

Adele Cacciagrano

Dante Cappelletti
critico teatrale della rivista
«Il Dramma»

Dante Cappelletti approda alla rivista «Il Dramma» nel giugno 1976 e debutta in uno speciale dedicato all'avanguardia, con una intervista a Leo de Berardinis di cui riprende l'accento polemico nei confronti dell'etichetta "scuola romana" già conosciuta da Giuseppe Bartolucci¹ e contro gli esperimenti di decentramento promossi, in quell'anno, dall'ATISP – Associazione del Teatro Italiano di Sperimentazione Professionale. Al suo arrivo, Cappelletti inaugura anche una sezione libri: segnalazioni e recensioni sull'editoria dello spettacolo, che curerà fino al 1981.

«Il Dramma» era stato fondato nel 1925 da Dino Segre – con lo pseudonimo di Pitigrilli – e da Lucio Ridenti, che lo diresse fino al 1968. Inizialmente aveva animato un dibattito vivace sulle pratiche della scena italiana ed estera, contemplando una pluralità di voci persino contrastanti fra loro; sul finire degli anni Cinquanta, per contro, si incanala verso un solco più tradizionalista² e di sostegno indefesso verso la politica degli Stabili.

Come ha sottolineato Livia Cavaglieri la rivista, durante la direzione di Ridenti, chiedeva ai suoi collaboratori scritture più distese e approfondite: un marchio redazionale che continuerà anche dopo l'abbandono e la morte dello storico fondatore:

Rispetto ai giornali quotidiani, con le loro uscite incalzate da tempi inderogabili e ritmi di scrittura frenetica, «Il Dramma», prima quindicinale e poi mensile, si distingue nel suo offrire ai recensori uno spazio incline a raccogliere commenti meditati, più che frettolose cronache (e persino, quando tale è la personale inclinazione del recensore, interventi di taglio saggistico, che – prendendo spun-

¹ G. Bartolucci, *Teatroltre - Scuola romana*, Roma, Bulzoni, 1974.

² Per una ricognizione sulla storia della rivista, in particolare durante la lunga direzione di Lucio Ridenti, cfr. il volume M.F. Mazzocchi, S. Mei e A. Petrini (a cura di), *Il laboratorio di Lucio Ridenti. Cultura teatrale e il mondo dell'arte in Italia attraverso "Il Dramma" (1925-1973)*, Torino, Accademia University Press, 2017.

to da un evento scenico – svolgono poi riflessioni sganciate dallo specifico episodio spettacolare)³.

Nel numero in cui Cappelletti inizia la sua attività ufficiale di critico, il periodico aveva registrato un avvicendamento editoriale. Il nuovo direttore era Carlo Fusagni, codirettore editoriale Angelo Libertini e il comitato di redazione era composto da Odoardo Bertani, Diego Fabbri e Mario Guidotti. Non si evince, dai documenti al momento a disposizione degli studiosi, chi fece da tramite per l'ingresso di Cappelletti nella redazione, ma il lavoro a stretto contatto con alcuni membri creò le basi per una stima profonda e un proficuo sodalizio.

In particolare, Cappelletti apprezzò, fino ad affiancarlo anche operativamente, Mario Guidotti, che in quegli anni era impegnato nell'avventura del teatro comunitario di Monticchiello, un piccolo paese nel territorio del Monte Amiata, non molto distante dal comune di Piancastagnaio, di cui Dante Cappelletti era originario e a cui restò sempre legato.

Anche con Diego Fabbri nacque una profonda sintonia tanto da riconoscere in lui una sorta di maestro. A Cappelletti toccò, nel 1977, l'onore di intervistare Fabbri, nel frattempo diventato direttore della rivista, quando vinse il Premio Feltrinelli assegnato dall'Accademia dei Lincei. Sempre a Cappelletti toccherà l'onere di redigere, sulla rivista, un esauriente profilo biografico e bibliografico dell'intellettuale e drammaturgo forlivese⁴ dopo la morte avvenuta nell'agosto 1980.

Nell'intervento memoriale per Fabbri, Cappelletti scriverà:

Dirò di quello che mi ha insegnato e che ha insegnato a tantissimi altri insieme a me. Mi riferisco a quella necessità urgente di prassi che ogni volta – e il suo teatro è in questo esemplare – ribadiva come costante bisogno di chiarificazione. Come operatore culturale, intellettuale, organizzatore in senso lato, Fabbri ha lavorato molto nell'arco della sua vita e gli esempi che si possono fare sono tanti. In qualità di Direttore della rivista «Il Dramma» ha offerto un motivo in più di intervento in favore del teatro; sono stato accanto a lui negli ultimi quattro anni di gestione della testata, e ne ho tratto una lezione di grande impegno e serietà. L'attenzione ai più diversi modi di essere della scena, l'ipotesi di un rinnovamento e una ricerca in profondità, alle radici del mutare del gusto: ecco i momenti nodali dell'impegno fabbriano, un percorso che si può riscontrare a diversi livelli analogici nelle varie forme della sua attività. Da qui, oltre che dal portato estetico della sua drammaturgia, occorre ripartire con un insegnamento in più⁵.

³ L. Cavaglieri, *Firme e tendenze dalla critica teatrale su «Il Dramma» (1945-1968)*, in M.F. Mazocchi, S. Mei e A. Petrini (a cura di), *Il laboratorio di Lucio Ridenti*, cit., pp. 84-85.

⁴ D. Cappelletti, *La scena tra ricerca e autobiografia*, in «Il Dramma», LVII, 1981, nn. 1-2, pp. 4-21.

⁵ Cfr. B. Bertuccioli (a cura di), *Artigiano del teatro*, in «Il Dramma», LVII, 1981, nn. 1-2, p. 65.

Proprio l'«attenzione ai più diversi modi di essere della scena» sembra essere il testimone che Cappelletti raccoglie da Fabbri. Nel suo lavoro all'interno di «Il Dramma», lo studioso e critico teatrale, nonostante alcune connaturali predilezioni per il teatro d'attore e per le forme del teatro popolare, si sforzerà sempre di registrare tutte le sfumature vitali della scena a lui contemporanea: dalle sperimentazioni dell'avanguardia alle ricerche internazionali, dal musical al cabaret, dalla ripresa dei classici all'avanspettacolo, dal concerto alla drammaturgia esordiente.

Nel 1982 Cappelletti assume anche il ruolo di caporedattore che lascerà dopo il terzo numero dell'anno per tornare a un ruolo meno impegnativo di redattore, fino alla scelta di un abbandono totale della collaborazione con l'avvio della nuova direzione di Giorgio Barberi Squarotti, Federico Doglio e Stefano Jacomuzzi nel 1983.

Leggendo tutti gli articoli e interventi del suo settennato (1976-1982) presso «Il Dramma», si registra il fatto che Dante Cappelletti utilizzava le pagine della rivista come una sorta di laboratorio dove saggiare e mettere a punto le sue ipotesi di lettura scenica. Dal primo numero all'ultimo è possibile seguire l'itinerario di alcuni punti nodali. Il suo interesse, una volta focalizzatosi su una particolare vena del teatro, abbandonava momentaneamente l'oggetto per tornarvi a più riprese, dopo dei periodi più o meno lunghi di sedimentazione, quasi a verificare se la portata del discorso iniziale fosse, a distanza, ancora valido o necessitasse di ulteriori calibrature e aggiustamenti.

È il caso del discorso sul teatro popolare e periferico, sull'avanguardia, sul mestiere attoriale, sulla ripresa dei classici fino agli affondi sulla scenografia, la musica e la fotografia di scena.

