

Culture Teatrali

Studi, interventi e scritture sullo spettacolo

Annali fondati da Marco De Marinis

Nuova serie

Direzione: Silvia Mei e Marco De Marinis (direttore onorario)

Direttore responsabile: Marco De Marinis

Comitato Scientifico: Marco Consolini (Université de la Sorbonne Nouvelle), Helga Finter (Justus-Liebig-Universität Gießen); André Lepecki (Tisch School of the Arts - New York University), Claudio Longhi (Piccolo Teatro di Milano); Freddie Rokem (Tel Aviv University); Rebecca Schneider (Brown University), Richard Schechner (Tisch School of the Arts - New York University)

Comitato Editoriale: Fabio Acca (Università di Torino), Roberto Cuppone (Università di Genova), Ariane Martinez (Université de Lille), Teresa Megale (Università di Firenze), Francesco Saverio Minervini (Università di Foggia), Mara Nerbano (Accademia di Belle Arti di Massa-Carrara), Tiziana Ragno (Università di Foggia), Carlo Serra (Università della Calabria), Dario Tomasello (Università di Messina)

Segreteria di Redazione: Marianna Doronzo, Natascha Mengozzi Scannapieco, Angelo Romagnoli

Contatti rivista: rivista.cultureteatrali@gmail.com

Peer review: la pubblicazione di un contributo su «Culture Teatrali» comporta il passaggio attraverso il sistema di *double blind peer review*.

La pubblicazione del presente volume è stata realizzata con il contributo dell'Amministrazione Comunale di Piancastagnaio e dell'Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione.

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 7374 del 6 novembre 2003.

In copertina: Il pubblico del Teatro Povero di Monticchiello durante l'intervallo di una rappresentazione all'inizio degli anni Settanta [da Mario Guidotti, *Il Teatro Povero di Monticchiello*, Images 70 Editrice, Padova, 1974].

culture teatrali

studi, interventi
e scritture
sullo spettacolo

34, annale 2025

edizioni di pagina

© 2026, Edizioni di Pagina

Per abbonarsi (o richiedere singoli numeri)
rivolgersi a

Edizioni di Pagina

via Rocco Di Cillo 6 – 70131 Bari

Tel. +39 080 5031628

e-mail: info@paginasc.it

<http://www.paginasc.it>

Finito di stampare nel settembre 2026

da Services4Media s.r.l., Bari

per conto di Pagina soc. coop.

ISBN 979-12-5609-174-4 (versione online)

ISBN 979-12-5609-175-1

ISSN 1825-8220

Sommario

DANTE CAPPELLETTI: NUOVE IPOTESI PER NUOVI STUDI

a cura di Fabio Acca

Fabio Acca

Il “caso” Dante Cappelletti 9

Adele Cacciagrano

Dante Cappelletti critico teatrale della rivista «Il Dramma» 31

Arianna Frattali

Un’«autobiografia impossibile»: la voce di Dante Cappelletti
nella letteratura critica dedicata a Vittorio Gassman 52

Massimo Marino

Dante Cappelletti e il Teatro Povero di Monticchiello 66

Maria Teresa Surianello

Il Premio Tuttoteatro.com alle arti sceniche Dante Cappelletti 80

Alessia Zombardo

Il Fondo Dante Cappelletti presso la Biblioteca comunale
“Angelo Ferrazzani” di Piancastagnaio (1964-1996).
Elenco di consistenza e prospettive di ricerca 88

Fabio Acca

Dante Cappelletti: «compagno di viaggio di molti,
ma viaggiava da solo». Intervista a Paolo Ruffini 112

SPECIALE TEATRO BUZZATI

a cura di Antonio Rosario Daniele

<i>Antonio Rosario Daniele</i> Un caso scenico: Buzzati, il teatro e il suo giornale	125
<i>Silvia T. Zangrandi</i> <i>Ferrovia soprelevata</i> di Dino Buzzati: sventure e destino di un racconto musicale	133
<i>Rossella Palmieri</i> «Vi inginocchiate per avere una proroga». Il prolungamento della vita tra retorica e azione	146
<i>Fabio Atzori</i> «Ma tanto! Alla mia età! Ormai». Lettura dell' <i>Uomo che andrà in America</i>	159
<i>Gianni Antonio Palumbo</i> <i>Sola in casa</i> fra leggerezza e sinistro	176
<i>Katia Trifirò</i> Repertori mostruosi, dizionari alterati, epifanie crudeli. Il lato oscuro del boom nella drammaturgia di Buzzati e Wilcock	194
<i>Massimo Castellozzi</i> Processi e giustizia nel teatro di Dino Buzzati	212
<i>Armando Rotondi</i> Adattare <i>I topi</i> per la scena: Dino Buzzati come prassi teatrale in <i>RatOn</i> di ToTum TeaTre	226

STUDI

<i>Antonia Liberto</i> Una famiglia circense nella Napoli ottocentesca: i Guillaume	251
<i>Simone Dragone</i> Immagini dal Terzo Teatro in Salento. Relazioni tra gruppi teatrali, territorio e pubblico	269
Abstracts	297

**Dante Cappelletti:
nuove ipotesi
per nuovi studi**

a cura di Fabio Acca

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. Ferraresi, *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

d'Amico, Gerardo Guerrieri e Ferruccio Marotti per il Terzo Programma RAI (18 marzo - 15 aprile 1973), poi raccolte nel fascicolo monografico edito da ERI-RAI *"Tutto il mondo è attore"*. *Ipotesi per un'indagine interdisciplinare sull'attore*, «Terzo Programma», XIII, 1973, nn. 2-3.

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).

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 Fuscagni, 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 *Katakatachia* 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.

Arianna Frattali

Un'«autobiografia impossibile»: la voce di Dante Cappelletti nella letteratura critica dedicata a Vittorio Gassman

Il nodo biografico e la questione metodologica

La figura di Vittorio Gassman occupa un posto centrale nella storia del teatro e del cinema italiani del Novecento, non solo per l'ampiezza e la versatilità della sua carriera artistica, ma anche per la stratificazione di letture critiche che hanno accompagnato, e in parte costruito, la sua immagine pubblica. La bibliografia a lui dedicata, ormai vasta e articolata, riflette bene questa complessità: dalle prime cronache giornalistiche e recensioni coeve agli spettacoli, fino alle più recenti indagini storico-analitiche che ne hanno messo in luce i percorsi interpretativi, i legami con la tradizione attorica italiana, il controverso rapporto con la regia e le tensioni tra il versante popolare e quello d'autore.

In tale contesto, un punto di riferimento è sicuramente rappresentato dalla biografia *Vittorio Gassman: solitudine di un mattatore* redatta da Dante Cappelletti, che ha contribuito, sul finire degli anni Ottanta, a fissare un'immagine dell'attore oscillante tra mito e quotidianità, eroismo scenico e fragilità personali. L'opera del critico, pur con alcuni tratti tipici della scrittura biografica a forte impronta narrativa, possiede infatti il merito di fornire un quadro organico della parabola artistica e umana di Gassman, partendo da «quel culto della Famiglia d'Arte che doveva aver cullato nella sua fantasia giovanile»¹, per arrivare all'esperienza didattica nella nuova famiglia artistica “allargata” della Bottega Teatrale fiorentina. Dall'eredità ricevuta a quella trasmessa – passando attraverso il teatro, il cinema, la televisione – in un percorso ricco di contraddizioni e paradossi che la lettura di Cappelletti restituisce appieno.

Obiettivo precipuo di questo studio è dunque analizzare la bibliografia esistente su Vittorio Gassman, per interrogare in maniera più approfondita le modalità attraverso cui l'attore è stato raccontato e interpretato dalla storiografia (soprat-

¹ D. Cappelletti, *Vittorio Gassman: solitudine di un mattatore*, Roma, Editalia, 1988, p. 136.

tutto teatrale), ma anche cinematografica. Tale revisione non intende soltanto ordinare un *corpus* vasto e talora dispersivo, quanto piuttosto individuare le linee di continuità e di frattura nell'approccio critico, le zone d'ombra e gli aspetti ancora in attesa di adeguata valorizzazione. Collocando la biografia di Cappelletti all'interno di questa costellazione di studi, si cercherà quindi di mettere in evidenza come la rappresentazione (e l'auto-rappresentazione) di Gassman siano frutto di una continua tensione tra costruzione memoriale, interpretazione e riscrittura storiografica.

Per decenni l'ossatura degli studi sul Mattatore è stata fornita da monografie “classiche”, come il lavoro di Giacomo Gambetti, suddiviso in tre tappe principali: il profilo del 1962², *Vittorio Gassman*, l'aggiornamento del 1982³ e *Il teatro e il cinema di Vittorio Gassman* del 2006⁴, che resta una ricognizione agile e informativa sull'intero arco delle attività scenica e filmica, corredata e sostenuta anche da un solido apparato iconografico. Detti studi annoverano fra i loro punti di forza la prossimità storica ai fatti e un taglio critico che incrocia repertori, primi ruoli, regie e riflessioni teoriche dell'attore. Tuttavia, manca loro una messa a fuoco dei nessi media/industria culturale, come un uso sistematico e analitico degli archivi audiovisivi televisivi e dei materiali promozionali, strumenti oggi imprescindibili per comprendere la ricezione del “personaggio-Gassman” da parte del grande pubblico.

A completare in parte questo *gap* ricettivo, gettando nuova luce su alcuni aspetti dell'attore ancora poco indagati, sopraggiunge invece il dossier curato da Fabrizio Deriu nel 1999, *Vittorio Gassman. L'ultimo Mattatore*⁵, un volume collettaneo edito da Marsilio e nato in dialogo con la Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro, integrando prospettive critico-storiche con schede, documenti e interviste. I saggi raccolti vertono per la gran parte intorno alle interpretazioni cinematografiche, ma non trascurano di documentare anche le numerose facce della proteiforme attività di Gassman: attore teatrale in primo luogo, ma anche regista, scrittore, insegnante di recitazione, organizzatore, sperimentatore del mezzo televisivo e personaggio pubblico. Ne deriva un valido approccio plurale all'oggetto di indagine il cui limite risiede però nell'assetto “a mosaico” tipico dei libri da esposizione, lasciando solo abbozzata l'interpretazione unitaria dell'attore come area di intersezione umana e corporea – parlando nei termini dell'insiemistica – fra le rispettive aree mediatiche occupate da teatro, cinema e televisione.

Tra le voci biografiche aggiornate, Raffaella Di Tizio ha redatto per Treccani

² G. Gambetti, *Vittorio Gassman*, Bologna, Cappelli, 1962.

³ Id., *Vittorio Gassman*, Roma, Gremese Editore, 1982.

⁴ Id., *Il teatro e il cinema di Vittorio Gassman*, Roma, Gremese Editore, 2006.

⁵ F. Deriu (a cura di), *Vittorio Gassman. L'ultimo mattatore*, Venezia, Marsilio, 1999 e S. Carpi-ccci, F. Crispino e A. Fagioli (a cura di), *Vittorio Gassman. 13° Evento speciale 1999*, Pesaro, Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus, 1999.

(serie “Italiani della Repubblica”, 2019)⁶ una solida sintesi storico-critica – utile come cornice cronologica per l’inquadramento del Mattatore negli anni che possono definirsi “di transizione” fra carriera teatrale, cinematografica e televisiva – mantenendosi tuttavia (volutamente) non argomentativa, per rimanere nei confini dettati dal genere enciclopedico. Passando invece in rassegna quelle che definiremmo le fonti primarie, molto numerose, fornite dallo stesso Gassman, le sue opere autobiografiche e “colloquiali” – da *Un grande avvenire dietro le spalle* a *Vocalizzi*, *Memorie del sottoscala* e *Bugie sincere*⁷ – risultano illuminanti sulla fenomenologia dell’attore e sulla poetica del “mattatore”. Tuttavia, il rischio noto è la costruzione di un’auto-mitografia e pertanto devono essere necessariamente lette in controluce, incrociandole con altre tipologie di fonti primarie, come rassegne stampa, materiali di produzione e fonti d’archivio. Rimane poi fondamentale l’*Intervista sul teatro*⁸, raccolta da Luciano Lucignani⁹ e scaturita come momento di riflessione in cui Gassman si racconta senza filtri, con la complicità di un amico-intellettuale che sa porre le giuste domande, suggerite sia dalla familiarità personale che dalla lunga e comune militanza nel mondo culturale e teatrale romano.

Per quanto riguarda gli studi di settore più recenti dedicati al teatro, alla Tv, ai repertori e alle genealogie, la ricerca più attiva ha lavorato, negli ultimi anni, almeno su tre assi principali: la televisione e la “multimedialità”; la parentesi del Teatro Popolare Italiano (1958-1962); la tradizione e la trasmissione dell’arte attorica, individuando una possibile continuità tra il Grande Attore e il divo cinematografico.

Il primo asse indaga le presenze di Gassman in televisione alla fine degli anni Cinquanta, in particolare nella trasmissione *Il Mattatore*, con letture¹⁰ che lo definiscono un attore prepotentemente “intermediale”, capace di riconvertire la tecni-

⁶ R. Di Tizio, voce *Vittorio Gassman* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani 2019. Sempre della stessa autrice si segnala lo studio, dedicato alla sua scrittura drammaturgica per i recital d’attore, *O Cesare o nessuno. Vittorio Gassman come autore teatrale: una pratica compositiva fra tradizione e innovazione*, in «Arti della Performance e della Cultura», 2020, n. 13.

⁷ V. Gassman, *Un grande avvenire dietro le spalle. Vita, amori, miracoli di un mattatore narrati da lui stesso*, Milano, Longanesi, 1988; Id., *Vocalizzi*, Milano, Longanesi, 1988; Id., *Memorie del sottoscala*, Milano, Longanesi, 1990; Id., *Bugie sincere*, Milano, Longanesi, 1997.

⁸ Id., *Intervista sul teatro*, a cura di L. Lucignani, Palermo, Sellerio, 2002.

⁹ Con Lucignani, ricordiamo la collaborazione registica per la Compagnia Vittorio Gassman dal ’55 al ’58, la grande avventura del Teatro Popolare Italiano a partire dal ’59 e, in particolare, la firma della regia a quattro mani di *Orestide* al Teatro Greco di Siracusa per il Festival Inda, sempre nel ’59. Cfr. A. Frattali, *Vittorio Gassman attore multimediale*, Imola, Cuepress, 2021.

¹⁰ A. Grasso, *La scena elettronica*, in R. Alonge e G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. III, Torino, Einaudi, 2000-2001, pp. 1297-1298; A. Grasso, *Storia della televisione italiana. I 50 anni della televisione*, Milano, Garzanti, 2004; E. Menduni, *La presenza di un assente. La televisione*, in F. Deriu (a cura di), *Vittorio Gassman*, cit., pp. 81-84; A. Frattali, *Il passaggio dagli anni Cinquanta agli anni Sessanta. Vittorio Gassman tra teatro, cinema e televisione*, in A. Barsotti e C. Titomanlio (a cura di), *Teatro e media*, Ghezzeno (PI), Felici, 2012, pp. 143-160.

ca recitativa acquisita nel cinema in un *surplus* comunicativo che lo rende efficacemente presente anche con l'emergere della Tv nel panorama mediatico italiano. Attraverso l'analisi di fonti critiche primarie e secondarie – fra cui compaiono i materiali delle teche RAI, che permettono la puntuale ricostruzione di un format strutturato a *patchwork* – la trasmissione del 1959 si colloca infatti dentro le logiche del varietà e del riuso dei classici in contesti comunicativi diffusi e più generalisti. Si potrebbe tuttavia segnalare la necessità di ampliare il confronto con le pratiche produttive RAI (tempi, budget, *policy* autoriali) al fine di indagare meglio la latitanza di Gassman nel teleteatro, rispetto alla sua indiscussa centralità nelle “ospitate” e nei recital televisivi di quegli anni. Lo strettissimo rapporto teatro-Tv era iniziato infatti il 3 gennaio 1954 con la messa in onda di *L'Osteria della posta* di Goldoni per la regia di Franco Enriquez e da allora il nuovo *medium* aveva svolto una costante azione di promozione e divulgazione di testi e culture registiche, in attesa di definire peculiarità espressive e comunicative sue proprie. Tuttavia, gli allestimenti teatrali di Gassman non compaiono mai nei palinsesti teatrali di quegli anni, con l'eccezione di *Amleto*, preferendo invece altri format televisivi di teatro in *pillole* e proponendo piuttosto una fruizione continuativa, ma parcellizzata, del repertorio¹¹.

Il secondo filone approfondisce l'avventura del Teatro Popolare Italiano (o Teatro Circo), attivo tra il 1958 e il 1962, e parte dallo studio di Nuccio Messina¹² per poi fondarsi su fonti attinte dagli archivi storici del Piccolo Teatro, del Teatro Stabile di Torino e della Fondazione Inda. L'esito è una visione non agiografica del progetto del TPI¹³, dei repertori e delle strategie di marketing (come prezzi popolari e natura itinerante del “teatro-circo”) attivate per restituire allo spettacolo dal vivo la propria funzione sociale e pedagogica delle origini. Senza abbassare il livello qualitativo delle proposte di repertorio per attrarre spettatori, si sosteneva infatti l'idea di elevare culturalmente il pubblico attraverso un'offerta che sapesse unire popolarità e rigore estetico. In questo senso, il TPI rappresentò realmente un momento chiave di rinnovamento e di mediazione culturale nel teatro italiano del secondo Novecento, pur avendo, purtroppo, vita breve, a causa di una lunga serie di difficoltà logistiche e organizzative.

Per quanto riguarda l'asse delle genealogie e continuità¹⁴, si tratta di una prospet-

¹¹ Su questo cfr. E. Menduni, *La presenza di un assente*, cit., pp. 81-84; A. Frattali, *Il passaggio dagli anni Cinquanta agli anni Sessanta*, cit., in part. p. 151.

¹² N. Messina, *Il Teatro Popolare Italiano. Utopia e realtà*, in F. Deriu (a cura di), *Vittorio Gassman*, cit., pp. 61-71.

¹³ Cfr. A. Frattali, *Rivisitare i classici in cinema scope. Il Teatro Popolare Italiano di Vittorio Gassman*, in «Il Castello di Elsinore», XXX, 2016, n. 75, pp. 69-80.

¹⁴ Cfr. A. Frattali, *Di padre in figlio: Vittorio e Alessandro Gassman*, in A. Barsotti, E. Magris e E. Marinai (a cura di), *Generazioni a confronto. Eredità, persistenze, tradizioni, e tradimenti sulla scena moderna e contemporanea*, in «Biblioteca Teatrale», 2019, nn. 129-130 (II parte), pp. 63-80.

tiva assunta per leggere la trasmissione di pratiche e la costruzione del “nome” Gassman inteso come capitale simbolico e organizzativo, traghettando il sogno originario di una ideale “famiglia d’arte” da cui discendere – la prima moglie dell’attore era Nora Ricci, figlia d’arte di Renzo Ricci – a quella costruita attraverso la discendenza dei figli attori (e registi) Paola e Alessandro, oltre che al lascito affidato all’esperienza didattica della Bottega Teatrale. Mentre un ulteriore tassello di contesto metodologico è aggiunto da Simona Brunetti, che nel volume *Attori in video nel secondo Novecento* (2022)¹⁵ offre validi strumenti per storicizzare la presenza degli attori in video, appunto, attraverso formati, mediazioni e paratesti, soffermandosi, in particolare, sul ruolo fortemente metateatrale assunto dal Mattatore nel film *Kean* del ’56 (a sua volta tratto da uno spettacolo teatrale del ’54).

Passando alle prospettive internazionali (ancora troppo marginali), la fortuna di Gassman oltre l’Italia è attestata da lavori come quelli di Bernard Deogianni (1980)¹⁶ e György Nemlaha (1986)¹⁷, sicuramente utili come indizi di un interesse crescente, ma non ancora incardinati in una storia realmente transnazionale dell’attore italiano nel dopoguerra: in questa direzione si potrebbero infatti aprire piste feconde di indagine sulla ricezione festivaliera, le coproduzioni, le numerose tournée estere e il doppiaggio, che oggi potrebbero essere sicuramente facilitate dall’accesso (anche in rete) agli archivi stampa esteri.

Rimane dunque da analizzare cosa aggiunga (e suggerisca) il volume dedicato da Cappelletti al Mattatore nel 1988 e dunque in una fase della critica teatrale che precede il filone d’indagine dedicato alla vocazione “intermediale” dell’attore, nel passaggio tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta. Riletta oggi, la biografia funziona infatti come controcanto alla letteratura più “sistemica”, portando sicuramente in primo piano la dimensione esistenziale ed evidenziandone solitudine, scarti d’umore e assunzione di “contro-ruoli”. Ma ancor più, essa aiuta a leggere la predilezione dimostrata da Gassman, in quegli anni, per le forme ibride di spettacolo – il recital, il varietà, la televisione “a pezzi” (o seriale) – intesa come pratica identitaria e non solo come strategia di mercato. Per una revisione contemporanea, sarebbe interessante incrociare Cappelletti con i materiali d’epoca (come rassegne, carte produttive, filmati RAI) per verificare quando la “solitudine” di cui egli parla nel volume sia un dispositivo retorico e quando sia un dato di carriera, come ad esempio nelle pause di rientro dal cinema al teatro, tra cui ricordiamo la più lunga, di quasi cinque anni, avvenuta tra il 1962 e il 1968¹⁸.

¹⁵ S. Brunetti, *Attori in video nel secondo Novecento*, Bari, Edizioni di Pagina, 2022 (cfr. in particolare pp. 35-49).

¹⁶ B. Deogianni, *Vittorio Gassman*, Parigi, PAC, 1980.

¹⁷ G. Nemlaha, *Vittorio Gassman*, Budapest, Müzsák Közművelődési Kiadó, 1986.

¹⁸ Ritornerà in scena nel 1968 al Teatro Alfieri di Torino con un *Riccardo III* per la regia di un quasi-esordiente Luca Ronconi. Cfr. A. Frattali, *Di padre in figlio: Vittorio e Alessandro Gassman*, cit., in part. pp. 71-73.

In conclusione, per tracciare le future linee operative di una bibliografia ragionata su Vittorio Gassman, si potrebbe, in prospettiva: stabilizzare il canone a partire dagli studi esistenti in una cornice biografica aggiornata; trattare il lavoro critico di Cappelletti come lente tematica che (attraverso le ricorrenze semantiche del “divismo” e della “solitudine”) possa ribilanciare la statura mattatoriale dell'attore; approfondire la centralità della televisione nella sua carriera, analizzando trasmissioni come *Il Mattatore* e alcuni format successivi (*Il gioco degli eroi*, le ospitate, *recitals*) con gli strumenti dei *Television Studies*¹⁹ (come *format analysis*, *policy* e *audience*); comparare l'esperimento del TPI con progetti coevi di teatri tenda, itineranti e circuitazione, cercando di quantificare e analizzare la risposta del pubblico; aprire l'orizzonte internazionale, sistematizzando le fonti già esistenti al fine di tracciare una storia transnazionale della ricezione del divo-attore-personaggio Gassman anche all'estero.

Tornando al volume di Cappelletti, è noto agli studiosi come il ricorso al biografismo nella storiografia teatrale e cinematografica costituisca un nodo metodologico complesso, che si rivela particolarmente evidente proprio nel caso Gassman. La sua figura pubblica è stata infatti a lungo costruita attraverso narrazioni di carattere biografico o autobiografico: a partire dalle sue stesse memorie, fino alle numerose biografie critiche, tra cui figura anche quella della figlia Paola²⁰. Tutte queste fonti hanno contribuito in maniera determinante a fissare un'immagine dell'attore, oscillante fra grandezza scenica e fragilità esistenziale.

Da un lato, ricorrere al biografismo appare sicuramente utile, perché permette di cogliere la dimensione esistenziale che accompagna le scelte artistiche come l'idea di solitudine, di tensione tra arte e vita, di continua ricerca identitaria. Tali elementi, se letti criticamente, illuminano infatti i passaggi fondamentali della carriera di Gassman come, per esempio, il suo rapporto con il progetto del Teatro Popolare Italiano e la sua esposizione nel *medium* televisivo, quest'ultima spesso sottolineata da un uso auto-ironico della propria immagine. In questo senso, la biografia (e persino l'autobiografia) consentono di mettere in luce la performatività della vita stessa dell'artista come parte integrante del suo percorso professionale. Dall'altro lato, però, un uso non mediato dei dettagli biografici rischia di trasformarsi in un ostacolo all'analisi storica: le narrazioni autobiografiche tendono infatti a mitizzare il personaggio, mentre le biografie di taglio impressionistico, pur basandosi su fon-

¹⁹ Cfr. R.C. Allen e A. Hill (a cura di), *The Television Studies Reader*, New York, Routledge, 2004; J. Bignell, *An Introduction to Television Studies*, New York, Routledge, 2004; C. Brunson, *Television Studies*, in H. Newcomb (a cura di), *The Encyclopedia of Television* [II edition], Chicago, Fitzroy Dearborn, 2004, pp. 2299-2304; M. Scaglioni e A. Sfondini (a cura di), *La televisione. Modelli teorici e percorsi d'analisi*, Roma, Carocci, 2017; J. Mittel, *Complex TV. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie Tv*, Roma, minimum fax, 2017; A. Fumagalli, C. Albani e P. Braga (a cura di), *Storia delle serie Tv*, vol. II, Dino Audino Editore, Roma, 2021.

²⁰ P. Gassman, *Una grande famiglia dietro le spalle*, Venezia, Marsilio, 2007.

ti bibliografiche e un apparato di testimonianze raccolte di prima mano, spesso privilegiano la dimensione aneddotica e simbolica, a discapito di una documentazione archivistica sistematica.

La *Solitudine di un mattatore* rimane tuttavia un contributo particolarmente significativo perché, pur non offrendo un apparato di fonti strutturato, riesce comunque a individuare nel biografismo un prisma interpretativo dal punto di vista critico: la categoria della solitudine non è infatti solo un dato biografico nella carriera di Gassman, ma diventa una lente attraverso cui leggere la sua parabola artistica. Cappelletti non si limita infatti a raccontarne la vita, ma tenta di trasformarla in chiave di lettura del suo mito attorico, facendo emergere le tensioni tra il Gassman uomo e il Gassman personaggio pubblico. In questo senso, lo studioso contribuisce a collocare il genere biografico all'interno di una prospettiva critica degli studi teatrali, trattandone la scrittura non come semplice ricostruzione di eventi, ma come narrazione interpretativa che problematizzi la carriera artistica, in un intreccio di vissuto e performance. Ne deriva che il materiale della biografia – almeno nel caso di Gassman – non debba essere escluso, ma anzi essere assunto ed essere vagliato con attenzione. Solo così esso può rivelarsi infatti un prezioso strumento interpretativo che, affiancato all'analisi delle fonti primarie, permetta di comprendere la complessità di un percorso professionale e umano segnato dalla costante intersezione fra mito attoriale e quotidianità dell'uomo.

Il Critico e il Mattatore

Come afferma Cappelletti, nel paragrafo dedicato alla scrittura di quella che definisce un'«autobiografia impossibile»²¹:

Il valore e il significato dell'esperienza artistica di Vittorio Gassman consistono in una speciale, e forse unica, qualità di atteggiamento nei confronti dello spettacolo, del teatro italiano in particolare. L'attore rappresenta il fondamentale anello di congiunzione con la tradizione: l'ha esaltata e l'ha riproposta anche a generazioni diverse dalla sua. Su questo non si è riflettuto troppo spesso²².

Secondo questa dichiarazione, il prisma attraverso cui guardare la parabola artistica ed esistenziale del Mattatore sarebbe sempre e comunque il teatro, rendendone così maggiormente comprensibile la figura, se collocata in «una storia dell'interpretazione, compresa tra la fine dell'Ottocento e il primo trentennio di questo secolo, in cui spiccano forti personalità della scena»²³. In tale contesto, ogni azione,

²¹ D. Cappelletti, *Vittorio Gassman: solitudine di un mattatore*, cit., p. 63.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

ogni acquisizione tecnica, ogni tassello aggiunto alla costruzione del divismo (fenomeno ancora aurorale nell'Italia degli anni Sessanta) sarebbe riconducibile a un'operazione di "traghettamento" ideale del bagaglio del Grande Attore²⁴ verso il contesto ricettivo dello spettacolo nel ventesimo secolo. Non rinnegando, anzi assumendo il peso ideale della tradizione mattatoriale ottocentesca, Gassman ne riprende infatti l'aura e il carisma, reinterpretandoli in chiave moderna, per un pubblico mutato e ormai segnato dalla diffusione del cinema e della televisione. La sua capacità di unire la grande retorica attorica della tradizione con la sensibilità e i linguaggi del presente lo rende pertanto emblema di una continuità trasformata, grazie alla quale il mito del grande interprete teatrale si rinnova e sopravvive nel nuovo ecosistema culturale e artistico del secondo Novecento.

In questo senso, la sua figura, non solo aggiorna il mito del Mattatore, ma lo proietta nel regime del divismo cinematografico che, nel Novecento, ridefinisce il rapporto fra artista e pubblico. La naturale presenza scenica di Gassman, alimentata dall'intensità della tecnica recitativa, diventa così matrice della sua immagine divistica sullo schermo: un divismo che, pur inscrivendosi nelle logiche industriali e mediatiche del cinema, conserva un tratto classico legato all'idea ottocentesca dell'attore come personalità eccezionale, capace di concentrare su di sé l'attenzione collettiva. La sua carriera testimonia dunque un passaggio emblematico: dalla centralità del Grande Attore ottocentesco alla mitografia novecentesca della star del cinema, in un *continuum* che rinnova, ma non dissolve, il fascino del modello originario.

Cappelletti coglie perfettamente questo nesso, individuando nel teatro il fulcro creativo dell'intero processo di auto-costruzione attorica:

Gassman, quando affrontò il teatro, aveva davanti questo modello e, se voleva affermarsi, non poteva discostarsene senza contemplarlo. Lo doveva superare, anzi. E per fare tutto ciò, con un'intuizione moderna che si accoppia alla sua profonda tendenza al rigore, si pose istintivamente un fine [...] Recitare per essere migliore, per restituire l'aspetto più proprio di quel che si interpreta²⁵.

All'interno del volume, emerge con evidenza dunque come le radici teatrali, non solo definiscano la disciplina tecnica e l'etica professionale dell'attore stesso, ma ne

²⁴ Cfr. R. Alonge, *Teatro e spettacolo italiano nel secondo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1988; C. Meldolesi e F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991; C. Meldolesi, *I nostri attori ottocenteschi come persone simili a persone. In particolare, sui rapporti fra quelli «romantici negativi», «grandi» e «artisti»*, in «Teatro e Storia», XIX, 2005, n. 26, pp. 427-437; A. Tinterri, *Il "grande attore" e la recitazione italiana nell'Ottocento*, in «Acting Archives Review», 2012, n. 18, pp. 1-27; A. Petrini, *Attori e scena nel teatro italiano di fine Ottocento. Studio critico su Giovanni Emanuel e Giacinta Pezzana*, Torino, Accademia University Press, 2020; P. degli Esposti, *L'attore nell'Ottocento europeo. La prassi e la teoria*, Roma, Dino Audino, 2021.

²⁵ D. Cappelletti, *Vittorio Gassman: solitudine di un mattatore*, cit., p. 64.

costituiscano anche la chiave di lettura nella sua attività cinematografica e televisiva, consentendo di cogliere la continuità di un percorso che, pur transitando attraverso diversi linguaggi, trova nel teatro il suo centro gravitazionale costante.

L'assunzione di questa ottica rientra pienamente nel percorso formativo e professionale di Dante Cappelletti, che si può a ragione definire come un critico e uno studioso che si colloca fra scena e società, attivo tra stampa, teatro e televisione, ma nello stesso tempo storico dello sperimentalismo e della "cultura povera". Nato nella periferia amiatina della toscana da una famiglia contadina, laureato con una tesi sulla storia dell'attore presso l'Università di Roma La Sapienza, aveva intrapreso e consolidato la sua carriera accademica presso la stessa Università, senza tuttavia trascurare l'attività di critico e pubblicista scrivendo per vari quotidiani e riviste.

Manifestando sempre un costante interesse per il cinema e la televisione – come dimostrano il volume su *Canzonissima '71*²⁶ e le collaborazioni con la RAI come autore di *Palcoscenico*, *Dietro le quinte* e *Chiave di lettura* – ha contribuito in vari modi alla promozione della cultura teatrale, rivestendo l'incarico di giurato per il Premio Ubu e il Premio Flaiano e distinguendosi, come pubblicista e critico, appunto, per un'analisi attenta della scena contemporanea. Appassionato ricercatore del rapporto tra teatro e comunicazione di massa, Cappelletti ha esplorato la storia dello spettacolo come processo collettivo, politico, legato ai luoghi e alla loro identità comunitaria²⁷. Cappelletti è stato anche drammaturgo e organizzatore teatrale, curando, negli anni Ottanta, le prime edizioni del festival Amiata Estate, che hanno consolidato il legame costante tra la sua attività di ricerca e le pratiche di intervento culturale attivo sul territorio.

