti, sconvolge le regole del gioco e demistifica l'ideologia del messaggio.

Un esempio rilevante di questo approccio “serio” allo studio della televisione, non ridotto a commento occasionale né a condanna ideologica, si rintraccia fin dalle origini degli «Annali della Scuola superiore di giornalismo e mezzi audiovisivi». La rivista, fondata nel 1966 proprio da Mario Apollonio³³, manifesta infatti, sin dai primissimi anni, un interesse specifico per il mezzo televisivo, contribuendo a istituzionalizzare un approccio di ricerca originale sulla TV e inserendosi in una riflessione avviata dal suo fondatore un decennio prima e culminata nella monografia *Drammaturgia televisiva*³⁴. La prospettiva istituita da Apollonio e dalla sua scuola non si limita a discutere la presenza e le potenzialità del teatro sul piccolo schermo, costituendo piuttosto un punto di vista (per molti aspetti controcorrente) sulla necessità e le prospettive di uno studio rigoroso del mezzo più moderno e popolare.

L'interesse di Apollonio non è, evidentemente, un accidente. Ma piuttosto che entrare qui nella lettura complessa che egli propone della teatralità televisiva, è utile rilevare più semplicemente come la sua fascinazione «sottende un concreto impegno a forgiare il medium [...] ma anche a studiarlo, ad applicarvi le discipline che di volta in volta si rendono necessarie per comprenderne i linguaggi, la tecnologia, le forme testuali o la rilevanza sociale»³⁵.

Dentro questa genealogia si colloca con coerenza *Televisione e Spettacolo* di Do-

³² Cfr. A. Grasso e M. Scaglioni (a cura di), *Schermi d'autore: intellettuali e televisione, 1954-1974*, Roma, ERI-RAI, 2002.

³³ Cfr. L. Peja, *Dagli «Annali della Scuola Superiore delle Comunicazioni Sociali» a «Comunicazioni Sociali. Journal of Media, Performing Arts and Cultural Studies»*, in G. Guccini e A. Petrini (a cura di), *Riviste di teatro e ricerca accademica. Un colloquio e un inventario*, Roma, Bonanno Editore, 2016, pp. 119-123.

³⁴ M. Apollonio, *Drammaturgia televisiva*, Brescia, La Scuola Editrice, 1968.

³⁵ M. Scaglioni, note per i cinquant'anni della rivista «Comunicazioni Sociali», pubblicate sul sito della medesima rivista al seguente link: <https://comunicazionisociali.vitaepensiero.it/news/milestones-cs50-televisione-4600.html> (ultima consultazione: 18 gennaio 2026).

glio³⁶, che sintetizza in modo esemplare la sua prospettiva di lavoro sul mezzo televisivo, in coincidenza con le traiettorie originarie della scuola di Apollonio. Il programma è enunciato in termini espliciti:

Un esame condotto senza preconcetti, sulla base di una quotidiana esperienza, che consenta al pubblico di individuare e apprezzare la natura e le diverse possibilità del mezzo, di valutarne le molte attuali ricchezze e le varie carenze alla luce dell'autentica gerarchia dei valori morali e civili che deve illuminare e soccorrere la vita del singolo come quella della collettività. Il presente saggio rappresenta un primo tentativo nella direzione ora indicata: quella della chiarificazione dei principali termini del tema, al fine di consentirne l'esatta comprensione; in una prospettiva di responsabilità sociale viene, quindi, situato l'ambito dello spettacolo in TV. Ed, infine, vengono indagate le peculiarità dello spettacolo televisivo³⁷.

Doglio non manca di registrare la critica proveniente soprattutto da una parte della sinistra intellettuale (per esempio Moravia), ma invece di assumere la televisione come oggetto estraneo o culturalmente degradato insiste sulla necessità di un coinvolgimento vivo degli intellettuali, proporzionato alla portata sociale del mezzo.