Teatro popolare

Perimetrare e definire il “teatro popolare” è indubbiamente una delle ricorrenze più assidue negli scritti di Cappelletti per «Il Dramma». La questione appare, significativamente, sin dal suo debutto. Nel numero del giugno 1976, all'interno di uno speciale dedicato all'avanguardia, il critico cura un'intervista a Leo de Berardinis, il quale rivendica un rapporto stretto con il pubblico di cultura subalterna ma usa, in maniera polemica, l'aggettivo “popolare”. Cappelletti, nella stesura, ne esalta l'ironia con l'utilizzo del virgolettato:

A proposito del rapporto tra teatro e pubblico, più precisamente tra il lavoro del loro Gruppo e il pubblico, Leo De Berardinis ha osservato. «Non andiamo alla ricerca di estetismi lambiccati e preziosi. Ci interessa un linguaggio semplice, possibilmente immediato, diretto. Questo non esclude, però, l'operazione estetica. Così il nostro pubblico è quello relativo alla realtà da cui io provengo, una realtà che non conosce i procedimenti egemoni della cultura tradizionale. Ma

qualsiasi lavoro, per avere senso, deve confrontarsi con tutto il reale. Non potremmo mai lavorare da emarginati per un pubblico che vive emarginato. Occorre trovare sempre una dialettica tra realtà egemone e subalterna. Ecco perché noi dobbiamo lavorare anche a Roma o Milano, cioè nei grandi centri della vita teatrale e culturale italiana. Ma in ogni caso il nostro teatro nasce e si direziona da e per un pubblico subalterno. Il tutto, sia chiaro, fuori dalle falsità, ormai evidenti, di “un teatro popolare” o dell’operazione di mero propagandismo culturale»⁶.

Approfondendo sullo stesso numero della rivista la polemica nei confronti della rassegna “Teatro da Voi” organizzata dall’ATISP, Cappelletti scrive un articolo al vetriolo in cui condanna l’esperimento di decentramento come un falso tentativo di politica culturale popolare:

Ma qui si apre anche un problema: l’Italia, meglio la provincia italiana, non è come quella di altri paesi, la Francia, ad esempio. Non vi è stata, in passato, una politica di divulgazione scenica; non si è creato un certo tessuto connettivo che potesse comprendere almeno alcune province. Non abbiamo avuto, tanto per fare un esempio, un Teatro Nazionale Popolare. Per cui qualsiasi forma di decentramento non può non tenere nella dovuta considerazione la miriade di culture subalterne che, ancora oggi, determinano un vasto mosaico di esperienze umane molto diverse, lontane tra di loro. I Gruppi sperimentali portano avanti un discorso teatrale che, in qualche misura, presuppone una acquisizione precedente della scena. Gli spettacoli della ATISP, pur essendo in molti casi oggettivamente validi, possono lasciare perplessi nel contesto di questo o quel paesino. Infatti un’operazione di autentico decentramento ha valore se si pone dialetticamente rispetto alla realtà in cui viene ad operare. In altri termini: gli spettacoli teatrali, portati nella provincia «vergine» alla scena, devono conquistare un nuovo pubblico o, invece indicare delle possibili strade ai locali operatori culturali? È una domanda che, sinceramente, viene spontanea se non si vuole interpretare una manifestazione come questa nei termini, forse un po’ generici, della «colonizzazione culturale»⁷.

Termina, sempre sullo stesso numero, con una recensione del volume *Trent’anni di teatro francese* di Ugo Ronfani, edito da PAN, in cui si segnala l’esperienza, ritenuta positiva, del Teatro Nazionale Popolare e il decentramento teatrale d’oltralpe.

Dopo aver lasciato sedimentare per quasi un anno questo affondo sul popolare, Cappelletti torna ad assaltare il concetto nel numero di settembre del 1977. Prendendo spunto da una ricognizione delle rassegne e feste politiche dell’estate – un articolo firmato con Angelo Libertini e provocatoriamente intitolato *Dal teatro*

⁶ D. Cappelletti, *Scuola romana: una etichetta*, in «Il Dramma», LII, 1976, nn. 1-2, pp. 110-111.

⁷ Id., *Decentramento spietato*, in «Il Dramma», LII, 1976, nn. 1-2, p. 129.

balneare al teatro popolare – Cappelletti appronta un'indagine saggistica per una circoscrizione metodologica, disciplinare e storica, della tipologia:

Per quanto ci riguarda, il teatro popolare chiede ancora una sua definizione e non è lontano da valutazioni equivoche. Alla fine degli anni sessanta, con l'affermarsi anche in Italia degli studi antropologici, sembrava molto più facile una definizione del «popolare», tanto più che, parallelamente, si era andato maturando lo studio del pensiero gramsciano. Ad ogni modo gli equivoci intorno alla definizione del termine «popolare» hanno avuto – e continuano ad avere – una doppia dimensione. La prima è legata al fatto che la stessa parola è così onnicomprensiva, da non poter definire chiaramente un quadro culturale. Infatti per popolo si intende un insieme di persone appartenenti a qualsiasi classe sociale: si può dire «popolo italiano», e intendiamo in esso tutte le persone che lo compongono, dal presidente della Repubblica fino al più umile contadino. Quindi nel termine di popolare si rischia di comprendere tutta l'eterogeneità degli aspetti della vita sociale, e non solo quelli delle classi subalterne. L'altro problema legato alla cultura popolare – definita, così, genericamente – è quello relativo al fatto che in un qualsiasi popolo (o gruppo di uno stesso popolo) si incontrano i diversi temi della stessa cultura. In altri termini: «la cultura colta» (o tradizionale, della «classe dei colti») si riterrebbe non diversa da quella relativa alla «cultura contestuale» (intesa come simbiosi e punto d'incontro tra *macrocultura* e *microcultura*)⁸.

A questo punto i riferimenti teorici diventano espliciti: da una parte Antonio Gramsci, di cui si cita *Letteratura e vita nazionale*, e dall'altra parte gli studi demantropologici di Alberto Mario Cirese. Non altrettanto definiti sono invece i riferimenti teatrali che, in questa prima fase, ondeggiavano tra il teatro colto in dialogo con le culture subalterne e forme di teatro etnologico come le rappresentazioni dei «Bruscelli» di Montepulciano.

Alla ricerca di una forma non folclorica, ma organica a una comunità *in fieri*, Cappelletti indica nelle due esperienze del teatro di Monticchiello e della Compagnia di Carignano i modelli, per lui, esemplari di teatro popolare:

Ci viene in mente, al di là di ogni valutazione di tipo estetico, il «Teatro Povero di Monticchiello». È la forma di teatro popolare che, facendo esplicitamente appello alla figura dell'intellettuale come «mediatore», ha scavalcato, fin dal suo nascere, gli equivoci esistenti intorno a tante manifestazioni che si sono proposte nel forzoso «quadro» di una cultura-non-egemone. Mario Guidotti, nato nei luoghi dove «ritorna» ad «operare», ha proposto, senza farne esplicito vanto, proprio la pratica dell'intellettuale organico, di gramsciana memoria. Quel che più conta è il modo con cui un lavoro del genere – attraverso lo spettacolo – vie-

⁸ Id., *Ma cos'è il teatro popolare?*, in «Il Dramma», LIII, 1977, nn. 7-8, p. 85.

ne portato avanti. Il teatro come momento di presa di coscienza e incontro sociale: rito necessario per gli individui, ma benefico per un'intera collettività⁹.

Torna, sfuggente, un riferimento al popolare in occasione della recensione alla *Gnoccolara* di Pietro Trinchera per la regia di Mario Santella, di cui Cappelletti segnala l'utilizzo della lingua napoletana riproposta «in tutta la sua necessità espressiva, misto di onomatopée e accesi colori, tonalità paramusicali con supporto di sfrenato “rumore” mimico»¹⁰, ma di cui annota anche i rischi:

La strada del popolare, riproposto nella sua marca di autenticità, non è senza equivoci, anche se si fa appello, in più di una occasione (come in questa, per esempio) ad un ostentato rigore filologico. Il popolare riproposto alla misura originaria dovrebbe, ormai, creare una interessante dialettica in una cultura, come quella contemporanea, che vive dell'illusione di una qualche omogeneità¹¹.