L'analisi comparativa tra la biografia artistica del Mattatore e il profilo scientifico e professionale dello studioso evidenzia dunque una serie di risonanze significative, che collocano l'artista entro un quadro di problematiche centrali nella riflessione del critico. Il percorso di Gassman, marcato dalla continua tensione fra tradizione e innovazione, appare infatti emblematico per Cappelletti, che si è spesso interrogato sulla funzione del teatro come strumento di mediazione culturale e di rinnovamento del linguaggio scenico. L'esperienza del Teatro Popolare Italiano, a titolo di esempio, si inserisce in quella linea di ricerca che vede nel teatro un veicolo pedagogico e civile – capace di incidere sul tessuto sociale e rinnovare la funzione stessa dell'attore – tramite cui «la scena tentò uno sforzo supremo, quello di tornare sulla piazza, in una utopia tanto alta quanto nobile»²⁸.

Seppure nella distanza dei repertori – da un lato il Teatro Popolare Italiano, alla

²⁶ Id. (a cura di), *Canzonissima '71*, in «Bianco e Nero», XXXII, 1971, nn. 11-12.

²⁷ Cfr. in particolare il saggio critico a sua firma contenuto nel volume di M. Guidotti, *Il teatro povero di Monticchiello*, Padova, Images 70, 1974, pp. 35-73; D. Cappelletti, *Il teatro in piazza*, Roma, Bulzoni, 1980; Id., *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*, Roma, ERI-RAI, 1981.

²⁸ Id., *Vittorio Gassman: solitudine di un mattatore*, cit., p. 36.

fine degli anni Cinquanta, dall'altro il Teatro Povero di Monticchiello e le esperienze di teatro all'aperto nate alla fine degli anni Sessanta – è possibile rintracciare una convergenza significativa fra queste tipologie di esperienze teatrali negli interessi di Dante Cappelletti. Se le pratiche drammaturgiche attivate sono profondamente differenti (autorialità *versus* costruzione partecipata), in entrambi i casi emerge infatti una missione condivisa, tesa a riaffermarne la capacità di creare legami comunitari sperimentando forme di trasmissione in grado di abbattere la quarta parete. Se il TPI ambiva a democratizzare l'accesso al repertorio "alto", il Teatro Povero e quello all'aperto puntavano sulla partecipazione collettiva come forma di auto-rappresentazione sociale; esperienze diverse ma legate, nella lettura dello studioso, da una comune visione del teatro come atto di condivisione e rinnovamento culturale.

Si riscontrano inoltre ulteriori elementi di risonanza fra la carriera del Mattatore e la chiave interpretativa del critico: la ricostruzione biografica di Gassman illumina infatti il suo ruolo decisivo nel rivisitare il mito del Grande Attore per il mutato contesto dello spettacolo novecentesco, passaggio cruciale nella trasformazione della cultura teatrale contemporanea. In questa prospettiva, percorso artistico e riflessioni critiche convergono su alcuni nuclei comuni, fra cui, per esempio, il ruolo assunto dal repertorio classico nella sperimentazione linguistica e pedagogica a teatro e l'attenzione al tema dell'attore inteso come ponte tra memoria della tradizione e logiche della modernità. La biografia artistica di Gassman, così come ricostruita nel volume, si offre pertanto come un caso paradigmatico capace di incarnare e rilanciare i centri di interesse teorici e critici che attraversano l'intera opera di Cappelletti. Essa rappresenta inoltre un osservatorio privilegiato per comprendere la possibilità di dialogo tra dimensione del racconto biografico ed evidenza documentaria, non limitandosi solo a misurare lo scarto tra mito e realtà, ma cogliendo il processo di costruzione del mito stesso come profondamente radicato nelle pratiche documentate.

Tra mito e documenti

La carriera di Gassman si apre negli anni Cinquanta con una serie di prove teatrali che culminano nel celebre *Amleto* del 1952 al Teatro Valle di Roma, frutto della collaborazione con Luigi Squarzina per la compagnia del Teatro d'Arte Italiano²⁹. Questo esordio come direttore di compagnia e co-regista è spesso indicato come la sua svolta artistica, poiché l'attore giovane e ambizioso, già noto soprattutto per la sua presenza scenica e i suoi "atletismi", si confrontava con Shakespeare per affermarsi come interprete colto e rigoroso, capace di collocare la scena italiana in dia-

²⁹ Sulla ricostruzione del repertorio della compagnia e su *Amleto* stesso, cfr. A. Frattali, *Vittorio Gassman attore multimediale*, cit., in part. pp. 19-21.

logo con i grandi repertori internazionali. Cappelletti individua proprio in questa scelta – che definisce «grande»³⁰ – la tappa: «il ritrovamento chiaro della sua *totalità*»³¹, la possibilità per un interprete italiano di emanciparsi da provincialismi e di misurarsi senza complessi con la tradizione europea. Ma le rassegne stampa coeve introducono una prospettiva meno univoca: le recensioni rivelano una ricezione divisa, con consensi e riserve:

Si trattò di una rappresentazione, come sottolineò molto bene Gerardo Guerrieri in un suo scritto, che non piacque a Luchino Visconti: mancava quello che Guerrieri definì «correlativo visivo», per indicare la necessità del primo piano della parola, del peso che ha il contenuto di essa: «L'azione, che abbiamo visto in Visconti seguire il grafico parallelo e a onde concentriche, nell'*Amleto* è come ammanettato alla parola, si muove con essa, non ha autonomia, è solo didascalia e non più»³².

Dal canto suo, Giorgio Prosperi ne sottolineava invece l'autentica novità nel panorama italiano, una vera riscoperta del testo shakespeariano «che appare finalmente non più come un mutilo piedistallo per sostenere questo o quell'interprete di cartello, ma come un vigoroso e complessivo affresco del rinascimento in cui campeggia, senza soverchiare, la figura del principe inquieto»³³. Come osservato da Cappelletti:

Più che la tragedia del dubbio, Gassman metteva in evidenza il problema della scoperta della verità. C'è, come possiamo subito intuire, il tema della paternità, e lo abbiamo rilevato molte altre volte, è sempre quel tema che si lega all'auto-biografia. Ma, qui, viene sottolineato proprio il percorso della ricerca dell'oggettività, come dibattito tormentoso della coscienza³⁴.

Le riprese RAI di *Amleto* nel 1955 che documentano l'ingresso del teatro nel nuovo *medium* televisivo, aprendo Shakespeare a un pubblico inedito, lasciano quindi emergere un punto fondamentale di convergenza con la riflessione del critico: l'attenzione alla ricezione sociale del teatro e alla capacità dell'opera di circolare fra diversi contesti mediali generando significati molteplici. Mentre la biografia celebra la svolta, l'archivio e la rassegna stampa rivelano la pluralità di sguardi, ma Cappelletti, seguendo il proprio impianto metodologico, tiene insieme entrambe le dimensioni, lasciando trasparire la consapevolezza che la figura del grande attore

³⁰ D. Cappelletti, *Vittorio Gassman: solitudine di un mattatore*, cit., p. 101.

³¹ Ivi, p. 102.

³² *Ibid.* Ma si veda anche G. Guerrieri, *Lo spettatore critico*, Roma, Valerio Levi, 1987 (in part., sul confronto tra Visconti e Gassman, pp. 51-68).

³³ D. Cappelletti, *Vittorio Gassman: solitudine di un mattatore*, cit., p. 102.

³⁴ *Ibid.*

nasca proprio nell'intersezione tra aura biografica e condizioni di visibilità storicamente determinate.

L'esperienza del Teatro Popolare Italiano costituisce – come abbiamo detto – un secondo momento di incontro. Nella versione biografica, il TPI è raccontato come il grande progetto pedagogico di Gassman: un'iniziativa che, sull'esempio del Théâtre National Populaire di Jean Vilar, intendeva avvicinare i classici a un pubblico nuovo, abbattendo barriere economiche e sociali; secondo Cappelletti, il TPI incarna infatti perfettamente la vocazione civile del teatro, in continuità con la sua riflessione sullo spettacolo teatrale inteso come servizio pubblico e comunitario³⁵. Tuttavia, le fonti archivistiche in nostro possesso – fra cui contratti, bilanci, corrispondenze logistiche – mostrano quanto fragile fosse questo disegno: i vincoli economici, le difficoltà organizzative, le resistenze istituzionali furono numerosi e talvolta si rivelarono insormontabili. Nonostante i successi di pubblico, il progetto oscillò costantemente tra ambizione e precarietà, tra utopia e compromesso, rendendo così il TPI simbolo di una tensione irrisolta: da un lato il racconto ideale di un teatro per tutti, dall'altro la realtà instabile di un sistema culturale non ancora pronto a sostenerlo.

Negli stessi anni, la comparsa televisiva ne *Il Mattatore* mostra in maniera ancora più evidente l'intreccio fra costruzione del mito e pratiche documentarie; le narrazioni biografiche celebrano infatti tale passaggio come la consacrazione di Gassman nel ruolo di icona nazionale, capace di trasportare sul piccolo schermo il carisma del grande attore di teatro. Gli archivi RAI raccontano anche un altro aspetto: i programmi, le *policy* editoriali e i dati di *audience* mostrano come *Il Mattatore* fosse il risultato di strategie istituzionali precise, in un momento in cui la televisione pubblica intendeva bilanciare cultura e intrattenimento. L'enorme successo di pubblico documentato dai dati di ascolto non fu soltanto un trionfo personale, ma anche un processo di trasformazione: l'attore divenne progressivamente una star televisiva, iscritto nelle logiche del consumo mediale. Tuttavia, le logiche artistiche che lo avevano attratto verso quel mondo erano di segno diverso, strettamente legate alla necessità di riportare il teatro nelle case degli italiani, riavvicinandone la pratica scenica alla quotidianità domestica: una vera vocazione “morale” a cui Gassman si sentiva chiamato da sempre.

Cappelletti lo definisce infatti un «attore morale e “totale”»³⁶, coerente nella scelta di un innesto profondo con la tradizione, assecondando sia quel compito

³⁵ Sul teatro come “pubblico servizio”, ricordiamo anche il Manifesto del Piccolo Teatro di Milano, fondato nel 1948 da Paolo Grassi e Giorgio Strehler, con cui Gassman stabilì stretti rapporti nel decennio successivo. Cfr. A. Frattali, 1957-1960. *L'Ente Autonomo e la proposta di legge per il teatro di prosa. Progetti, dibattiti e protagonisti: da Eduardo a Gassman*, in S. Locatelli (a cura di), *Ricerche dall'Archivio Storico del Piccolo Teatro (1947-1963)*, in «Comunicazioni Sociali», XXX, 2008, vol. 2, pp. 211-234.

³⁶ D. Cappelletti, *Vittorio Gassman: solitudine di un mattatore*, cit., p. 65.

etico, sia le proprie convinzioni interiori, inevitabilmente tradotte in ricerca espressiva e stilistica. Come osserva il critico:

Siamo all'interno di una tensione che conta quanto più gratifica e chi la genera, e chi la riceve. È il destino dell'attore. Per questo motivo, allora, diventa una necessità. Infine, accettando con convinzione un simile presupposto, se ne deduce un gusto per la missione, come una dinamica di universale vantaggio³⁷.

L'*Amleto* degli esordi, il TPI come utopia itinerante, il Mattatore "moltiplicato" nella trasmissione televisiva mostrano come la biografia di Gassman e la ricerca critica di Cappelletti si incontrino su terreni comuni d'interesse, mentre le fonti d'archivio complichino, nello stesso tempo, la linearità della narrazione biografica, introducendo sfumature, contraddizioni, negoziazioni, che spesso restano invisibili nel racconto memoriale. È proprio in questa tensione che la prospettiva critica trova dunque la sua forza: nel riconoscere che il mito dell'attore non è mai solo il prodotto di un talento individuale, ma il risultato di una rete di mediazioni materiali, istituzionali e discorsive. Dall'analisi comparativa emerge infatti una duplice dinamica: da un lato, la biografia offre una visione coesa e orientata, capace di costruire il senso di un percorso artistico e di celebrarne la dimensione esemplare; dall'altro, la documentazione archivistica frammenta e arricchisce, mostrando che ogni mito è sempre inscritto in condizioni storiche e pratiche contingenti.

La biografia di Gassman non è per Cappelletti solo un caso individuale, ma un esempio paradigmatico di come il teatro del Novecento abbia ridefinito la figura dell'attore, oscillando fra eredità ottocentesca e modernità mediale, fra progetto pedagogico e spettacolo di massa, fra mito e documentazione. Come osservato dal critico, l'interprete si trovava davanti al suo grande passato, con un ruolo incontrastato sulla scena italiana a cui si aggiungeva «la conquista di un pubblico di massa, che era stata compiuta, nel cinema, con eccezionale bravura, tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta»³⁸, ma le due grandi assi del successo, da sole, non potevano che essere autoreferenziali.

Il cinema stava infatti cambiando e la commedia all'italiana si stava esaurendo, mentre il teatro conosceva anch'esso i suoi mutamenti, con la fine della scoperta dei nuovi classici e la successiva tappa della scena «sociale», con l'affermarsi poi, soprattutto in area romana, «della nuova sperimentazione, di un modo di rappresentarsi sulla scena che, con le "catacombe" delle *cantine*, aveva ipotizzato il sogno di una specie di autarchia della rappresentazione»³⁹. Il Mattatore doveva dunque,

³⁷ Ivi, p. 66.

³⁸ Ivi, p. 130.

³⁹ Ivi, p. 132.

ancora una volta, ripensare la propria carriera, sul piano personale e generale, rimettendola in ballo nel suo valore pubblico:

Il passato non si fugge, si deve assorbirlo, riconoscerlo in noi stessi come una possibile e ulteriore informazione. Come una forza. Che sempre ci sarà e che, in questa certezza, può darci, se non la pace, il gusto di una continuazione⁴⁰.

Parole che leggono la carriera di Gassman alla luce di un continuo “sperimentalismo” – condotto nell’alveo di una solida tradizione – che molta critica non sempre gli ha riconosciuto.

⁴⁰ Ivi, p. 140.

Massimo Marino

Dante Cappelletti e il Teatro Povero di Monticchiello

Teatro in piazza, teatro popolare, teatro di ricerca

Uno dei grandi meriti di Dante Cappelletti è stato quello di rilanciare, a livello scientifico, la riflessione sul teatro in piazza, a partire dal Teatro Povero di Monticchiello, e metterla in relazione sia con il teatro popolare che, in modo inaspettato, con quello di ricerca. Cosa possono avere in comune un teatro che fa della comunicazione la sua cifra, in un linguaggio tendenzialmente semplice e coinvolgente, basato sulla tradizione; e invece una scena che fa della ricerca verbale, gestuale e sinestetica il suo modo di esprimersi? Come si possono mettere in relazione un teatro che cerca di parlare ad ampi uditori e un altro che sempre di più si rivolge a spettatori particolari, a élite, a nicchie?

L'idea di partenza gli veniva (incontrando una sua propria riflessione) da un convegno tenutosi a Carignano (TO) nel 1979, in cui lo studioso Gian Renzo Morteo lanciava quella omologia. Scriveva Cappelletti, nel suo libro dedicato all'argomento, *Teatro in piazza*, a proposito del discorso di Morteo:

La scena borghese mostra evidenti segni di esaurimento; un po' vicino all'idea brookiana del «teatro mortale», il docente torinese ha messo in evidenza l'aria di stanchezza entro cui si dibatte la scena ufficiale. E questa, da tempo, si è trasformata, a livello popolare in altro: cinema, televisione e altri mezzi di socializzazione di massa¹.

Quali sono le alternative a questo esaurimento, che si traduce nella prevedibilità e nella *noia* degli spettacoli che si danno sui palcoscenici accreditati? Il teatro popolare e quello di avanguardia:

Apparentemente distanti, i due fenomeni, in realtà hanno molti punti in comune: *a)* si tratta di un modo di porsi in quanto *necessità*; *b)* vi è una ricerca dello

¹ D. Cappelletti, *Teatro in piazza. Ipotesi sul teatro popolare e la scena sperimentale in Italia*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 25. Questo libro sarà l'oggetto principale di questo saggio, con vari inserti.

stato primordiale dello spettacolo, della sua struttura, dei suoi segni. Queste affinità, in apparenza formali, sono per Morteo essenziali per intravedere una strada nuova e uno sviluppo dell'idea di teatro².

Il libro di Cappelletti va ad analizzare queste *differenze* teatrali dalla scena ufficiale. Dedicando un ampio spazio alla discussione di cosa sia il teatro popolare, esemplificando una sua rinascita attraverso il racconto dell'esperienza, della drammaturgia, dello sguardo sociale e antropologico del Teatro Povero di Monticchiello; cimentandosi, nell'ultima parte del volume, nell'approfondire l'intuizione di Morteo, dimostrando le possibili omologie con il teatro sperimentale e portando l'esempio di alcune esperienze di avanguardia.

Ma prima di tornare su questo libro, dall'andamento dottrinale, accademico perfino, ma pieno di osservazioni interessanti e di spunti fertili, proviamo a descrivere alcuni movimenti nel campo delle arti sceniche dell'epoca in cui fu scritto, riprendendo questioni che – negli anni del dopoguerra, col rinnovamento del sistema teatrale e della società italiana, segnatamente negli anni Sessanta e soprattutto Settanta – si erano fatte ribollenti.

Immaginazioni di un teatro comunitario

Il miglior teatro popolare dobbiamo iscriverlo in un movimento che, variamente, cercava di ritrovare ragioni comunitarie in una società sempre più dilaniata e frammentata. In realtà tale ricomposizione non si rivolgeva, inizialmente, solo alle tradizioni popolari, ma usava il termine “popolare” per identificarsi. Nell'immediato secondo dopoguerra fervevano iniziative che avrebbero voluto mettere tra parentesi il fascismo, il suo populismo, i suoi dirigismi, la sua condanna dei dialetti specie nel campo degli spettacoli. Erano movimenti che volevano una ricostruzione civile dell'Italia e che intendevano parlare a un ampio uditorio, allineandosi anche con i rinati partiti della sinistra e con il movimento sindacale.

Nello statuto del Piccolo Teatro di Milano, fondato nel 1947 da Giorgio Strehler e Paolo Grassi con Nina Vinchi, si parla di *teatro d'arte per tutti*. In quel caso il teatro doveva essere d'arte, dopo essere stato troppo a lungo avvilito da commedie di puro intrattenimento ed evasione tipo quelle dei “telefoni bianchi”, da varietà e avanspettacoli dozzinali. Ma doveva essere un teatro “per tutti”, per far nascere una nuova coscienza civile, e perciò, pur nel rigore estetico delle scelte, doveva risultare capace di accendere lumi che ricollegassero alla cultura e alla sensibilità popolare. Non dimentichiamo che tra i primi spettacoli del Piccolo Teatro annoveriamo *L'albergo dei poveri* di Maksim Gor'kij e *Arlecchino servitore di due padroni* di Goldoni, un riuscitissimo tentativo di riconnettersi alle radici del teatro italiano,

² *Ibid.*

viste nella commedia dell'arte ripensata da un autore quale Goldoni (e attraverso vari altri filtri novecenteschi, come quello di Max Reinhardt). Era uno spettacolo che voleva essere d'arte e immediato, capace di parlare ad ampie platee.

Varie etichette si associarono al termine "popolare", come quella del Teatro Popolare Italiano di Vittorio Gassman e Luigi Squarzina. Poi (andando un po' velocemente per arrivare all'oggetto del saggio), incontriamo gli studi etnologici, che esaltarono le culture subalterne contro quelle dominanti, che cercavano le tradizioni popolari come tracce di una comunità *anteriore*, portatrice di valori differenti rispetto a quelli del consumismo che andavano affermandosi nella società del boom economico. Gli studi sul campo di Ernesto De Martino e quelli etnomusicologici di Alan Lomax e Diego Carpitella, nonché di Roberto Leydi e di altri, connettevano sempre la tradizione, il frammento cantato, la favola, il ballo con contesti e problemi sociali precisi. Sulla loro scia – nel clima delle ribellioni intorno al Sessantotto – nacquero movimenti che cercavano un ritorno alle tradizioni popolari, come semplice folklore, ossia oggetti di una nostalgia senza spigoli, canto dei "bei tempi passati" (impossibili da far tornare), oppure come coscienza di modi di vivere e di un contrapporsi alla cultura dominante, cui guardare senza rimpianti, ma con la prospettiva di fondare nuove istanze comunitarie, magari provvisorie, nella disgregazione che il neocapitalismo portava con sé. E nacquero spettacoli a quelle tradizioni popolari o politiche dedicati, come il divisivo *Bella ciao* al Festival di Spoleto del 1964 e le varie versioni di *Ci ragiono e canto* di Dario Fo, che seguirono alla prima del 1966.

In teatro, negli anni Sessanta, si iniziò a parlare di decentramento. In un primo momento si trattò di spettacoli confezionati "al centro" ed esportati nelle periferie: nel migliore dei casi in teatri-tenda; nel peggiore (e furono la maggioranza) in sale inadatte. Erano oggetti pilotati verso il basso, per portare la "cultura" in luoghi dove le identità erano state cancellate o erano inesistenti, perché la popolazione era costituita di immigrati di varie parti d'Italia nei quartieri periferici, dormitorio, delle metropoli.

Il Teatro Stabile di Torino nel 1969-70 tentò un esperimento diverso, affidandosi a Giuliano Scabia: in quattro quartieri di cintura far nascere dalla popolazione opere teatrali che riguardassero la vita in quei luoghi. I temi erano la scuola e le discriminazioni di classe, la sanità mentale, la questione abitativa e le lotte per la casa, gli scontri che erano avvenuti durante l'"autunno caldo". Si provò a inventare luoghi di rappresentazione e a creare copioni condivisi. Nel diario dell'esperienza³ Scabia ripeteva come un mantra: «teatro è», «teatro è anche»: è assemblea, incontri con le persone, andare nelle case, sciopero articolato, teatro a oltranza e molte altre cose, in una concezione di dilatazione del teatro, trasformato da esibi-

³ G. Scabia, *Azioni di decentramento*, in Id., *Teatro nello spazio degli scontri 1964-1971* [1973], Venezia, Marsilio, 2024, pp. 485-718 (nuova ed.; 1ª ed. Bulzoni).

zione in partecipazione. Presto la politica, allora dominata dalla Democrazia Cristiana, si mise di traverso, chiudendo, dopo meno di un anno, l'esperienza.

Intanto, grazie a Scabia, a Franco Passatore, a Remo Rostagno e ad altri, si stava affermando l'animazione teatrale, principalmente con i bambini ma non solo. Anche in questo caso si ascoltavano i bisogni e le immaginazioni degli interlocutori e insieme a loro si creavano azioni partecipate.

Il post-Sessantotto portò a una moltiplicazione delle esperienze di quelli che furono chiamati "gruppi di base", che si riunirono a Casciana Terme nell'anno caldissimo 1977. Il gruppo di base era una strada particolare alla ribellione sociale diffusasi nella società e alla convinzione che se una rivoluzione non era possibile – per quanto alcuni ci credessero strenuamente, arrivando anche a conseguenze estreme – bisognasse piuttosto agire nella società, in quella vicina a sé, operando sulle coscienze, instaurando diversi modi di relazione, attuando esperienze concrete, fisiche, creando comunità, anche temporanee, gruppi di contrapposizione a quello che veniva chiamato, con la maiuscola, il Potere.

I gruppi di base praticarono diverse vie teatrali, che andavano dal laboratorio permanente, dal *training* sulla scia dell'esempio dell'Odin Teatret – che lanciava l'idea di un "Terzo Teatro", differente da quello ufficiale e anche da quello d'avanguardia – fino al recupero di tradizioni popolari: dai bruscelli toscani al lancio di mongolfiere delle feste pugliesi, dal teatro dei *clown* e della *clownerie* a esperienze di teatro fisico, ad altre arti di strada, fino alla festa come contenitore di molteplicità divergenti.

Naturalmente un ampio spazio era dato al teatro politico, di controinformazione, documentario, con riferimenti ai modi comunicativi del teatro popolare o di *agit-prop* e alle realizzazioni e teorizzazioni di Bertolt Brecht.

Ma anche altre esperienze eretiche vanno ricordate: come l'abbandono delle cantine romane da parte di Leo de Berardinis e Perla Peragallo e il loro trasferimento nell'entroterra napoletano, a Marigliano, dove fondarono un loro "teatro dell'ignoranza", che non dava nulla per scontato, che riteneva la scena un processo conoscitivo di scoperta a partire da un grado zero di conoscenza. Si rivolgevano alla «realità marginale di un proletariato in sfacelo, ombra di sé stesso pur nella vitalità che ancora portava come somma di esperienze storiche remote e giunte attive fino al presente»⁴. Scrivevano: «Faccio teatro per i "cecati", i struppiati e le persone come me. / E basta. / Mi interessano anche le mignotte, i recchioni, le mezzefemmine e le femmenelle. Per non parlare di chi non ha potere, cioè non può. / Perché non mi interessa l'intellettuale organico»⁵. Il loro fu un teatro jazzato, costruito con alcuni abitanti del luogo, con ampi margini di improvvisazione e divagazione; con spettacoli che mescolavano la tradizione popolare o semipopolare della sceneggia-

⁴ D. Cappelletti, *Teatro in piazza*, cit., p. 259.

⁵ Ivi, p. 255.

ta con il jazz, appunto, con esperienze di avanguardia come la musica di Arnold Schönberg e con opere di autori come Shakespeare. Un titolo indicativo da ricordare è *King lacreme Lear napoletane* (1973-1976), che comprendeva frammenti del *Re Lear* e della sceneggiata *Lacreme napoletane*.

Altre esperienze che provarono a recuperare elementi dell'arte popolare furono ancora quelle a partecipazione di Giuliano Scabia. Nel manicomio di Trieste, nell'esperienza di *Marco Cavallo* (1973), grande fantoccio azzurro che diventò il simbolo della liberazione dall'oppressione manicomiale, si usarono tecniche come la costruzione di giganti delle tradizioni processionali; quelle dei burattini, di storie semplici, raccolte in grandi libri da leggere o da cantare. Era uno spazio quello del "Laboratorio aperto P" in cui tutti, anche chi era stato bollato di *handicap* psichico, poteva diventare protagonista e trovare una strada di espressione, di personale analisi e, all'interno di un più ampio processo, di liberazione⁶.

Col *Gorilla Quadrumàno*⁷, allestito nel 1974-1975 con il Gruppo di Drammaturgia 2 dell'Università di Bologna, il confronto con il teatro popolare fu più diretto ancora: si trattava di un testo che mettevano in scena i contadini nella Bassa reggiana tra Ottocento e Novecento durante il carnevale. Faceva parte del cosiddetto "teatro di stalla", costituito da un *corpus* di favole fantastiche trasformate in commedie, di grandi drammi, di storie di attualità, come quella del brigante Musolino, sceneggiate e riportare vicino agli interpreti. Molto probabilmente i copioni erano scritti con l'aiuto di maestri o sacerdoti, ma fatti proprio da chi li recitava con l'inserimento di personaggi dialettali. Nel caso del Gruppo di Drammaturgia 2 non si trattò di una semplice operazione di recupero o nostalgia: le commedie messe in scena (il *Gorilla* e il *Brigante Musolino*) furono usate come sonda per scoprire altre tradizioni popolari, poemi di pastori, un poema sulla Resistenza nell'Alta valle del Secchia, il Maggio drammatico. E furono pretesti per lanciare una domanda, in paesini di una montagna semiabbandonata e in quartieri disgregati di città, in un lavoro universitario che usciva dalle aule e si riversava nell'ambiente circostante. Una volta dal basso ci si organizzava, si creava; cosa succede oggi nei luoghi distanti dai centri urbani? Quali sono i modi di un'autonoma organizzazione, elaborazione, invenzione culturale dal basso e di una rinnovata ipotesi di socialità?

Potrei continuare. Ma è giunto il momento di dare la voce al Teatro Povero di Monticchiello, una delle iniziative più importanti nella direzione di ricreazione di comunità di cui ho parlato. Ed è il momento di spiegare come la raccontò Dante Cappelletti.

⁶ Cfr. G. Scabia (a cura di), *Marco Cavallo. Una esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*, Torino, Einaudi, 1976; G. Scabia, *Marco Cavallo. Da un ospedale psichiatrico la vera storia che ha cambiato il modo di essere del teatro e della cura*, Merano, Alphabeta, 2011; G. Scabia, *Marco Cavallo. Una storia di teatro e cura*, Milano, Meltemi, 2024.

⁷ Cfr. Gruppo di Drammaturgia 2 dell'Università di Bologna, *Il Gorilla Quadrumàno. Il teatro come ricerca delle nostre radici profonde* [1974], Macerata, Quodlibet, 2025 (nuova ed.; 1ª ed. Feltrinelli).

Teatro popolare e teatro di piazza

Cappelletti, dopo aver notato come le espressioni di teatro popolare fossero aumentate tra gli anni Sessanta e Settanta, distingueva subito varie forme, di diversa rilevanza: la sagra paesana, le rappresentazioni di piazza, il recupero o la trasformazione di tradizioni popolari, i festival, spesso indirizzati, negli anni Settanta, verso la scena politica. C'era differenza tra sagra e spettacoli che recuperavano momenti della cultura subalterna, spesso con una finalità di contestazione di quella egemone o almeno segnalando divergenze tra i due modi di intendere il mondo. Chiariva, inoltre, che ogni esperienza andava situata nel proprio contesto e dichiarava che particolarissima era quella del Teatro Povero di Monticchiello, la cui nascita era stata stimolata nel 1967 da un intellettuale, Mario Guidotti (Montepulciano, 1923 - Roma, 2011)⁸.

Nella prima parte del libro *Teatro in piazza*, Cappelletti provava a definire cosa si potesse e dovesse intendere per teatro popolare, ricorrendo anche a interviste a quattro diversi intellettuali: il regista Alessandro Fersen, che molto aveva ricercato un "teatro delle origini"; gli antropologi Alberto Mario Cirese e Luigi Maria Lombardi Satriani; l'etnologo Diego Carpitella. L'idea di Cappelletti era che il teatro fosse (dovesse essere) momento di presa di coscienza e di incontro sociale: una serie di riti necessari per gli individui e benefici per la collettività. La domanda che si poneva, sulla scorta del pensiero gramsciano, era anche quella della funzione degli intellettuali per stimolare la presa di coscienza culturale, a livello individuale e collettivo, di certe comunità. Perché ciò avvenisse era necessario mescolarsi alla vita del luogo. Nella fattispecie, l'opera dell'intellettuale si esplicava nel recupero intelligente di tradizioni locali, in un lavoro sociale, antropologico e politico attento al contesto, che comportasse il confronto non accademico con forme di spettacolo in via di estinzione. Ma lo sguardo, pare di capire dalle sue pagine, doveva essere rivolto anche a modelli contemporanei di spettacolo. La stessa etichetta di "teatro povero" veniva da Jerzy Grotowski e dal suo libro più famoso, *Per un teatro povero*⁹, dove si sosteneva che essenziale in teatro era il rapporto tra l'attore e lo spettatore: tutto il resto era superfetazione. Nell'opera del Teatro Povero di Monticchiello (e nella riflessione che Cappelletti fa su di esso) era anche evidente l'influsso di Brecht, dei suoi scritti sul teatro popolare, sulla scena di strada e sul teatro didattico, che deve coinvolgere principalmente gli attori ed essere per loro un cammino di conoscenza. Per Cappelletti, come abbiamo visto, importante era ritrovare un atteggiamento simile tra teatro popolare e teatro d'avanguardia.

Nell'intervista, Fersen considerava il teatro come rito e l'attore come «sacerdote»

⁸ Di formazione cattolica, partecipò alla Resistenza. In seguito fu capo ufficio stampa della Camera dei Deputati e poi responsabile della rassegna stampa culturale della Camera stessa. Fu critico letterario e teatrale e guidò per dodici anni il Teatro Povero di Monticchiello.

⁹ J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970.

che estrae dalla tribù una realtà misteriosa. Nell'incontro tra Io e mondo, l'attore doveva creare un legame corale con il pubblico, soprattutto nella festa, che incarnava l'aspirazione a un'armonia di gruppo perduta. Ma con la coscienza che ci troviamo di fronte a qualcosa di perduto. Diceva Fersen:

Io lavoro sull'uomo moderno, di oggi. La mia esperienza non può che partire dal laboratorio, dalla «provetta»: non ho altra strada. Non posso seguire i culti di san Domenico Abate in Abruzzo o l'adorazione della Madonna di Valle Pietra: sono fenomeni che culturalmente non mi riguardano. Io posso andare a seguire certe manifestazioni folkloristiche, portarci un mio gruppo di allievi, ma non posso entrare dentro a dimensioni che mi sono del tutto estranee. Bisogna ricominciare, invece, da quelle strutture antropologiche per riscoprire la pratica dimenticata dell'operare scenico¹⁰.