Allo stesso tempo, nel discorso dogliano che si articola nelle pagine del volume, affiora una tonalità moraleggiante che non va elusa, perché contribuisce a collocare ideologicamente le posizioni dell'autore. La richiesta di una gerarchia di valori e, insieme, l'idea che questa gerarchia debba misurarsi in modo serrato con le esigenze che nascono dal basso, cioè dal pubblico. In questo senso, nella sua riflessione emerge la necessità di individuare nella televisione una funzione educativa – fino alla definizione di «lucida, consapevolezza pedagogica»³⁸ – e di ribadire che i fini primari della TV sono informativi ed educativi. Ne deriva un'idea di televisione come servizio pubblico e come «prospettiva di responsabilità sociali»³⁹ nella quale la televisione non è pensata come strumento di evasione, ma come mezzo di scoperta e riscoperta della realtà quotidiana, del suo significato e del suo possibile valore.

Questa dimensione normativa si rende esplicita quando Doglio valuta la trasmissione degli spettacoli contemporanei, giudicandoli «spesso contraddistinti da temi fortemente anarcoidi, asociali [...] inadatti ad essere diffusi per l'audacia delle esibizioni rese parossistiche da un clima di eccitazione collettiva»⁴⁰, fino a toccare

³⁶ F. Doglio, *Televisione e Spettacolo*, Roma, Editrice Studium, 1961.

³⁷ Ivi, p. 8.

³⁸ Ivi, p. 64.

³⁹ Ivi, p. 95.

⁴⁰ Ivi, p. 101.

il problema della censura e dell'opportunità di un controllo. Ancora più rivelatore, perché formulato come principio generale di programmazione, è il passo successivo:

lo spettacolo, dunque, in quanto tale, deve essere limitato e dosato nella sua quantità, nell'ambito della programmazione generale delle produzioni televisive di ogni singola giornata e selezionato opportunamente rispetto alla sua qualità artistica e agli interessi del pubblico televisivo, intesi nel senso migliore (ricreazione e non distrazione o evasione). Se questo non accadesse, la TV diventerebbe, in breve tempo, strumento di confusione di valori e di idee, occasione quotidiana di inerzia spirituale e di abulia⁴¹.

Se tuttavia ci si sposta dal piano morale a quello delle forme, diventa chiaro perché l'orizzonte delineato da Doglio fosse, per Cappelletti, particolarmente fecondo. Doglio definisce infatti teatro e cinema come "matrici naturali" di ogni forma di spettacolo televisivo. Questa reciprocità tra spettacolo televisivo e forma teatrale non fonda soltanto un interesse per lo "spettacolo" in generale, ma rilancia il teatro come oggetto privilegiato per leggere le trasformazioni dei media. Doglio, infatti, osserva che il teatro di prosa è il genere più frequentemente realizzato in studio perché considerato il più adattabile alla TV e assai gradito al pubblico, e dedica al problema dell'adattamento una riflessione centrata sulla misura: l'edizione televisiva deve essere «corretta», anche se condensata, «la ristampa il più possibile fedele nel mezzo editoriale proposto»⁴². In questa prospettiva, l'immediatezza della ripresa diretta e la «viva presenza» sono strumenti per guadagnare in profondità ciò che si perde in estensione, «a tutto vantaggio del significato dell'Opera e dell'educazione dei telespettatori», poiché «l'aderenza all'originale dell'Opera del dramma è l'obiettivo educativo della televisione nei confronti dei telespettatori»⁴³.

È proprio su questo sfondo, complesso e ambivalente, che si comprende come le istanze elaborate da Doglio (e Apollonio) abbiano potuto influire sull'orientamento di Cappelletti, non solo per la legittimazione dello studio dei media e della comunicazione di massa, ma per l'idea – decisiva per la sua successiva scrittura critica e per la formulazione di un'idea estesa di "popolare" – che teatro e televisione siano campi da osservare insieme, come contesti pubblici attraversati da questioni relative allo spazio di indagine intorno a pubblico, educazione, gerarchie culturali, responsabilità e conflitto di valori.

⁴¹ Ivi, p. 102.

⁴² Ivi, p. 127.

⁴³ Ivi, p. 128.