L'anno successivo, il 1978, Cappelletti matura infine una conoscenza e un posizionamento che lo inducono ad affrontare, di petto, un largo e dettagliato affresco sul teatro popolare. Sul numero di agosto della rivista, il critico cura uno speciale sull'argomento¹²: quaranta pagine di scrittura serrata per un inquadramento storico, sociologico e culturale del teatro popolare con un focus su Monticchiello, l'edizione di *Davide Lazzaretti: perché?*, copione dell'auto-dramma monticchiellese di cui è co-autore, la pubblicazione di due approfondimenti teorici con Alberto Mario Cirese e Luigi Lombardi Satriani e due prove di tenuta del qualificativo “popolare” nell'ambito del teatro sperimentale e del cinema d'autore, con interviste ad Alessandro Fersen e Ermanno Olmi, neo-vincitore della Palma d'Oro con il film *L'albero degli zoccoli*.

Il dossier è ricchissimo di riferimenti. Dalle letture già citate di Gramsci il discorso si amplia alle ricerche del linguista Giovanni Nencioni, alle denunce di Pasolini sull'omologazione culturale, agli studi sulle ritualità religiose di Alfonso Di Nola, alle letture semiotiche di Umberto Eco, alle teorie massmediatiche di McLuhan fino agli studi goffmaniani sulla quotidianità come rappresentazione.

Teatralmente si prendono in esame le feste, i Maggi, il teatro e il ballo folclorici come la toscana “Segata delle vecchie”, i rituali del mondo contadino, le Sacre Rappresentazioni, ma anche il teatro di Dario Fo, di Eduardo De Filippo, *La Gatta Cenerentola* di Roberto De Simone, la sceneggiata, l'avanspettacolo, la canzone italiana e la musica folk.

⁹ Ivi, p. 86.

¹⁰ Id., *La gnoccolara*, in «Il Dramma», LIII, 1977, nn. 9-10, pp. 37-38.

¹¹ *Ibid.*

¹² Id. (a cura di), *Il Teatro popolare in Italia*, in «Il Dramma», LIV, 1978, n. 8, pp. 13-50 e pp. 57-58.

Cappelletti tornerà, ancora, sul concetto. Nella recensione a *La Commedia di Gaetanaccio* di Luigi Magni, una lunga riflessione sulle diverse aree di pertinenza del popolare, trova infine una sorta di personificazione nel regista e interprete Luigi Proietti: «attore che per un suo naturale modo di essere si dispone all'atteggiamento popolare, come se ci fosse, prima della sua intenzione, una specie di dannazione che lo condanni al rapporto immediato con il pubblico»¹³.

Stabilizzato intorno al 1980 il termine e circoscritto il fenomeno di cui viene riconosciuto oramai un cultore¹⁴, Cappelletti sposterà nettamente il discorso ai termini culturali di provincia e periferia¹⁵, seguendo nettamente la strada già percorsa da Vito Pandolfi¹⁶.

Teatro d'attore

Cappelletti si era laureato il 16 luglio 1970 con una tesi dedicata alla figura complessa dell'attore. Nella tesi aveva sottoposto a un minuzioso test alcuni attori della scena romana della stagione 1969-1970, principalmente legati al cosiddetto "teatro di repertorio"¹⁷. Ne erano nate delle affinità elettive: è facile rintracciare, per esempio, nelle cronache de «Il Dramma», una continua attenzione per l'attore Romolo Valli¹⁸, che il critico segnala in tutte le creazioni che lo vedono coinvolto.

Nel tentativo di rendere conto di una sorta di panorama dell'attore italiano degli anni Settanta si inseriscono anche le lunghe interviste a Mila Vannucci¹⁹ e Massimo De Francovich²⁰ (produttori di se stessi con la loro compagnia che continuava

¹³ Id., *La commedia di Gaetanaccio*, in «Il Dramma», LIV, 1978, nn. 11-12, p. 37.

¹⁴ È lo stesso Cappelletti a definirsi tale in un articolo di approfondimento sul Convegno del 1979 a Carignano: «Allora a Carignano il tema del dibattito è stato: "Teatro popolare: esperienze a confronto". La discussione, quindi, doveva avere come base il lavoro compiuto da gruppi diversi in realtà diverse. La presenza di Gian Renzo Morteo, docente di Storia del Teatro all'Università di Torino, e più modestamente la mia, come cultore del fenomeno e rappresentante de "Il Dramma", dovevano avere solo un carattere introduttivo, niente più. E così è stato». Id., *Carignano discute dentro e fuori la scena*, in «Il Dramma», LV, 1979, nn. 9-10, p. 16.

¹⁵ Esemplare in tal senso il resoconto delle visioni dell'estate in Id., *Che bel vagabondare*, in «Il Dramma», LVII, 1981, nn. 6-7, pp. 82-85.

¹⁶ Per un compendio sugli interessi di Pandolfi rispetto alla nozione di teatro popolare, cfr. A. Mancini (a cura di), *Vito Pandolfi: i percorsi del teatro popolare*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990.

¹⁷ Per un approfondimento contestuale e critico rimando al saggio introduttivo di Fabio Acca, *Il "caso" Dante Cappelletti*, contenuto in questo dossier alle pp. 9-30.

¹⁸ In particolare, si legga l'ampia intervista a Romolo Valli in D. Cappelletti (a cura di), *Un attore critico*, in «Il Dramma», LIV, 1978, n. 3, pp. 4-20.

¹⁹ Id. (a cura di), *Mila Vannucci «nelle "Cugine" due facce del problema femminile»*, in «Il Dramma», LIV, 1978, nn. 4-5, pp. 38-43.

²⁰ Id. (a cura di), *Massimo De Francovich. «Svevo non inventa fantasmi»*, in «Il Dramma», LIV, 1978, nn. 4-5, pp. 44-49.

l'antica tradizione, ma in fase di scomparsa, del capocomicato), e l'intervista a Paola Mannoni²¹.

Nell'ampio scavo, invece, dedicato al Laboratorio Teatrale di Ronconi a Prato, in un momento in cui l'iniziativa veniva circondata da una serie di polemiche per le accuse di sperpero e poca produttività, Cappelletti decide di lasciare la parola agli attori che vivevano dall'interno quell'indagine scenica. Vengono raccolte e montate, quindi, tre interviste a Marisa Fabbri²², Franco Branciaroli²³ e Edmonda Aldini²⁴ in cui gli approcci estremamente diversificati, i percorsi e le tonalità interpretative costituiscono altrettante tessere dell'attore italiano alla fine degli anni Settanta.

Non manca, inoltre, un affondo sulla figura del mattatore. In particolare, nel 1977 Cappelletti dedica un approfondimento a Vittorio Gassman, impegnato in *Affabulazione* di Pier Paolo Pasolini:

Un incontro con Gassman è molto stimolante, perché in lui, nella sua esperienza di attore, si sintetizzano gran parte dei motivi dell'esperienza scenica dal nostro dopoguerra ad oggi. Il suo lavoro ha compreso un repertorio vastissimo, ed è stato marcato anche da lunghe assenze dalla scena e una vasta esperienza come attore cinematografico. A Gassman viene voglia di fare un'infinità di domande; personalmente, qui, vorrei riportare un colloquio che comprende qualche appunto-riflessione sull'attore e il suo ultimo lavoro teatrale, «Affabulazione» di Pasolini.

D.C.: Che senso ha, per lei, essere attore: forse essere un mattatore?²⁵

Mancano quasi del tutto le segnalazioni degli attori della scena sperimentale, se non in rari casi in cui, comunque, si prendono in esame figure non emblematiche del teatro delle cantine che hanno saputo maturare anche esperienze nelle compagnie ufficiali. È, per esempio, il caso di Franco Piacentini, indicato come modello per un nuovo attore italiano:

Franco Piacentini, attore con un passato articolato e diverso (ha lavorato nell'area della sperimentazione e in quella ufficiale, senza distinzioni prioritarie), si rivela oggi uno dei possibili protagonisti del nostro palcoscenico. Ci sono mo-

²¹ Id. (a cura di), «*Andromaca* e così amo rinascere, in «Il Dramma», LVII, 1981, nn. 6-7, p. 86.