Cirese, poi, mostrava i continui adattamenti del popolare, distinguendo tra tradizione orale e scritta, spesso attuata da intellettuali esterni, con una contrapposizione tra vissuto e rappresentato. Lombardi Satriani, invece, perorava la causa di una riscoperta della cultura popolare in chiave antagonista, rifiutando la nostalgia ingenua. Carpitella enfatizzava la dimensione gestuale della cultura popolare, e in questa direzione pareva aprirsi di nuovo una strada verso il teatro di ricerca.

Questi inserti, oltre a dare consistenza "scientifica" al lavoro di Cappelletti, introducevano temi come quello dell'origine, della relazione forte con il contesto, dell'autoanalisi, dell'antagonismo, della dimensione extra testuale, che sarebbero tornati utili nell'analisi dell'esperienza del Teatro Povero di Monticchiello.

Il Teatro Povero di Monticchiello

Come ho accennato, l'esperienza di Monticchiello, che costituisce l'oggetto più rilevante del libro di Cappelletti, si definisce "autodramma", riprendendo un'espressione che ebbe a usare Giorgio Strehler per caratterizzare la peculiarità dell'esperienza toscana. Autodramma è un'opera che nasce in questo piccolo paese, negli anni Sessanta del Novecento in via di spopolamento verso le città e il lavoro nelle industrie. Viene preparata durante l'inverno e presentata una sola volta in estate, per alcune serate, nella piazza principale del borgo. Ma leggiamo il "Chi siamo" del sito ufficiale del Teatro Povero di Monticchiello:

A Monticchiello non è mai esistito un teatro vero e proprio, in muratura, all'italiana, con palchetti e platea.

A metà anni Sessanta del secolo scorso, il borgo si trovava pienamente coinvolto in quel che alcuni sociologi hanno chiamato "la Grande Trasformazione": il

¹⁰ Cfr. D. Cappelletti, *Teatro in piazza*, cit., p. 38.

passaggio alla «modernità» di una società ancora allora in gran parte contadina, mezzadrile, legata per lo più ai lavori della terra. Che qui prese le forme di una profonda crisi: la popolazione del paese si dimezza, mentre lavoro, cultura e tradizioni vanno rapidamente scomparendo. Quelli che per scelta o per necessità rimangono iniziano dunque a riflettere sul senso delle trasformazioni che travolgono il loro mondo e le loro identità.

Per cui un paese senza un teatro viene dunque deciso [*sic*] di aggregarsi attorno a un'idea di spettacolo in piazza, con una formula teatrale originale che presto diverrà per il Teatro Povero di Monticchiello un tentativo di ricostruzione collettiva del senso e degli ideali delle proprie vite. Un modo per resistere alla crisi¹¹.

Cappelletti, nel libro del 1980, quindi pochi anni dopo l'inizio di un percorso che oggi conta oltre cinquant'anni di attività, così ne parla: «L'operazione della compagnia del Teatro Povero di Monticchiello occupa una singolare posizione nel panorama della nostra vita teatrale»¹². È un fenomeno nuovo e offre «nuove possibilità per la scena, in una posizione di concreta alternativa». Si sviluppa «sulla base di naturali necessità della scena, o meglio della comunicazione scenica»: partendo dal passato guarda al futuro, realizzando «una forma di rappresentazione scenica completamente nuova, un'ipotesi attiva per la scena italiana»¹³.

Eccessivo ottimismo o sopravvalutazione del proprio oggetto di interesse? Di fatto, come dimostra il nostro studioso, le novità del Teatro Povero di Monticchiello sono molte, e molto importanti per la scena italiana. Non a caso ancora oggi, a distanza di tanti anni, continua a raccogliere un pubblico attento e partecipe, pronto a condividere e a prendere posizione. Ottimistico mi pare quel ritenere l'esperienza capace di rinnovare le forme del teatro italiano: molte altre istanze si sono nel frattempo avanzate e molti ostacoli sono comparsi sul cammino di un rinnovamento *comunitario* della scena.

Proseguendo nella disamina elaborata da Cappelletti, l'autodramma è una creazione annuale di un paese di cultura contadina, che una volta aveva circa quattrocento abitanti, libero comune dal 1243, che riflette sulla propria storia, sulle proprie tradizioni e sulle trasformazioni del presente. Lo fa collettivamente, con abitanti residenti e occasionali (proprietari di seconde case) per tutto l'anno, fino alle recite estive. Non si tratta di mero recupero di tradizioni orali, ma di affondi nella storia passata e in quella contemporanea. Non sono «girotondi di guitti» e neppure «sagra», ma neanche «teatro colto in vacanza», scrive il Nostro¹⁴. Gli autori dei drammi sono intellettuali, che però mettono la loro scrittura a confronto con le urgenze del paese e accettano di vedere determinato il copione finale dalle

¹¹ Cfr. <https://teatropovero.it/il-teatro-povero/> (ultima consultazione: 17 ottobre 2025).

¹² D. Cappelletti, *Teatro in piazza*, cit., p. 79.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Ivi, p. 81.

discussioni attuate con gli attori, che peraltro appartengono a generazioni differenti, dai bambini agli anziani, quindi con esperienze, memorie, sensibilità diverse.

Quindi, trattandosi in questo modo mediato di prodotti “collettivi”¹⁵, parliamo di spettacoli con un particolarissimo rapporto tra autore e rappresentazione e tra autore, pubblico e attore, che vanno nella direzione del tentativo di ricostruire una comunità. Il Teatro Povero, spiega Cappelletti, non si limita a ricordare: cerca di penetrare le cause – come voleva Brecht – dei fatti, delle trasformazioni. E cerca di collegare il particolare all’universale, la storia e i ricordi di un piccolo borgo toscano alle tendenze della società contemporanea, alla sua frammentazione, al suo individualismo, a tutto ciò che ha mandato in frantumi relazioni che si erano tramandate per secoli, aprendo scenari di ansietà e di crisi con la necessità di una transizione verso nuovi mondi.

L’autore, in questa esperienza, sarà, secondo Guidotti, un «operatore culturale», che mette in discussione la cultura di massa e cerca diversi modelli di esistenza. L’intellettuale sarà levatore di una visione controculture. Nota Cappelletti:

Ora, Guidotti porta nel suo gruppo i fermenti e i temi di una cultura più vasta, interpretandoli e approfondendoli alla luce di una dinamica tra gruppo e società. Se l’operazione fosse compiuta con intenti meramente didattici, si potrebbe rischiare, ad ogni momento, il paternalismo, o, più precisamente, quel vago populismo che si accompagna spesso all’intellettuale-autore quando parla ad operai e contadini.

Per evitare tutto questo, lo scrittore è diventato “provocatore”¹⁶.

L’autore, continua il critico, compie un’«azione dinamica, misurata tra due poli: gruppo e società contemporanea». E prosegue riconoscendo come in tal modo si svaluti la funzione dello scrittore come avvolto in un’*aura* di creatività individuale. «La novità assoluta – continua – viene proprio dalla presa di contatto, continua e vivace con il gruppo resa discussione collettiva attraverso la scena»¹⁷. E anche questa caratteristica avvicina il Teatro Povero a esperienze di teatro di ricerca di quegli anni, con l’assorbimento della figura dell’autore, quando pure esiste, nel gruppo di lavoro e nel confronto del risultato col gruppo (il “coro”) degli spettatori.

Autodramma

La definizione strehleriana nasce dalla considerazione che nelle rappresentazioni

¹⁵ I titoli delle diverse *pièces* allestite fino a oggi, così come i nomi dei vari autori e registi, si possono leggere sulle pagine del sito ufficiale del Teatro Povero di Monticchiello: cfr. <https://teatropovero.it/storia/>. Allo stesso modo l’elenco degli autodrammi: cfr. <https://teatropovero.it/tipologie-spettacoli/autodramma/> (ultima consultazione: 17 ottobre 2025).

¹⁶ D. Cappelletti, *Teatro in piazza*, cit., p. 94.

¹⁷ Ivi, p. 95.

del Teatro Povero di Monticchiello domina «l'autorappresentazione dei problemi del gruppo recitante»¹⁸. In questo modo si affronta uno dei problemi del teatro: il passaggio dal “me” al personaggio, con i conseguenti problemi tra sdoppiamento nella recitazione di un altro e autenticità. Continua più avanti Cappelletti:

Il termine autodramma vuol dire, quindi, rappresentazioni di sé stessi, ma in forma critica, brechtiana, secondo i criteri di un certo tipo di teatro verità. In altre parole, la ritualità viene scelta per vivere più da vicino i propri problemi. Gli attori sanno di essere attori e sanno di essere, al tempo stesso, componenti di una comunità: si dimenticano come individui sociali per la finzione scenica, solo nella misura in cui riescono a trovare il momento di un incontro psichico comune, che permetta però una maggiore attenzione alla realtà¹⁹.

E qui non facciamo fatica a riconoscere un'altra caratteristica comune a gran parte del teatro contemporaneo: fingere per svelarsi, mettersi in maschera, mettersi in una forma teatrale per parlare di sé, cercando magari di attingere agli strati più profondi della psiche.

A questo punto è utile ricordare alcuni dei primi spettacoli, e magari superare i confini del libro di Cappelletti, arrivando più vicini a noi, per rammentare altri titoli, differenti drammaturgie, del lavoro di un gruppo che ha avuto in un periodo molto lungo diverse guide drammaturgiche e registiche, sempre con quello spirito di apertura e di dialogo costante con il gruppo degli attori e con il borgo.

Nel '67 nasce la compagnia come movimento culturale spontaneo di gruppo. Quello che altrove era discussione teorica per un nuovo teatro, qui diventa realizzazione scenica. I risultati possono essere discutibili: *L'eroina di Monticchiello* e *Il mercante pazzo* (quest'ultimo del '68), forse rimanevano sul piano reclamistico delle sagre paesane, dove spesso manca una vera coscienza del significato dell'operazione. Tuttavia è stato l'inizio di un esperimento che si è maturato. Grazie all'intervento di Mario Guidotti, nel '69 nasceva e si configurava, per la prima volta, un discorso di autentica alternativa teatrale²⁰.

Al nome di Guidotti si aggiungono quello del regista Arnaldo della Giovampao-la e dal 1981 quello di Andrea Cresti, responsabile di tutte le regie, che scompare nel 2021. La compagnia, non professionistica ricordiamo, di gente che abita a Monticchiello o che al borgo è legata, intanto affronta altre storie, ripercorrendo tradizioni, interrogandosi sulle ulteriori trasformazioni di quella campagna quando ormai la civiltà contadina è tramontata e quei luoghi si sono trasformati in mete

¹⁸ Ivi, p. 103

¹⁹ Ivi, p. 104.

²⁰ Ivi, p. 101.

turistiche e in luoghi di più o meno ricchi agriturismi. Si è snaturato il paese? E il Teatro Povero, negli anni vicini a noi, non rischia forse di museificarsi, di trasformarsi in una vuota ritualità? Come evitarlo? Quali sono le tensioni delle nuove generazioni e come si rapportano con il loro ricco passato?

Con questi quesiti, spesso brucianti, il Teatro Povero rimane un'esperienza vitale. Ma torniamo a Dante Cappelletti.

Teatro in piazza

Centrale negli spettacoli del Teatro Povero, osserva il critico e studioso, è il luogo dove si svolgono ogni estate gli spettacoli: la piazza: «Uno degli aspetti più affascinanti degli spettacoli di Monticchiello sta nell'utilizzazione dell'ambiente locale, come spazio necessario e ideale per la rappresentazione»²¹.

Il Nuovo Teatro ha insegnato che lo spettacolo vive nello spazio, dello spazio, della relazione spaziale, e che è sbagliato considerare solo ciò che avviene in palcoscenico, se pure palcoscenico c'è: le tensioni tra attori e spettatori sono spesso dovute anche a forme spaziali originali, come per esempio in *Akropolis* di Grotowski, dove una metafora dei campi di concentramento è realizzata montando tubi di stufa su corde che attraversano la sala, e le conseguenti azioni degli attori vengono attuate in mezzo a spettatori distribuiti su varie pedane, "precipitati" così nel campo di concentramento.

Nel caso di Monticchiello lo spazio pubblico dà all'avvenimento proprio il carattere di discussione collettiva e fantastica di problemi della comunità, tra la chiesa, i palazzi e le case che si affacciano su quel grande spazio vuoto al centro del paese, pieno delle storie che hanno attraversato la vita della comunità. E là l'allestimento è particolarmente austero (anche se negli ultimi anni ha teso ad arricchirsi):

Ma su una piazza, ove le memorie dell'antico Borgo sono vive ed hanno un sapore di problemi sociali rimasti ancora aperti, il gioco drammatico non lascia spazio a fronzoli estetici. [...] le rappresentazioni di Monticchiello hanno valore e significato solo nell'ambito in cui sono sorte. E non solo per l'evidente presenza di un passato in questo teatro, che oggi vive in una sua logica necessità, ma anche perché Monticchiello non vuole parlare ad un pubblico che non conosce e da cui non sarebbe capito.

A questo si potrebbe aggiungere l'impossibilità a trasportare fuori dalle mura quell'atmosfera di adunata comunitaria, all'interno della quale si colora e prende forma uno spettacolo carico di infiniti ammiccamenti²².

Perlomeno tre cose sono da notare in questo brano. Gli «ammiccamenti», i rife-

²¹ Ivi, p. 107.

²² Ivi, p. 109.

rimenti a persone e fatti noti a livello locale, il parlare in primo luogo gli spettacoli una “lingua” rivolta agli abitanti. Oggi in parte non è più così, venuta meno la condizione che «Monticchiello non vuole parlare a un pubblico che non conosce». Oggi gli spettacoli sono diventati uno dei richiami dell'estate toscana e italiana, diremmo, e raccolgono un pubblico variegato, in buona parte formato da turisti. Ma l'altra cosa da sottolineare è «quell'atmosfera di adunata comunitaria». In quella frase il Teatro Povero anni Settanta e Cappelletti si rivelano: siamo pienamente in quell'“immaginazione” che voleva ricreare una comunità e un' *agorà* dove quella discutesse i propri problemi, per ricomporsi, per rinnovarsi e ricrearsi.

Ritroveremo questa idea in molte esperienze coeve e posteriori: da certe azioni di Giuliano Scabia a comunità viaggianti e “contaminanti” come il teatro di Pippo Delbono, a quel teatro pubblico di ricerca che fu il teatro Laboratorio Sanleonardo di Leo de Berardinis, luogo aperto alla produzione e all'ospitalità, ma anche alla ricerca, allo studio, allo scambio con artisti e pensatori, studiosi, sito di laboratori per far incontrare le nuove generazioni di artisti con maestri riconosciuti. Dichiarava de Berardinis in un'intervista, anticipando i programmi del suo Sanleonardo: «Laboratori, incontri devono essere aperti al pubblico, ai cittadini, per far diventare di nuovo il teatro la piazza dove si discutono i problemi della vita»²³. E non possiamo dimenticare altre esperienze, come quella della danza nella città di Venezia portata da Virgilio Sieni, con danzatori professionisti e amatori, negli anni della sua direzione della Biennale Danza di Venezia (2013-2016).

Per quanto riguarda l'immaginazione (o il sogno) di una rifondazione del teatro, che fosse *popolare e di ricerca* insieme, dobbiamo ricordare alcuni studi e convegni riuniti proprio sotto l'etichetta “Teatro popolare di ricerca” di cui dava conto la rivista «Prove di Drammaturgia» dell'Università di Bologna²⁴.

Il libro di Cappelletti tratta vari altri problemi: da quanto possa dirsi “popolare” il Teatro Povero di Monticchiello alla presenza di Brecht nell'autodramma. Comprende una rassegna di temi e storie, messe in scena fino all'anno di pubblicazione del libro, che richiamano episodi della Resistenza ma anche della storia più recente del borgo, fino, dopo la pubblicazione del libro, a quella riflessione sulle trasformazioni del paese e della sua società cui abbiamo accennato.

Davide Lazzeretti: perché?

La parte sul Teatro Povero di Monticchiello si chiude con un testo scritto da Cappelletti con Mario Guidotti, dal titolo *Davide Lazzeretti: perché?*, rappresentato e

²³ Cfr. M. Marino (a cura di), *Un teatro in cerca d'attore. Intervista a Leo de Berardinis*, in «l'Unità – Cultura & Spettacoli E/R», 13 settembre 1994.

²⁴ G. Guccini, M. Marino, V. Ottolenghi e C. Valenti (a cura di), *Teatro popolare di ricerca*, in «Prove di Drammaturgia», V, dicembre 1999, n. 2.

pubblicato nel 1978²⁵. Una drammaturgia basata sulla parabola del “Profeta dell’Amiata”: nato nel 1834 ad Arcidosso, Lazzaretti fonda sul Monte Labro una comunità ispirata a un cristianesimo rinnovato, egualitario e millenaristico, immaginando una “Repubblica di Dio” e un diverso ordinamento politico-economico. La sua esperienza, tra utopia religiosa, protesta popolare e sperimentazione comunitaria, si conclude tragicamente nel 1878, quando viene ucciso dalle forze dell’ordine del giovane Stato unitario mentre guida, inerme, una processione di migliaia di fedeli.

Gli attori si interrogano se rappresentare o meno quella storia, perché non tratta della loro comunità, ma fatti avvenuti sul Monte Amiata, nell’Ottocento, in una zona prospiciente della Toscana, in realtà più vicina al paese natale di Cappelletti, Piancastagnaio. Ha l’andamento assembleare, quella discussione, e tratteggia, nello stesso tempo, i tipi degli attori, le dinamiche della discussione collettiva, le impuntature polemiche, i tentativi di mediazione. È un mettere in tavola le carte da parte dell’autore; è metateatro; è rivelazione di un metodo che arriva al risultato finale dopo un processo più o meno lungo di condivisione. Ecco un’altra parola magica di quegli anni: *processo*, contrapposta al *prodotto*, visto come qualcosa semplicemente da consumare, che non permette di entrare nei meccanismi delle cose, del mondo. *Processo, popolare, condiviso, teatro in piazza, teatro verità, autodramma* (e autocoscienza, se volete), *cultura di base, cultura subalterna* e di opposizione: ecco una costellazione entro cui muoversi.

Una volta superato il dubbio se inscenare o non inscenare quella storia, che accende i riflettori su una proposta proveniente da un intellettuale esterno al gruppo e mostra la resistenza del gruppo stesso concentrato sulle proprie storie, scorre la vicenda di Lazzaretti (Lazzeretti lo chiama, come si usava dalle sue parti, Cappelletti). Scorre come un dramma storico, dobbiamo dire, almeno alla lettura un po’ distante dalla materia ribollente, coinvolgente, “propria”, di altri spettacoli del Teatro Povero. Eppure nell’eresia di Lazzeretti, nella sua voglia di non cedere ai *diktat* della gerarchia, nella sua ribellione condivisa da un folto gruppo di seguaci, si legge in tralice la vicenda di tanta parte del teatro popolare, soprattutto di quello più di contestazione.

Teatro popolare e teatro di avanguardia

L’ultima parte del libro è dedicata alla sperimentazione teatrale, con articoli sul teatro di poesia, sulla Post-Avanguardia, sul Teatro Immagine, su Giancarlo Sepe, Memè Perlini, Remondi e Caporossi, Leo e Perla, Leopoldo Mastelloni. Sono articoli che ritroveremo, insieme ad altri, nel libro successivo di Cappelletti²⁶.

²⁵ D. Cappelletti e M. Guidotti, *Davide Lazzaretti: perché?*, in «Il Dramma», LIV, agosto 1978, n. 8, pp. 21-37.

²⁶ D. Cappelletti, *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*, Torino, ERI-RAI, 1981.

In questa sezione troviamo uno schema in ventiquattro punti di correlazioni più ampio e preciso di quello definito da Morteo tra teatro popolare e d'avanguardia. È un tentativo di cogliere omologie e differenze, a volte omologie attraverso le differenze, che non esaurisce le possibilità. Ecco l'elenco:

Assenza di una vera e propria struttura della rappresentazione.
 Casualità o assenza della fabula.
 Coniugazione dell'evento nell'immagine.
 Giustapposizione di linguaggio in parallelo senza intreccio dialettico.
 Rievocazione esorcistica del passato remoto.
 Carattere collettivo della creazione.
 Necessità di coinvolgimento e partecipazione corale.
 Improvvisazione dell'evento.
 Improvvisazione degli spazi.
 Espressività del corpo come libertà comunicativa.
 Il gesto come prevaricatore della parola.
 L'inversione provocatoria dei ruoli.
 Esplosione improvvisa di musica, danza, movimento.
 L'apoteosi dell'immaginario.
 La magia come paura e speranza.
 La presenza del sacro.
 L'affabulazione onirica.
 Il mistero come fascino e allucinazione.
 Il riso come presenza sconcertante.
 Volontà palingenetica. Ansia del nuovo.
 Abbandono comportamentale ad una sorta di memoria biologica.
 Ipotesi di una nuova forma di giustizia.
 Senso del passato tra dolore, rabbia e nostalgia²⁷.

Questo regesto di correlazioni, che in alcuni momenti possono apparire anche distanze, come quelle esistenti in realtà tra mondi apparentemente irrelati, o segrete corrispondenze da scavare ulteriormente, non ebbe un effettivo sviluppo e neppure un adeguato approfondimento. Per esempio ciò non avvenne per il concetto di improvvisazione, che sia nel mondo popolare sia in quello dell'avanguardia si configura come un universo semantico e di esperienze ampio e ricco di differenze. Eppure il seme era lanciato, nel segno di una contrapposizione a un teatro tanto ufficiale quanto museificato e in via di mummificazione. Nel segno, anche, di un tentativo di svecchiare un paesaggio che cercava nei margini, nelle esperienze eretiche e lontane dai sentieri già tracciati, una ragione e una speranza di palingenesi.

²⁷ D. Cappelletti, *Teatro in piazza*, cit., pp. 185-186.

Mariateresa Surianello

Il Premio Tuttoteatro.com alle arti sceniche Dante Cappelletti

Tra la primavera e l'estate del 1998, quando ci accingevamo a progettare il sito internet www.tuttoteatro.com, che avrebbe ospitato l'omonima prima rivista italiana online di informazione e critica teatrale – con questo slogan la lanciammo – l'assenza di Dante Cappelletti era insopportabile. Dolorosa. Una ferita aperta e ancora sanguinante.

Non erano trascorsi neanche due anni dalla sua morte violenta e inaccettabile, che aveva sconvolto l'intera comunità teatrale, e quel lutto certo non era stato ancora elaborato. Per alcuni di noi segnò il trapasso definitivo nell'età adulta e del totale disincanto, con la consapevolezza che niente avrebbe colmato il vuoto creatosi e nessuno sarebbe stato capace di sostituire il nostro maestro nella sua funzione maieutica. Mite e generoso, fermo, durissimo ed esigente, Cappelletti entrava nella vita delle persone tirandone fuori il meglio (e forse anche il peggio, come il suo assassinio ha dimostrato per sempre), mentre trasmetteva scienza e conoscenza. All'Università La Sapienza era temuto dagli studenti per il suo rigore, ma solo da quanti non avevano avuto occasione – direi, il privilegio – di vedere il suo volto severo sciogliersi in un amorevole sorriso. E credo fosse il timore di infrangere quella fragile corazza a frenare il bisogno, divenuto ormai sempre più urgente, di compiere il suo liberatorio *coming out*¹.

¹ A fronte della riservatezza di Cappelletti nel dichiararsi, nei giorni successivi al tragico fatto si assistette, con forte indignazione di parenti e amici, a una campagna di stampa riduttiva e omologata sulla conta degli omosessuali uccisi a Roma. Un *outing* volgare e pruriginoso che non si arresta dopo tre decenni. Ancora il 17 agosto 2025, lo «Specchio» de «La Stampa», a firma Gianluigi Nuzzi, riempie una pagina con una ricostruzione a dir poco imprecisa delle indagini sull'«omicidio del prof», riconducendolo a mero sesso a pagamento, e sbagliandone addirittura il cognome («Cappellini»), dato in pasto a distratti vacanzieri nel calderone estivo della cronaca nera. A questa onda di superficialità ci opponemmo per quanto fosse nelle nostre possibilità; nelle ore successive al funerale invitai Paolo Ruffini a scriverne in cronaca a quattro mani: *Al Teatro Valle, l'omaggio della cultura*, in «Liberazione», 23 ottobre 1996, p. 14.

La curiosità verso il nuovo che distingueva il suo operare di critico e studioso, insieme alla capacità di innescare relazioni e tessere reti, avevano lasciato un segno indelebile in quanti avevamo avuto la fortuna di incontrarlo. Ecco, il ricordo di quel sorriso, con la convinzione che avrebbe approvato e sicuramente partecipato all'avventura di sfruttare il nuovo mezzo per realizzare una rivista elettronica, alimentava la mia volontà a proseguire nell'impresa pionieristica. Chiamai alcune persone che consideravo tra le migliori e più libere firme del giornalismo teatrale italiano (Aggeo Savioli, Massimo Marino, Gianfranco Capitta, Attilio Scarpellini, Roberto Canziani, con alcune più giovani mie coetanee, Laura Novelli, Francesco Bernardini, tra le altre), personalità molto diverse tra loro che raccontassero, ciascuna con il proprio gusto e la propria sensibilità, la ricchezza del paesaggio teatrale di quegli anni Zero del nuovo millennio. E per Renato Nicolini ideammo la testatina "Uno strappo nella rete", immaginandolo come critico spurio, volevamo lasciargli la massima libertà di espressione².

Data per acquisita la costante riduzione di spazi sulle testate cartacee³, con la conseguenziale penalizzazione delle esperienze di realtà più marginali, non solo giovani e comunque poco conosciute, l'assunto della linea editoriale della nuova rivista era di andare a coprire il lavoro di artisti e compagnie indipendenti e meno protette sul piano produttivo e di visibilità. Dare insomma la stessa dignità alle opere collocate fuori dai circuiti del sistema teatrale, ponendole accanto a quelle di riconosciuti maestri, distribuite in grandi e piccoli teatri. Un'attività di scavo che voleva fornire un servizio ai lettori (e, naturalmente, agli artisti), con l'auspicabile effetto di rinnovare il pubblico, attirando a teatro le nuove generazioni di spettatori con una offerta rinnovata di nomi, forme e linguaggi.

Dopo un anno e mezzo *molto* sperimentale, raccolto in un prototipo numero "0", finalmente arrivò la registrazione al Tribunale di Roma, il 6 marzo 2000 (assumendone la direzione responsabile), anche questa un'invenzione – la Sezione Stampa non aveva la minima idea di quale fosse la procedura per registrare una rivista digitale – che il *server* fosse considerato alla stregua dello stampatore. E poi cinque anni di pubblicazioni settimanali⁴, realizzate con l'impegno volontario e costante

² Cfr. R. Nicolini, *Uno strappo nella rete*, a cura di M. Surianello, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2022. Il volume, che raccoglie l'intero *corpus* degli articoli scritti per la rivista «Tuttoteatro.com», vede finalmente la luce i primi di dicembre 2022 e viene presentato al Teatro India di Roma, nel corso delle giornate finali dei premi Tuttoteatro.com.

³ Emblematico fu il momento in cui per Aggeo Savioli – storico critico de «l'Unità» –, allorché nel 2000 il suo giornale sospese le pubblicazioni, «Tuttoteatro.com» restò la sua unica testata per restituire il suo autorevole sguardo sugli accadimenti teatrali, in un periodo di sgomento per il teatro romano. Tra questi, proprio quell'anno fu Savioli a recensire per il settimanale online *I dieci comandamenti* di Raffaele Viviani, che Mario Martone, allora direttore dimissionario del Teatro di Roma, mise in scena per la prima volta il 12 dicembre sul palcoscenico dell'Argentina.

⁴ Al momento, benché si stia procedendo a un'azione di completo recupero, sul sito www.tuttoteatro.com sono attualmente accessibili solo i sommari: l'evoluzione del linguaggio *html* rende

di giornalisti e ingegneri (non esistevano schemi di interfaccia con l'utente, nei primi anni di internet, e le pagine erano create "a mano" con lo specifico codice *html*), senza mai saltare una scadenza. Mentre i collaboratori aumentavano, perché cercavamo di coprire i territori decentrati del Paese, per dare conto di quanto anche lì si muoveva e ribolliva, si espandeva il numero degli affezionati lettori in trepidante attesa dell'uscita settimanale della rivista. Unico elemento dissonante era la diminuzione della dotazione economica di un progetto editoriale totalmente autofinanziato⁵.

Un lavoro impegnativo che inorgoglia e spingeva ad andare oltre, a sporcarsi le mani con il sostegno diretto alla creatività teatrale. E allo stesso tempo cresceva la volontà di ricordare Dante Cappelletti⁶ con uno strumento utile agli artisti che raccogliesse e propagasse la sua eredità, l'attenzione al nuovo, anche sul fronte dei processi produttivi, e alla qualità dell'arte scenica, con una cura inconsueta delle relazioni umane. Così, la redazione di «Tuttoteatro.com», in particolare i suoi collaboratori più stretti e assidui, furono chiamati a formare la giuria del nascente "Premio alle arti sceniche" intitolato al compianto studioso, provocando – e la reazione mi sorprese – qualche scontento tra illustri colleghi di altre testate. Ma la cooptazione nella giuria presupponeva – e tale fu per oltre un quindicennio – la collaborazione alla rivista. A presiedere il gruppo dei sette⁷ chiamai l'allora sindaco di Roma, Walter Veltroni, attribuendogli un alto valore simbolico, in quanto rappresentante dell'intera cittadinanza. E poi Veltroni si era mostrato sinceramente partecipe al dolore e vicino alla famiglia Cappelletti.

Era l'ottobre del 2004, quando approdarono al Teatro Valle di Roma in forma di studio scenico di venti minuti i progetti di spettacolo finalisti⁸ selezionati dalla giuria, un piccolo festival che restituiva la vitalità e la ricchezza di un paesaggio

ora impossibile la visualizzazione corretta del *layout* originario, ma la banca dati è presente sul server, quindi gli articoli paradossalmente sono raggiungibili digitando parole chiave su un qualsiasi motore di ricerca.

⁵ In verità ci fu qualche piccola sponsorizzazione, tra le altre, della Biennale di Venezia – DMT e di Emilia Romagna Teatro, importanti per riconoscere il valore della testata *online*, ma purtroppo irrilevanti per la sua sopravvivenza.

⁶ I suoi ultimi anni a «Il Tempo» gli imponevano una faticosa autocensura come recensore di spettacoli, questa però non gli impediva di seguire le pratiche artistiche più radicali e darne conto a voce.

⁷ Roberto Canziani, Gianfranco Capitta, Massimo Marino, Renato Nicolini, Laura Novelli, Aggeo Savioli e chi scrive, ai quali si aggiunse Attilio Scarpellini, quando Savioli per motivi di salute fu nominato membro onorario e affrancato dalle gravose attività di selezione.

⁸ La pluralità delle proposte candidate spinse la giuria a selezionare otto progetti, anziché i sei previsti dal bando di concorso. Al Valle, il 2 e il 3 ottobre, furono allestiti: *Nella musica c'è tutto, meglio stare fermi* di Maurizio Rippa – Roma; *Un posto dove stare* di Festina Lente Teatro – Parma; *La fattoria degli anormali* di Zonegemma – Lucca; *A.V.* di Chiara D'Ambros, Marianna De Fabrizio, Elena Vanni/Narramodo – San Piero a Sieve (Firenze); *Opera notte* di Renata Ciaravino/Collettivo Dionisi – Milano; *Stupido* di Compagnia Babbaluck, Teatro dei Sassi, Teatro delle

teatrale poco conosciuto e per nulla valorizzato. Esito della lunga preparazione svolta nei mesi precedenti, *in primis* per il reperimento delle risorse finanziarie. Furono tante le richieste inoltrate – anche all’indirizzo di noti marchi commerciali – ma risposero positivamente solo le istituzioni pubbliche⁹, Comune di Roma e ETI, l’Ente Teatrale Italiano che, tra i suoi compiti, aveva anche la programmazione del Valle, perché era in questo gioiello seicentesco nel cuore della Capitale (vergonosamente chiuso da oltre un decennio) che avremmo voluto portare quel programma di nuove opere. Un luogo per noi simbolico, essendo andato Cappelletti, in quella che sarebbe stata la sua ultima sera, proprio in quel teatro e lì lo avevamo incontrato in molti per l’ultima volta. E poi secondo – ma non secondario – motivo, era essenziale che quelle opere prendessero vita in uno spazio istituzionale, che fossero accolte da un’istituzione e ottenessero la dovuta visibilità.