Il laboratorio critico di *Canzonissima*

Se la tesi del 1970 sull'attore segnava, per Cappelletti, l'ingresso nello studio del teatro come fenomeno sociale e professionale, il già citato *Canzonissima* '71 (1971) ne costituisce il controcampo più immediato. Il fuoco si sposta dalla scena al palinsesto televisivo centrato sulla popolarissima trasmissione evocata dal titolo, ma la domanda di fondo resta la medesima e, semmai, acquista un ulteriore grado di radicalità. Non si tratta più soltanto di comprendere “chi è” l'attore e quale funzione sociale incarna, bensì di interrogare la macchina che costruisce e normalizza figure pubbliche, modelli di comportamento e forme del desiderio entro un regime comunicativo capace di parlare a un pubblico che tende a coincidere con «tutta una nazione»⁴⁴.

Il volume – che si tende per lo più a eludere nell'economia complessiva del contributo intellettuale dello studioso toscano, quasi dovesse essere necessariamente relegato a una sorta di appendice accessoria alla sua formazione – rende, in realtà, evidente una continuità metodologica stringente con quanto messo in campo nella tesi di laurea. Anche qui Cappelletti procede per inchiesta, per accumulo e ordinamento di materiali, per costruzione di griglie interpretative e repertori. La mole di dati e categorie, l'attenzione rivolta ai protagonisti e ai dispositivi, la volontà di trattare un oggetto popolare con strumenti analitici robusti prolungano, pur in un contesto differente, l'impostazione socio-antropologica già sperimentata nella tesi, con i suoi questionari e le sue interviste. Cambia l'oggetto, ma non cambia l'idea regolativa: per comprendere teatro e spettacolo occorre attraversare le pratiche, i linguaggi e i pubblici che essi mobilitano, e misurarne gli effetti nel corpo vivo della società.

Canzonissima '71 è dunque un documento-chiave per capire come, all'inizio degli anni Settanta, Cappelletti metta alla prova su un oggetto di interesse eminentemente “popolare” e *mainstream* un'attitudine critica che tornerà riconoscibile anche nella successiva attività sul teatro.

L'intento dichiarato è «decifrare il senso, l'ideologia e le modalità espressive della trasmissione»⁴⁵. Ne deriva un impianto fitto, spesso anche ridondante, a tratti persino “bulimico” nella messa in campo di dati, categorie e nessi analitici. Si avverte l'energia – e talvolta l'enfasi – di un laboratorio giovanile; non mancano pure asperità nella scrittura, che può risultare a tratti involuta, e una certa apoditticità nel modo di trattare materia e personaggi. Tuttavia, proprio questa eccedenza segnala la natura dell'operazione, l'oggetto viene assunto come problema culturale vero e proprio, non come semplice varietà da commentare con superiore indulgenza.

⁴⁴ D. Cappelletti (a cura di), *Canzonissima* '71, cit., p. 31.

⁴⁵ Ivi, p. 140.

Uno dei nuclei teorici più densi è l'idea della televisione come dispositivo di verifica, come rivelatore di un quadro più ampio. Quale realtà emerge, e in che modo un programma di intrattenimento può renderla leggibile? La risposta si addensa intorno a una categoria che potremmo definire del "vuoto". *Canzonissima* viene definita «spettacolo modello»⁴⁶ proprio perché capace di veicolare un vuoto di valori e un vuoto di contenuti. La lettura socio-culturale, in questo quadro, non è dunque una forzatura metodologica, è la condizione stessa per comprendere perché una forma cosiddetta "evasiva" possa produrre effetti significativi sull'elaborazione di modelli comportamentali. Il punto è soprattutto dimostrare che lo spettacolo televisivo e l'intrattenimento, a partire da quelle forme che oggi definiremmo "del performativo", assumono proporzioni politiche in senso indiretto, che possono diventare il luogo di una neutralizzazione simbolica in cui l'assenza di conflitto e l'abbassamento della complessità si trasformano in condizioni strutturali di manipolazione collettiva.