²² Id. (a cura di), *Marisa Fabbri. Attore e spettatori come in uno specchio*, in «Il Dramma», LIV, 1978, nn. 9-10, pp. 16-20.

²³ Id. (a cura di), *Franco Branciaroli. La parola tradizione mi irrita*, in «Il Dramma», LIV, 1978, nn. 9-10, pp. 21-24.

²⁴ Id. (a cura di), *Edmonda Aldini. Un'analisi delle nostre verità interiori*, in «Il Dramma», LIV, 1978, nn. 9-10, pp. 25-29.

²⁵ Id. (a cura di), *Perché Pasolini? Intervista con Gassman*, in «Il Dramma», LIII, 1977, nn. 9-10, p. 44.

menti – il dialogo sul sesso e i sentimenti, ad esempio – in cui rivela doti che vanno oltre la misura mattatoriale: entriamo nell'ambito di quei disegni situazionali che a buon diritto vanno additati come pezzi da antologia²⁶.

Un'ulteriore tipologia attira la sua attenzione: l'artista che è contemporaneamente interprete, drammaturgo e regista, principalmente di se stesso, e che si inserisce nel filone del monologo e del cabaret raffinato. In questo senso le recensioni che Cappelletti dedica addirittura a Renato Zero²⁷, oppure a Franca Valeri²⁸, Leopoldo Mastelloni²⁹ e Paolo Poli³⁰ sono tutte nel segno di un nuovo orizzonte da seguire. Nello stesso solco si inserisce la segnalazione del monologo situazionista di Maurizio Micheli nelle vie della capitale nell'estate del 1981:

Si ritorna a Roma appena in tempo per assistere agli ultimi fuochi dell'estate romana. Facciamo un giro in pullman con «i comici» (l'iniziativa è del comune e fa parte dell'ampia organizzazione nicoliniana): un'ora e mezza con... Maurizio Micheli. L'attore, che si rivelò a tutti con il suo divertente *Mi voleva Strehler*, ci spiega la città... dal suo punto di vista, naturalmente. Ci porta all'Eur e parla della via Cristoforo Colombo in un intreccio di notizie che vanno dall'antica Roma (che c'entra anche se non c'entra) fino ai giochi a quiz televisivi. Tra una gag e l'altra, le risate sono spontanee e di gusto. Ci chiediamo: con attori così il nostro teatro non potrebbe fare davvero miracoli? Basta chiamarli. Ecco tutto³¹.

La ripresa dei classici e la nuova drammaturgia

Cappelletti era rimasto letteralmente folgorato dall'operazione molièriana di Antoine Vitez quando quest'ultimo, nel 1978, aveva presentato al Festival di Avignone *L'École des Femmes*, *Le Tartuffe*, *Dom Juan* e *Le Misanthrope*, col medesimo cast di attori e nello stesso spazio. All'arrivo del regista francese a Roma, ospite di una rassegna autunnale del Teatro Club, il critico dedica un ampio approfondimento al suo *modus operandi* sui testi di Molière, tanto da adottarlo come discriminante di lettura per le messinscene di classici *tout court*:

²⁶ Id., *Il calmante*, in «Il Dramma» LVIII, 1982, nn. 1-2, p. 94.

²⁷ Id., *Zerofobia*, in «Il Dramma», LIII, 1977, nn. 9-10, p. 39.

²⁸ Id., *Non c'è da ridere se una donna cade*, in «Il Dramma», LIV, 1978, nn. 11-12, pp. 33-34.

²⁹ Di Mastelloni il critico recensisce e analizza approfonditamente tre lavori. Cfr. Id., *Brechtomania (Les fantômes de Pierrot)*, in «Il Dramma», LIV, 1978, nn. 11-12, pp. 35-36; Id., *Immacolata*, in «Il Dramma», LV, 1979, nn. 11-12, pp. 52-53; Id., *Carnalità*, in «Il Dramma», LV, 1979, n. 4, p. 13-15.

³⁰ Id., *Mistica*, in «Il Dramma», LVII, 1981, n. 5, p. 67; Id., *Soirée Satie e Paradosso*, in «Il Dramma», LVIII, 1982, nn. 3-4, pp. 37-39.

³¹ Id., *Che bel vagabondare*, in «Il Dramma», LVII 1981, nn. 6-7, p. 85.

Per interpretare un classico – ha detto Vitez – non bisogna fare altro che “allontanarlo”. In altri termini: non bisogna trattare l’opera classica come un modello che prendiamo a prestito per ritrovare, o trovare, le nostre misure contemporanee. Una tragedia o una commedia, in qualche modo, appartiene alla sua epoca. La storia è una condizione sostanziale per poter riconoscere qualsiasi evento estetico³².

Inglobata la lezione viteziana, qualsiasi direzione diversa appare a Cappelletti rischiosa e manchevole. Per comprendere cosa intendesse per ripresa deludente di un classico, possiamo leggere la recensione della messinscena di un testo di Crommelynck:

Le cocu magnifique di Fernand Crommelynck, per la regia di Enrico Maria Salerno, è stata una vaga riproposta di un lavoro che, a suo tempo (vedi anche quanto scrive M. Praga che, nel 1925, parlò di «opera d’arte originalissima») ebbe molto successo. A distanza, il testo di Crommelynck risulta abbastanza datato, ma in questo non consiste il suo limite bensì un suo eventuale pregio. Attraverso un’operazione di allontanamento si poteva apprezzare questa singolare pièce, raccordandola anche con gli umori dell’epoca in cui è stata prodotta. Tutto ciò non ha sfiorato neppure le intenzioni di Salerno, tutto preoccupato di dare al «Cornuto magnifico» il massimo della sua gigioneria³³.

Contrariamente, Cappelletti trova che la messinscena “a distanza” di Franco Meroni su una commedia minore di Machiavelli sia stata un’operazione felice:

Clizia di Niccolò Machiavelli, per la regia di Franco Meroni. L’opera minore del grande scrittore fiorentino direttamente tratta dalla «Casina» di Plauto, non è tra i momenti più alti dell’autore della «Mandragola». Meroni, aiutato da una buona riduzione di Osvaldo Bevilacqua e Luigi Costantini, è riuscito a comporre un felice affresco a distanza. Ne è emerso, con molta efficacia, la bellezza della lingua del Machiavelli, mentre il gioco teatrale è stato messo, volutamente, in secondo piano. Forse è questo uno dei pochi modi per affrontare un testo del genere, valido soprattutto come aspetto della nostra cultura teatrale che come momento estetico compiuto³⁴.

L’interesse di Cappelletti intorno ai classici della drammaturgia non sostituisce però l’attenzione del critico toscano alle nuove forme di scrittura per la scena. In particolare per quanto riguarda la scrittura drammatica e l’annoso problema della

³² Id., *Lo splendore dei classici*, in «Il Dramma», LIV, 1978, nn. 11-12, pp. 47-48.

³³ Id., *Le cocu magnifique*, in «Il Dramma», LVI, 1980, nn. 1-2, p. 9.

³⁴ Ivi, p. 11 (*Clizia*).

manca di autori, nell'Italia del Secondo Novecento, che viene costantemente monitorata da Cappelletti in recensioni e presentazioni.

Si tratta, in genere, di autori poco rappresentati che, quando vengono riscoperti dalla scena, ottengono la pronta segnalazione del critico:

Strana vicenda quella degli autori italiani, sembra quasi diventata un giallo. Si ha la sensazione che il problema sia stato posto male, o non esista, o esista in termini poco chiari. Romeo De Baggis scrive copioni da molto tempo, da altrettanto è traduttore sottile di importanti commediografi inglesi contemporanei, non troppo spesso li vede rappresentati, come del resto accade anche ad altri, i propri testi. Ecco questo *Tre civette sul comò*, scritto alcuni anni fa e ripreso in questa stagione dopo il successo avuto nella precedente³⁵.

Non manca, ovviamente, la costante attenzione per le messinscène del teatro di Diego Fabbri, con la lunga intervista in occasione del Premio Feltrinelli e il saggio-memoriale apparso dopo la morte del drammaturgo.