Il successo della prima edizione avvalorò il nostro percorso di messa a punto di uno strumento dedicato all’indagine e al sostegno di quanto si muoveva nel sottobosco teatrale. Lo scopo era promuovere¹⁰ la creazione teatrale nelle sue declinazioni più ardite e sperimentali, e la produzione di nuove opere che contribuissero al rinnovamento dei cartelloni teatrali. Si era creato un osservatorio sulle arti sceniche che aveva offerto la possibilità di esplorare da Nord a Sud del Paese lo stato delle creatività contemporanea. La peculiarità del bando di concorso (con mia grande soddisfazione, essendone stata la redattrice), aperto senza limiti di età a singoli artisti di ogni disciplina delle arti sceniche e compagnie anche non formalmente costituite, aveva dato un’opportunità di partecipazione diffusa. Inoltre, veniva lasciata piena libertà di ricerca e sperimentazione in ogni genere, forma e linguaggio, nella convinzione di liberare teatro e arti performative dagli steccati ministeriali e favorire la transdisciplinarietà. L’unico requisito richiesto – quale *conditio sine qua non* – era che il progetto di spettacolo fosse inedito.

Nelle poche settimane in cui il bando di concorso rimase aperto, furono candidati centotrentasette progetti di spettacolo, una risposta sorprendente per la quantità e la qualità della partecipazione, che appunto mostrava la necessità di fornire ad artisti e compagnie meno protette un luogo di verifica e confronto¹¹ con un

Gru – Napoli/Matera; *La famiglia* di Scena Verticale – Castrovillari (Cosenza); *Madrigale a cinque voci* di Lucia Ragni – Napoli.

⁹ Con esigui contributi parteciparono anche il Comune di Piancastagnaio, paese di origine di Dante Cappelletti, la Provincia di Siena e la Comunità Montana Amiata Senese.

¹⁰ In questi venti anni l’associazione Tuttoteatro.com ha rafforzato l’accompagnamento degli artisti usciti dal “Cappelletti” e, in particolare, dei più giovani, per offrire loro anche una sponda amministrativa sulla via della professionalizzazione, nell’ultimo lustro grazie all’impegno “volontario” di Elisabetta Mancini.

¹¹ Significativa per la conferma di senso che volevamo dare al nuovo concorso fu, per esempio, la candidatura di Maurizio Rippa, il quale ci confidò che il bando del “Cappelletti” lo aveva esortato a scrivere il testo.

gruppo eterogeneo di critici. E con il pubblico, nel momento più delicato e fervente del processo creativo, mentre il lavoro di ricerca era ancora – tutto o in parte – in fase di svolgimento.

Ne era uscita una geografia davvero interessante di un teatro indisciplinato sparso per il Paese (certo con i prevedibili picchi delle grandi città), apprezzabile anche nella rosa finalista. Ma oltre alla provenienza, già dalla prima edizione fu creato un *software* per l'analisi delle iscrizioni, che permetteva la raccolta di importanti informazioni: anno d'inizio attività, composizione dei gruppi, ruoli, età, ecc., che avviò la banca dati relativa allo spettacolo dal vivo di Tuttoteatro.com. E iniziò la documentazione delle giornate conclusive del Premio e così a comporsi anche l'archivio video e fotografico¹².

Per condividere i risultati¹³ del concorso e ribadire il nostro posizionamento rispetto al “nuovo” teatro organizzammo, il primo dicembre 2004, una opportuna appendice, il cui apice fu l'incontro *Assenza, trasparenza, presenza – chi fa e chi disfa il teatro in Italia*, anche questo con il contributo del Comune di Roma al Villino Corsini di Villa Pamphilj, appena riaperto e inaugurato come Casa dei Teatri. Invitammo i direttori delle maggiori istituzioni teatrali del Paese e proiettammo i video (in VHS) delle opere finaliste, per promuoverle – proprio mostrarle, in una sorta di vetrina – agli importanti ospiti e a chi non fosse stato presente alla due-giorni al Valle. Fu il primo degli appuntamenti dedicati alla riflessione sullo stato dello spettacolo dal vivo, che si rinnova a ogni edizione del “Cappelletti” (nel 2025, *Il teatro fuori dal teatro. Ieri, oggi e domani. Dall'esperienza di Giuliano Scabia all'attuale censura economica*).

Artefice del successo del “Cappelletti” fu la compagine che si prodigò alla sua realizzazione, iniziando da Massimo Staich¹⁴, straordinario creatore di immagini,

¹² Ogni anno video e fotografie sono donati agli artisti per la promozione del loro lavoro e facilitare il reperimento di soggetti coproduttori. Nel 2016, in occasione del ventennale della morte di Dante Cappelletti, organizzammo un programma speciale di incontri e, tra l'altro, venne allestita alla Sala Columbus, in uso all'Università Roma Tre, la mostra fotografica con gli scatti degli studi premiati dalla prima edizione, e relativo catalogo: M. Surianello e M. Tomaiuolo (a cura di), *Una memoria fotografica 2004-2015 – undici edizioni per immagini*, Roma, Tuttoteatro.com Editrice, 2016. In appendice sono elencati tutti i nomi di artisti/compagnie e i titoli candidati al “Cappelletti” dal 2004 al 2015.

¹³ Vincitrici della prima edizione furono tre giovani donne (alle quali andarono i seimila euro di contributo alla produzione), presentate da Narramondo Teatro con il progetto *A.V.*, acronimo divenuto più esplicito nella forma compiuta dello spettacolo, che debuttò col titolo di *A.V. Storia di una Brava Ragazza*, il nome di una donna per un lucido confronto generazionale nell'esplorazione della lotta armata degli anni Settanta. Con due segnalazioni, *Nella musica c'è tutto, meglio stare fermi* e *Opera notte*.

¹⁴ Artista raffinato, scenografo e cofondatore della compagnia Liberamente – con la quale presero slancio le regie di Davide Iodice – Staich si dedicò al “Cappelletti” con una cura rara, contribuendo a riempire di senso e a connotare la manifestazione. Lavorava per mesi sull'immagine e quando la concludeva, sempre con il dubbio dei grandi di essere giunto a conciliare tutti gli

autore della prima locandina/manifesto, il cui particolare centrale diventò subito il segno distintivo del Premio¹⁵. E Carla Romana Antolini, amica e compagna, con la quale si condivideva la memoria dell'inimitabile lezione di Dante Cappelletti, che si spese per la comunicazione. Un piccolo gruppo che in pochi anni si ampliò e assestò (Federico Betta fu tra i primi ad affiliarsi, accanto a Elisabetta Mancini all'inizio solo in veste di *webmaster*, mentre Elisa Bianchi entrò come *stager* per l'organizzazione e Michele Tomaiuoli come fotografo, nel 2008), e divenne sempre più coeso, con un flusso naturale di ricambio generazionale.

Allo stesso tempo si ottimizzarono le procedure di ricevimento delle candidature. Tuttoteatro.com fu tra le prime organizzazioni ad adottare modalità ecosostenibili di iscrizione *online* e poi di deposito di tutti i materiali di progetto sull'apposita piattaforma accessibile dal sito, eliminando anzitempo stampe e spedizioni cartacee – prima verso la segreteria del Premio e a seguire verso i sette giurati.

Dalle riflessioni a consuntivo della prima edizione scaturì immediatamente l'esigenza di un'articolazione del concorso in due fasi – semifinale e finale – nel tentativo di seguire il ritmo dei processi creativi e, con spirito inclusivo, dal 2005 iniziammo a ospitare venti progetti di spettacolo nel passaggio dall'elaborato scritto alla loro prima forma scenica. Castiglioncello accolse il "Cappelletti" per la sua fase semifinale, con Armunia, diretta allora da Massimo Paganelli, che mise a disposizione due spazi della tensostruttura a Castello Pasquini, permettendo il rapido susseguirsi – in tre giornate – dei venti studi scenici selezionati dalla giuria¹⁶.

Una formula¹⁷ che permane ancora oggi, configurandosi come un festival di medie dimensioni, con circa un centinaio di ospitalità, tra artisti e tecnici, in un moltiplicarsi di occasioni di incontro e dialogo, mescolando sempre generazioni diverse di artisti. E mantenendo le giornate conclusive a Roma, città di adozione di

elementi che aveva messo in gioco, quell'opera era ogni anno la sintesi del suo sentire la contemporaneità, il lucido specchio del nostro presente. Fino al 2020, ne ha creati quattordici, di manifesti, il quindicesimo, con il cervo, quello dell'anno della sua morte, non era destinato a Tuttoteatro.com, fu semplicemente il suo ultimo disegno, la sua ultima opera. Ce ne siamo impossessate per farne il manifesto 2021, in bianco e nero, i non-colori del lutto, nell'edizione a lui dedicata.

¹⁵ La raccolta dei quindici manifesti di Staich è spesso allestita negli spazi in cui si svolgono le attività del Premio, in quanto parte integrante della sua identità.

¹⁶ Singolare fu in quella seconda edizione la candidatura di Riccardo Caporossi con il progetto *Scarto*, per motivi – da lui negati, in quanto avrebbe voluto essere giudicato alla stregua degli altri – che noi ritenemmo fossero di protesta e/o provocazione, per la reiterata e colpevole disattenzione istituzionale verso il suo e di Claudio Remondi lavoro. Nonostante i ripetuti inviti a ritirarsi, lo escludemmo, ma gli consegnammo una targa in argento alla carriera.

¹⁷ La tappa semifinale negli anni ha assunto un andamento itinerante – determinato da accordi e finanziamenti mutevoli – andando a svolgersi spesso sul territorio laziale, in piccoli centri di provincia completamente esclusi dall'offerta di un teatro d'arte, con l'obiettivo di allargare l'utenza di formati non omologati sugli standard commerciali e di linguaggi che raccontino la contemporaneità.

Dante Cappelletti, dalla quale non vorremmo migrare, nonostante le avversità che nell'ultimo biennio ci troviamo ad affrontare. Dopo la fuoriuscita dal Teatro India, dove le giornate conclusive si svolgevano dal 2007, una collaborazione con il Teatro di Roma rinnovata per un quindicennio e interrotta dagli attuali vertici, evidentemente non interessati alle nostre programmazioni, ci ritroviamo ora raminghe. Abbiamo però trovato riparo allo Spazio Rossellini, accolte dall'ATCL (Associazione teatrale fra i Comuni del Lazio), anche per il 2026.

Nel 2012, subito dopo la morte di Renato Nicolini sentimmo – la giuria del “Cappelletti” – di raccogliere il suo lascito e ricordare la sua vicinanza, ogni anno, con un riconoscimento¹⁸ che portasse il suo nome, avendo nel pensiero il suo rivoluzionario operato (a cominciare dall'indimenticabile invenzione dell'Estate Romana), declinato sulla sua triplice vocazione: architettura, teatro, politica. Il “Nicolini” si affiancò al “Cappelletti”, e la prima volta, in quel 2012, lo conferimmo idealmente allo stesso Renato. Dall'anno successivo iniziammo a individuare figure encomiabili nei loro campi d'azione e per i loro sforamenti dei limiti imposti da leggi, tecniche, consuetudini. I primi premiati *ex aequo* furono Carlo Fuortes e Virgilio Sieni, seguiti da Natalia Di Iorio¹⁹ alla terza edizione, fino ad arrivare a Lea Melandri nel 2025, per la dodicesima edizione²⁰.

I Premi Tuttoteatro.com – inaugurammo la dicitura al plurale con il “Nicolini” – proseguirono ad ampliarsi nel 2018 con il premio al Miglior Teaser, rivolgendolo sguardo all'audiovisivo e con una specifica giuria²¹. Unico concorso in Italia²² dedicato a brevissimi video (3 minuti), realizzati per la promozione di spettacoli dal

¹⁸ Il Premio è assegnato a personalità che si siano distinte nella progettazione, nella cura e nel sostegno delle attività culturali e artistiche, esprimendo con il loro operare un rinnovamento delle dinamiche relazionali e della stessa politica culturale.

¹⁹ Al conferimento Di Iorio dichiarò: «Mi commuove e mi onora ricevere il Premio intitolato a Renato Nicolini, ricordando bene come abbia saputo infondere una nuova vita culturale alla città, dare impulso alla partecipazione collettiva in un momento assai oscuro della nostra storia recente. Per me e credo per molti altri della mia generazione, Nicolini resta una figura di riferimento alla quale ispirarsi e tale dovrebbe essere anche per chi ha la responsabilità di affrontare le sfide che i tempi presenti pongono»; cfr. quanto riportato sulla pagina web <https://tuttoteatro.com/premi/tuttoteatro-2014-premi/> (ultima consultazione: 17 dicembre 2025).

²⁰ Premiate/i: Giovanna Marini, quarta edizione; Alessandro Leogrande (alla memoria), quinta edizione; Mimmo Borrelli, sesta edizione; Giacomo Verde (alla memoria), settima edizione; Marco Martinelli e Ermanna Montanari, ottava edizione; Peppe Dell'Acqua, nona edizione; *ex aequo* Massimiliano Civica e Spin Time, decima edizione; Claudio Longhi, undicesima edizione, nel 2024.

²¹ Nel 2025 composta da Federico Betta, Chiara Lagani, Lorenzo Letizia, Marina Pellanda, Leopoldo Santovincenzo.

²² E in Europa, indagata con il progetto Erasmus+ KA210-Vet nel biennio 2021-2023, *Teaser video: brevi video di promozione dello spettacolo dal vivo*, del quale restano le tracce su <https://teaservideo.tuttoteatro.com> (ultima consultazione: 17 dicembre 2025).

vivo, fu lanciato (e quell'anno sostenuto dal Mibac – ora Mic – come Progetto speciale) in occasione del ventennale della nascita di Tuttoteatro.com come sito internet/rivista. Una nuova sollecitazione, che voleva spingere al dialogo contesti disciplinari diversi, e porre nuovi interrogativi ad artiste-*videomaker* – questa volta il maschile sovraesteso è davvero fuorviante, la partecipazione di donne fu e prosegue a essere predominante – chiamate a sperimentare il linguaggio filmico al servizio delle arti performative, per emanciparsene nel raggiungimento di un'autonomia estetica propria dell'opera video.

Con questa ulteriore filiazione Tuttoteatro.com riconferma la sua *mission* di promozione e sostegno della creatività indipendente, in una lotta quotidiana con la politica dei bandi e degli avvisi pubblici, le cui tempistiche non agevolano, anzi ostacolano, la distensione progettuale. Un sistema ridotto a mere sommatorie numeriche, quando non agiscono vere e proprie volontà censorie. E riafferma con i Premi – il cui cuore pulsante è il “Cappelletti” – una presenza operosa e moltiplicatrice di attività, anche formative, con laboratori, *masterclass*, residenze artistiche, e una rassegna di spettacoli fuori concorso. Questo, e anche altro²³, è diventato il “Cappelletti”. A Roma, città che – lo scrivo sopra e lo ribadisco – non intendiamo lasciare, neppure con la direzione passata, dopo venti anni, da me a Massimo Marino e Attilio Scarpellini. Eccellente duplice combinazione focalizzata sul teatro d'arte che si adopererà, affiancata da Elisabetta Mancini ed Elisa Bianchi, per rafforzare i Premi come zona di riferimento accogliente della comunità teatrale non normalizzata e indipendente.

²³ Sul sito www.tuttoteatro.com sono presenti programmi, comunicati stampa, foto, video, ecc. di tutte le edizioni dei Premi e delle altre attività di Tuttoteatro.com.

Alessia Zombardo

Il Fondo Dante Cappelletti presso la Biblioteca comunale “Angelo Ferrazzani” di Piancastagnaio (1964-1996)

Elenco di consistenza e prospettive di ricerca

Lo studio degli archivi personali dei critici teatrali si colloca in un dibattito più ampio sulla natura e sulla funzione delle fonti per la storia dello spettacolo. Se gli archivi di artisti, registi e compagnie hanno ricevuto attenzione crescente negli ultimi decenni¹, la documentazione prodotta e, soprattutto, raccolta dai critici – programmi di sala, rassegne stampa, cartelle stampa – fatica a trovare strumenti di accesso altrettanto rilevanti e una riflessione metodologica specifica. Inoltre, guardando ai censimenti, alcuni tra i principali progetti istituzionali avviati nell’ultimo ventennio documentano compagnie, teatri stabili e fondi di artisti e gli archivi dei critici non compaiono come categoria rappresentata².

Gli studi ad oggi dedicati a questa tipologia di archivio suggeriscono che questi materiali possiedono una logica e una fisionomia proprie. L’archivio Aggeo Savioli, per esempio, ha mostrato come l’attività di un critico si depositi non solo nelle recensioni e nell’attività giornalistica – la cui documentazione è dunque reperibile presso gli archivi delle testate e, spesso, presso le istituzioni bibliotecarie – ma nei

¹ La riflessione italiana sulla storiografia dello spettacolo ha storicamente privilegiato le tracce documentarie dell’evento scenico – copioni, materiali di produzione, fonti iconografiche – e gli archivi di compagnie, teatri e artisti. Le carte dei critici non vi emergono come categoria autonoma di analisi. Cfr. F. Cruciani, *Problemi di storiografia dello spettacolo*, in «Teatro e Storia», VIII, 1993, n. 1, pp. 3-11; M. De Marinis, *Gli studi sulle arti dello spettacolo nell’era del documento*, in V. Bazzocchi, P. Bignami (a cura di), *Le arti dello spettacolo e il catalogo*, Roma, Carocci, 2013, pp. 21-27; R. Ferraresi, «Anni di teatrologia sotto pressione». *Per una storia della rifondazione degli studi italiani di spettacolo*, in «Il Castello di Elsinore», XXXII, 2019, n. 80, pp. 67-87.

² Regione Lombardia / Soprintendenza Archivistica per la Lombardia, *Censimento degli archivi storici del teatro in Lombardia*, www.lombardiarchivi.servizirl.it (ultima consultazione: 2 febbraio 2026); Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Toscana, *Censimento degli archivi delle compagnie teatrali toscane*, www.archiviotoscana.it (ultima consultazione: 2 febbraio 2026); IBC Emilia-Romagna, progetto ER_METE, in V. Bazzocchi, P. Bignami (a cura di), *Le arti dello spettacolo e il catalogo*, cit., cap. 22; fondi su www.archivi.ibc.regione.emilia-romagna.it (ultima consultazione: 2 febbraio 2026).

«paratesti teatrali» raccolti nell'esercizio quotidiano della professione, materiali la cui descrizione richiede «competenze di letteratura teatrale, storia del teatro, critica teatrale e soprattutto di archivistica»³. L'Archivio Gerardo Guerrieri, organizzato dallo studioso stesso in sezioni tematiche corrispondenti ai suoi campi di ricerca, restituisce invece la mappa intellettuale di un uomo di teatro che ha attraversato il Novecento non solo come critico, ma anche come traduttore, *dramaturg* e organizzatore culturale⁴.

La tendenziale eccezionalità di questi archivi conferma la necessità di dovere ancora elaborare compiutamente una tradizione di studi paragonabile a quella consolidata per gli archivi di artisti, come documenta, ad esempio, il Fondo Leo de Berardinis depositato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, che mostra come anche i materiali di un artista possano configurarsi come «archivio vivente»: non soltanto luogo di conservazione, ma spazio di riattivazione e di apertura verso l'esterno⁵.

Il presente contributo si propone di preparare il terreno affinché il Fondo Dante Cappelletti possa in futuro essere organicamente collocato nel quadro degli archivi personali dei critici teatrali italiani del secondo Novecento⁶, attraverso la descrizione del suo contenuto e della sua organizzazione, corredata di un elenco di con-

³ Cfr. A. Lezza, E. Ferrauto, *Cinquant'anni di teatro in Italia attraverso fonti cartacee, digitali e digitalizzate: l'archivio Savioli e i suoi paratesti teatrali*, in «Arabeschi», <VIII>, 2020, n. 15, p. 136. L'Archivio Aggeo Savioli (1956-2000) è conservato presso il Centro Studi sul Teatro Napoletano, Meridionale ed Europeo di Napoli, che lo ha ricevuto per donazione dagli eredi nel 2011 ed è interamente digitalizzato. I quarantasei faldoni coprono, con diversa densità quantitativa, l'intera carriera di Savioli come critico de «l'Unità». Una prima presentazione dell'archivio era stata offerta in E. Ferrauto, *Speciale archivi. La costruzione dell'archivio Aggeo Savioli. Paratesti e memoria storica*, in «ateatro», 23 gennaio 2015, <https://www.ateatro.it/2015/01/23/speciale-archivi-la-costruzione-dellarchivio-aggeo-savioli/> (ultima consultazione: 30 gennaio 2026).

⁴ L'Archivio Gerardo Guerrieri è conservato presso il Dipartimento SARAS (Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo) della Sapienza Università di Roma, che lo ha acquistato nel 1987. Si articola in due sezioni: la prima, di carattere generale, è suddivisa in sezioni tematiche e costituita da centotrentatré raccoglitori; la seconda è interamente dedicata alla ricerca su Eleonora Duse e consta di centotré raccoglitori. L'archivio comprende dattiloscritti, copioni, manoscritti, lettere, fotografie, appunti, saggi, articoli e traduzioni. Si veda <https://saras.uniroma1.it/stutture/mediateca/archivio-guerrieri/guida-alla-consultazione> (ultima consultazione: 2 febbraio 2026). Per una lettura della figura di Guerrieri a partire da questa documentazione cfr. P. Bertolone, S. Locatelli (a cura di), *Obiettivo Guerrieri. La scena e la cultura teatrale italiana del Novecento attraverso le carte di uno dei suoi protagonisti*, monografico di «Biblioteca Teatrale», luglio-dicembre 2017, nn. 123-124.

⁵ C. Valenti, *Un archivio vivente. Storia, protagonisti, ordinamento del Fondo Leo de Berardinis*, in «Culture Teatrali», 2019, n. 28, pp. 10-23.

⁶ Per la situazione dei principali archivi dei critici teatrali italiani si rinvia al catalogo del Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, che descrive oltre settanta fondi e al comunicato della Biennale di Venezia sull'acquisizione della biblioteca di Tullio Kezich. Cfr. rispettivamente <https://www.museoattore.it/attivita/archivio/> e <https://www.labiennale.org/it/news/l'archivio->

sistenza⁷. Anche se, va ricordato, si tratta in qualche misura di una forzatura epistemologica, di una retorica riduzione di complessità, trattandosi di una figura che non si risolve mai del tutto nella pur imprescindibile professione del critico.

Il fondo, donato dalla famiglia al Comune di Piancastagnaio dopo la tragica scomparsa del critico toscano, è conservato presso i locali dell'Emeroteca della Biblioteca comunale "Angelo Ferrazzani"⁸. La data e le circostanze del trasferimento non sono state pienamente ricostruite e richiedono un'indagine più approfondita presso l'istituzione conservatrice. Al fondo afferiscono quattrocentosettantaquattro unità, raccolte in diciassette unità organizzate – dodici buste e cinque raccoglitori – e comprese tra il 1964 e il 1996, con prevalenza di documentazione relativa all'arco cronologico 1976-1996, a cui si aggiungono centoquattordici copioni, in massima parte inediti, collocati in parte a scaffale e in parte ancora in scatola e tre copie della tesi di laurea (due volumi ciascuna)⁹. Le tipologie documentarie conservate sono soprattutto: programmi di sala, programmi di stagione, cartelle stampa, comunicati stampa, cataloghi, rassegne stampa, riviste specializzate, testi teatrali e copioni, oltre a una raccolta di materiali propedeutici alla stesura dello studio sulla fortuna teatrale in Italia di Anton Čechov e a ulteriori raccolte di rassegne stampa relative a rappresentazioni di spettacoli su testi di Goldoni, Verga, Miller e Paolini.

Al fondo si affianca inoltre la biblioteca personale di Cappelletti, collocata negli stessi locali che ospitano il Fondo e che conta un patrimonio librario di poco più di mille centocinquanta volumi catalogati, in massima parte afferenti alla drammaturgia e agli studi sullo spettacolo¹⁰.

La ricognizione della documentazione è stata condotta nel rispetto dell'ordinamento originario senza interventi di riordino, in applicazione del principio archivistico del rispetto dei fondi¹¹. Il risultato non è un inventario conforme allo standard ISAD(G), ma un elenco di consistenza propedeutico a una futura inventariazione sistematica. L'eterogeneità delle tipologie documentarie e della loro cronologia non

storico-della-biennale-acquisisce-l'archivio-brunetta#:~:text=Tullio%20Kezich%20,Nel%201952%20ha%20partecipato%20alla (ultima consultazione: 25 gennaio 2025).

⁷ Il mio ringraziamento all'Assessore alla cultura Pierluigi Piccini, Valeria Capocchi, Claudia Maccari, Valeria Pinzi, Elena Santelli e Angelo Romagnoli per aver facilitato l'accesso alla Biblioteca comunale funzionalmente alla ricognizione del Fondo.

⁸ Il sito ufficiale della biblioteca corrisponde al seguente link: <https://redos.comune.siena.it/biblioteca/biblioteca-comunale-angelo-ferrazzani/> (ultima consultazione: 5 dicembre 2025).

⁹ Un volume della tesi di laurea contiene appunti manoscritti circa lo sviluppo della tesi.

¹⁰ Il catalogo è consultabile attraverso l'OPAC della Rete Documentaria Senese (ReDoS) e le classificazioni Dewey caratterizzanti sono la 852 (letteratura drammatica italiana), la 791.4 (spettacolo e cinema) e la 792 (teatro). Cfr. <https://redos.comune.siena.it/biblioteche-e-archivi/> (ultima consultazione: 5 dicembre 2025).

¹¹ Sul principio del rispetto dei fondi cfr. P. Carucci, *Le fonti archivistiche: ordinamento e conservazione*, Roma, Carocci, 1983, pp. 45-72.

ha consentito di stabilire con certezza se l'organizzazione attuale rispecchiasse criteri del produttore o interventi successivi al conferimento.

La busta 1, in costola «Ridotto mensile dello spettacolo», contiene quarantacinque unità, in massima parte programmi di sala. Il nucleo più consistente proviene dal Teatro Valle di Roma (dodici unità, stagioni 1979/80-1990/91), seguito da teatri romani come Eliseo, Quirino, Parioli e Argentina. Sono presenti materiali di teatri nazionali – Piccolo Teatro di Milano, Teatro dell'Elfo, Teatro La Contrada di Trieste, Teatro Bellini di Napoli – oltre a programmi di festival (Spoleto, Montalcino, Versiliana)¹².

La busta 2, in costola «Grande storia della musica», conta quarantasette unità. Anche qui il Teatro Valle è il più rappresentato (nove unità, stagioni 1982/83-1986/87), affiancato da cartelle stampa di teatri romani e nazionali. Si segnalano materiali con note autografe e programmi provenienti da Milano, Firenze, Pavia, Bari, Palermo, Treviso, Prato e Scandicci, a documentare un'attività che supera il contesto romano¹³.

La busta 3, in costola «Il Sipario», conserva ventidue riviste di settore. Al suo interno sono conservati numeri di «Sipario», «Teatro Festival», «Scena», «Biblioteca Teatrale», «Burattini», «Dimensione Teatro», «Prove di Drammaturgia», «Travail Théâtral», «Realtà Sovietica», «Mittel Europa»¹⁴.

La busta 4, in costola «Il Dramma anno 1976», raccoglie trentanove unità. Vi figurano programmi di sala di teatri romani (Argentina, Quirino) e nazionali (Piccolo Teatro di Milano, Teatro Manzoni), una cartella stampa del Teatro Tre di Milano per uno spettacolo del 1996, materiale relativo al Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale di Pontedera¹⁵ e diversi programmi con note autografe di Cappelletti, tra cui quello di *Vestire gli ignudi* e *Il giardino dei ciliegi*¹⁶. Sono presenti anche il volume, a cura di Fabio Bartoli, *Branco e il teatro di Remondi e Caporossi* (La Casa Usher, 1980, con note autografe) e il programma del 45° *Bruscello Poliziano*, a testimonianza di un interesse per le forme teatrali popolari del territorio amiatino e senese¹⁷.

La busta 5, in costola «Oggi e domani (1976-1980)», contiene ventinove unità. Vi

¹² Biblioteca comunale «Angelo Ferrazzani», Piancastagnaio, Fondo Dante Cappelletti, 1, (1976-1994). D'ora in poi, per comodità, si adotterà nelle note la formula abbreviata FDC per indicare il fondo in questione.

¹³ FDC, 2, (1978-1987).

¹⁴ FDC, 3, (1964-1996).

¹⁵ La busta contenente i programmi è interamente disseminata di note autografe. FDC, 4, n. 18.

¹⁶ FDC, 4, n. 14 e FDC, 4, n. 19.

¹⁷ FDC, 4, (1971-1996).

sono rappresentati teatri romani (Eliseo, Valle, Quirino, Piccolo Eliseo, Teatro dell'Orologio, Teatro Centrale) e nazionali (Teatro Stabile di Trieste, Teatro Carcano di Milano). Il programma di *Il caso di Alessandro e Maria* del Teatro Quirino (stagione 1982/83) reca note autografe. La busta contiene anche il testo di Giorgio Gaber, *Polli d'allevamento*, e la cartella stampa per la trasmissione televisiva dell'*Arlecchino servitore di due padroni* diretto da Giorgio Strehler (RAI, 1983, dalla registrazione del 1955)¹⁸, che testimonia l'interesse per il rapporto tra teatro e televisione¹⁹.

La busta 6 è priva di titolo in costola e contiene quattro unità di carattere eterogeneo: un fascicolo del Servizio Opinioni della RAI su *Teatro di Prosa e Pubblico* (1971), una tesi di laurea sull'attività del Teatro Povero di Monticchiello discussa con Cappelletti come correlatore (Università di Roma, A.A. 1985/86), e due pubblicazioni dell'AGIS. La tesi documenta il coinvolgimento diretto di Cappelletti nell'attività didattica universitaria e il suo legame con il territorio d'origine²⁰.

La busta 7, anch'essa priva di titolo in costola, raccoglie trentadue unità. Il nucleo più consistente è composto da programmi del Teatro Valle (sette unità, stagioni 1978-1991) e del Teatro Quirino di Roma (sette unità, stagioni 1976/77-1981/82). La busta contiene poi il programma di *Mistero Buffo* di Dario Fo per Nuova Scena (1969)²¹ e materiali del Teatro Stabile di Torino, del Teatro Due di Parma e della Compagnia di Prosa Romolo Valli. Vi sono anche due unità relative all'Associazione Mattia Battistini e al Teatro dell'Opera di Roma, che anticipano l'interesse per la lirica documentato più diffusamente nella busta 8²².

La busta 8, priva di titolo in costola, conta ventitré unità e documenta in modo peculiare l'attività del critico. Vi figurano programmi di stagioni liriche dell'Associazione Mattia Battistini di Rieti (quattro unità: 1983, 1985/86, 1986/87, 1988/89), dell'Arena di Verona (1971) e del Festival Pucciniano di Torre del Lago (1989), affiancati da materiali legati al teatro di prosa e di sperimentazione: il testo teatrale di *I promessi sposi alla prova* di Giovanni Testori (1973), il catalogo del Teatro del Carretto di Lucca per *Metamorfosi*, e il programma dell'Epidauria (1985). La busta conserva inoltre una lettera dattiloscritta di Pier Paolo Pasolini datata 15 aprile 1972²³. Materiali relativi alla "Mostra del teatro", con la direzione artistica di Giorgio Gaber (1991), documentano la frequentazione degli ambienti del teatro di ricerca milanese²⁴.

¹⁸ FDC, 5, n. 10.

¹⁹ FDC, 4, (1980-1993).

²⁰ FDC, 6, (1971-1991).

²¹ FDC, 7, n. 16.

²² FDC, 7, (1969-1993).

²³ FDC, 8, n. 11.

²⁴ FDC, 8, (1971-1996).

La busta 9, in costola «Oggi e domani (1982-1990)», raccoglie quarantuno unità prevalentemente relative a festival italiani e internazionali. La presenza del Festival dei Due Mondi di Spoleto è particolarmente consistente: se ne contano nove programmi, relativi alle edizioni XXIII (1980), XXV (1982), XXVII (1984), XXVIII (1985), XXX (1987), XXXI (1988) e alla trentesima edizione con tre distinti programmi. Sono documentati anche Benevento Città Spettacolo (tre edizioni: V, VI, XVI), il Todi Festival (quattro edizioni: 1988, 1990, 1993, 1994), Mittelfest a Cividale del Friuli (due unità, 1992), le Orestiadi di Gibellina (1992), il Festival delle Nazioni di Città di Castello (1994). La vocazione internazionale del critico è documentata dai programmi di Intercity Stockholm (1990) e Intercity Budapest (1991), dei Festival de Djerba (1990, 1992) e del Festival Internazionale delle Arti dello Spettacolo del 1971 con le *Storie del Ramayana*²⁵.

La busta 10, priva di titolo in costola, conta venticinque unità di carattere eterogeneo: cartelle stampa di teatri romani (Argentina, Quirino, Teatro Il Vascello) e nazionali (Teatro Parenti di Milano, Arena del Sole di Bologna, Teatro di Porta Romana), materiali del Teatro Povero di Monticchiello (1990) e del 6° Festival Internazionale di Roma (1985), una rassegna stampa della Cooperativa Teatrale Attori e Tecnici, il volume *Romeo e Giulietta* dello Stabile di Bolzano pubblicato da La Casa Usher (1980) e una cartella stampa di *Macbeth* della Compagnia Cinieri-Palazzo (1984)²⁶.