Questo orientamento emerge con chiarezza nell'analisi di qualcosa che ha immediatamente a che fare con la dimensione del corpo performante, ovvero con il "Tuca Tuca", il ballo lanciato proprio nel 1971 all'interno di *Canzonissima*, interpretato da Raffaella Carrà e divenuto in poche settimane un fenomeno di costume nazionale. Si trattava di una coreografia ideata da Don Lurio, semplice e ripetitiva, scandita dal contatto ritmico tra alcune parti del corpo (fianchi, ginocchia, spalle), che giocava su un equilibrio ambiguo tra allusione erotica e innocenza ludica. Proprio questa ambivalenza, insieme alla sua formidabile diffusione televisiva in prima serata, ne fece un simbolo dell'Italia di inizio anni Settanta, capace di suscitare entusiasmo popolare ma anche polemiche morali, e di condensare in forma spettacolare le tensioni tra corpo, sessualità, censura e cultura di massa.

Cappelletti, nel volume, ne osserva la diversa ricezione generazionale e attribuisce la fortuna televisiva del ballo a un rapporto non risolto fra componente ginnica ed elemento erotico:

In televisione ha affascinato più gli adolescenti e i bambini che i giovani. Questo va forse attribuito al fatto che la componente, diciamo, ginnica ha molta prevalenza su quella a carattere erotico. E d'altro canto né l'una né l'altra riescono a fondersi perfettamente, per cui si ha più la sensazione di un innocente ed infantile gioco di movimenti, che di un modo per scaricare, come è successo in precedenza con altre forme di ballo, l'attenzione aggressiva tipica in molti atteggiamenti della danza contemporanea. Ecco perché il tuca tuca piace più come disco, dove il dato sessuale è più chiaro e divertente⁴⁷.

In questo passaggio, ciò che conta non è soltanto la lettura del singolo fenomeno,

⁴⁶ Ivi, p. 20.

⁴⁷ Ivi, p. 28.

ma l'idea di metodo che la sostiene e che l'autore esplicita poco dopo. Il gesto che si inverte nel fenomeno televisivo, in quanto forma elementare e ripetibile, viene trattato come traccia di un immaginario più ampio.

L'assunzione di questi fenomeni di massa come oggetti legittimi di indagine è rivendicata esplicitamente. Da qui discende una premessa che Cappelletti, facendo eco alla linea di Apollonio e Doglio, pone quasi come condizione preliminare di ogni discussione: la televisione è «innanzitutto un servizio pubblico»⁴⁸. Per poi spostare il ragionamento dalla singola trasmissione al dispositivo televisivo come potenza di unificazione, ricomponendo differenze e conflitti in una razionalità superiore e apparentemente pacificata. L'evasione non è però innocenza, ma una forma di penetrazione culturale che opera proprio là dove le difese critiche tendono a indebolirsi.

Coerentemente con questa ipotesi, l'impianto metodologico si fonda sull'analisi del contenuto, cioè su uno strumento di ascendenza semiologica, tipicamente impiegato nello studio della propaganda. È significativo che, dentro la stessa cornice, venga mantenuta la dialettica tra possibilità divergenti, misurabili empiricamente: l'interesse è capire «quali atteggiamenti, avanzati o conservatori, vengono rafforzati» attraverso la ricezione di un dato messaggio⁴⁹. L'analisi non viene quindi presentata come semplice denuncia, ma come strumento per misurare direzioni e rinforzi, tenendo aperta la questione degli esiti.

Quando Cappelletti passa ai contenuti, la critica si concentra su ciò che la trasmissione costruisce come modello e normalità. Le categorie impiegate sono numerose (politica interna, politica estera, sesso, famiglia, religione, soldi, problemi sociali, ecc.), ma il nodo emerge con forza nella lettura della femminilità e della sessualità, dove *Canzonissima* sarebbe portatrice di un'immagine regressiva e composta della donna, incarnata soprattutto proprio dall'iconica Carrà:

È attraverso questi contenuti che *Canzonissima* propone un modello di comportamento in cui nessuna donna, identificandovisi, può trovare uno stimolo all'avanzata sociale. In un momento in cui il problema della donna è estremamente sentito, la televisione perde il suo tradizionale ossequio per l'attualità per riproporre nel mezzo l'interpretazione di Raffaella Carrà, una donna che è una specie di mostro costruito attraverso le caratteristiche di diversi tipi di donna, tutti tratti dalla più vieta tradizione culturale: la donna moglie e donna di casa, attenta ai fornelli ma pur sempre sexy, la donna insomma che cucina in calzamaglia nera ballando e cantando e che, quando esce dall'ambito familiare, diventa la donna ragno, vamp, divoratrice di uomini. Ci sembra che questo tipo di donna non risponda minimamente alla realtà femminile quale essa è realmente oggi e che l'affermazione di un tale modello in una trasmissione così popolare risponde

⁴⁸ Ivi, p. 29.

⁴⁹ Ivi, pp. 34-35.

al preciso intento di affermare per ogni aspetto della realtà sociale una decisa conservazione⁵⁰.

Il punto, qui, non riguarda soltanto il giudizio sul programma, ma la tesi di fondo. La televisione, in un momento storico in cui le donne cominciavano a porre con forza una riflessione critica sul proprio ruolo sociale, sospende il proprio interesse per i temi dell'attualità per reintrodurre piuttosto modelli tradizionali in forma seducente e apparentemente ludica. Su un terreno contiguo si colloca anche la critica di Cappelletti ai testi delle canzoni presentate nel corso della trasmissione, giudicati incapaci di intercettare tendenze avanzate e inclini a ripiegare su moduli non conflittuali, dove la normalizzazione opera attraverso forme facili di identificazione.

Se si tengono insieme questi elementi, *Canzonissima* '71 appare come un contributo in cui, tra pregi e difetti, si delineano alcune costanti della postura critico-analitica di Cappelletti: l'attenzione ai dispositivi di produzione culturale, la fiducia (talvolta spinta all'eccesso) nella costruzione di strumenti e categorie, la convinzione che l'"evasione" sia un luogo nel quale operano delle complessità che non vanno ideologicamente scartate, e l'interesse per la dimensione sociale e popolare degli immaginari.

Anche nel modo di trattare, pur con strumenti di critica "forte", un oggetto televisivo popolare come *Canzonissima*, si intravede in Cappelletti quella disposizione a leggere lo spettacolo come campo allargato, dove teatro e media partecipano della stessa posta in gioco: la costruzione dei pubblici e delle forme di vita simbolica.

Non è irrilevante che *Canzonissima* '71 si collochi nel cuore della produzione RAI e del sistema delle figure iconiche della spettacolarità italiana tra anni Sessanta e Settanta. Entrare così presto in contatto con quel contesto significava confrontarsi, sebbene con strumenti analitici affatto supini, con una realtà egemonica e tutt'altro che antagonista, e questa esperienza contribuirà a consolidare una cifra che resterà riconoscibile negli anni successivi. La traiettoria di Cappelletti si muoverà, infatti, lungo una linea di tensione costante, capace di tenere insieme contesti ufficiali e curiosità per territori laterali, istituzioni e sperimentazioni, centro e margini. In questo senso, l'oscillazione tra "ufficialità" e "avanguardia" non apparirà come indecisione, ma come scelta conoscitiva.

Verso la maturità

Gli anni successivi finiscono per alimentare ulteriormente il lavoro di Cappelletti entro l'orbita delle emanazioni della RAI. Basti pensare, per esempio, alle già citate collaborazioni per la realizzazione di programmi televisivi e al contesto editoria-

⁵⁰ Ivi, p. 41.

le delle edizioni ERI-RAI, nel quale si colloca uno dei suoi studi più importanti come *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*. È però soprattutto la rivista «Il Dramma» che, nella seconda metà degli anni Settanta, gli offrirà un'altra “casa”, un terreno di accoglienza e di stabilizzazione per la sua personalità critica.

Fondata nel 1925 da Dino Segre e Lucio Ridenti, la testata esprimeva dal secondo dopoguerra un'impronta complessivamente conservatrice e generalista.