Negli ultimi anni della sua collaborazione con la rivista e nel solco di questo suo interesse intorno a una nascente drammaturgia italiana, Cappelletti si incarica inoltre, sebbene saltuariamente, di redigere la presentazione di alcuni copioni inediti pubblicati dalla rivista. Nascono così le presentazioni di *Katakata* di Giuseppe Borrelli³⁶, di *L'impedimento* di Sauro Marianelli³⁷ e di *Il pavone assassinato* di Bruno Zavagli³⁸.

Avanspettacolo

Quello dell'avanspettacolo è indubbiamente un altro dei filoni drammatici che Dante Cappelletti recensisce in maniera costante nel suo settennato presso «Il Dramma». In particolare, il suo riferimento privilegiato è la commedia musicale del duo Garinei-Giovannini, a cui dedica un lungo approfondimento sul numero di gennaio del 1977:

Questa è la trama di *Amori miei*, l'ultimo spettacolo firmato – come registi; autrice del testo è Iaia Fiastri – da Garinei e Giovannini. Operazione che, comunque la si voglia giudicare, possiede l'indiscussa virtù di una perfezione nel genere. Commedia musicale confezionata con un sapientissimo equilibrio tematico; strutturata secondo leggi precise, in qualche modo quasi inattaccabili. Tanto che sarà opportuno, per capire meglio un fenomeno del genere,

³⁵ Id., *Tre civette sul comò*, in «Il Dramma», LVII, 1981, n. 10, p. 46.

³⁶ Id., *La silenziosa notte di Nannina*, in «Il Dramma», LVII, 1981, n. 3, p. 31.

³⁷ Id., *L'oscura attesa della coscienza*, in «Il Dramma», LVIII, 1982, nn. 1-2, p. 56.

³⁸ Id., *La vanagloria che è dentro di noi*, in «Il Dramma», LVIII, 1981, nn. 9-10, p. 36.

spogliarsi delle valutazioni di tipo squisitamente estetico. E, del resto, affermare che sia uno spettacolo bello o brutto è forse giudizio poco importante, forse anche inutile³⁹.

Invalidando subito l'opposizione di chi, alla considerazione di un'operazione culturale bassa e "da botteghino", avrebbe storto il naso, Cappelletti cita un saggio di Rita Cirio e Pietro Favari apparso sull'«Almanacco Bompiani» del 1975, interamente dedicato al teatro di rivista in Italia, sottolineando l'interesse sociologico di questi lavori e ne traccia, appunto, l'ascendenza nella storia del teatro di varietà amato ed esaltato da Marinetti.

Cappelletti ripercorre la storia artistica della coppia Garinei-Giovannini dal loro primo spettacolo *Cantachiario* del 1944 che aveva, tra gli interpreti, Anna Magnani, fino all'ultimo lavoro, al tempo appena andato in scena (1977) con testo di Iaia Fiastri, *Amori miei*, e individua nel 1952, nello spettacolo *Attanasio, cavallo vane-sio*, interprete Renato Rascel, la data di nascita di una idiomatica formula di commedia musicale fatta «di sintesi della realtà in atto, colta nei dati più rilevanti, sublimati in un canone stilistico» di loro invenzione⁴⁰.

Eliminate le opposizioni di pertinenza e fornite le coordinate di lettura e interpretazione del genere commedia musicale, Cappelletti recensisce in maniera costante i lavori del duo, senza disdegnare altre emergenze della commedia leggera, giungendo, a volte, a segnare delle vere scoperte. È il caso della commedia *Fra-si d'amore* di Benedetto Margiotta per la regia di Tonino Nitti. Nella recensione al lavoro, Cappelletti scrive:

«Frasì d'amore» è un excursus sui «modi» delle convenzioni amorose, soprattutto di quelle del «borghese triangolo», colto nel quadro del primo trentennio di questo secolo, e riverificato negli anni Cinquanta. [...] La forma scelta per la rappresentazione è quella cabarettistica, ma di un cabaret molto sofisticato e intelligente. Le musiche, di Marcucci, con motivi costruiti su parole d'epoca (del '20 e del '30) sono efficacissime. [...] Tre attori che ben si amalgamano in tre pezzi di bravura che fondono in uno spettacolo tutto da godere. Speriamo soltanto che lavori come questo non rimangano nelle cantine o piccoli locali romani⁴¹.

La scena internazionale

L'attenzione ai protagonisti e alle emergenze del teatro internazionale è un'ossatura apparentemente defilata, eppure importante nel lavoro del critico Cappelletti per «Il Dramma». Il suo sguardo non tralascia mai di segnalare le punte più inte-

³⁹ Id., *L'eleganza del gioco*, in «Il Dramma», LIII, 1977, nn. 1-2, p. 36.

⁴⁰ Ivi, p. 40.

⁴¹ Id., *Fra-si d'amore*, in «Il Dramma», LIII, 1977, nn. 9-10, p. 42.

ressanti delle sperimentazioni internazionali, spesso ricostruendone le tappe precedenti.

In un atto quasi pedagogico, il critico offre in tal caso una retrospettiva atta a recuperare le tessere mancanti di un discorso che possa abilitare il lettore-spettatore a comprendere gli stilemi degli artisti presi in esame. È il caso dell'ampio affondo sulla già citata tetralogia molièriana di Antoine Vitez o del lungo cammeo intorno ai due *Ubu (roi e incatenato)* di Peter Brook accolti nella rassegna "Autunno romano" del Teatro Club, o della segnalazione del Teatro Cricot 2 di Kantor, dell'Ontological-Hysteric Theater di Richard Foreman, di Lindsay Kemp, del Théâtre du Soleil, dello Squat Theatre.

A volte, nel tentativo di ricostruzione delle tappe antecedenti, il profilo dell'artista si intreccia indissolubilmente ai ricordi del critico, magari alle sue prime esperienze da spettatore, regalando al lettore della recensione un taglio biografico dal forte connotato empatico. Ne è un esempio il lungo "ricordo" di *Deafman's Glance* all'interno della recensione del nuovo spettacolo «*Dia-Log-Network*» di Robert Wilson:

Ricordavo molto bene «L'occhio del sordo»: mi aveva impressionato per la sua complessa struttura evocativa, per un misterioso quanto palpabile viaggio nel sogno e nelle memorie; uno spettacolo che è difficile raccontare, perché va visto, consumato nel suo farsi, perché diventa una personale esperienza dell'Esistere (come dire dell'Esserci, o dell'Essere-in). Nell'«Occhio del sordo» si capiva come l'esperienza che Wilson aveva avuto nell'ambito dell'arte figurativa tornasse a naturale vantaggio di una riscoperta dell'immagine, monema e sintagma, paradigma del nascere stesso dell'oggetto visuale. Mi sembrava che il discorso di Wilson fosse il più corretto esempio di ricerca e analisi linguistica del teatro, rivisitato nella sua coordinata comunicativa. Ecco, perché, poi, potevi spiegarlo in termini squisitamente estetici. Tuttavia non era mai operazione, ricerca pura, intervento: era anche questo, ma soprattutto era poesia; rappresentazione del rito scenico riscoperto alle matrici della propria natura, mentre nasce la coscienza del suo farsi, insieme alla coscienza delle possibilità creative del fare (la fantasia). Ricordo l'assenza della parola e la magia della musica, di cui difficilmente riuscivi a determinare il ruolo (commento all'azione o evocazione di essa?), perché ti appariva strettamente connaturata all'evento⁴².

O ancora, segnalando la presenza del Théâtre du Chêne Noir di Gerard Gelas al Festival di Spoleto nel 1978, ricordava che a proposito di uno dei primi lavori di Gelas, *Aurora*, «si raccontavano leggende» e che, su questa scia, aveva trovato il modo di vedere nel 1972 *L'eclipse de l'Indien* «che non gli sembrò esattamente un miracolo», ma conteneva in ogni caso «molta originalità e ricchezza espressiva»⁴³.