La busta 11, priva di titolo in costola, raccoglie ventidue unità. Vi sono rappresentati festival (Todi Festival 1992, Festival Roma Europa 1988, 10° Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano 1985, Castiglioncello 1983), programmi del Teatro Eliseo (*Girotondo*, stagione 1981/82; *Master Class con Maria Callas*, 1996) e del Teatro Valle (*I legami pericolosi*, stagione 1989/90), riviste teatrali («I quaderni del teatro», «Trieste a teatro»), e materiali relativi al Teatro Libero di Palermo. La rassegna cinematografica «Il teatro fra Antropologia e Avanguardia» (1978) attesta un interesse per i rapporti tra pratiche performative e discipline antropologiche²⁷.

La busta 12, in costola «Il Sipario 1947-», conta trentadue unità ed è tra le più varie per tipologia e ampiezza geografica. Vi figurano programmi dei principali teatri stabili nazionali (Torino, Catania, Teatro Stabile del Veneto Carlo Goldoni, Teatro Biondo di Palermo, Teatro Argentina di Roma), del Piccolo Teatro di Milano (*L'isola degli schiavi*, stagione 1995/96), del Teatro Nazionale di Roma (*Caligola*, 1993), festival (Mittelfest 1995, Teatro Greco di Siracusa 1996, École des Maîtres V edizione 1996, XXVII Festival delle Nazioni 1994, Beckett Novant'anni 1996).

²⁵ FDC, 9 (1971-1995).

²⁶ FDC, 10, (1971-1989).

²⁷ FDC, 11, (1981-1995).

La busta conserva due numeri dei «Quaderni della Compagnia Lavia», un numero della rivista «Travail Théâtral» e il programma di *Oreste* con la regia di Giovanni Testori (1988)²⁸.

Vi sono infine, cinque raccoglitori, recanti la comune titolatura «Materiale Čechov» e numerati, contenenti in massima parte materiali preparatori per il progetto già ricordato, tra cui si segnala una poderosa raccolta dattiloscritta di rassegna stampa databile tra la fine degli anni Venti e gli anni Ottanta del secolo scorso, suddivisa in tre parti con pagine numerate (di cui solo due qui rinvenute – pp. 169-449, 450-972), fotocopie di saggi su Čechov (tra cui il *Profilo biografico* di Natalia Ginzburg per Einaudi, 1989, e una tesi di laurea sulla fortuna di Čechov in Italia, A.A. 1980/81), l'intervento di Cappelletti *La dialettica dei sentimenti nell'ultimo Čechov* (Convegno di Milano, 27-28 novembre 1984), la rassegna stampa di *Zio Vania* con la regia di Peter Stein al Teatro Argentina (1996), e raccolte di rassegne stampa SIAE e critiche per opere di Carlo Goldoni (*Le baruffe chiozzotte*, *Il teatro comico*, *Il vero amico*)²⁹.

Il raccoglitore [16], titolato «Giovanni Verga, Uno sguardo dal ponte (Miller), Beckett», contiene materiali di studio su Verga (fotocopie integrali di monografie di Nardecchia, Ferrone e degli Atti del convegno catanese del 1984, con rassegna stampa degli spettacoli de *La Lupa*, 1965-1992), una raccolta dattiloscritta degli interventi dell'incontro di studio su Samuel Beckett (Teatro Studio Scandicci, 14 gennaio 1994, con rassegna stampa)³⁰.

Il raccoglitore [17], titolato «Arthur Miller, Dürrenmatt, Marco Paolini, Documenti sul teatro popolare, Riviste musicali», raccoglie materiale su Dürrenmatt, il curriculum e una copia del *Racconto del Vajont* di Marco Paolini e Gabriele Vacis (Garzanti, 1993), e documenti sul teatro popolare (tra cui Vilar, *Theatre Populaire* e TPI di Gassman)³¹.

I centoquattordici copioni sono collocati in parte a scaffale, sempre all'interno dell'emeroteca, e in parte ancora collocati in scatola.

Il fondo possiede dunque una fisionomia riconoscibile e coerente: documenta l'esercizio della critica dal versante della ricezione, non da quello della produzione. I materiali che lo compongono sono quasi esclusivamente paratesti acquisiti nell'esercizio della professione, mentre risultano assenti le recensioni manoscritte o dattiloscritte, le bozze, la corrispondenza con editori e colleghi, le agende di lavoro.

²⁸ FDC, 12, (1977-1996).

²⁹ FDC, 13, 14, 15.

³⁰ FDC, 16.

³¹ FDC, 17.

L'unica eccezione è la lettera autografa di Pier Paolo Pasolini, che, per la sua singolarità, risalta sul carattere seriale e ricevuto del resto della raccolta.

Questa conformazione non va tuttavia letta come una lacuna, bensì come il tratto distintivo del fondo. Attraverso i paratesti distribuiti nelle dodici buste e cinque raccoglitori – con una copertura cronologica che, lo ricordiamo, va dal 1964 al 1996 e un'estensione geografica che, dalla scena romana, si allarga a festival nazionali e internazionali – il fondo consente di mettere in prospettiva l'orizzonte professionale di Cappelletti: i teatri frequentati, le stagioni seguite, i festival monitorati, le riviste consultate e l'attività di ricerca.

ELENCO DI CONSISTENZA

Fondo Dante Cappelletti

Biblioteca comunale «Angelo Ferrazzani», Piancastagnaio (SI)

Nota metodologica

L'elenco di consistenza descrive il contenuto delle tredici buste afferenti al Fondo Dante Cappelletti ed è da intendersi come primo strumento di accesso alla documentazione aperto a integrazioni. Le unità all'interno di ciascuna busta sono numerate progressivamente sulla carta e il loro ordine di elencazione corrisponde alla loro posizione all'interno della busta. I titoli fra caporali («») corrispondono alle iscrizioni presenti sulla costola dei faldoni; le indicazioni fra parentesi quadre sono attribuite. Per le abbreviazioni si rimanda alla legenda. Le date fra parentesi quadre sono attribuite.

Legenda delle abbreviazioni

n.s. = nuova serie

s.d. = senza data

[1]. In costola: «Ridotto mensile dello spettacolo».

Busta di 45 unità

1. Centro Sperimentale del Teatro, Roma. *Due donne*. Rassegna di teatro danza, 1-2, 16-17 giugno 1987. Programma
2. Comune di Montalcino, Montalcino Teatro 1987, 11-24 luglio 1987. Programma
3. Teatro Centrale, Roma. Stagione teatrale 1985/86. Programma
4. Università della Calabria, *La Voce del Padrone*, *Lo spazio sonoro del teatro*, maggio-giugno 1989, Arcavacata di Rende. Programma
5. Teatrotenda, Roma. Molière, *L'avaro*, regia di Mario Scaccia. Stagione teatrale 1978/79, ottobre 1978. Programma di sala

6. Teatro di Roma, Roma. *Le conversioni continuamente interrotte d'Ennio Flaiano*, mostra fotografica e documentaria, 1976-1977
7. Teatro dell'Elfo, Milano. Athol Fugard, *L'isola*, regia di Ferdinando Bruni, Elio De Capitani. Stagione teatrale 1984/85, 31 gennaio-2 febbraio 1985. Programma di sala
8. Teatro Parioli, Roma. Stagione teatrale 1981/82. Programma
9. Teatro Nuovo Parioli, Roma. Franco Scaglia, *Immacolata*, regia di Leopoldo Mastelloni [1979]. Programma di sala
10. Teatro Nuovo Parioli, Roma. Jean Poiret, *Vizietto*, regia di Luciano Salce, s.d. Programma di sala
11. Teatro Nuovo Parioli, Roma. Luigi Pirandello, *Il piacere dell'onestà*, regia di Lamberto Puggelli, [1978]. Programma di sala
12. Teatro Quirino, Roma. George Bernard Shaw, *Pigmalione*, regia di Giulio Bosetti. Stagione teatrale 1978/79, dal 21 dicembre 1978. Programma di sala
13. [Teatro Stabile di Torino, Torino]. Franco Brusati, *Conversazione galante*, regia di Marco Missiroli. Stagione teatrale [1987/88]. Programma di sala
14. Teatro La Contrada, Trieste. Peter Turrini, *Tango Viennese. Josef und Maria*, regia di Francesco Macedonio. Stagione teatrale 1994/95. Programma di sala
15. 36° Festival dei Due Mondi, Spoleto, 1993. Tennessee Williams, *Un tram che si chiama desiderio*, regia di Elio De Capitani. 2-11 luglio 1993. Programma di sala
16. Teatro Comunale del Giglio, Lucca. Jacob e Wilhelm Grimm, *Biancaneve*, regia Grazia Cipriani, s.d. Programma di sala
17. Teatro Rossini, Pesaro. Bertolt Brecht, *Il Signor Puntilla e il suo servo Matti*, regia di Egisto Marcucci, s.d. Programma di sala
18. Teatro dell'Elfo, Milano. Ferdinando Bruni, Gabriele Salvatores, *Hellzapoppin*, regia di Gabriele Salvatores. [Stagione teatrale 1982/83]. Programma di sala
19. Teatro Ebe Stignani, Imola. George Bernard Shaw, *La Miliardaria*, regia di Giorgio Albertazzi [Stagione teatrale 1980/81], [22-24 dicembre 1980]. Programma di sala
20. Consorzio Teatrale Calabrese, Cosenza. Leonardo Sciascia, *Candido ovvero...*, regia di Roberto Guicciardini, s.d. Programma di sala e testo teatrale
21. Piccolo Teatro, Milano. Eduardo De Filippo, *La Grande Magia*, regia di Giorgio Strehler. Stagione teatrale 1985/86, dal 5 maggio. Programma di sala
22. Comune di Montalcino, Progetto Dioniso 1986. *Il Guitto di Dioniso*, 12-26 luglio 1986. Programma
23. Théâtre de l'Atelier, Louvain. H. Lange, *Par-delà le bien et le mal*, 1977. Libro
24. Teatro Valle, Roma. Molière, *La scuola delle mogli*, regia di Marco Mattolini, s.d. Programma di sala
25. Teatro Bellini, Napoli. Antonio Petito 'O *Munaciello*, adattamento e regia di Tato Russo, s.d. Programma di sala
26. Teatro la Versiliana, Pietrasanta. *Buon compleanno Samuel Beckett*, 25-27 luglio 1985. Programma
27. Balletto di Roma, Roma. *Crisalidi*, [1983?]. Programma
28. Teatro Valle, Roma. Francis Beaumont e John Fletcher, *Il cavaliere del pestello ardente*, regia di Edmonda Aldini. Stagione teatrale 1979/80, dal 18 dicembre. Programma di sala

29. Teatro Valle, Roma. Luigi Pirandello, *Il berretto a sonagli*, regia di Eduardo De Filippo. Stagione teatrale 1979/80, dal 23 ottobre. Programma di sala
30. Teatro Valle, Roma. Giovanni Verga, *La lupa*, regia di Lamberto Puggelli. Stagione teatrale 1979/80, 30 ottobre-25 novembre. Programma di sala
31. Teatro Eliseo, Roma. Luigi Pirandello, *Il giuoco delle parti*, regia Giorgio De Lullo. Stagione teatrale 1976/77. Programma di sala
32. Teatro Valle, Roma. Nikolaj Ėrdman, *Il suicida*, regia di Egisto Marcucci. Stagione teatrale 1979/80, dal 30 gennaio. Programma di sala
33. Teatro Valle, Roma. George Bernard Shaw, *Candida*, regia di Giuseppe Venetucci. Stagione teatrale 1979/80, dal 12 febbraio. Programma di sala
34. Teatro Valle, Roma. Anton Čechov, *Platonov*, regia di Virginio Puecher. Stagione teatrale 1979/80, dal 28 novembre. Programma di sala
35. Teatro Valle, Roma. Friedrich Schiller, *Maria Stuarda*, regia di Alberto Cagnarli. Stagione teatrale 1979/80, dal 28 aprile. Programma di sala
36. Teatro Valle, Roma. *Candidato al Parlamento*. Stagione teatrale 1979/80, dal 4 marzo. Programma di sala
37. Teatro Valle, Roma. August Strindberg, *Danza Macabra*, regia di Giancarlo Sepe. Stagione teatrale 1981/82, dal 16 febbraio. Programma di sala
38. Teatro Valle, Roma. Franco Brusati, *Le rose del lago*, regia di Antonio Calenda. Stagione teatrale 1990/91, 27 febbraio-17 marzo. Programma di sala
39. Teatro delle Muse, Ancona. Dario Fo, Franca Rame, *Coppia aperta, quasi spalancata*, regia di Dario Fo, 6-8 marzo [?]. Programma di sala
40. Progetto Germania Teatro, Roma. "La battaglia d'Arminio", 4-6 novembre. Programma
41. Progetto Strindberg, Associazione Teatro Biondo, Palermo. Stagione teatrale 1990/91. Programma
42. Teatro Argentina, Roma. Pier Paolo Pasolini, *Affabulazione*, regia di Luca Ronconi. Stagione teatrale 1993/94, 18-30 marzo. Programma di sala
43. Progetto Germania Cabaret, Teatro Ghione, Roma. 8-9 novembre. Programma
44. Antonio Petito, *'O Munaciello*, riscritto da Tato Russo, Napoli, Bellini Editrice, 1992. Testo teatrale
45. Teatro Diana, Napoli. Armando Curcio, *I casi sono due*, regia di Carlo Giuffré. Stagione teatrale 1992/93. Programma di sala

[2]. In costola: «Grande storia della musica»

Busta di 47 unità

1. Teatro Colosseo, Roma. *Buio interno*, 21 ottobre-1° novembre 1992. Cartella stampa
2. Teatro Nazionale di Roma, Roma. Tom Topor, *Pazza*, regia di Giancarlo Sepe, 17 novembre. Cartella stampa
3. Teatro Sala Umberto, Roma. Ida Omboni e Paolo Poli, *Magnificat*, regia di Paolo Poli. Stagione teatrale 1994/95, dal 12 marzo. Programma di sala
4. Incontroazione Teatro Festival, Amsterdam-Palermo, 1-20 giugno 1992. Programma

5. Comune di Montalcino. *Montalcino 93: Il teatro e la guerra*, 24 maggio-30 luglio 1993. Programma
6. Teatro Stabile di Torino, Torino. Thomas Stearns Eliot, *Riunione di famiglia*, regia di Giorgio Marini. Stagione teatrale 1991/92. Programma di sala
7. Teatro Vasquez, Siracusa. Molière, *Tartufo*, regia di Marco Missiroli. Stagione teatrale 1990/91, 7 febbraio. Programma di sala e cartella stampa
8. Teatro delle Cometa, Roma. Stagione teatrale 1991/92. Cartella stampa con note autografe
9. Teatro Belli, Roma. Thomas Bernhard, *Semplicemente complicato*, regia di Teresa Pedroni, 6-22 ottobre. Cartella stampa
10. Centro Servizi e Spettacoli Udine, Udine. Cesare Lievi, *Tra gli infiniti punti di un segmento*, regia di Cesare Lievi. Stagione teatrale 1994/95, 19 gennaio-5 febbraio. Programma di sala e cartella stampa
11. Teatro Stabile di Calabria, Catanzaro. Enzo Siciliano, *Singoli*, regia di Franco Però. Stagione teatrale 1988/89. Programma di sala
12. Teatro dell'Orologio, Roma. Riccardo Reim, *Maitresse*, regia di Riccardo Reim. Stagione teatrale 1991/92, 10 aprile-10 maggio. Comunicato stampa
13. Teatro Valle, Roma. Giovanni Testori, *I promessi sposi alla prova*, regia di Andrée Ruth Shammah. Stagione teatrale 1984/85, 9 gennaio. Programma di sala
14. Teatro Valle, Roma. Eugène Ionesco, *Il rinoceronte*, regia di Egisto Marcucci. Stagione teatrale 1982/83, dal 1° marzo. Programma di sala
15. Teatro Valle, Roma. Albert Camus, *Il malinteso*, regia di Sandro Sequi. Stagione teatrale 1984/85, dal 22 aprile. Programma di sala
16. Teatro Valle, Roma. Italo Svevo, *Una burla riuscita*, regia di Egisto Marcucci. Stagione teatrale 1985/86, dal 4 marzo. Programma di sala
17. Teatro Valle, Roma. Molière, *Tartufo*, regia di Antonio Calenda. Stagione teatrale 1986/87, dal 5 febbraio. Programma di sala
18. Teatro Valle, Roma. Giuseppe Patroni Griffi, *Metti, una sera a cena*, regia di Aldo Terlizzi. Stagione teatrale 1983/84, dal 13 marzo. Programma di sala
19. Teatro Sala Umberto, Roma. Mario Moretti, *Diario di una gatta*, regia di Gian Carlo Sammartano. Stagione teatrale 1984/85, dal 23 aprile. Programma di sala
20. Teatro Valle, Roma. Federico García Lorca, *Nozze di sangue*, regia di Mariano Rigillo. Stagione teatrale 1983/84, dal 26 ottobre. Programma di sala
21. Teatro Valle, Roma. William Shakespeare, *La tempesta*, regia di Giorgio Strehler. Stagione teatrale 1983/84, dal 26 novembre. Programma di sala
22. Teatro Kismet Opera, Bari. Stagione teatrale 1991/92. Programma di sala
23. Teatro Tordinona, Roma. Gian Marco Montesano, *Fascino*, regia di Gian Marco Montesano. 29 aprile 1992. Programma di sala
24. Teatridditalia. Stagione teatrale 1995/96. Cartella stampa e programma
25. Teatro Massimo, Palermo. Alfred Maria Willner, Robert Bodanski, Franz Lehar, *Eva*, 1993. Programma di sala
26. Istituto del Dramma Italiano, Premi IDI, Teatro Parioli, Roma, 21 dicembre 1992. Programma con note autografe
27. Teatro Argentina, Roma. Carlo Goldoni, *Una delle ultime sere di Carnovale*, regia di Maurizio Scaparro, 14 febbraio 1989. Programma di sala

28. Teatro Valle, Roma. Georges Feydeau, *Il sistema Ribadier*, regia di Luciano Mondolfo. Stagione teatrale 1979/80, dal 18 dicembre. Programma di sala
29. Teatro Quirino, Roma. Carlo Collodi, *Pinocchio*, regia di Carmelo Bene. Stagione teatrale 1981/82, dal 21 aprile. Programma di sala
30. Teatro Affratellamento, Firenze. August Strindberg, *Danza Macabra*, regia di Giancarlo Sepe. Stagione teatrale 1981/82. Programma di sala
31. Teatro Quirino, Roma. Tennessee Williams, *La gatta sul tetto che scotta*, regia di Giancarlo Sbragia. Stagione teatrale 1983/84, dal 9 novembre. Programma di sala
32. Teatro Studio di Scandicci, Scandicci. Giuseppe Manfredi, *Arsa*, regia di Giancarlo Cauteruccio, s.d. Programma di sala
33. Teatro Aurora/Centro Permanente di Teatro per Ragazzi, Roma. Stagione teatrale 1985/86. Programma
34. Teatro Giulio Cesare, Roma. Édouard Bourdet, *Fior di Pisello*, regia di Giuseppe Patroni Griffi [1980]. Programma di sala
35. Teatro Eliseo, Roma. William Shakespeare, *Tito Andronico*, regia di Gabriele Lavia. Stagione teatrale 1982/83, dal 22 febbraio. Programma di sala
36. Sant'Arcangelo dei Teatri, 1994. Cartella stampa e programma con note autografe
37. Teatro in Trastevere, Roma. Marguerite Yourcenar, *Il dialogo nella palude*, regia di Luca Coppola, fino al 10 aprile. Programma di sala
38. Teatro Comunale di Treviso, Treviso. Glauco Mauri, *Beethoven*, regia di Glauco Mauri. Stagione teatrale 1993/94. Programma di sala
39. Teatro Frascini, Pavia. Henrik Ibsen, *Il piccolo Eyolf*, regia di Massimo Castri. Stagione teatrale 1984/85, 21-24 febbraio. Programma di sala
40. Teatro alla Scala, Milano. Igor Stravinskij, *La storia di un soldato*, regia di Dario Fo, 1978. Programma di sala
41. Teatro Tenda, Firenze. Carlo Tedeschi, *Sicuramente amici*, regia di Carlo Tedeschi, 6 aprile 1986. Cartella stampa
42. Montalcino Teatro 1985, Montalcino. Programma
43. Cooperativa Caos, Taormina Arte, Taormina. *O Lear, Lear, Lear!*, adattamento di Giorgio Albertazzi, regia di Armand Delcampe, agosto 1992. Programma di sala
44. Teatro Comunale Metastasio, Prato. Franco Brusati, *La donna sul letto*, regia di Franco Brusati, s.d. Programma di sala e cartella stampa
45. La Compagnia Teatro d'Arte, Roma. Arthur Miller, *Uno sguardo dal ponte*, regia di Antonio Calenda. Stagione teatrale 1984/85. Programma di sala
46. Teatro Eliseo, Roma. Enzo Siciliano, *La casa scoppiata*, regia di Gabriele Lavia. Stagione teatrale 1986/87. Programma di sala
47. Teatro della Cometa, Roma. Stagione teatrale 1988/89. Programma

[3]. In costola: «Il Sipario»

Busta di 22 unità

1. «Espressioni. Cinema Settanta», III, 1971-1972, n. 67. Rivista
2. «Il nuovo spettatore cinematografico», VI, aprile 1964, n. 39. Rivista
3. «Biblioteca Teatrale», 1977, n. 19. Rivista

4. «Autobus», 1978, n. 1. Rivista
5. «Esperienze Giovani», IV, 1981, n. 1. Rivista
6. «Dimensione Teatro», 1996, n. 3. Rivista
7. «Teatro Festival», 1966, n. 1. Rivista
8. «Cinema», s.d., n. 14. Rivista
9. «Burattini», II, luglio 1986, n. 8. Rivista
10. *Arlecchino*, «Quaderni del Piccolo Teatro», II, 1979, n. 3. Pubblicazione periodica
11. «Teatro Festival», aprile 1986, n. 3. Rivista
12. «Teatro Festival», febbraio 1986, n. 2. Rivista
13. «Teatro Festival», dicembre 1985, n. 1. Rivista
14. «Scena», LVII, 1977, n. 11. Rivista
15. «Scena», LVIII, 1980, n. 9. Rivista
16. «Scena», LVIII, 1980, n. 1. Rivista
17. «Città aperta», 1981, nn. 2-3. Rivista
18. «Realtà Sovietica», XXXIV, luglio-agosto 1986, nn. 7-8. Rivista
19. «TNB», 1993, n. 1. Rivista
20. «Democrazia diretta», V, aprile-giugno 1990, n. 2. Rivista
21. «Mittel Europa», luglio 1992. Rivista
22. «Prove di Drammaturgia», settembre 1995, nn. 1-2. Rivista

[4]. In costola: «Il Dramma anno 1976»

Busta di 40 unità

1. Stefano De Matteis e Renata Molinari (a cura di), *Famiglie d'arte*, Firenze, La Casa Usher, 1984. Libro
2. Teatro Argentina, Roma. Euripide, *Ecuba*, regia di Massimo Castri. Stagione teatrale 1994/95, dal 29 novembre. Programma di sala
3. Teatro Donizetti, Trento. Sofocle, *Edipo*, regia di Glauco Mauri, 1995. Programma di sala
4. Teatro Stabile, Torino. Stagione teatrale 1991/92. Programma
5. L'ensemble di Micha van Hoecke. Raccolta spettacoli, Pisa, *post* 1984
6. Palazzo delle Esposizioni, Roma. *Luchino Visconti. Lo sguardo cinematografico*, 16-23 dicembre 1994. Programma
7. Palazzo delle Esposizioni, Roma. *Studi per casi diversi*, 11-16 aprile. Programma di sala
8. Teatro Argentina, Roma. Alfred Jarry, *Ubu Re*, regia di Armando Pugliese. Stagione teatrale 1994/95, dal 30 dicembre. Programma di sala
9. Teatro Tre, Milano. *Le mille e una notte. Frammenti di un sogno mediterraneo*, regia di Maurizio Scaparro, giugno-ottobre 1996. Cartella stampa
10. Teatro Manzoni, Milano. William Shakespeare, *Macbeth*, regia di Vittorio Gassman, 1983. Programma di sala
11. Teatro Il Vascello, Roma. Jean Genet, *Les Bonnes*, regia di Mario Missiroli, *post* 22 febbraio 1980. Programma di sala

12. Teatro Manzoni, Milano. Friedrich Schiller, *Maria Stuarda*, regia di Franco Zeffirelli, 1983. Programma di sala e testo teatrale
13. Piccolo Teatro di Milano, Milano. William Shakespeare, *La tempesta*, regia di Giorgio Strehler. Stagione teatrale 1984/85. Programma di sala
14. Comunità teatrale italiana. Luigi Pirandello, *Vestire gli ignudi*, regia di Giancarlo Sepe. Stagione teatrale 1984/85. Programma di sala con note autografe
15. Teatro Centrale, Roma. Stagione teatrale 1992/93. Programma
16. Teatro d'Arte, Roma. Harold Pinter, *Tradimenti*, regia di Antonio Calenda [1993]. Programma di sala
17. Atelier Théâtre de Louvain. Michel Huisman, *Dolla Monna ou l'École des patrons*, Louvain, 1976. Libro
18. Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale, Pontedera. Stagione teatrale 1983/84. Programma (2 copie). Con note autografe
19. «Quaderni della Compagnia Lavia», [1995]. Anton Čechov, *Il giardino dei ciliegi*, regia di Gabriele Lavia, s.d. Pubblicazione periodica. Con note autografe
20. «Quaderni del Teatro Carcano», 1992, n. 2. Luigi Pirandello, *L'uomo la bestia e la virtù*, regia di Gabriele Lavia, prima nazionale Teatro Goldoni, 7 gennaio 1992. Pubblicazione periodica
21. Fabio Bartoli (a cura di), *Branco e il teatro di Remondi e Caporossi*, Firenze, La Casa Usher, 1980. Libro con note autografe
22. Teatro Quirino, Roma. William Shakespeare, *Otello*, regia di Alvaro Piccardi. Stagione teatrale 1981/82, dal 10 febbraio. Programma di sala
23. Teatro di Roma, Roma. Anonimo, *La venexiana*, regia di Maurizio Scaparro, post marzo 1985. Programma di sala
24. Teatro Quirino, Roma. Georges Feydeau, *La palla al piede*, regia di Franco Parenti. Stagione teatrale [?], 6-21 ottobre. Programma di sala
25. Palcoscenico. Stagione di prosa, lirica e danza, 1993, Raidue
26. Teatro Quirino, Roma. Ruth Wolf, *Confessione scandalosa*, regia di Giuseppe Patroni Griffi, dal 16 novembre 1977. Programma di sala
27. Estate Teatrale Veronese, Verona, 19 giugno-13 settembre 1971. Programma
28. Teatro Comunale di Firenze, Firenze. Teatro d'arte acrobatica di Nanchino, 28-30 novembre 1984. Programma
29. Teatro Parioli, Roma. Stagione teatrale 1981/82. Programma
30. Teatro Valle, Roma. Anton Čechov, *Tre sorelle*, regia di Giancarlo Sepe. Stagione teatrale 1981/82, dal 10 marzo. Programma di sala
31. Teatro Valle, Roma. William Shakespeare, *Molto rumore per nulla*, regia di Augusto Zucchi. Stagione teatrale 1981/82, dal 19 maggio. Programma di sala
32. 45° Bruscello Poliziano, Montepulciano. *Ghino di Tacco. Il falco del Val d'Orcia*. Testo
33. Teatro Stabile di Torino, Torino. August Strindberg, *Verso Damasco*, regia di Mario Missiroli [1978?]. Programma di sala
34. Teatro Stabile di Parma/Teatro Stabile Abruzzese. Jean-Paul Sartre, *I sequestrati di Altona*, regia di Walter Le Moli, s.d. Programma di sala

35. Teatro di Roma, Roma. Annibale Ruccello, *Ferdinando*, regia di Mario Missiroli, 16 novembre 1992. Programma di sala
36. Teatro di Roma, Roma. Stagione teatrale 1992/93. Materiale della presentazione in conferenza stampa del 1° ottobre 1992
37. Panatencee, Edizione 1993. Cartella stampa
38. Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale, Volterra teatro 1987, Volterra. Cartella stampa e programma
39. Piccolo Teatro di Milano, Milano. Luigi Pirandello, *Come tu mi vuoi*, regia di Giorgio Strehler, dal 21 ottobre 1988. Programma di sala

[5]. In costola: «Oggi e domani (1976-1980)»

Busta di 29 unità

1. Amiata Estate 1989. Programma
2. Cooperativa Teatro Mobile. Luigi Pirandello, *Tutto perbene*, regia di Giulio Bosetti, 1981. Catalogo ufficio stampa
3. Teatro Valle, Roma. Luigi Pirandello, *Tutto perbene*, regia di Giulio Bosetti. Stagione teatrale 1982/83, dal 12 ottobre. Programma di sala
4. VII Milano Oltre, Milano, 1993. Cartella stampa e programma
5. Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale, Volterra Teatro 1993, Volterra. Rassegna stampa
6. 9° Convegno Internazionale dei Critici di Teatro, Roma, 20-25 novembre 1985. Programma
7. Piccolo Eliseo, Roma. Pierre Delage, *Ho due parole da dirvi*, adattamento e regia di Franca Valeri. Stagione teatrale 1986/87. Programma di sala
8. Teatro Eliseo, Roma. Friedrich Schiller, *Don Carlos*, adattamento e regia di Gabriele Lavia. Stagione teatrale 1983/84. Programma
9. 20° Festival dei Due Mondi, Spoleto, 1983. *L'arte del costume nel cinema di Luchino Visconti*. Catalogo della mostra
10. Carlo Goldoni, *Arlecchino servitore di due padroni*, regia di Giorgio Strehler. Cartella stampa per la trasmissione RAI del 23 settembre 1955 su Rete 3 TV, 1983
11. Quaderni dell'associazione culturale «Amici del Teatro Eliseo», n. 3. John Murrel, *Sarah Barnum*, regia di Georges Wilson, Teatro Eliseo, Roma, 4 dicembre 1981. Catalogo ufficio stampa
12. ATER. Henrik Ibsen, *Hedda Gabler*, regia di Maurizio Castri, 1980. Catalogo ufficio stampa
13. Teatro Eliseo, Roma. Friedrich Schiller, *I masnadieri*, regia di Gabriele Lavia. Stagione teatrale 1981/82. Programma di sala
14. Teatro Centrale, Roma. Stagione teatrale 1985/86. Programma
15. Teatro Quirino, Roma. Giorgio Gaber, Sandro Luporini, *Il caso di Alessandro e Maria*, regia di Luca Barbareschi. Stagione teatrale 1982/83, dal 16 novembre. Programma di sala con note autografe
16. Teatro dell'Orologio, Roma. Stagione teatrale 1985/86. Programma

17. Giorgio Gaber, Sandro Luporini, *Polli d'allevamento*, Milano, Piccolo Teatro di Milano, [1978]. Testo
18. Teatro Valle, Roma. Armando Curcio, *I casi sono due*, regia di Carlo Giuffrè. Stagione teatrale 1981/82, dal 3 novembre. Programma di sala
19. Teatro Carcano, Milano. *Ultimi viaggi di Gulliver*, adattamento e regia di Giorgio Gaber, 1981. Catalogo ufficio stampa
20. Teatro Valle, Roma. Athol Fugard, *Un saluto, un addio*, regia di Franco Però. Stagione teatrale 1990/91, dal 22 gennaio. Programma di sala
21. Palcoscenico 1992, Raidue. Programma
22. Teatro Stabile Trieste, Trieste. Luigi Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto*, regia di Massimo Castri. Stagione teatrale 1988/89. Programma di sala
23. Teatro Quirino, Roma. Alan Aikbourn, *Purché tutto resti in famiglia*, regia di Franco Però. Stagione teatrale 1988/89, dal 12 aprile. Programma di sala
24. Teatro Ebe Stignani, Imola. George Bernard Shaw, *La Miliardaria*, regia di Giorgio Albertazzi. [Stagione teatrale 1980/81], [22-24 dicembre 1980]. Programma di sala
25. Cooperativa Teatrale dell'Atto, Stagione 13, *post* 1981. Programma
26. 11° Festival Internazionale Atti Unici, Arezzo, 14-17 novembre 1984. Cartella stampa
27. Teatro Stabile Torino, Torino. Molière, *Il malato immaginario*, regia di Mario Missiroli. Stagione teatrale 1984/85. Programma di sala
28. «Quaderno del Teatro Stabile Trieste», n. 39. Luigi Pirandello, *Ciascuno a suo modo*, regia di Giuseppe Patroni Griffi. Stagione teatrale 1988/89
29. «Quaderni e programmi del Teatro di Roma», n. 11. Peter Schaffer, *Amadeus*, regia di Giorgio Pressburger, dal 12 gennaio 1982