Nella terza serie, dal n. 1 (ottobre 1968) al n. 3-4 (marzo-aprile 1973), la pubblicazione si interrompe in seguito alla morte di Ridenti (15 gennaio 1973). In quella fase la redazione si era già sdoppiata in due sedi, affiancando alla storica sede di Torino una nuova sede romana. Anche i sottotitoli del progetto editoriale registrano con chiarezza l'allargamento del campo: per la terza serie il sottotitolo è “Teatro, cinema, Tv, musica, radio”, diventato in seguito, dal 1970, “Teatro, letteratura, cinema, arte, musica, radio, Tv”. La rivista amplia così il proprio raggio di interesse, estendendolo dal teatro al cinema, alla letteratura e alle arti, e predisponendo un contesto particolarmente adatto a una riflessione che non separa mai del tutto lo sguardo sulla scena da quello sui media e sugli altri territori dell'arte.

È però con la quarta serie che questo processo si consolida sul piano organizzativo e redazionale. Dopo un'ulteriore interruzione di sette mesi, la rivista riprende nel dicembre 1973 e prosegue fino al n. 11-12 (gennaio-febbraio 1983), con sede stabilmente a Roma. In questa fase la direzione passa da Maurizio Liverani (dicembre 1973 - ottobre-novembre 1976) a Diego Fabbri (gennaio-febbraio 1977 - luglio-agosto 1980). È proprio entro questo quadro, e a partire dal 1976, che Cappelletti trova un ruolo nel progetto editoriale della testata, via via più stabile, fino a diventarne caporedattore, consolidando così una piena maturità professionale.

Senza voler anticipare il puntuale contributo di Adele Cacciagrano che segue, nel quale viene analizzata nel dettaglio l'eterogeneità della scrittura critica di Cappelletti nella sua collaborazione con «Il Dramma», ci si limita qui a osservare come l'attività del critico toscano per la rivista renda visibile, in forma particolarmente concentrata, la sua capacità di muoversi tra registri e oggetti diversi. I suoi interessi, al netto delle esigenze più strettamente redazionali, si dispongono secondo un eclettismo marcato, con un'attenzione rivolta a figure piuttosto eterogenee del teatro italiano, includendo anche ambiti esplicitamente commerciali. Inoltre, l'accezione di “popolare” che aveva investito il televisivo e il modo in cui quel medium intercetta “dal basso” un pubblico molto variegato, tende a ricollocarsi in una dialettica più propriamente teatrale.

A questo proposito, tra il 1971 e il 1972, in un articolo giovanile che introduceva il suo sistematico interesse per quella sorta di esperimento socio-antropologico che cominciò a essere da qualche anno prima il Teatro Povero di Monticchiello, così Cappelletti scrive:

[...] se c'è stato un fenomeno che mi ha sempre interessato è il *teatro popolare*. Ricordo che nella mia infanzia ebbi modo di assistere ad uno spettacolo di Guitti: mi interessò a tal punto la capacità comunicativa – me ne rendo conto oggi ovviamente – carica di straordinaria immediatezza, che più tardi, quando la voce teatro si mostrava sempre più legata al fatto colto, andai a ricercare, in biblioteca e archivi, tutto quello che si poteva trovare su quel fenomeno così affascinante e poetico, a torto retorizzato o banalizzato in più circostanze. Ero giunto, così, ad una conclusione, che il teatro popolare forse avrebbe potuto esistere se avesse recuperato non tanto le forme dei Guitti, quanto le strutture di un suo rito arcaico e sempre nuovo⁵¹.

Nelle pagine seguenti vedremo come, nel loro insieme, i contributi di Cappelletti pubblicati per «Il Dramma» possano essere letti come un vero e proprio compendio dei suoi interessi critici, trovando nello spazio della rivista un campo di applicazione privilegiato.

⁵¹ D. Cappelletti, *Oggi recita il popolo*, in «Espressioni», III, dicembre 1971 - gennaio 1972, nn. 6-7, p. 83 (il corsivo è mio).