⁴² Id., «*Dia-Log-Network*», in «Il Dramma», LIII, 1977, nn. 9-10, p. 38.

⁴³ Id., *Tradizione e avanguardia a confronto*, in «Il Dramma», LIV, 1978, nn. 9-10, p. 82.

Rispetto alla scena internazionale, Cappelletti risulta un osservatore attento non solo di artisti e compagini, ma anche di tendenze e drammaturgie di cui denuncia spesso la tardiva ricezione o i fraintendimenti da parte della cultura teatrale italiana. È questo il caso di *The boys in the band* di Mart Crowley, apparso in Italia con un ritardo di tredici anni⁴⁴. O del testo *Luv* di Murray Schisgal del 1963, arrivato in Italia per mano di Patroni Griffi nel 1966, un momento storico in cui «mettere in scena il problema della coppia, in termini di discussione di un certo codice di comportamento e cultura da tutti accettati, aveva ben altro significato»⁴⁵, e che, ripreso nel 1979 da Vittorio Caprioli senza alcuna messa a distanza, è per Cappelletti un'operazione «decisamente vecchia, immotivata, infine anche equivoca»⁴⁶.

Anche nei riguardi della sperimentazione degli anni Sessanta, d'altro canto, non manca di sottolineare il ritardo italiano rispetto all'emersione statunitense:

Una certa analogia a tutto questo l'abbiamo anche per i fenomeni delle neoavanguardie, quelle tra gli anni sessanta e settanta. L'esplosione dell'underground è la conseguenza soprattutto di un mutato rapporto con la cultura. Negli Stati Uniti, come si sa, avviene prima, da noi un po' dopo. Ma quello che conta è la necessità espressa di un nuovo modo di confrontarsi con il sociale, soprattutto in quegli aspetti che si è soliti definire, secondo un termine mutuato dal marxismo, «sovrastrutturali»⁴⁷.

Avanguardia, ricerca e sperimentazione

L'indagine che Cappelletti svolge sulle pagine della rivista «Il Dramma» nei confronti dell'avanguardia e delle sperimentazioni che hanno animato la scena e il dibattito teatrale italiano a partire dalla fine degli anni Cinquanta, parte sostanzialmente da posizioni prevenute nei riguardi di un fenomeno che, secondo il critico, ha perso nel tempo sostanza e carica sovversiva. Troppe le etichette utilizzate nel dibattito critico, troppe le manifestazioni discontinue e confuse, troppi i maldestri tentativi epigonal sul finire degli anni Settanta da non indurre Cappelletti a una iniziale e sostanziale diffidenza verso il teatro sorto nel solco postumo delle «cantine romane».

Nel primo intervento su «Il Dramma», dalla già citata intervista a Leo de Berardinis polemicamente intitolata *Scuola romana: una etichetta*, egli estrapola alcune affermazioni dell'artista che, incorniciate in un quadro laterale, gli permettono di

⁴⁴ Id., *Festa per il compleanno del caro amico Harold*, in «Il Dramma», LVII, 1981, n. 10, pp. 46-47.

⁴⁵ Id., *Ancora una volta amore mio. («Luv»)*, in «Il Dramma», LV, 1979, n. 1, p. 44.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Id., *La scena come disposizione all'immagine*, in «Il Dramma», LV, 1979, nn. 2-3, p. 40.

convalidare il suo punto di vista: «Avanguardie e sperimentazioni sono spesso formule false e illusorie. Il discorso sul teatro è unico»⁴⁸.

Ciononostante, Cappelletti è particolarmente attratto dal lavoro di alcuni pionieri della sperimentazione: lo stesso de Berardinis, ma anche Giancarlo Nanni o Remondi e Caporossi, che segnala in questi termini:

Remondi e Caporossi sono certamente i più significativi rappresentanti di un teatro di ricerca che, da alcuni anni, ha avuto luogo nella fascia della nostra sperimentazione. I loro spettacoli si sono caratterizzati per il rigore di una nuova impostazione comunicativa che si può riassumere nella costante di una «metafisica del concreto» (o concretezza del metafisico)⁴⁹.

Piuttosto, si registra in particolare una vera e propria difficoltà di Cappelletti a circoscrivere il fenomeno “avanguardia”. Nelle domande che pone in due interviste diverse, la prima a Mario Missiroli, la seconda a Luciano Codignola, l'avversità a un utilizzo non problematizzato del termine è lampante:

D.C. a M.M.: Ritieni che il tuo lavoro in teatro conosca una prima fase di sperimentazione – non oso pronunciare il termine Avanguardia perché non si capisce più che cosa voglia dire – che poi, successivamente, si sia congiunta all'ufficialità?⁵⁰

O ancora:

D.C. a L.C.: Ma allora perché le cantine stanno vivendo l'autunno della loro stagione? Perché c'è tutta questa crisi del teatro di sperimentazione o avanguardia (non so più come chiamarlo) e pochi sono rimasti?⁵¹

Riguardo all'esperienza della cosiddetta “scuola romana”, trova in Giancarlo Sepe un riferimento affine. Recensendo la messinscena sepiana di *Zio Vania*, Cappelletti scrive:

⁴⁸ Nel corpo dell'intervista, Leo de Berardinis affermava in modo polemico, ma meno eccessivo: «Esistono troppe etichette con cui si vuole più facilmente riconoscere la realtà. Ma è falso e illusorio: così noi conosciamo solo la superficie dei fenomeni e non la loro natura. È un fatto tanto più comune, oggi, perché è più comodo fermarsi ai clamori di un evento piuttosto che alla sua reale entità. Il discorso sul teatro è unico. [...] Avanguardie e sperimentazioni sono spesso delle false dimensioni in cui si tenta, a tutti i costi, di far passare la cosiddetta “idea originale”. Ripeto: il teatro è unico: è mettersi in una condizione di pericolosità, è essere politici, è soprattutto volersi verificare continuamente». Cfr. D. Cappelletti, *Scuola romana: una etichetta*, cit., p. 110.

⁴⁹ Id., *Pozzo*, in «Il Dramma», LIV, 1978, nn. 9-10, p. 50.

⁵⁰ Id., *L'inquietudine del buio*, in «Il Dramma», LIV, 1978, nn. 6-7, p. 16.

⁵¹ Id., *Il teatro contemporaneo parte da Strindberg*, in «Il Dramma», LIV, 1978, nn. 6-7, p. 31.

Operando nella struttura del testo cechoviano, Sepe ne ha tratto una coordinata del tutto personale senza, per questo, violentare l'opera e nei contenuti e nei suoi dati formali. I personaggi vivono parallelamente gli episodi della loro quotidiana esistenza, accomunati da uno stesso clima, dalla stessa fitta ombra che digrada verso un incessante buio. Qui l'avanguardia romana ha raggiunto i suoi risultati più significativi e questo ci pare di buon augurio per tutto il nostro teatro di ricerca. Quando la ricerca è autentica anche i risultati danno i loro frutti, e siamo lontani da quelle approssimazioni che, per tanto tempo, hanno creato diffidenze nei confronti di quel teatro delle cantine da cui sempre più spesso abbiamo delle piacevoli sorprese. E senza atteggiamenti aristocratici, sia ben chiaro⁵².

Ecco dunque una chiara accusa di approssimazione delle forme e di aristocrazia negli atteggiamenti. Parallelamente, Cappelletti "salva" il Laboratorio di Prato di Luca Ronconi, tacciato dall'opinione pubblica di essere un esperimento dispendioso e poco produttivo: gli dedica un dossier sul numero di ottobre del 1978, definendo l'esperimento di Ronconi «un episodio tra i più importanti della nostra vita teatrale»⁵³.