[6]. [Senza titolo in costola]

Busta di 4 unità

1. RAI – Servizio Opinioni, *Teatro di Prosa e Pubblico*. Appunti del Servizio Opinione n. 133, settembre 1971
2. Rita Mercuri, *Il teatro povero di Monticchiello*, tesi di laurea, relatore Ivano Cipriani, correlatore Dante Cappelletti, Università degli Studi di Roma La Sapienza, a.a. 1985/86
3. AGIS, *La Stagione Teatrale 1991-1992*, Roma, 1991
4. AGIS, *Giornale dello Spettacolo*, Mini Dossier. *Teatro in televisione, televisione per il teatro*, marzo 1990

[7]. [Senza titolo in costola]

Busta di 32 unità

1. VI Carissimi Festival, Teatro della Cometa, Roma. *Decadentismo e Neo Manierismo*, 20 ottobre-20 novembre 1989. Programma
2. Teatro Due, Parma. Antonio Nediani, *La grazia umana*, regia di Marco Lucchesi. Stagione teatrale 1988/89, dal 4 ottobre. Programma di sala (2 copie)

3. Compagnia del Meta-Teatro, Roma. Anton Čechov, *Il Gabbiano*, regia di Pippo Di Marca, 29 novembre 1992. Programma di sala
4. Teatro Valle, Roma. *Il cornuto e la ciabatta*. Stagione teatrale 1990/91, dal 19 marzo. Programma di sala
5. Teatro Valle, Roma. *Ancora una volta amore mio*, regia di Vittorio Caprioli, 10 novembre 1978. Programma di sala
6. Teatro Valle, Roma. Franco Scaglia, *Burlesk. Caccia al tesoro con fantasma*, regia di Lorenzo Salvetti, 23 dicembre 1978. Programma di sala
7. Teatro Valle, Roma. Armando Curcio, *I casi sono due*, regia di Carlo Giuffrè. Stagione teatrale 1981/82, dal 3 novembre. Programma di sala
8. Teatro Quirino, Roma. August Strindberg, *Temporale*, regia di Giorgio Strehler. Stagione teatrale 1981/82, dal 27 novembre. Programma di sala
9. Teatro Quirino, Roma. Fëdor Dostoevskij, *Le notti bianche*, regia di Franco Enriquez. Stagione teatrale 1976/77, dal 19 aprile. Programma di sala
10. Teatro Quirino, Roma. Jean Cocteau, *I parenti terribili*, regia di Franco Enriquez. Stagione teatrale 1978/79, dal 13 marzo. Programma di sala
11. Teatro Quirino, Roma. William Shakespeare, *Le allegre comari di Windsor*, regia di Orazio Costa Giovangigli. Stagione teatrale 1976/77, dal 16 novembre. Programma di sala
12. Teatro Quirino, Roma. William Shakespeare, *Otello*, regia di Carmelo Bene. Stagione teatrale 1978/79, 18 gennaio 1979. Programma di sala
13. Teatro Quirino, Roma. William Shakespeare, *Giulio Cesare*, regia di Maurizio Scaparro. Stagione teatrale 1978/79, dall'11 ottobre. Programma di sala
14. Teatro Quirino, Roma. Vincenzo Ziccarelli, *Francesco e il re*, regia di Alessandro Giupponi. Stagione teatrale 1978/79, dal 31 ottobre. Programma di sala
15. Teatro Quirino, Roma. Bernard Slade, *Fra un anno, alla stessa ora*, regia di Enrico Maria Salerno. Stagione teatrale 1976/77, dal 15 marzo. Programma di sala
16. Teatro Valle, Roma. Witold Gombrowicz, *Operetta*, regia di Antonio Calenda. Stagione teatrale 1980/81, dal 13 novembre. Programma di sala
17. Dario Fo. *Mistero Buffo*, Nuova Scena, 1° ottobre 1969. Programma
18. Teatro Valle, Roma. Franco Brusati, *Le rose del lago*, regia di Antonio Calenda. Stagione teatrale 1990/91, dal 27 febbraio. Programma di sala
19. Teatro Valle, Roma. Rosso di San Secondo, *Febbre*, regia di Giancarlo Nanni. Stagione teatrale 1985/86, dall'8 maggio. Programma di sala
20. Teatro Stabile Torino, Torino. Pier Paolo Pasolini, *Orgia*, regia di Mario Missiroli. Stagione teatrale 1985/86. Programma di sala
21. Comunità teatrale italiana. Luigi Pirandello, *Così è se vi pare*, regia di Giancarlo Sbragia, s.d. Programma di sala
22. Compagnia di Prosa Romolo Valli. Harold Pinter, *Terra di Nessuno*, regia Giorgio De Lullo. Stagione teatrale 1975/76. Programma di sala
23. Teatro dell'Opera di Roma, Roma. Stagione teatrale 1983/84. Programma
234. Associazione Mattia Battistini, Rieti. Stagione lirica 1990/91. Programma
25. Teatro La Comunità. Spettacoli Stagione teatrale 1990/91. Programma

26. Teatro Valle, Roma. Italo Svevo, *Una burla riuscita*, regia di Egisto Marcucci, [1985]. Programma di sala
27. Associazione Mattia Battistini, Rieti. Stagione lirica 1983. Programma
28. Teatro Valle, Roma. Carlo Goldoni, *I due gemelli veneziani*, regia di Augusto Zucchi. Stagione teatrale 1982/83, dal 14 dicembre
29. Teatro Stabile Torino, Torino. Stagione teatrale 1976/77. Programma
30. 30° Festival dei Due Mondi, Spoleto, 1993. Programma
31. Amiata Estate 1983, dal 29 luglio al 7 agosto. Raccolta rassegna stampa (2 volumi)

[8]. [Senza titolo in costola]

Busta di 23 unità

1. Associazione Mattia Battistini, Rieti. Stagione lirica 1988/89. Programma
2. Arena di Verona. Stagione lirica 1971. Programma
3. Associazione Mattia Battistini, Rieti. Stagione lirica 1985/86. Programma
4. Il Centro Teatro Ateneo. *Tre anni di attività*, 1984 (2 copie)
5. 35° Festival Pucciniano, Torre del Lago, 1989. Programma
6. Associazione Mattia Battistini, Rieti. Stagione lirica 1986/87. Programma
7. Teatro Valle, Roma. Arthur Miller, *Morte di un commesso viaggiatore*, regia di Enzo Tarascio. Stagione teatrale 1981/82. Programma di sala
8. École des Maîtres, 6ª edizione. Programma
9. Teatro del Carretto, Lucca. Franz Kafka, *Metamorfosi*, [1992]. Catalogo ufficio stampa.
10. Teatro Franco Parenti, Milano. Giovanni Testori, *I promessi sposi alla prova*, 1973. Testo teatrale
11. Lettera di Pier Paolo Pasolini, 15 aprile 1972
12. EPIDAURIA, 1985. Programma
13. Piccolo Teatro di Milano, Milano. Eduardo De Filippo, *La grande magia*, regia di Giorgio Strehler. Stagione teatrale 1996/97. Programma di sala
14. Charles Fourier, *Il pianeta indecente*, Quaderni del Teatro Stabile Friuli-Venezia Giulia, n.s., n. 27, 1983
15. «Theatre», Summer/Fall 1981, XII, n. 3. Rivista
16. Todi Festival, Todi, 30 agosto-1° settembre 1990. Programma
17. 3° Festival Mediterraneo dei Due Mari, Altomonte, 29 luglio-19 agosto 1990. Programma
18. Mostra del teatro, direzione artistica di Giorgio Gaber, 1991. *La vita è sogno*. Cartella stampa e programma di sala
19. Mostra del teatro, direzione artistica di Giorgio Gaber, s.d. *Il drago*. Cartella stampa e programma di sala
20. Teatro Stabile del Veneto Carlo Goldoni, Venezia. Luigi Pirandello, *L'uomo la bestia e la virtù*, regia di Gabriele Lavia, gennaio 1992. Cartella stampa
21. Teatro Stabile del Veneto Carlo Goldoni, Venezia. Carlo Goldoni, *Une des dernières soirées de Carnaval*, regia di Jean-Claude Penchenat, [1991]. Cartella stampa
22. VI Milano Oltre, Milano, [1992]. Programma e cartella stampa

[9]. In costola: «Oggi e domani (1982-1990)»

Busta di 41 unità

1. 13° Festival Internazionale Atti Unici, 18-21 novembre 1986. Programma (3 copie)
2. «Teatro Festival», 1987, n. 8. Rivista
3. 27° Festival dei Due Mondi, Spoleto, 1984. Programma
4. Premio IDI e Premio Silvio d'Amico, 14 dicembre 1987. Programma
5. 25° Festival dei Due Mondi, Spoleto, 1982. *Spettri*, regia di Luca Ronconi. Programma di sala
6. 12° Cantiere Internazionale d'Arte, Montepulciano, 1° luglio-9 agosto 1987. Programma
7. 31° Festival dei Due Mondi, Spoleto, 1988. *La Metamorfosi*, regia di Steven Berkoff. Programma di sala
8. 2° Festival Cinematografico Internazionale di Pescara, 13-19 luglio 1992. Programma
9. 30° Festival dei Due Mondi, Spoleto, 1987. *Concerti in prosa*. Programma
10. XVI Edizione di Benevento Città Spettacolo, Benevento, 9-17 settembre 1995. Programma
11. XXIII Edizione del Premio Teatrale Candoni, Arta Terme, 1992. Programma
12. Accademia Nazionale dei Lincei, Roma. Premio Antonio Feltrinelli, 9 dicembre 1977. Programma
13. Associazione Fondo Pasolini, Roma. *Pier Paolo Pasolini: Una vita futura. La forma dello sguardo*, 15 ottobre - 15 dicembre 1985 [giornate inaugurali, 16-17 ottobre 1985]. Cartella stampa
14. XVI Premio Flaiano, 8-16 luglio / 19-21 ottobre 1989. Programma
15. 28° Festival dei Due Mondi, Spoleto, 1985. Roger Vitrac, *Victor o i bambini al potere*, regia di Giancarlo Sepe. Programma di sala
16. 30° Festival dei Due Mondi, Spoleto, 1987. Comunicato stampa
17. IV Festival Internazionale delle arti barocche, Siracusa, 1992. Programma (2 copie)
18. Mittelfest, Cividale del Friuli, 18-31 luglio 1992. Programma
19. 30° Festival dei Due Mondi, Spoleto, 1987. Arthur Schnitzler, *La donna col pugnale*, regia di Mario Missiroli. Programma di sala
20. V Edizione di Benevento Città Spettacolo, Benevento, 6-15 settembre 1984. Programma
21. VI Edizione di Benevento Città Spettacolo, Benevento, 7-15 settembre 1985. Programma
22. Festival di Teatro Medioevale e Rinascimentale di Anagni. *La Conferenza di Sant'Agostino*, 1995. Programma
23. 23° Festival dei Due Mondi, Spoleto, 1980. *Iliade*, regia di Giancarlo Sepe. Programma di sala
24. Intercity Stockholm, III Festival Internazionale di città in città, Firenze, 1990. Programma
25. Intercity Budapest, IV Festival Internazionale di città in città, Firenze, 1991. Programma

26. Todi Festival, Todi, 25 giugno-7 settembre 1993. Programma
27. Festival de Djerba du Film Épique et Historique, Djerba, 21-26 agosto 1990. Programma
28. Festival Internazionale delle Arti dello Spettacolo. *Storie del Ramayana*, 13-16 maggio 1971. Programma
29. 25° Festival dei Due Mondi, Spoleto, 1982. *Incantesimi e Magie*. Programma
30. Orestyadi di Gibellina, 18-25 luglio 1992. Programma
31. III Festival de Djerba du Film Mythologique et Historique, Djerba, 18-23 agosto 1992. Programma
32. Todi Festival, Todi, 2-11 settembre 1988. Cartella stampa
33. Todi Festival, Todi, 2-11 settembre 1994. Programma
34. Todi Festival, Todi, 30 agosto-8 settembre 1990. Programma
35. XXVII Festival delle Nazioni, Città di Castello, 27 agosto-10 settembre 1994. Programma
36. Mittelfest, Cividale del Friuli, 18-31 luglio 1992. Programma
37. Atti del V e VI Convegno *Teatro e Televisione*, Premio Internazionale Flaiano, 1982-1983
38. XV Festival Internazionale del Teatro Universitario, Parma, 11-19 marzo 1987. Programma

[10]. [Senza titolo in costola]

Busta di 25 unità

1. William Shakespeare, *La bisbetica domata*, regia di Marco Parodi, [1983]. Cartella stampa
2. Teatro Argentina, Roma. William Shakespeare, *Giulio Cesare*, regia Luigi Squarzina. Stagione teatrale 1976/77, dal 30 aprile. Programma di sala
3. Compagnia Giordano/Zanetti. Stagione teatrale 1981/82. Cartella stampa
4. Teatro Eliseo, Roma. Alan Ayckbourn, *Il presente prossimo venturo*, regia di Luca Barbareschi, [1989]. Programma di sala
5. V Versiliana, Pietrasanta, 1984. Cartella stampa
6. Teatro Povero di Monticchiello, Monticchiello, 21 luglio-5 agosto 1990. Cartella stampa
7. Teatro Parenti, Milano. Stagione teatrale 1989/90. Cartella stampa e programma
8. Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia. «I copioni», n. 21: Roberto Cavosi, *Il Mare-sciallo Butterfly*, regia di Antonio Calenda. Programma di sala
9. «Il Cartellone-Teatro». Stagione teatrale 1988/89. Supplemento del «Giornale dello Spettacolo», 18 novembre 1988
10. Teatro Quirino, Roma. Stagione teatrale 1971/72. Cartella stampa
11. Teatro Il Vascello, Roma. *Coro*, ideato e diretto da Maurizio Scaparro, 18-27 marzo 1991. Cartella stampa
12. Arena del Sole, Bologna. Cartella miscellanea, s.d.
13. Teatro Comunale Metastasio, Prato. Arno Holz, *Ignorabimus*, regia di Luca Ronconi, 1986. Programma di sala

14. 6° Festival Internazionale di Roma, 13 luglio-1° dicembre 1985. Programma
15. Teatro di Porta Romana, Milano. Martin Sherman, *Bent*, regia di Marco Mattolini, 1985. Cartella stampa
16. Compagnia Cinieri-Palazzo. William Shakespeare, *Macbeth*, regia di Cosimo Cinieri e Irma Immacolata Palazzo, 1984. Catalogo e rassegna stampa
17. Comune di Cagliari. *Per Pinter. Spettacolo e informazioni*, 1984. Programma
18. Festival Internazionale dello Sport di Roma, Premio Roma 74. *Il balletto reale di Danimarca*, 1974. Programma
19. Teatro Stabile di Bolzano. William Shakespeare, *Romeo e Giulietta*, Firenze, La Casa Usher, 1980. Libro
20. VI Edizione di Benevento Città Spettacolo, Benevento, 7-15 settembre 1985. Cartella stampa
21. Cooperativa Teatrale Attori e Tecnici s.r.l. Rassegna stampa (5 fascicoli)

[11]. [Senza titolo in costola]

Busta di 22 unità

1. Todi Festival, Todi, 25 agosto-6 settembre 1992. Programma
2. Festival Roma Europa, Roma, 1988. Programma
3. 10° Cantiere Internazionale d'Arte, Montepulciano, luglio-agosto 1985. Programma
4. Comune di Modena. *Il teatro fra Antropologia e Avanguardia*. Rassegna cinematografica, febbraio-aprile 1978. Catalogo
5. Teatro Eliseo, Roma. Arthur Schnitzler, *Girotondo*, regia di Gian Maria Volonté. Stagione teatrale 1981/82. Programma di sala
6. Associazione Mattia Battistini, Rieti. Stagione lirica 1985-1983. Programma
7. «I quaderni del Teatro» [Teatro stabile del Friuli-Venezia Giulia], 1992, n. 49. Bohumil Hrabal, *Una solitudine troppo rumorosa*. Stagione teatrale 1992/93. Pubblicazione periodica
8. Teatrombra, 1989. Programma (2 copie)
9. Teatro Libero, Palermo, s.d. Raccolta rassegna stampa
10. «I quaderni del teatro» [Teatro stabile del Friuli-Venezia Giulia], 1992, n. 48. Vittorio Franceschi, *Jack lo sventratore*. Stagione teatrale 1992/93
11. «Trieste a teatro», 1995, n. 22. Rivista
12. Roma Festival d'autunno, Roma, 1995. Cartella stampa
13. Moby Dick-Teatri della Riviera. Marco Paolini, *Aprile '74 e 5*, regia di Marco Paolini, 1995. Rassegna stampa (2 copie)
14. Teatro Valle, Roma. Choderlos de Laclos, *I legami pericolosi*, di Antonio Calenda. Stagione teatrale 1989/90, dal 6 febbraio. Programma di sala
15. Teatro Eliseo, Roma. *Master Class con Maria Callas*, 1996. Programma
16. IV Edizione di Benevento Città Spettacolo, Benevento, 3-9 settembre 1983. Cartella stampa
17. Erice 88, Erice. *La zattera di Babele*, giugno-novembre [1988]. Rassegna
18. Castiglioncello Festival, Castiglioncello, 25 luglio-5 settembre 1983. Programma (2 copie)

19. Progetto Strindberg, Associazione Teatro Biondo, Palermo. Stagione teatrale 1990/91. Programma

[12]. In costola: «Il Sipario 1947-»

Busta di 32 unità

1. Teatro Stabile Torino, Torino. William Shakespeare, *Timon d'Atene*, regia di Walter Pagliaro. Stagione teatrale 1994/95. Programma di sala
2. «Travail Théâtre», janvier-mars 1977, n. 26. Rivista
3. Moby Dick-Teatri della Riviera. Marco Paolini, *Aprile '74 e 5*, regia di Marco Paolini, 1995. Rassegna stampa (2 copie)
4. Bellini Opera Musical, Napoli. *Scugnizza*, [1990]. Programma
5. Mittelfest, Cividale del Friuli, 19-23 luglio 1995. Programma
6. Teatro Nazionale, Roma. Albert Camus, *Caligola*, regia di Pino Colizzi, 18 ottobre 1993. Programma di sala
7. XXVII Festival delle Nazioni, Città di Castello. Domenico Cimarosa, *Le donne rivali*, libretto di Giuseppe Petrosellini, regia di Maurizio Scaparro, 4 maggio 1994. Programma di sala
8. Teatro Stabile Torino, Torino. Spettacoli febbraio-maggio della Stagione teatrale 1991/92. Programma
9. Teatro Centrale, Roma. Stagione teatrale 1991/92. Programma
10. «Il Cantastorie», XXIX, 1991, n. 41 (92). Rivista
11. Commedie Latine, Siracusa. Plauto, *Truculento; Curculio*, [1993]. Programma
12. Teatro Greco, Siracusa, 1996. Programma
13. Teatro Stabile di Catania, Catania. Stagione teatrale 1994/95. Programma
14. Teatro Bellini, Napoli. Tato Russo, *Masaniello*, regia di Tato Russo, 1996. Cartella stampa
15. Teatro Stabile del Veneto Carlo Goldoni, Venezia. Furio Bordon, *Le ultime lune*, regia di Giulio Bosetti, 1995. Programma di sala
16. Giuseppe Manfrini, *Ti Amo Maria*, s.d. Catalogo per la stampa
17. Piccolo Teatro di Milano, Milano. Pierre de Marivaux, *L'isola degli schiavi*, regia di Giorgio Strehler. Stagione teatrale 1995/96. Programma di sala
18. CSS – Centro Servizi e Spettacoli di Udine, Udine. *Per il teatro. Un anno d'attività del Centro Servizi e Spettacoli di Udine*, 1994/95. Annuario e bilancio di attività
19. Teatro Stabile del Veneto Carlo Goldoni, Venezia. Molière, *Il malato immaginario*, regia di Jacques Lassalle, 1994/95. Programma
20. Teatro Biondo, Palermo. Stagione teatrale di prosa 1992/93. Programma
21. Teatro Stabile di Torino, Torino. Stagione teatrale di prosa 1996/97. Programma
22. École des Maîtres, V edizione, 1996. Programma
23. *Beckett Novant'anni*. Incontri Internazionali sull'opera di S. Beckett, 8-12 maggio 1996. Programma
24. Teatro Argentina, Roma. *Significar per verba*, 20 ottobre-7 novembre 1993. Programma

25. «Quaderni della Compagnia Lavia», n. 5, s.d. Fëdor Dostoevskij, *Il sogno di un uomo ridicolo*, regia di Gabriele Lavia. Pubblicazione periodica
26. Teatro Argentina, Roma. William Shakespeare, *Re Lear*, regia di Giorgio Barberio Corsetti. Stagione teatrale 1996/97, dall'8 febbraio. Programma di sala
27. Estate Romana 1996, Roma. Cartella stampa
28. Teatro Argentina, Roma. Anonimo, *La venexiana di anonimo '500*, regia di Maurizio Scaparro. Stagione teatrale 1984/85. Programma di sala
29. Cooperativa Teatro di Sardegna. Marguerite Yourcenar, *Elettra o la caduta delle maschere*, [regia di Mauro Avogadro], s.d. Programma di sala
30. Teatro Carignano, Torino. Neil Simon, *Il prigioniero delle seconde strade*, regia di Marco Parodi. [Stagione teatrale 1988/89]. Programma di sala
31. [Teatro Verdi, Padova]. Vittorio Alfieri, *Oreste*, regia di Giovanni Testori, [1988]. Programma di sala

[13]. Sul raccoglitore: «Materiale Čechov n. 1»

Raccoglitore di 5 unità

1. Fotocopie di un saggio su Anton Čechov
2. Teatro Argentina, Roma. Anton Čechov, *Zio Vania*, regia di Peter Stein, 1996. Rassegna stampa
3. Natalia Ginzburg, *Profilo biografico*, in A. Čechov, *Vita attraverso le lettere*, Torino, Einaudi, 1989, pp. XIII-LIV. Fotocopie
4. Ester di Francesco, *Fortuna di Čechov in Italia*, tesi di laurea, relatore Adriano Magli, correlatore Alberto Cesare Alberti, Università degli Studi di Roma La Sapienza, A.A. 1980/81
5. Raccolta dattiloscritta con pagine numerate di rassegna stampa di spettacoli di Anton Čechov (pp. 450-972)

[14]. Sul raccoglitore: «Materiale Čechov n. 2»

Raccoglitore di 3 unità

1. s.a., *Il Naturalismo artistico e il teatro d'atmosfera: Antonio Čechov e Massimo Gorkij*, s.d. Fotocopie
2. Arthur Miller, *Uno sguardo dal ponte*. Rassegna stampa (1958-1995). Con note autografe
3. Raccolta dattiloscritta con pagine numerate di rassegna stampa di spettacoli di Anton Čechov (pp. 169-449)

[15]. Sul raccoglitore: «Materiale Čechov n. 3»

Raccoglitore 11 unità

1. Intervento di Dante Cappelletti, *La dialettica dei sentimenti nell'ultimo Čechov* e altri

interventi dattiloscritti del Convegno *Anton Pavlovic Čechov*, Milano, 27-28 novembre 1984. Busta cartacea

2. Raccolta dattiloscritta di rassegna stampa su spettacoli di Anton Čechov (3 cartelle)
3. Carlo Goldoni, *Le baruffe chiozzotte*. Rassegna stampa degli spettacoli (1937-1989)
4. Carlo Goldoni, *Il teatro comico*. Rassegna stampa degli spettacoli (1964-1974)
5. Carlo Goldoni, *Il teatro comico*. Rappresentazioni e recensioni rassegna SIAE
6. Carlo Goldoni, *Le baruffe chiozzotte*. Rappresentazioni e recensioni rassegna SIAE
7. Carlo Goldoni, *Il vero amico*. Rassegna stampa degli spettacoli (1978-1979)
8. Carlo Goldoni, *Il vero amico*. Rappresentazioni e recensioni rassegna SIAE
9. Copia manoscritta di altra mano di rassegna stampa di spettacoli di Anton Čechov (1981)

[16]. Sul raccoglitore: «Giovanni Verga, Uno sguardo dal ponte (Miller), Beckett»
Raccoglitore di 5 unità

1. Raccolta dattiloscritta degli interventi dell'incontro di studio *Samuel Beckett*, Teatro Studio Scandicci, 14 gennaio 1994. Contiene rassegna stampa
2. Simonetta Nardecchia, *Verga e il teatro inedito. Divagazioni tra la prima e l'ultima opera*, Roma, Manzella, 1982. Fotocopie
3. Siro Ferrone, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni, 1972. Fotocopie
4. Mario Giusti (a cura di), *Giovanni Verga e il teatro*, Atti del convegno (13-15 aprile 1984), Catania, Teatro Stabile di Catania, 1986. Fotocopie
5. Giovanni Verga, *La Lupa*. Rassegna stampa degli spettacoli (1965-1992)

[17]. Sul raccoglitore: «Arthur Miller, Dürrenmatt, Marco Paolini, Documenti sul teatro popolare, Riviste musicali»
Raccoglitore di 3 unità

1. Raccolta di materiale su Dürrenmatt
2. Curriculum e copia del *Racconto del Vajont* di Marco Paolini e Gabriele Vacis
3. Miscellanea di documenti sul teatro popolare tratti da: Jean Vilar, *De la tradition théâtrale*; TPI, di Vittorio Gassman; «Théâtre Populaire»; «Sipario»

Fabio Acca

Dante Cappelletti: «compagno di viaggio di molti, ma viaggiava da solo»

Intervista a Paolo Ruffini

Fabio Acca: Quando e dove hai conosciuto Dante Cappelletti? In quali circostanze, e come sei entrato a contatto con il suo mondo personale e teatrale?

Paolo Ruffini: Ti racconto questo aneddoto perché è divertente ed è la molla scatenante che ci ha fatto incontrare. Ho conosciuto Dante Cappelletti come professore universitario. Era la seconda metà degli anni Ottanta, più o meno. Ero uno studente, mi rimanevano due o tre esami da affrontare per concludere il mio percorso universitario, e uno era proprio quello che poi ho sostenuto con Dante. Non sono mai stato un grande frequentatore dell'università: andavo per dare gli esami e basta. Non è bello dirlo, ma è così.

Ricordo che il giorno dell'esame previsto – credo fosse “Metodologia della critica dello spettacolo” – siccome eravamo tantissimi, studenti giovani e meno giovani, organizzarono un grande tavolo rettangolare in una sala. Una serie di professori era disposta lungo il tavolo, tra i quali, appunto, Dante Cappelletti. Al momento della chiamata del cognome venivi collocato di fronte o accanto a un professore. Tutti pregavano affinché non si capitasse con Dante Cappelletti – rispetto al nominativo, al numero, a come era andato l'esame precedente, eccetera – perché era considerato un docente molto rigoroso e pignolo. Secondo la modalità di questo conteggio “a caso”, di fatto non doveva toccare a me... e invece sì.

La persona prima di me finì velocemente; subito dopo mi chiamarono, perché evidentemente quell'esame non era andato bene a chi mi aveva preceduto. Quindi mi si chiese di posizionarmi di fronte a Cappelletti. Mi sedetti e Dante cominciò a chiedermi cosa facessi, se lavorassi. Io dissi: “Studio e lavoro”. Ma dentro di me mi chiedevo: “Perché mi sta chiedendo questo?”. In realtà era un modo carino per mettere a proprio agio la persona. Poi mi fece una domanda. Io non sapevo di cosa stesse parlando. Mi arrampicai sugli specchi e, a un certo punto, dissi: “Io non so chi sia la figura di cui mi sta chiedendo”. E lui: “Com'è possibile? È veramente impossibile che lei non sappia chi sia”. Io avevo capito “Fassin”. E continuavo a

dire: “No, veramente, se vuole mi alzo e me ne vado. Ma non so chi sia”. E lui insisteva: “Può dire che non è preparato, può dire che quella parte la conosce meno o non l’ha studiata, ma che mi dica che non sa chi sia... è troppo. Non è possibile. Vuol dire che lei non ha aperto il libro, non si occupa di teatro”.

A quel punto mi venne un dubbio. Dissi: “Scusi, ma lei mi ha chiesto Fassin. E chi è Fassin?”. E lui: “Non Fassin... Racine!”. Io ero agitatissimo, come a tutti gli esami. Mi ero seduto e avevo capito “Fassin” invece di “Racine”!

Così ci siamo conosciuti. Durante l’esame parlai anche di altre cose che avevano a che fare con la dimensione contemporanea del teatro e lui capì che ero, in qualche modo, un curioso della scena contemporanea. Finito l’esame disse: “Vorrei parlare ancora con lei delle cose di cui si occupa, di cui si interessa”. Rimandammo a un secondo momento. L’esame fu ratificato e andò tutto bene.

Vicino alla sede dell’università, che stava a Piazza Esedra, c’era un distaccamento dove lui teneva delle lezioni. Mi chiese di raggiungerlo. Andammo a parlare in una specie di pub o bar quasi di fronte: una paninERIA, e cominciammo a parlare.

In seguito, quando avemmo modo di conoscerci meglio e di frequentarci con maggiore assiduità, chiese a me e al mio compagno di allora di fare un viaggio in Umbria, andata e ritorno. Dormimmo lì, tutti e quattro in macchina, con lui che guidava, per andare a vedere uno spettacolo in un castello. E da lì cominciò la nostra amicizia.

Fabio Acca: Poi c’è stata una consuetudine tra di voi?

Paolo Ruffini: Andavamo spesso a teatro insieme. Succedeva anche che mi mandasse, nel mio posto di lavoro dell’epoca, dei plichi con dei documenti che io leggevo. Si fidava di me. Gli proponevo delle considerazioni: erano testi che lui avrebbe poi pubblicato da qualche parte. Poi richiudevo il plico, lui chiamava la persona delle consegne e glielo rimandavo indietro.

C’era questa complicità. Lui era un professore universitario, io un giovane interessato alla critica teatrale: mi faceva piacere la sua amicizia, mi onorava. Probabilmente il fatto che andassimo a vedere spettacoli che piacevano a lui e spettacoli che piacevano a me – questa combinazione di orizzonti – era funzionale al nostro modo di parlare. Eravamo entrati in una dimensione personale, quasi intima.

Mi raccontava che spesso andava a Tunisi, sia per vacanza sia per conoscere meglio la scena tunisina. Tant’è che nel 1996 fu lui a portare a Roma Mohamed Driss, regista e direttore del Teatro Nazionale Tunisino, all’Accademia Filarmonica romana nell’ambito dei “Solisti del teatro”, dove con molti esponenti della scena italiana gli rese omaggio anche un suo compatriota di successo, il suonatore di liuto Anouar Brahém.

Fabio Acca: Tu l’hai conosciuto come professore universitario. Ma era anche un critico militante.

Paolo Ruffini: Quando l'ho conosciuto io scriveva sul quotidiano «Il Tempo». In precedenza aveva scritto per diversi anni su «Il Drama» e, sebbene io non ne abbia un effettivo riscontro, anche su «Paese Sera». Che potrebbe sembrare strano, visto il differente orientamento politico delle due testate; tuttavia Dante è sempre stato collocato in quell'area “di sinistra”, o almeno così diceva. C'erano, da parte sua, frequentazioni di persone che ruotavano intorno al PCI.

Fabio Acca: Proviamo ora a inquadrare il suo profilo di critico. Proprio in ragione della tua vicinanza in quegli anni a Cappelletti, se dovessi restituire un suo tratto tipico, rispetto alla sua postura intellettuale e ai suoi interessi sul teatro, che tipo di riflessione faresti?

Paolo Ruffini: Metterei in sequenza attori, attrici, drammaturgia contemporanea, ma anche grandi classici: punti di riferimento per lui imprescindibili. Si è avvicinato e ha frequentato anche l'avanguardia degli anni Settanta e poi il successivo “de-ragliamento” degli anni Ottanta e dei primissimi Novanta, ma si tratta di un “attrito” che non ha mai sposato fino in fondo.

Era molto più per il “teatro borghese” – passami il termine. Il che mi sorprende, perché, per esempio, era molto amico del critico Gianfranco Capitta, che invece era posizionato da tutt'altra parte, con uno sguardo rivolto ad aree più sperimentali del teatro. Anche se poi Gianfranco è rientrato spesso nel bacino degli interessi legati all'attore e alla regia. Quindi inevitabilmente Dante si nutriva di quel pensiero e di quella sperimentazione. Dante, però, era spostato altrove.