Tornando pochi mesi dopo su quell'esperienza, nel momento delicato in cui il fronte dell'amministrazione pratese si era spaccato sul sostegno al Laboratorio creando un caso nazionale, Cappelletti abbandona la sua neutralità per difendere chiaramente quella ricerca teatrale:

È avvenuta, a Prato, una silenziosa rivoluzione del concetto di teatro? A mio avviso sì. Ma questo pare che non conti. Se dico che Ronconi è un genio, allora per alcuni affermo delle banalità, per altri sono un ingenuo fazioso. E anche se ricordo di aver seguito il lavoro di questo regista da tanti anni, ha poca importanza. Non nego che la ricerca, nel teatro, la facciano tanti altri. La fa Valli, De Lullo, Squarzina, Cobelli e chi più ne ha più ne metta. Ognuno fa ricerche secondo la propria necessità e il metodo di lavoro che intende portare avanti. Non si tratta di riconoscere il primato di Ronconi ma di capire a fondo il senso di quanto ha fatto⁵⁴.

Il passaggio è importante perché ci mostra un Cappelletti che, nella sua riflessione analitica sul teatro, allarga il termine "ricerca" fino a includere esperienze, come quella di Valli, De Lullo, Squarzina e Cobelli, considerate avulse dagli osservatori considerati tradizionalmente più prossimi e affini a quella stessa scena, come per esempio Giuseppe Bartolucci o Franco Quadri. Invece, utilizzando ancora il teatro di Giancarlo Sepe come un vetrino attraverso cui saggiare la sua idea di ricerca,

⁵² Id., *Zio Vania*, in «Il Dramma», LIV, 1978, n. 3, p. 36.

⁵³ D. Cappelletti e B. Serani, *Tra polemiche e ricerca*, in «Il Dramma», LIV, 1978, nn. 9-10, p. 8.

⁵⁴ D. Cappelletti, *Una città divisa per Ronconi*, in «Il Dramma», LV, 1979, n. 1, p. 60.

arriva a definire le ultime realizzazioni sepiane nei termini di un *unicum* sperimentale:

Il modello di appartenenza alle scuole dell'Avanguardia (vedi, in particolare, il «movimento» della «Scuola Romana») non sono più nemmeno dei punti orientativi [*sic!*]: ormai la posizione sepiana è del tutto autonoma, libera da rimandi mimetici, compiuta in un personale e originale itinerario. Questo ci porta a non legare nemmeno il lavoro passato ai movimenti sperimentali: insieme a quelli ha vissuto di uno stesso clima, di un bisogno di rinnovamento che era generale, di una necessità alla posizione di ricerca. Ma niente più. *Accademia Ackermann*, infatti, al di là di un referente genericamente «sperimentale», è uno spettacolo che supera le semplici intenzioni di ricerca⁵⁵.

Dopo la revisione dell'etichetta «scuola romana», Cappelletti passa al vaglio quella di «Teatro-Immagine» e lo fa sempre avendo come baricentro il lavoro di Sepe:

Il suo bisogno quasi nevrotico dell'immagine, succedanea della parola, o che, comunque, riduca la portata verbale nella rappresentazione, lo caratterizza ulteriormente. E allora qualcuno ha definito il suo un teatro-immagine. Vero o non vero che sia, l'iconicità era un dato di ricerca di molti altri gruppi sperimentali. In Sepe, però, l'immagine vuole, se possibile, entrare classicamente nel dato drammaturgico, diventarne un momento strutturale, forse prevaricatore della parola stessa. In questo senso, tornando alle considerazioni fatte all'inizio, una etichetta alla scelta di Sepe è non solo imprecisa, ma anche poco appropriata⁵⁶.

Infine, Cappelletti è del tutto scettico rispetto alle sperimentazioni della Post-Avanguardia, di cui, recensendo la II Rassegna di Cosenza (26 settembre - 2 ottobre 1978), sottolinea l'evidenza che nel corso di due anni, «dal '76 al '78, l'esperienza (credo più giusto definirla così, piuttosto che chiamarla sperimentazione) si è già consumata, e probabilmente per sempre»⁵⁷.

Bersaglio di Cappelletti, sin dal primo scritto su «Il Dramma», è una sperimentazione – a suo avviso – facile, ricca di velleitarismi, spesso gonfia di vuoto o di nulla; di conseguenza, alcuni suoi protagonisti⁵⁸ ma, soprattutto, i suoi epigoni. Gli

⁵⁵ Id., *Tradizione e avanguardia a confronto*, in «Il Dramma», LIV, 1978, nn. 9-10, pp. 83-84.

⁵⁶ Id., *La scena come disposizione all'immagine*, cit., p. 41.

⁵⁷ Id., *L'avanguardia e le sue ceneri*, in «Il Dramma», LIV, 1978, nn. 11-12, p. 93.

⁵⁸ Sintomatico l'attacco-recensione allo spettacolo *Udunda Indina* di Leo de Berardinis e Perla Peragallo, per cui scrive: «Però non potremmo negare a noi stessi, in questo caso, di avere come il desiderio di sbarazzarci di certe figure perché sono il concentrato di aspetti e realtà che la paura allontana dalla coscienza. In fondo i programmi di Leo e Perla, se programmi si possono definire, perseguivano l'obiettivo della negazione. In questo c'è stata, e c'è, tanta di quella ostinazione che porta ad infastidirci». Id., *XXXIII del Paradiso*, in «Il Dramma», LVI, 1980, nn. 5-6, p. 57.

attacchi sono sempre allusivi, ma ripercorrendo le polemiche contro l'etichetta di "scuola romana", quella di Teatro-Immagine, la scarsa stima per gli esiti della Post-Avanguardia, si può ragionevolmente presumere che l'obiettivo principale della sua tenzone fosse l'attività del critico Giuseppe Bartolucci, che più di altri si era distinto per una particolare vocazione a una dimensione analitica e di contestuale sostegno al Nuovo Teatro, e che sfociava in maniera particolarmente ricca nella definizione di tendenze e correnti estetiche⁵⁹.

In un punto, in particolare, la sfida diventa aperta. Si tratta della recensione a *Lapsus* di Gianfranco Varetto e il gruppo Odradek, in cui, dopo aver riportato in citazione un passaggio analitico di Bartolucci sulla performance, Cappelletti, abbastanza contrariato, conclude che «se questo gioco del nulla vuole avere un significato allusivo, allora quanto si è letto non è altro che un'ipotesi che vorremmo subito cancellare: dalla nostra storia, dal nostro presente e soprattutto dal futuro»⁶⁰.

A partire dal 1979, in ogni caso, Cappelletti inizia una "sua" più ampia riflessione storica sull'avanguardia italiana, in particolare sul teatro delle cantine romane, sulle sperimentazioni di gesto e immagine: si rende conto che il tema è complesso e necessita di un'analisi dettagliata e diffusa. Già sul finire di quell'anno iniziano, pertanto, ad apparire recensioni-saggio su alcuni dei gruppi fondanti la cosiddetta "scuola romana": Memè Perlini, Bruno Mazzali, Leo e Perla, Giancarlo Nanni.

Cappelletti, evidentemente, ha bisogno di approfondire, di raccogliere idee e materiali che fungeranno da base per la scrittura del volume che dedicherà di lì a poco al Nuovo Teatro, *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza* (ERI-RAI, 1981).

Sul numero di maggio del 1981 appare poi il saggio breve *La ricerca teatrale in Italia* con il sottotitolo: *Alternativa-Sperimentazione-Avanguardia*. Nello scritto, che coincide con il capitolo introduttivo al suddetto volume, Cappelletti distingue i termini dell'analisi. Tessendo una veloce, ma stretta trama speculativa attorno alle riflessioni estetiche di Rudolf Arnheim, la psicologia di Ernst Mach, l'utopia di Herbert Marcuse e combinandole alle letture più note della recente sperimentazione scenica italiana operate da Andrea Bisicchia, Franco Quadri e Giuseppe Bartolucci, Cappelletti sentenzia:

Poniamo idealmente l'alternativa, non solo come ipotesi ma come urgenza di intervento, in qualsiasi momento della nostra storia, recente e passata; ricono-

⁵⁹ Per una visione d'insieme degli approcci critici di Bartolucci e per una loro collocazione all'interno del dibattito teatrale italiano, cfr. almeno G. Bartolucci, *Testi critici 1965-1987*, a cura di V. Valentini e G. Mancini, Roma, Bulzoni, 2007; nonché la "trilogia": D. Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2010; S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Corazzano (Pisa), Titivillus 2013; M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2015.