Le sue amicizie erano dentro il mondo degli attori prevalentemente *mainstream*, di un certo tipo di regia, di un certo tipo di teatri a Roma. Le piccole sale romane, per esempio, intorno al quale gravitavano per lo più proposte legate alla drammaturgia contemporanea: il Teatro Belli o anche il Vascello, il Teatro Due. L'attività del Vascello di Giancarlo Nanni non passava per un'esclusione o per un'affermazione assoluta della sperimentazione, ma per una mescolanza di immaginari. Non a caso Manuela Kustermann, “musa” di Nanni, al di là del profilo che ha alimentato fino a oggi, è attrice nel senso pieno del termine.

Fabio Acca: Quindi l'avanguardia, ma quando in qualche misura incontra categorie riconoscibili della tradizione teatrale?

Paolo Ruffini: Assolutamente sì. Però aveva anche un grande amore: il teatro popolare. Quello era il primo grande amore di Dante. Su tutti, il Teatro Povero di Monticchiello. Me ne ha parlato spesso, non in questi termini, ma rispetto a una imprescindibile funzione popolare del teatro, di divulgazione, di crescita. Il suo rapporto col teatro veniva filtrato dall'idea che potesse avere una funzione sociale forte, diretta, comunicativa, didascalica, all'interno della quale è possibile anche rintracciare delle “follie” d'attore, delle deviazioni registiche, ma dentro un quadro più riconoscibile.

Ricordo un progetto molto interessante (nel 1994 o 1995, non ricordo con precisione), in una biblioteca di Roma. Un progetto dedicato al rapporto tra scena, testo teatrale e cinema. Furono coinvolti quattro o cinque critici di diversa generazione e provenienza, tra i quali Antonio Audino, Dante Cappelletti e il sottoscritto, per una proiezione e il classico successivo dibattito. Ciascuno scelse un film congeniale. Ebbene, Cappelletti scelse *Vanya on 42nd Street*, che rivelava la sua ossessione cechoviana in un connubio Cechov-cinema. Io, per esempio, scelsi *Nodo alla gola* di Hitchcock. Lui, insomma, insisteva su questo rapporto molto forte con la testualità e con il lavoro dell'attore.

Fabio Acca: A proposito di scrittura e testualità, sappiamo che ha scritto almeno due testi: *Davide Lazzaletti: perché?*, per il Teatro Povero di Monticchiello; e *La ragazza di Giuseppe*, pare in forma di musical. D'altronde non disdegnava neanche di recensire gli spettacoli di Garinei e Giovannini, insieme a quelli di Leo de Berardinis. Che cosa ci dice questa sua vocazione per la scrittura? Solo un ulteriore riscontro di eclettismo ed eterogeneità, oppure è la spia di un problematico posizionamento culturale?

Paolo Ruffini: Se guardi bene, gli orizzonti che hai ricordato – Monticchiello, Garinei e Giovannini, Leo de Berardinis – restano coerenti se li leggi non tanto con la lente della ricerca linguistica e scenica, quanto con la lente dell'attore e della dimensione popolare. Anche Leo era molto “popolare”, nell'accezione antropologica del termine; la sua cifra era quella di spostare l'idea di teatro da un'altra parte, e in questo c'è coerenza.

Fabio Acca: Considerando che, come critico, tu hai contribuito in maniera rilevante a valorizzare e fare emergere la nuova scena teatrale italiana degli anni Novanta – gruppi come Masque, Motus, Kinkaleri, Fanny & Alexander, Teatrino Clandestino, eccetera – ti risulta che Cappelletti avesse uno sguardo interessato alla scena che stava nascendo negli anni Novanta?

Paolo Ruffini: Dante sospetto non abbia fatto in tempo ad approfondire quella scena. Però ricordo che, tra il 1995 e il 1996, con Fabrizio Arcuri organizzammo “Extraordinario” al Vascello di Roma. Eravamo reduci, soprattutto io, da oggetti, viaggi e osservazioni della scena emergente, fin dal 1993, per cui si erano individuate alcune compagnie rispetto ad altre: appunto, Masque Teatro, Teatrino Clandestino, Motus. L'idea era pensare e programmare questi gruppi al Vascello per un mese a Roma. Tant'è che Franco Quadri scrisse su «La Repubblica» una cosa incredibile: disse qualcosa tipo “la cosa più importante sta accadendo a Roma... rispetto alla scena d'avanguardia, alla ricerca... sta accadendo a Roma al Teatro Vascello”.

Insomma, in quell'occasione trascinai Dante a vedere alcune cose, soprattutto a

seguire quelli che poi sarebbero stati gli artisti ospiti nella rassegna. E lui scrisse nel catalogo un testo che faceva riferimento alle avanguardie storiche degli anni Settanta, comparando quell'esperienza. Nello stesso catalogo scrisse, per esempio, anche Raimondo Guarino, un altro compagno di viaggio che incontravo spesso nei festival: a un certo punto, ci siamo conosciuti meglio anche con lui, con la sua visione molto più antropologica. Ecco, io posso dirti che Dante era molto incuriosito e credo che non abbia avuto il tempo di osservare davvero quella nuova scena emergente.

Fabio Acca: Secondo te, che cosa sarebbe accaduto se Cappelletti non fosse morto così precocemente? Che tipo di interessi avrebbe avuto? Sarebbero mutati rispetto a una nuova scena? Si sarebbe consolidato il suo rapporto con una critica più militante, in senso pieno?

Paolo Ruffini: C'era uno spazio che Dante lasciava a «Il Tempo». In generale, a parte Quadri, l'altro che si occupava della scena contemporanea era su «La Repubblica», Nico Garrone: anche lui aveva cominciato a seguire i Motus, Fanny & Alexander. In altre parole: c'era uno spazio da occupare. Lascia perdere me: c'era proprio uno spazio da occupare, come d'altronde fece Gianni Manzella su «il manifesto». Quindi io sono dell'avviso che, se non fosse successo quello che è successo, Dante sarebbe stato un protagonista di quegli anni, ma anche in termini di contrapposizione.

Fabio Acca: Magari anche di puntello critico?

Paolo Ruffini: Esattamente. Così come spesso aveva fatto rispetto all'avanguardia storica delle cantine. Aveva comunque una voce mai automaticamente posizionata, ma sempre con una *vis critica* molto presente.

Fabio Acca: L'ultimo libro che lui ha scritto è stato il catalogo delle opere di Enrico Job, fatto insieme a Franco Quadri.

Paolo Ruffini: Le persone che hanno aiutato Dante a recuperare i materiali e a stacciare in casa di Enrico Job tutto ciò che serviva per il libro – tra le quali Roberta Scaglione e Carla Romana Antolini – sono le stesse che hanno dato una mano a me e Fabrizio a costruire “Extraordinario”. Quindi c'era un legame tra le persone, grazie a Dante.

Fabio Acca: Mi dai quindi l'occasione per parlare di un aspetto che mi sta molto a cuore, cioè: che tipo di relazioni – se c'erano – anche in chiave puramente culturale, rispetto alla critica del tempo? Perché questa sua prossimità con Quadri, anche se per un progetto dedicato a una personalità come Job, legato in maniera blanda alle esperienze più radicali della ricerca teatrale di quegli anni, mi porta a domandarti: c'erano da parte di Cappelletti relazioni attive con la critica del tempo?

Paolo Ruffini: Si sentiva molto solo. A parte l'amicizia con Gianfranco, che da un punto di vista generazionale e di interessi trovava una solidarietà reciproca. Però non credo che avesse una vera solidarietà e una frequentazione intellettuale strutturata. Piuttosto, il gusto di incontrarsi, parlare, trovare luoghi comuni con altri lo faceva con i più giovani. Quindi con me, o con Mariateresa Surianello, o i suoi ex studenti. Persone di cui si fidava e nelle quali riponeva fiducia, e non aveva torto. Mi viene da pensare che piuttosto che ai grandi nomi della critica teatrale, lui fosse più legato ai giovani, agli emergenti.

Mi ricorderò sempre quando mi disse: “Non fate gli stupidi”. Mi raccomando: “Te... Mariateresa...”. Sapendo perfettamente che non vedevamo le cose nello stesso modo: “Non discutete, non litigate, ma dovete crescere insieme”. Lui ci teneva. Aveva questo afflato per creare gruppo, creare comunità di persone di diversa natura. Anime operative e lavorative differenti. Però era come se percepisce la necessità che alcune persone potessero stare insieme e sostenersi a vicenda, non perdersi. In questo era un “compagnone”. Ma forse era anche un po’ maieuta. Gli piaceva stare nella posizione del compagno di strada, ma anche di colui che ti prende per mano per crescere insieme, dentro un universo fatto di incontri, di esperienze comuni nell’arte. Gli interessava molto questo aspetto. E soprattutto non era un problema di generazione o di livello culturale. Lui scambiava con chiunque. Dante era coltissimo, anche nozionisticamente parlando: un’enciclopedia vivente, di persone che aveva conosciuto e frequentato. E nonostante ciò non aveva il vezzo del professore. Anzi: era, appunto, un compagno di strada. Credo che Dante sia stata una presenza importante, non solo per me ma per molti altri. E fragile.

Fabio Acca: Fragile, tu dici? In che senso?

Paolo Ruffini: Fragile perché soffriva – diciamo così – i giochi politico-universitari. All’interno dei quali o non riusciva a inserirsi o non voleva inserirsi. In particolare, era molto, molto amico – quasi un fratello – di Maria Vittoria Tessitore, che gli era sodale rispetto a quello di cui stiamo parlando.

Fabio Acca: Ritorniamo alla scrittura critica di Cappelletti. Tu mi hai detto che hai avuto modo di leggere spesso i suoi contributi, te li mandava e avevate un dialogo anche in questo senso. Secondo te qual era il suo temperamento critico? Ci sono posizioni particolari che emergono, dal tuo punto di vista, con una certa continuità?

Paolo Ruffini: Ricordo delle considerazioni – stiamo parlando di testi che ho letto tantissimi anni fa – intorno a una scrittura che segnava in modo molto forte il piano storico delle cose che andava a raccontare, con un’analisi esegetica anche proprio del linguaggio. Era molto legata alla contestualizzazione delle opere e

degli autori che trattava. Non a caso la sua passione per Čechov significava tanto. Significava anche interrogarsi su che cosa fosse Čechov, non solo in quegli anni, ma nella contemporaneità. Quindi era più uno che contestualizzava, che puntualizzava, che ricostruiva. Diversamente dai critici dell'epoca, non era uno che teorizzava, o che costruiva categorie. Pensiamo alla nozione di "scrittura scenica" coniata da Giuseppe Bartolucci. Bartolucci era funambolico, linguisticamente articolato, esattamente l'opposto di Dante. Dante era piano, strutturato, ti portava a contesti e a situazioni di un determinato evento, testo, opera. E parliamo di "evento", "testo" e "opera": non di "scena", nel senso in cui la intendiamo noi oggi. Non aveva la cifra di un Quadri, cioè quella di vedere oltre la creazione artistica, cogliendo la dimensione politica del contesto in cui l'artista si muove o si muoveva al tempo.

Se dovessimo tagliare con l'accetta l'universo della critica teatrale ispirata al nuovo, direi che c'erano almeno tre campi d'indagine e ricerca in quegli anni: quello quadriano-bartolucciano, comunque "sperimentale", e tutta una genia di critici vicini a quel pensiero; poi quello rappresentato da Dante, che significava soprattutto attenzione alla testualità, al suo recupero e inquadramento; e un terzo campo, quello della prospettiva antropologica, con il richiamo alla tradizione, alla radice, ai nessi fisici, gestuali dell'attore. Ecco, Dante stava in quel cuneo autonomo rispetto a Quadri o, chessò, a Cruciani.

Fabio Acca: Che però sono due figure anche molto diverse. Appartengono a un medesimo contesto intellettuale, ma uno è un critico, l'altro è uno studioso, un accademico.

Paolo Ruffini: Certo. Evidentemente quella di Quadri è una figura molteplice (studioso, critico, operatore, editore), direi che Quadri e Bartolucci, pur differenziandosi per aspetti sostanziali, stavano in una stessa linea d'ombra: il desiderio di analizzare, di proiettare, di pensare in termini politici oltre che estetici ed estetico-linguistici. Dante non era in questo orizzonte. Dante però è stato uno dei votanti del Premio Ubu fondato dallo stesso Quadri. Da questo punto di vista Quadri era bravo e scaltro: aveva un'idea il più possibile aperta della scena italiana e quindi coinvolgeva figure provenienti da altri orizzonti.

Fabio Acca: Ti faccio adesso una domanda che riguarda l'interesse di Dante rispetto al teatro come traiettoria popolare. Perché lui non solo ha iniziato occupandosi di attori che intercettavano la dimensione televisiva e cinematografica – a testimonianza di un interesse per questa intersezione – ma anche il suo libro su *Canzonissima* va in quella direzione. Poi sappiamo che ha lavorato come consulente per la RAI. Di questo universo fatto di rapporti con la televisione, con la RAI, con ambienti anche più istituzionali del contesto romano: hai qualche testimonianza particolare? Ne parlavate?

Paolo Ruffini: Non ho testimonianze dirette. Penso fosse il suo modo per avere un lavoro continuativo e per essere indipendente anche dall'università, perché lavorava in entrambi i contesti. E non mi sorprende, ripeto, che negli stessi anni abbia scritto anche per un quotidiano politicamente connotato come «Paese Sera», quindi in contesti apparentemente inconciliabili dal punto di vista ideologico. Riflette questo suo desiderio di essere svincolato dai sistemi.

Fabio Acca: A parte la questione strettamente professionale, nel suo pensiero critico, nella sua scrittura, una riflessione sulla cultura di massa era spesso presente. Rispetto a questo tema: per come l'hai conosciuto tu, ricorreva anche nell'ultima parte della sua vita, quindi tra la fine degli anni Ottanta e gli anni Novanta? Oppure non era un elemento particolarmente interessante o fondamentale per Dante?

Paolo Ruffini: È sempre stato un elemento fondamentale per Dante. Come dicevo all'inizio, la sua idea era che il teatro fosse funzione, strumento e, in qualche modo, possibilità di crescita dell'individuo – individuo spettatore, individuo attore. Non a caso Monticchiello: una dimensione corale e partecipativa come quella di Monticchiello lui la sentiva profondamente. Quindi la televisione era per lui un altro modo di interpretare quella dimensione unificante, corale, sempre con uno sguardo critico però.

Col senno di poi ti direi anche che aveva ragione. Nel senso che questa strada, che sta un po' *in between* – perché Monticchiello è sicuramente una dimensione popolare, ma è altro dal teatro di prosa, ed è inevitabilmente altro anche dalla sperimentazione *tout court* – questo stare in mezzo, che lo caratterizzava, è forse anche la cifra di ciò che oggi ci manca. Questo posizionamento del teatro, la cui funzione è sociale oltre che linguistica.

Io penso che avesse ragione. Poi non tutte le cose che lui ha amato io le ho amate, ovviamente.

Negli anni Novanta – ma già prima, negli anni Settanta, come anche oggi – alcune tendenze hanno segnato un modo di pensare la scena. Appartenere a quel giro significava stare un po' al centro del mondo teatrale. Ecco: lui ha scelto di non esserci. E credo che non sia stato per incapacità o per mancata adesione, ma proprio perché aveva bisogno di smarginare per guardare meglio.

Fabio Acca: Però non era uno che faceva battaglie intellettuali. A parte una certa polemica nei confronti dei modi con cui veniva etichettata l'avanguardia teatrale italiana, non si ricordano frizioni particolari rispetto alle linee di tendenza, oppure alleanze intellettuali finalizzate a fare massa critica intorno a un tema, a un gruppo, a una scena.

Paolo Ruffini: Ho stimato Dante per la sua coerenza, a volte anche fin troppo estrema. Anche rischiando l'isolamento.

Fabio Acca: C'è dunque un lascito che tu senti Dante ti abbia consegnato, come forma di testimonianza e che tu raccogli? C'è qualcosa dell'eredità di Dante nel tuo lavoro, nel tuo percorso di critico e intellettuale? Ti senti – per così dire – un “allievo” di Dante?

Paolo Ruffini: In entrambi i casi la risposta è no. Non mi sento un allievo di Dante, ma mi sento un compagno di viaggio di Dante per un certo periodo della mia vita. Questo sì. Perché Dante mi ha dato la straordinaria opportunità di essere suo amico. Suppongo l'abbia fatto anche con altri studenti o studentesse.

Non avverto l'eredità di Dante. Il contesto storico era diverso, il giro di persone frequentate era diverso. Però riconosco quel rigore di Dante nel suo approccio al lavoro, o almeno credo di scorgerlo in me. Oggi sono più adulto di quanto fosse Dante quando è morto. Le mie sintonie stanno dentro sguardi che Dante non ha avuto la possibilità di conoscere.

Fabio Acca: È per questo suo rigore, secondo te, che si fa fatica a ricordare il lavoro e la figura di Cappelletti? Perché questa rimozione?

Paolo Ruffini: Perché era “anarchico”. Il suo è un anarchismo di fondo, cioè essere nei luoghi e con le persone, ma contemporaneamente esserne fuori. Io di questo sono convinto. Aveva poche salde amicizie che, tra l'altro, per lo più esulavano dal contesto lavorativo e professionale. A volte coincidevano, ma sostanzialmente era una persona che viaggiava da sola. Compagno di viaggio di molti, ma viaggiava da solo. Questo è l'aspetto che mi incuriosisce e che sento più vicino. Non lo sento come “eredità”, ma lo riconosco nella vicinanza.

Fabio Acca: Che però è una solitudine paradossale, perché molte testimonianze convergono nel dire che lui era uno che conosceva tutti. Siamo, dunque, nel paradosso della solitudine, nella misura in cui era davvero un uomo dai mille contatti. Tra l'altro, tra le carte trovate nel fondo custodito a Piancastagnaio, ce n'è una particolarmente interessante e divertente sul piano iconico: una pagina, forse della sua rubrica, o forse di un quaderno, dove sono appuntati dei numeri di telefono e degli indirizzi. E tra questi ci sono i contatti di Zeffirelli, Pasolini, Antonioni, Risi, Bertolucci e tanti altri. A volte sono cancellati e sostituiti con nuovi numeri, evidentemente frutto di aggiornamenti *in itinere*. Devo dire: vedere il numero di telefono di Pasolini fa una certa impressione!

Paolo Ruffini: Li conosceva tutti. Per questo ti dico: secondo me era anarchico in questo senso, senza forse essere pienamente consapevole del proprio anarchismo. Però stava sempre da un'altra parte. Oppure, al contrario, non era capace di aderire. Era capace di muoversi in molti contesti ma l'ho sempre visto desideroso di una sua autonomia esistenziale.

Fabio Acca: Un'ultima domanda: al di là del tuo rapporto speciale con Dante Cappelletti, si può pensare a un suo lascito intellettuale e umano che ritieni più urgente sottrarre all'oblio? Che cosa ci lascia? E che cosa sarebbe opportuno indagare ancora di più, anche rispetto ai documenti che abbiamo voluto mettere in evidenza con questo dossier e sui quali si potrà in futuro ulteriormente lavorare? Qual è, secondo te, l'azione più urgente da fare affinché il lascito di Dante possa essere ulteriormente elaborato e studiato?

Paolo Ruffini: La riflessione sulla testualità e sulla classicità dell'attore e del regista è un percorso già molto sondato. Quello che a mio avviso è meno esplorato è il rapporto con il popolare. Monticchiello, uno per tutti. Come una comunità possa diventare teatro e possa essere forma, sostanza, oggetto e scena di per sé. È una questione ancora aperta. Quello è un prototipo, un esempio. Scegliere di seguirlo e di farlo proprio è di fatto una scelta politica non secondaria: politico-estetica e politico-culturale, e intendo dire anche estetico-linguistica.

Fabio Acca: Però senza mai integrare esplicitamente questo suo interesse, per esempio, nel cosiddetto teatro sociale o di comunità. Non ne parla con quella chiave con cui si è sedimentata la storia intorno a quei fenomeni, con l'etichetta stessa di "teatro sociale".

Paolo Ruffini: Forse c'era – lo dico con molto rispetto – una mancanza di parole, di una cifra linguistica capace di definire quel tipo di fenomeni. Oppure è una questione storica: è soprattutto dagli anni Novanta che il tema del teatro sociale comincia a prendere forza. Forse lui aveva tutti gli elementi per riconfigurarsi dentro un interesse ancora più specifico rispetto a quel mondo. Ma forse non ne ha avuto il tempo. Non era il momento, e non c'erano le parole per designare alcuni fenomeni storici che indicavano un percorso.

Anche rispetto a figure e percorsi paradigmatici, benché diversissimi, come quelli di Scabia o di Delbono, parliamo comunque di esempi legati alla straordinaria capacità di autori, attori o figure che muovono una piccola comunità intorno a sé. Lì, invece, si trattava di una cittadina intera che agiva.

Questo è un aspetto che, se avesse avuto più tempo, secondo me avrebbe approfondito. Questo è il lascito di Dante, quello più forte. A parte la passione per Čechov, la cui fortuna teatrale in Italia avrebbe certamente approfondito nel libro a cui stava lavorando proprio nei giorni della sua prematura scomparsa.

Speciale Teatro Buzzati

a cura di Antonio Rosario Daniele

Antonio Rosario Daniele

Un caso scenico: Buzzati, il teatro e il suo giornale

Come veniva presentato Dino Buzzati nelle vesti di drammaturgo dal suo stesso giornale? Qual era l'eco che ne veniva? Quanto il «Corriere della Sera» credeva nel teatro di Buzzati o nella «teatrabilità» dell'opera buzzatiana? Non sono domande bizzarre, non è una questione di poco conto se riflettiamo sulla percezione che sulla materia evidentemente aveva il bellunese. Ne ha scritto non molto tempo fa Paolo Puppa richiamando un'inchiesta di «Sipario»¹ e le parole di Puppa sono state opportunamente riprese in questo dossier da Gianni A. Palumbo: poche occasioni di ribalta all'epoca e completo oblio ai nostri tempi. Eppure, i passaggi in teatro di Buzzati e delle sue scritture erano registrati con puntualità in via Solferino e non si è trattato del puro tributo al beniamino di casa o di «tirargli la volata». Si farà qualche esempio.

Nel marzo del 1965 viene data notizia dell'adattamento al teatro delle marionette della famiglia Colla di *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, la favola che Buzzati aveva pubblicato vent'anni prima. Gianni Colla, erede di una dinastia di artisti delle marionette, tornò sulla scena proprio grazie alla storia di Buzzati, dopo che nel 1957 la compagnia era stata costretta ad abbandonare il teatro Gerolamo di Milano, dove da tempo venivano allestiti i suoi spettacoli teatrali, e addirittura si era pensato di bruciare tutto lo storico materiale di scena, marionette incluse. Con gli orsi di Buzzati il loro teatro tornò a vivere e sul «Corriere» il fatto merita più di una pagina di giornale. Così scrive Luigi Barbara sul «Corriere d'Informazione», edizione pomeridiana del quotidiano, sullo spettacolo preparato per il Teatro dell'Arte:

Colla, finito di leggere il libro di Buzzati, non ebbe dubbi, domandò che gli fosse messo a disposizione il teatro, e il Comune aderì prontamente all'iniziativa.

¹ Cfr. P. Puppa, *Buzzati e le (neo)avanguardie teatrali*, in Atti del Convegno *Scritture teatrali in Dino Buzzati* (Università degli Studi di Roma «Tor Vergata», 17 ottobre 2022), in «Il Veltro», LXVII, gennaio-giugno 2023, nn. 1-2, pp. 13-24: 13.

Da anni, Giovanni Colla sognava di ricostituire un suo repertorio, che non comprendesse gli ormai abusati «Pinocchio», o «La bella addormentata nel bosco» o «Cappuccetto rosso». La fiaba di Buzzati è servita al famoso marionettista per ravvivare non sopiti entusiasmi. Colla in proposito è lapidario: «Quella di Buzzati è l'ultima vera, stupenda favola, che uno scrittore, un artista impegnato, abbia immaginato»².

E in chiusura di articolo, così conclude Barbara: «Cinquanta marionette, attorimi, scene suggestive. Giovanni Colla è sul castello con i suoi collaboratori. Da sabato riprende la meravigliosa avventura delle marionette»³. L'avventura ebbe una certa risonanza, dal momento che un paio di giorni più tardi Raul Radice, stavolta dalle colonne dell'edizione principale, firmava un interessante resoconto dell'evento teatrale⁴, con dettagli che da una parte facevano risaltare la bravura della compagnia nel riconsiderare anche alcune consolidate abitudini sceniche, dall'altra mostravano quanto la scrittura libresca di Buzzati per le generazioni più giovani potesse trovare una validissima applicazione anche nella singolare versione teatrale dei Colla. D'altra parte, come si legge nell'articolo – e si tratta della prima, importante suggestione dell'esperimento – «Per la prima volta la compagnia Colla ha poi affiancato alle marionette quattro attori veri e propri, sia pure delimitandone lo spazio»⁵, segno che il testo di Buzzati – che si articola fra parti in prosa e parti in versi a mo' di filastrocche, e che, oltretutto, mostra un elenco dei personaggi e ne fa la presentazione come fossero le *dramatis personae* di una scrittura per il teatro – aveva una ricchezza di situazioni e di personaggi, un'architettura testuale e una stratificazione di significati da richiedere un supplemento di interpreti e che essi fossero in carne e ossa, ad integrare le consuete marionette degli spettacoli dei Colla. Lo confermava il fatto che il tutto era «ricco di suggestioni esterne, visive, canore e sonore, oltre che di escogitazioni spettacolari»⁶; insomma, *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* aveva una natura tale da poter essere trasposto in forma teatrale e sollecitare soluzioni stuzzicanti. Inoltre, la versione teatrale dei Colla ebbe un notevole riscontro e divenne, nell'ottobre 1963, anche una delle puntate della *TV dei ragazzi*, tra le trasmissioni più fortuna-

² L.[uigi] Bar.[bara], *La Sicilia invasa dagli orsi. La favola di Dino Buzzati sarà rappresentata dalla compagnia Colla*, in «Corriere d'Informazione», 4-5 marzo 1965, p. 11.

³ *Ibid.*

⁴ r.[aul] r.[adice], *La famosa invasione degli orsi in Sicilia. La favola di Dino Buzzati messa in scena da Gianni Colla*, in «Corriere della Sera», 7 marzo 1965, p. 12: «La Compagnia dei fratelli Colla, nome che i milanesi non hanno dimenticato [...], è riapparsa al Teatro dell'Arte con una rappresentazione insolita, ricca di una particolare freschezza: *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, fiaba narrativa di Dino Buzzati, dal cui testo Gianni Colla, che è anche regista dello spettacolo, ha ricavato una sceneggiatura in due parti e venti quadri».

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

te della cosiddetta “paleotelevisione”: «La nota favola di Dino Buzzati *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* sarà trasmessa per la TV dei ragazzi posdomani venerdì – scrive il «Corriere d’Informazione» – alle 18, nella riduzione affidata alle marionette del celebre burattinaio Gianni Colla»⁷. Aldo Grasso, peraltro, ci aveva ricordato, attraverso il recupero di uno stralcio di «Tempo», quanto Buzzati fosse autore adatto a certe soluzioni metateatrali («Non è una novità: i programmi della TV dei ragazzi sono spesso migliori di quelli dedicati ai grandi. Freschi e genuini, liberi dagli schemi convenzionali, riescono graditi e simpatici anche agli adulti. È il caso di *Teleforum*, la rubrica curata da Giulio Nascimbeni [...] sono stati invitati fino ad ora Filippo Sacchi, Dino Buzzati, Pietro Bianchi, Vittorio G. Rossi, Vittorio Sereni, Egisto Corradi, Guglielmo Zucconi»⁸); e non sarà neppure la prima volta in quell’annata, visto che nel gennaio del 1963 la televisione francese trasmetterà *Un cas intéressant*, la trasposizione teatrale di Albert Camus di *Un caso clinico*, il dramma che Buzzati ricavò dal suo stesso racconto *Sette piani*. Il giornale dà la notizia rammentando l’accoglienza non proprio benevola alla prima parigina («Questa sera la televisione francese ha trasmesso la commedia di Dino Buzzati nella versione di Albert Camus intitolata “Un cas intéressant” [...]. Quando venne rappresentata a Parigi nel 1955 al teatro “La Bruyère”, l’opera provocò un vero *choc* sul pubblico e sulla critica. Sadica, opprimente, Pirandello più Kafka, scrisse Gautier sul *Figaro*»⁹), il che fa il paio con quanto si scrisse in Francia in quei giorni: «Il n’y a guère, la présentation à la TV de la remarquable pièce de Dino Buzzati, *Un Cas intéressant*, suscite les protestations d’un certain nombre de médecins, de télécritiques et de téléspectateurs»¹⁰. Non a caso, il giornalista italiano ritiene di dover fare una puntualizzazione:

I realizzatori della trasmissione odierna si sono trovati davanti a un delicato problema, morale oltre che tecnico. Il caso clinico in questione non doveva assolutamente apparire ai telespettatori come un processo alla medicina o ai medici. Per questo un professore membro del consiglio dell’ordine dei medici ha presentato ai telespettatori l’opera di Buzzati per evitare che la si prendesse per una critica deliberata del sistema ospedaliero e per indicare come essa non era che un veicolo di idee. Per il personaggio del dottor Claretta, il medico che si accorge come l’industriale sia condannato e lo accompagna alla fatale scadenza, è stata preferita questa volta la soluzione «indifferente» a quella «inumana».

⁷ s.a., *Gli «orsi» di Buzzati venerdì alla TV dei ragazzi. Con le marionette di Gianni Colla*, in «Corriere d’Informazione», 27-28 ottobre 1965, p. 11.

⁸ Vice, *Ragazzi coraggiosi*, in «Tempo», 23 marzo 1963, citato in A. Grasso, *Storia della televisione italiana* [2004], Milano, Garzanti, 2008² (nuova ed. aggiornata), p. 136.

⁹ L. Bocchi, «Un caso clinico» di Buzzati trasmesso alla TV francese, in «Corriere della Sera», 16 gennaio 1963, p. 9.

¹⁰ T. Maulnier, *De Claudel à Ibsen*, in «La Revue de Paris», LXX, 1963, n. 1, p. 146.

Claretta diventa una specie di mago, un medico elegante che conduce il suo malato alla morte con un certo dandismo¹¹.

Un verme al ministero era stato rappresentato per la prima volta il 3 febbraio 1960 al Teatro Sant'Erasmo di Milano nell'ambito delle attività del "Teatro delle Novità". Come riporta l'edizione del *Teatro* di Buzzati di Guido Davico Bonino¹², il testo della commedia fu pubblicato per la prima volta su «Il Dramma» di Lucio Ridenti¹³. Era stato preceduto da una breve ma importante presentazione di Eligio Possenti che faceva il punto sul Buzzati giunto fino a quel punto della propria carriera: lo smarcava sia da Kafka che da Camus e, soprattutto, lo dichiarava autentico autore di teatro, a dispetto delle sue stesse perplessità, della scarsa considerazione che egli aveva delle sue doti di scrittore per il teatro:

Sente modernamente. I suoi personaggi non si inteneriscono mai: sono solidi, armati. Tremano talvolta, al suono di passi misteriosi o di voci lontane; ma non capitolano. Se mai, soccombono.

Egli sa descrivere e sceneggiare tali sventure. E poiché qui si considera l'autore drammatico, sarà bene dire che il Buzzati, autore drammatico è, ma non lo sa, non se ne rende conto. Anche dinanzi ai successi dei suoi lavori dal *Caso clinico*, al *Mantello*, al *Verme al Ministero*, egli si sorprende. Gli pare strano d'essere applaudito.

Eppure egli ha le doti fondamentali dell'autore drammatico, sa interessare, avvincere, sorprendere, far pensare e dialogare. Il suo dialogo è spoglio, crudo, preciso; non si perde in indugi letterari o in disquisizioni che alla ribalta sono sempre dannose. Inoltre sa far procedere l'azione verso la catarsi con un crescendo da togliere il fiato¹⁴.

Anche in questo caso il «Corriere della Sera» segue l'evento del suo giornalista: ne dà notizia col «Corriere d'Informazione» proprio alla vigilia della prima, sottolineando il lavoro di Maner Lualdi nella gestione del teatro Sant'Erasmo e che il testo di Buzzati si rappresentava dopo aver passato le forche caudine della censura («Ma con qualche modifica del testo apportata dall'autore stesso, peraltro meravigliato di aver suscitato timori e apprensioni, la questione è stata composta»¹⁵). A conferma di quanto si leggerà dalle parole di Possenti su «Il Dramma», si aggiunge,

¹¹ L. Bocchi, «Un caso clinico» di Buzzati trasmesso alla TV francese, cit.

¹² Cfr. D. Buzzati, *Teatro*, a cura di G. Davico Bonino, Milano, Mondadori, 1980, p. 278.

¹³ *Un verme al ministero. Commedia in tre atti e cinque quadri* di Dino Buzzati, in «Il Dramma», XXXVI, aprile 1960, n. 283, pp. 16-48.

¹⁴ E. Possenti, *Il poeta dell'uomo smarrito*, in «Il Dramma», XXXVI, aprile 1960, n. 283, p. 18.