⁶⁰ Id., *Lapsus*, in «Il Dramma», LV, 1979, nn. 11-12, p. 66.

sciamola in tutti quei casi che hanno contribuito alla crescita culturale e civile di tutti, indipendentemente dai generi e dalle scelte di militanza estetica. L'avanguardia, meglio definita da alcuni come neo-avanguardista, quella che concerne la vita di un passato prossimo del nostro teatro, collochiamola negli anni Sessanta e Settanta. Auspichiamo una nuova esistenza del fenomeno, anche se non si può essere troppo sicuri che quanto avviene oggi, in alcuni contesti della ricerca e sperimentazione, si proponga come modello «positivo» di urgenza distruttiva (onde ricavarne materiali per una nuova ricostruzione)⁶¹.

Circoscritto definitivamente l'utilizzo del termine "avanguardia" alla sola sperimentazione scenica degli anni Sessanta e Settanta, per Cappelletti negli anni Ottanta «l'intenzione di proporre un teatro di avanguardia ha perso di credibilità»⁶² e restano validi, quindi, solo i connettivi di alternativa e sperimentazione. Al di sopra di essi, termini complementari, la cornice onnicomprensiva del teatro di ricerca: un concetto diventato nel frattempo talmente ampio ed elastico da risultare una tautologia.

Nel numero di dicembre del 1981, da autore di interviste Cappelletti attraversa lo specchio ed è lui stesso l'intervistato. In occasione della recente uscita del volume *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*, debitamente recensito da Gianni Gaspari⁶³, Beatrice Bertuccioli intervista l'autore:

B.B.: Questo libro vuole essere un'esaltazione della sperimentazione o un ricordo nostalgico di quanto essa è stata?

D.C.: Questo libro vuole essere per il teatro. La sperimentazione deve esistere in qualsiasi momento dell'espressione scenica: ciò dovrebbe valere come principio costante. Né inni, né lacrime: vedere, invece, quello che c'è stato negli ultimi venti anni e che voleva essere Differente, nuovo cioè. [...]

B.B.: L'avanguardia è davvero finita?

D.C.: Forse quella che abbiamo visto negli ultimi venti anni. Ma auguriamoci che ci sia sempre una forma di avanguardia, anche se alcuni detestano questo appellativo. La presenza di ciò che fa avanguardia vuol dire garanzia di ricerca e lavoro. Questo va detto senza retorica. Si dice, di un insegnante bravo e preparato che studia e per questa ragione vuol fare cose nuove, che esso è un insegnante all'avanguardia. Si dice comunemente, quando si ritiene sia il caso. La stessa cosa per il teatro: auguriamoci sempre un momento di punta che rompa la Norma, sempre e comunque. Ci stupisca e magari ci affascini sempre. Allora, se l'avanguardia, nella sua natura, contiene l'entità, viva l'avanguardia⁶⁴.

⁶¹ Id., *La ricerca teatrale in Italia*, in «Il Dramma», LVII, 1981, n. 3, pp. 72-73.

⁶² Ivi, pp. 71-72.

⁶³ G. Gaspari, *La scena sperimentale, euforia e solitudine*, in «Il Dramma», LVII, 1981, n. 10, pp. 61-62.

⁶⁴ B. Bertuccioli, *Qualche domanda all'autore*, in «Il Dramma», LVII, 1981, n. 10, p. 62.

In questo ulteriore passaggio, avanguardia e sperimentazione diventano ancora più degli assoluti: delle tendenze innate della scena pronte ad emergere in determinati contesti culturali e temporali. Ma da adesso in poi, l'occhio critico di Cappelletti leggerà tutto nell'ottica della sperimentazione: tornando sul tema, per esempio, in occasione di una recensione di *Tango Glaciale* di Falso Movimento. In apertura, un lungo *excursus* sulle fasi ormai esaurite della ricerca teatrale, le battaglie strutturaliste degli anni Sessanta, la corrente del Teatro Immagine, per arrivare oggi allora attuali paesaggi metropolitani:

La cultura dell'area metropolitana sembra, ora, essere diventata l'orizzonte più indicativo per la nuova ricerca e per le tendenze tutt'ora in atto. Falso Movimento è un gruppo tra i più interessanti della nuova *sperimentazione* [corsivo nostro]; animato da una forza espressiva non indifferente, carico di intenzioni che si esemplificano in spettacoli organici, la cui compiutezza non può essere ignorata. *Tango glaciale*, ultima prova di questa affiatata équipe napoletana, rappresenta anche una sorpresa, come pure una vera novità. Prima di tutto occorre sottolineare lo stile: la rapidità del ritmo incalzante e la mobilità figurativa: risultati di un impianto cinesico nient'affatto casuale, e invece progettato con matematica determinazione. Manca, per fortuna, in questo genere di operazione, l'intellettualismo di altri esperimenti analoghi, quel peso cioè dell'intenzione teorica che soverchia i dati della rappresentazione⁶⁵.

E ancora su Memè Perlini e Antonello Aglioti che, di ritorno dalla Francia, dove avevano ottenuto un gran successo di critica e di pubblico, presentano il loro *Eliogabalo* alla Piramide di Roma:

Eliogabalo è la descrizione di una lunga notte, quasi una riflessione che Perlini compie su tutto il suo precedente modo di fare teatro al tempo stesso un *excursus* privo di storia, teso a conciliare i poli della rappresentazione con quelli di una impossibilità a procedere oltre le cifre oscure e concrete di un buio che ci appartiene, anche se tendiamo a ricacciarlo in quel limbo farraginoso da cui è nato. E con questo spettacolo la cultura teatrale di *sperimentazione* [corsivo nostro] ha offerto a Roma l'esempio, forse con un carattere definitivo, di una possibile forma di esplorazione⁶⁶.

Uno degli ultimi scritti di Cappelletti riservati alla sperimentazione trae spunto, infine, da una *querelle* tra Leo de Berardinis e Paolo Stoppa, difensore il primo di un teatro di ricerca senza mezzi e il secondo di un teatro ufficiale, per dichiarare che «ricco o povero, il teatro cerca rispetto»⁶⁷. Una sorta di pacificazione con un

⁶⁵ D. Cappelletti, *Tango Glaciale*, in «Il Dramma», LVIII, 1982, nn. 3-4, p. 43.

⁶⁶ Id., *Eliogabalo*, in «Il Dramma», LVIII, 1982, nn. 3-4, p. 36.

⁶⁷ Id., *Ricco o povero, il teatro cerca rispetto*, in «Il Dramma», LVIII, 1982, nn. 7-8, p. 10.

teatro che, almeno all'inizio, aveva faticato a comprendere e, forse, in parte, sottovalutato, e che invece stava diventando uno dei punti di suo maggiore interesse, sebbene in forme sempre dialetticamente aperte:

Sull'area del teatro di *sperimentazione* [corsivo nostro] pesa un grande silenzio. Qua e là ogni tanto, ci sono segnali di una rabbia scenica che sembra per sempre aver chiuso il periodo d'oro della sua stagione. È significativo che, una volta rallentate alcune tensioni storiche, estetiche e culturali, non rimanga che lo sgomento della restaurazione. Non è tanto difficile rendersi conto che il discorso ha dentro di sé una realtà generale, un mondo più ampio che ha bisogno di riflettere, forse di trovare il suo coraggio, infine di misurare la propria paura. [...] Paolo Stoppa e Leo De Berardinis hanno ragione tutti e due – era la conclusione del «Corriere della sera», dove abbiamo raccolto questa polemica che a noi sembra importante e utile: un nodo cui rifarsi per riaprire davvero un tipo di confronto necessario, e da impostare su basi autenticamente nuove. E poi, siamo sinceri, non è con il silenzio che si giunge all'armistizio con i «ribelli»: soltanto con la chiarezza di idee⁶⁸.

⁶⁸ Ivi, pp. 10-11.