¹⁵ s.a., *Un verme al ministero* di Dino Buzzati, in «Corriere d'Informazione», 3-4 febbraio 1960, p. 9.

peraltro, che «Dino Buzzati sarà quest'anno l'autore più rappresentato in Italia»¹⁶. L'indomani, direttamente sul «Corriere della Sera», appare un articolo nella sezione «Corriere degli Spettacoli» che fa un resoconto della serata al Sant'Erasmo: viene ampiamente illustrata la trama del dramma e, in chiusura, ci si concede qualche notazione su autore e allestimento scenico (su quest'ultimo aspetto l'autore dell'articolo lamentava che il regista Silverio Blasi non avesse fatto un corretto e funzionale ricorso al teatro in pista del Sant'Erasmo che era stato sperimentato con successo da Carlo Lari¹⁷). In particolare, su Buzzati si richiama una precedente valutazione e un precedente giudizio circa la bontà della sua arte teatrale che il nuovo allestimento di Silverio Blasi al Sant'Erasmo non fa che confermare: «Avevamo detto, quando qualche anno fa il Buzzati aveva dato *Il caso clinico*, che vedevamo in lui un autentico autore drammatico. Questa commedia ci conferma nella nostra opinione. È un autore dal quale il teatro potrà avere nuovo lustro»¹⁸. Dietro le iniziali con le quali l'articolo è firmato («e.p.») si cela proprio l'Eligio Possenti che introdurrà il testo teatrale di Buzzati per «Il Dramma» e il richiamo allude a un articolo che lo stesso Possenti pubblicò sul quotidiano milanese il 16 maggio 1953, all'indomani della prima rappresentazione (dal giornale stesso, infatti, possiamo apprendere che la prima, prevista per il 14 maggio¹⁹, fu rimandata al 15²⁰): anche in quel caso, come farà nel 1960, Possenti illustrò la storia della *pièce* e riservò la fine dell'articolo (ma un segmento più ampio) ad alcune considerazioni sull'autore e sulle prospettive del suo teatro, sui singolari rapporti tra materia fiabesca e realtà dai quali verrebbe tutta la sua arte, sia quella narrativa che quella drammaturgica. In più – aveva rilevato il giornalista – il teatro ha la capacità di portare alla luce nel caso di Buzzati un sostrato autenticamente umoristico, finanche comico, che la narrativa vera e propria (come si è ricordato, *Un caso clinico* adattava il racconto *Sette piani*) accenna appena:

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ e.[ligio] p.[ossenti], *Un verme al ministero tre atti di Dino Buzzati*, in «Corriere della Sera», 4 febbraio 1960, p. 6: «Il regista Silverio Blasi ha guidato questi e gli altri tutti con intelligenza e abilità. Peccato che non si sia valso della pista per quel che dev'essere e l'abbia ingombrata di costruzioni sceniche superflue. Al teatro in pista bisogna crederci. Come ci aveva creduto, con risultati scenici che tutti ricordano, Carlo Lari. Le scene hanno da essere suggerite, non eseguite. [...]».

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Il volume curato da Guido Davico Bonino la data al 14 maggio 1953: D. Buzzati, *Teatro*, cit., p. 52.

²⁰ Nella sezione «Corriere degli Spettacoli» del «Corriere della Sera» del 14 maggio 1953 (p. 4) si legge: «PICCOLO TEATRO. – La Compagnia Stabile ha rinviato a domani sera la prima rappresentazione di «Un caso clinico» di Dino Buzzati»; nella sezione «Corriere Milanese» del numero del 15-16 maggio del «Corriere d'Informazione» (p. 2) si legge: «PICCOLO TEATRO. – La novità assoluta «Un caso clinico», due tempi e dodici quadri [sic] di Dino Buzzati, viene rappresentata questa sera dalla Compagnia Stabile, con la regia di Giorgio Strehler».

Il Buzzati [...] è piuttosto lo scrittore della incantata, trepida, oscura fiaba che gli uomini vivono, nella quale la storia di ognuno avviene spesso per gioco di imprevedibili fantasie. Tanto è ciò vero che un sottile umorismo circola, e magari si cela, nella sua narrativa, un umorismo che alla ribalta assume, come nella commedia di ieri sera, i toni della satira. I suoi personaggi hanno paura di vivere e, nella paura, anche la più tragica, è insito un principio di comicità. [...] Tutto ciò che la commedia rappresenta è inesistente; nessuna clinica è tortuosa come quella del professor Schroeder; nessun uomo è rassegnato come Giovanni Corte, ma, in quelle finzioni, sono riflesse per magia di autore molte verità. Dare a fatti immaginari il colore della verità è il segreto dell'arte di questo scrittore²¹.

Sul «Corriere della Sera» Possenti scriverà ancora del Buzzati drammaturgo nel 1962, per commentare la prima al Teatro Mercadante di Napoli di *L'uomo che andrà in America*, peraltro con un passaggio a incastro con gli altri interventi, a dimostrazione di una traiettoria critica che sul quotidiano seguiva lo scrittore con costanza nel suo itinerario teatrale: «[...] con *Un caso clinico* anticipava certo umorismo tragico di Jonesco di cui troviamo altro saggio nel *Verme al ministero*»²². Una delle notazioni più interessanti riguarda il lavoro del regista e le esigenze di adeguamento alle caratteristiche dei dialoghi buzzatiani, fatti di sobbalzi testuali e di accelerazioni improvvise, giudicate dall'estensore dell'articolo un possibile pericolo per l'organicità della scena, ma «L'averne superate le insidie – scrive Possenti – è un merito per l'autore tanto più che il regista Giacomo Colli ha accentuato gli stacchi fra le scene ideando un meccanismo a pannelli scorrevoli»²³. E interessante è rilevare che la prima pubblicazione del testo avviene anche in questo caso su «Il Dramma»²⁴ e, soprattutto, che essa è seguita da una sorta di appendice, gli “appunti di regia” di Colli stesso che riflette proprio sulla soluzione scenica adottata per valorizzare il più possibile la dinamicità del testo che ha maneggiato:

Dentro questo luogo l'uomo, il personaggio, descrive linee e spazi e volumi col suo movimento, determina rapporti con altri uomini, con altri personaggi, parla, agisce; dentro questo universo soffre, ama, odia, ride, medita, vive, invecchia. Dentro questo universo l'uomo, il personaggio, muore, anche. Di qui la complessità. [...]

Così, con i due giovani scenografi Stefanucci e Mancini, si è arrivati a ideare una

²¹ e.[ligio] p.[ossenti], *Un caso clinico. 13 quadri di Dino Buzzati*, in «Corriere della Sera», 16 maggio 1953, p. 4.

²² E. Possenti, *L'uomo che andrà in America commedia in due atti di Dino Buzzati*, in «Corriere della Sera», 24 aprile 1962, p. 8.

²³ *Ibid.*

²⁴ *L'uomo che andrà in America. Due tempi di Dino Buzzati*, in «Il Dramma», XXXVIII, giugno 1962, n. 309, pp. 8-36.

macchina assai semplice: una serie di pannelli rientranti all'uso giapponese, come tanti siparietti semoventi, i quali erano diretti verso il centro del palcoscenico (l'universo), a sua volta delimitato da una pedana girevole piuttosto ampia. Ogni possibilità era aperta: cambi di scena in continuazione, combinando di volta in volta pannelli e girevole²⁵.

Ma Colli chiude il suo breve intervento chiamando in causa Buzzati e il suo approccio su questioni a prima vista di nessun peso per rifare i conti con sé stesso e rimettere a posto le cose col suo teatro e col compito del fare teatro: è un semplice parere sulla *bontà* del fare il teatro, non solo di Buzzati, ma di tutto il pubblico; è lo sguardo sull'attitudine degli uomini a generare il "caso scenico" *à la Buzzati*: «Ma che vuol dire, che significa "essere buoni"? Essere come Antonio Remittenza? Certamente. Al di là del pessimismo di fondo, la meditazione che *L'uomo che andrà in America* lancia verso il pubblico è proprio questo richiamo alla bontà, con tutte le implicazioni che il termine poi trascina con sé [...]. Ma il teatro deve servire a questo: a ricordarci continuamente quel che dobbiamo "essere" per "esistere" veramente come uomini [...]»²⁶.

I saggi che compongono questo dossier affrontano la non sempre facile materia della scrittura di Buzzati per il teatro o il suo rapporto con quest'arte o le forme della fortuna dei testi buzzatiani in originali versioni per il teatro. Lo fanno da prospettive diverse, ma – ci sembra – del tutto convergenti. E soprattutto mostrano quanto l'argomento meriti approfondimenti e garantisca un dibattito sia sul piano letterario che su quello strettamente scenico.

Il meticoloso lavoro di ricerca di Silvia T. Zangrandi sulle fasi redazionali di *Ferrovìa sopraelevata* offre un contributo prezioso a un testo che nella sua singolare natura e nell'altrettanto singolare storia aveva meritato le attenzioni di Montale (Zangrandi lo ricorda), il quale sul «Corriere d'Informazione» aveva firmato un articolo con cui sottolineava la novità della soluzione della coppia Buzzati-Chailly e aspettava di vederne gli esiti alla giusta distanza di tempo²⁷. Rossella Palmieri illustra i caratteri di un comune meccanismo narrativo in *Piccola passeggiata* e *Il*

²⁵ G. Colli, *Appunti di regia a L'uomo che andrà in America*, in «Il Dramma», XXXVIII, giugno 1962, n. 309, pp. 36-37.

²⁶ Ivi, p. 37.

²⁷ E. Montale, *Fantasia con musica fra paradiso e inferno*, in «Corriere d'Informazione», 3-4 ottobre 1955, p. 3: «Tutto considerato non crediamo che un tentativo simile si possa giudicare, in astratto, come un genere nuovo destinato a sostituire il nostro vecchio teatro musicale; ma pensiamo che esso possa dar frutti quando un racconto scenico, per intima costituzione, si rifiuti al trattamento tradizionale e quando il musicista senta veramente che nel caso gli è preclusa la cosiddetta "parte del leone"».

mantello: la morte imminente, un emissario, la dilazione del momento fatale (in sede di presentazione di questa seconda *pièce*, un trafiletto sul «Corriere d'Informazione» ribadirà quanto già notato prima, ossia che Buzzati «è quest'anno, con Carlo Terron, l'autore italiano più rappresentato»²⁸). Sul già menzionato *L'uomo che andrà in America* si sofferma il saggio di Fabio Atzori, molto puntuale nel ricostruire la problematica cronologia dell'opera, gli intoppi e i cambiamenti intervenuti, la funzione delle didascalie della voce, questioni prettamente linguistiche e stilistiche nonché interessanti casi di intertestualità, aspetto curato anche da Gianni Antonio Palumbo che dedica il suo lavoro a *Sola in casa* e, oltre a ricomporre la storia degli allestimenti del dramma, ne mette bene in luce il particolare uso degli oggetti (lo spillone, i tarocchi ecc.) e il ricorso quasi ossessivo al “come se” con funzione di svelamento scenico. La critica alla società del benessere, il conseguente scetticismo verso il progresso e l'estetica del fantastico sono fattori che per Katia Trifirò possono accostare il teatro di Dino Buzzati a quello di Juan Rodolfo Wilcock, anche sul piano della deformazione dei linguaggi. Massimo Castellozzi si è dedicato con profitto all'esame dell'incidenza dei fattori giuridici in tre drammi di Buzzati degli anni Sessanta (*Un verme al ministero*, *La colonna infame* e *La fine del borghese*), ma con una incursione anche nel libretto *Procedura penale*, rilevando la tendenza dell'autore a fare del processo una forma di spettacolo di intrattenimento e i casi di riuso di materiale narrativo di *Processo per idolatria* con *Un verme al ministero*. Infine, il denso saggio di Armando Rotondi testimonia gli originali esiti stilistici di *RatOn*, adattamento teatrale del racconto buzzatiano *I topi*, realizzato dalla compagnia teatrale di Barcellona ToTum TeaTre di Valentina Temussi e Oscar Valsecchi: Rotondi evidenzia come i caratteri del teatro fisico e visivo della compagnia ben si legano al *perturbante* del testo di Buzzati.

²⁸ s.a., *Stasera al Convegno tre atti unici di Buzzati, Lisi e Borgese*, in «Corriere d'Informazione», 14-15 marzo 1960, p. 11.

Silvia T. Zangrandi

**Ferrovia sopraelevata di Dino Buzzati:
sventure e destino di un racconto musicale***

Ferrovia sopraelevata: racconto musicale in sei episodi non è certo il testo a destinazione teatrale più conosciuto e celebrato di Dino Buzzati. Primo libretto d'opera che sancisce la collaborazione con Luciano Chailly¹ (a questo ne seguiranno altri tre: *Procedura penale* 1959; *Il mantello* 1960; *Era proibito* 1963), viene pubblicato nel 1955 per la prima volta per le Edizioni della Rotonda, Bergamo. Una seconda edizione è datata 1960 per Ferriani, Milano; nel 1961 il testo compare nell'antologia curata da Bruno Tasso, *Incontri con Satana: antologia di racconti demoniaci* (Milano, Sugar edizioni); dopo molti anni appare nel Meridiano curato da Giulio Carnazzi² nel quale il curatore, per rappresentare almeno in parte la produzione buzzatiana

* Desidero ringraziare diverse persone che, con modalità ed esiti diversi, hanno reso possibile questo studio: Marco Perale e Patrizia Dalla Rosa del Centro Studi Buzzati di Feltre, Marcello Eynard, conservatore presso la Biblioteca Civica "Angelo Mai" di Bergamo, Paola Palermo, responsabile della U.O. Archivio e Notifiche del Comune di Bergamo che mi ha dato la possibilità di vedere i diversi materiali relativi a *Ferrovia sopraelevata*. Un ringraziamento particolare a Massimo Castellozzi, al quale devo molti preziosi consigli.

¹ Oltre al celebre L. Chailly, *Buzzati in musica. L'opera italiana nel dopoguerra* [1987], Milano, Curci, 2022 (nuova ed.), Chailly ricorda *Ferrovia sopraelevata* anche in Id., *Il musicista*, in Circolo Stampa Cortina (a cura di), *Omaggio a Dino Buzzati*, Atti del Convegno (Cortina d'Ampezzo, 18-24 agosto 1975), Milano, Mondadori, pp. 81-83 e Id., *Le variazioni della fortuna: storie di un musicista*, Milano, Camunia, 1989, p. 44. Inoltre, il sodalizio artistico fra Chailly e Buzzati è descritto da A. Scalfaro, *Il teatro musicale di Chailly e Buzzati*, in A. Delama e M. Uvietta (a cura di), *Il suono conquistato e organizzato. La musica secondo Luciano Chailly*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2022, pp. 23-48. Per la ricostruzione delle vicende che segnarono la prima rappresentazione dell'opera al Teatro Donizetti di Bergamo attraverso carteggi e altri documenti presenti nell'archivio del teatro è fondamentale lo studio di M. Eynard, *Dagli anni Cinquanta alla conclusione della gestione di Bindo Missiroli. La rappresentazione di Ferrovia sopraelevata di Dino Buzzati e Luciano Chailly*, in «Quaderni di Archivio Bergamasco», 2014/2015, nn. 8-9, pp. 159-178.

² D. Buzzati, *Opere scelte*, a cura di G. Carnazzi, Milano, Mondadori, 1998.

non in prosa³, sceglie solo due testi: *Ferrovia sopraelevata* e *Procedura penale*; infine, dopo una decina di anni, viene riproposto in una veste parzialmente nuova per i tipi di Romeo Sozzi⁴.

Ferrovia sopraelevata è stata un'opera bistrattata: da un lato, l'accoglienza della prima rappresentazione (1955, Teatro Donizetti di Bergamo⁵) fu problematica⁶; dall'altro, la stesura originale prevedeva un finale diverso da quello presente nell'edizione del 1955: il quinto episodio contemplava nella versione originale l'esorcismo di un diavolo da parte di un vescovo. Buzzati dovette sostituirlo con una seduta psicanalitica poiché, secondo la commissione di censura⁷, non solo la

³ È noto che Buzzati era fortemente attratto dal teatro, non a caso aveva parlato di «incanto misterioso del teatro» (D. Buzzati, «Première» al Piccolo Teatro un mese prima: per capire una commedia il modo migliore è di assistere alle prove, in «Bis», 29 gennaio 1949, p. 4), basti pensare alle dichiarazioni fatte a Panafieu nella famosa intervista. Tra i numerosi studi sul teatro buzzatiano cfr. F. Atzori, *Racconti in scena. Sulla lingua teatrale di Buzzati*, in Id., *Alias in via Solferino. Studi e ricerche sulla lingua di Buzzati*, Pisa-Roma, Serra, 2012; M. Bardi, *Il miraggio del teatro*, in N. Giannetto (a cura di), *Il pianeta Buzzati*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 521-532; G. De Fusco, *Pause e silenzi nella produzione teatrale di Dino Buzzati*, in «Il Veltro», 1-2, gennaio/giugno 2023, pp. 79-91; N. Giannetto, *Buzzati a teatro. Rassegna*, in «Quaderni Veneti», 1991, n. 14, pp. 117-146; S. Mazzone, *Oltre l'immaginazione lo sguardo: il teatro di Dino Buzzati*, Roma, Aracne, 2014; Y. Panafieu, *Thanatopraxis*, in «Cahiers Dino Buzzati», 1977, n. 1, pp. 86-135; P. Pulla, *Buzzati: la lingua in scena*, in N. Giannetto (a cura di), *Dino Buzzati: la lingua, le lingue*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 55-64; P. Puppa, *Il Teatro di Dino Buzzati: modelli vecchi e stimoli nuovi*, in N. Giannetto (a cura di), *Il pianeta Buzzati*, cit., pp. 307-318; S. T. Russo, *Viaggio agli inferni del tempo. Il teatro di Dino Buzzati*, Ghezzi Editore, 2013; K. Trifirò, *Un caso di riscrittura scenica. Dino Buzzati dal racconto al dramma*, in «Between», II, 2012, n. 4, pp. 1-22.

⁴ D. Buzzati, *Ferrovia sopraelevata. Racconto musicale in sei episodi*, musica di Luciano Chailly, Lecco, Romeo Sozzi Editore, 2009. Edizione realizzata in occasione della prima rappresentazione assoluta della versione originale al Piccolo Teatro Studio di Milano, 11-12 giugno 2009.

⁵ L'opera era entrata a far parte del cartellone della stagione 1955-56 del Teatro Donizetti di Bergamo nell'ambito del Teatro delle Novità grazie all'allora direttore Bindo Missiroli che, in una lettera, scrisse a Buzzati: «considero l'inclusione della sua opera nel cartellone di quest'anno come una delle decisioni più intelligenti della mia vita di direttore di teatro». Sin dall'inizio Missiroli si era dimostrato entusiasta del libretto perché convinto che avrebbe indicato strade nuove (per approfondimenti sul rapporto Buzzati-Missiroli cfr. M. Eynard, *Dagli anni Cinquanta alla conclusione della gestione di Bindo Missiroli*, cit., p. 168).

⁶ Il pubblico reagì in maniera diffidente: ci fu chi, come Montale, apprezzò le novità insite nel racconto musicale e chi non le capì: è noto infatti che, durante la rappresentazione, qualcuno, alla comparsa del cane sul palcoscenico, urlò: «l'autore!» (L. Chailly, *Buzzati in musica*, cit., p. 85). Riguardo all'accoglienza dell'opera si rimanda al volume di Chailly e al saggio di Eynard per la rassegna delle recensioni della prima bergamasca.

⁷ Non è questo l'unico caso di testo musicale censurato: nel 1960 Buzzati scrive una canzone intitolata *La morticina* (storia di una prostituta trovata morta), con musiche anche in questo caso di Chailly, che entrò nello spettacolo *Giro a vuoto* portato in scena in quello stesso anno da Laura Betti. Attorno al testo, pubblicato da Scheiwiller ma lievemente edulcorato rispetto all'originale presente nell'Archivio provinciale di Trento che ha accolto materiale del M° Chailly, sta lavorando Marco Perale, che ringrazio per questa informazione.

presenza di un vescovo sulla scena era inopportuna, ma soprattutto era un errore teologico sostenere che un diavolo potesse essere riscattato: ciò non è possibile nemmeno grazie a un esorcismo⁸. Nell'edizione del 2009 il musicologo Angelo Rusconi cura una nuova edizione di *Ferrovia sopraelevata* il cui scopo era quello di ripristinare l'episodio fermato dalla censura e nell'introduzione al volume precisa di aver tenuto presente diverse fonti:

partitura autografa (contiene la versione originale); partitura autografa usata per la rappresentazione (inserisce il testo rifatto del V episodio, dopo aver cancellato con un tratto di penna il testo originale; indica alcuni tagli); dattiloscritto di Buzzati (versione originale); edizioni del libretto (Bergamo, Edizioni della Rotononda, 1955; Milano, Ferriani, 1960); riduzione per canto e pianoforte; parti staccate dell'orchestra, del coro dei cantanti⁹.

Su questa ricostruzione si è basata la rappresentazione dell'opera a firma Buzzati-Chailly presso il Piccolo Teatro Studio di Milano avvenuta l'11 e 12 giugno 2009¹⁰.

Ferrovia sopraelevata è stato oggetto di diversi studi critici. L'interesse, forse, è legato al fatto che è il primo lavoro che sancisce la collaborazione tra Buzzati e Chailly, collaborazione feconda perché

⁸ La vicenda racconta del diavolo Max, mandato sulla terra per portare a perdizione le anime, e del suo innamoramento proprio della ragazza che è riuscito a rovinare, Laura. Da qui la sua conversione che, nel tentativo di riportare sulla retta via la ragazza, lo spinge ad affrontare la pericolosa incognita di un esorcismo, del cui risultato il vescovo esorcista (poi emendato in uno psichiatra) non dà certezze; e infatti Max viene trasformato in cane. Con un gesto eroico, per salvare Laura ed evitare che venga portata all'inferno, il cane Max si butta sotto il treno dei diavoli e lo fa deragliare. La storia si conclude per Max e Laura in un ipotetico paradiso. Nel programma di sala gli spettatori nel 1955 poterono leggere alcune note preparate da Chailly riguardanti la struttura e le caratteristiche di ogni episodio: una sintesi del programma è presente in L. Chailly, *Buzzati in musica*, cit., pp. 82-84. Ci ricorda Mellarini che i temi diabolici sospesi a mezz'aria sono stati ripresi da Buzzati nel racconto *Nessuno crederà (Le notti difficili)* e in *Poema a fumetti* dove si trova una tavola dedicata al treno dei diavoli che ricalca la descrizione del primo episodio di *Ferrovia sopraelevata*. Cfr. B. Mellarini, *Sui "libretti" di Dino Buzzati: appunti per una rilettura di Ferrovia sopraelevata e di Era proibito*, in A. Delama e M. Uvietta (a cura di), *Il suono conquistato e organizzato*, cit., pp. 8, 13.

⁹ A. Rusconi, *Ferrovia sopraelevata ovvero gli incontri non casuali*, in D. Buzzati, *Ferrovia sopraelevata*, cit., pp. 11-17: p. 15, nota 15. L'operazione di Rusconi è sicuramente meritevole in quanto ha portato nuova attenzione al libretto buzzatiano; tuttavia, non possiamo considerarla criticamente fondata dal momento che utilizza diverse fasi redazionali senza però dichiarare i criteri editoriali adottati che lo hanno portato alla redazione finale.

¹⁰ Per una disamina di questo spettacolo rimando a C. Tarabotti, *"Ferrovia sopraelevata": due messinscène per un radiodramma censurato*, in N. Badolato (a cura di), *Severe di lamentazioni e di echi teneri e segreti. Omaggio a Luciano Chailly (1920-2002)*, Roma, Aracne, 2012, pp. 27-39 e alla mia recensione *Ferrovia sopraelevata, racconto musicale in sei episodi di Dino Buzzati. Musica di Luciano Chailly*, in «Studi Buzzatiani», XIV, 2009, n. 14, pp. 182-184.

Buzzati [era] consapevole che il libretto, nel metro, nel ritmo, nella scelta delle singole parole, dovesse andare incontro alle necessità compositive; Chailly [era] convinto che la musica, in un'opera per le scene, dovesse servire *in primis* l'azione, l'idea drammaturgica alla base di uno spettacolo che è ibrido per definizione¹¹.

Gli studi attorno al libretto ne hanno ripercorso le disavventure e analizzato i contenuti. Questi articoli, però, si basano sempre e solo sull'edizione del 1955¹².

Come detto, Buzzati, per poter pubblicare il testo e quindi rappresentarlo a teatro, dovette intervenire pesantemente sul quinto episodio. È noto quanto accadde successivamente alla richiesta della censura: Buzzati, in tutta fretta, cambiò il contenuto della scena senza però costringere Chailly a intervenire sulla parte musicale, rispettando quindi gli schemi ritmici pensati in precedenza; poi, in modo interlocutorio, propose le sue soluzioni a Chailly¹³. Il 10 agosto 1955 inviò un telegramma (non è possibile risalire al destinatario, tuttavia con ogni probabilità era indirizzato a Missiroli) per informare dell'avvenuto cambiamento, telegramma che causò qualche noia al destinatario a causa del contenuto sibillino: «TUTTO SISTEMATO VESCOVO TRASFORMATO IN PSICHIATRA ESORCISMO IN ELETTROSHOCK OTTENUTO PLACET SALUTI CORDIALI BUZZATI»!¹⁴

Risulta quindi interessante una lettura comparativa tra il materiale presente presso il Comune di Bergamo¹⁵, che conserva la lezione precedente alla censura e quella emendata, e l'edizione a stampa del 1955.

¹¹ A. Scalfaro, *Il teatro musicale di Chailly e Buzzati*, in A. Delama e M. Uvietta (a cura di), *Il suono conquistato e organizzato*, cit., p. 28. Esula da questo mio lavoro il ruolo della musica: per approfondimenti, cfr. E. Martini, *Il contrappunto tra la vita e la morte: la ballata macabra nel mondo di Dino Buzzati*, in M. Piccat e L. Ramello (a cura di), *Memento mori. Il genere macabro in Europa dal Medioevo a oggi*, Atti del Convegno internazionale (Torino, 16-18 ottobre 2014), Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2014, pp. 429-446; O Palmiero, "Fuga dall'uomo": Buzzati e la musica contemporanea, in «Studi Buzzatiani», XVII, 2012, n. 17, pp. 11-51; P. Di Piramo, *Echi di musica contemporanea in Buzzati: Il vento e la "musica da incubo"*, in «Studi Buzzatiani», XXVII, 2022, n. 27, pp. 47-65.

¹² Le edizioni del 1955 e del 1960 sono sostanzialmente identiche, fatta eccezione per alcuni discostamenti lessicali, ma non di rilievo, in particolare nell'episodio sesto. Due esempi su tutto: «sta pur tranquilla» 1955 → «Sta tranquilla» 1960; «la ragazza seduta dietro sul sellino» 1955 → «la ragazza seduta sul sellino» 1960.

¹³ Cfr. L. Chailly, *Buzzati in musica*, cit., p. 78.

¹⁴ Il telegramma si trova tra i materiali che ho potuto visionare grazie alla cortesia della dott.ssa Palermo del Comune di Bergamo. Diverso il testo del telegramma citato da Chailly che indica il direttore Colosimo come destinatario: «eliminato vescovo stop rinunciato all'esorcismo sagrestia trasformata studio psichiatrico stop seguono istruzioni» (ivi, p. 78).

¹⁵ Dei diversi dattiloscritti dell'opera ancora esistenti, questo è l'unico materiale che mi è stato per ora possibile visionare. Nei miei auspici c'è la redazione di un altro studio in cui si possano mettere a confronto il dattiloscritto bergamasco, quello presso l'Archivio provinciale di Tren-

Nell'Archivio del Comune di Bergamo sono conservati:

a) Un fascicolo pinzato di carte dattiloscritte solo *recto*, numerate 27-32, che corrisponde al quinto episodio, quello censurato; una scritta a mano, la cui grafia non è da far risalire a Buzzati (potrebbe essere del maestro Chailly oppure del direttore del Teatro Donizetti Bindo Missiroli) che recita: «sostituito dal nuovo episodio approvato dalla censura». Si tratta di una versione, forse quella originale e certamente precedente al visto della censura, che può dunque essere assunta all'interno della nostra ricostruzione come fase alpha (α): impossibile, al momento, stabilire tuttavia la sopravvivenza e l'eventuale ubicazione del materiale che attesti questo stadio redazionale per quanto riguarda il resto del copione nella sua interezza.

b) Un fascicolo di carte dattiloscritte solo *recto*, di cui 5 pagine non numerate (elenco dei personaggi, frontespizio, note per il compositore, prima pagina del libretto e foglietto volante con la parte di testo che sostituisce quella cassata nel quinto episodio) e altre numerate 2-34, rilegato in carpetta arancione (carpetta con dicitura «Corriere della Sera» nella parte interna). Sulla carpetta, un'annotazione autografa di Buzzati che, oltre a indicare il titolo («Ferrovia sopraelevata»), recita: «copia mandata alla censura». Verosimilmente, si tratta del testo inviato nuovamente alla censura in data sconosciuta ma probabilmente prima del 10 agosto 1955 o contestualmente all'invio del celebre telegramma prima nominato, in cui Buzzati notificava la nuova versione: la lezione attestata dal testo base di questo dattiloscritto, successiva alla revisione imposta dalla censura, può dunque assumersi come una ipotetica fase redazionale *beta* (β). Sul lato destro dei singoli fogli si trovano infatti, in corrispondenza delle occorrenze che hanno a che fare con l'ambito ecclesiastico e di tutto il quinto episodio, righe verticali fatte dal censore con lapis rosso per indicare dove intervenire ancora. Portano a queste conclusioni due lettere presenti nella carpetta custodita presso l'Archivio del Comune di Bergamo: si tratta di una raccomandata espressa inviata il 10 agosto 1955 dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri - Servizi spettacolo informazioni e proprietà intellettuale in cui il direttore generale scrive: «in relazione alla lettera del 7 c.m., si restituisce, con il nulla osta alla rappresentazione, una copia del lavoro "Ferrovia sopraelevata" di Buzzati», e di una lettera di Buzzati a Missiroli del 17 agosto che recita: «Le spedisco il testo che mi è stato rimandato dalla Censura».

La fase beta, quindi, contiene in sé altre due fasi, che possiamo denominare fase gamma (γ) e fase delta (δ). La prima è da considerarsi una sorta di terza stesura: si tratta delle varianti manoscritte autografe di Buzzati poste nei margini interlineari di *beta*, varianti intervenute dopo le ulteriori segnalazioni da parte della censura

to, che ha ricevuto in deposito dagli eredi l'archivio di Luciano Chailly, e quello che presumibilmente si trova a casa Buzzati a Milano.

dopo l'invio da parte di Buzzati del quinto episodio emendato (come vedremo, l'autore apporta anche altre modifiche benché non richieste dalla censura – manca infatti la linea rossa sul fianco destro – da considerarsi varianti evolutive rispetto alla prima stesura). A questo proposito una lettera inviata da Chailly a Buzzati il 12 agosto indica chiaramente che resta da sistemare nel quinto episodio la faccenda degli angeli e la battuta d'apertura dello speaker. Si tratta proprio delle varianti che su gamma sono svolte a matita da mano non autografa (ma certamente riconducibili alla volontà di Buzzati) e del foglietto volante con la parte di testo che sostituisce quella cassata con doppia biffatura a matita verosimilmente dalla stessa mano non autografa. Idealmente è quindi possibile individuare un'ultima fase evolutiva del dattiloscritto postillato, che possiamo chiamare *delta* (post 12 agosto 1955), che corrisponde sostanzialmente alla *princeps* (come si vedrà, ci sono solo minime varianti probabilmente nella fase di correzione delle bozze).

A questo punto è interessante mettere a confronto la *princeps* con il materiale presente negli archivi bergamaschi. Si è deciso, per ragioni di spazio, di segnalare da un lato le divergenze più evidenti tra le diverse fasi degli episodi uno, due, tre, quattro e sei, trascurando per necessità il contesto narrativo nel quale tali varianti avvengono, e dall'altro di dedicare maggiore attenzione alla sola parte iniziale dell'episodio quinto, quello fermato dalla censura e del quale, come detto, possediamo più fasi.

Innanzitutto, come è ovvio che sia, nell'elenco dei personaggi posto in apertura del testo, il vescovo e i chierichetti sono stati cassati con penna nera (la grafia è chiaramente riconducibile a Buzzati), in risposta alla riga rossa della censura che segnalava la necessità di cambiamento, e sostituiti con il Professore Schroffenegger e i suoi assistenti. Colpisce che nella fase beta tutti gli episodi propongano indicazioni per la messa in scena che nella *princeps* sono in larga parte sparite o modificate: il fatto è piuttosto singolare perché alcune sarebbero utili a chi volesse rappresentare a teatro questa storia. Si legga questo passaggio: si tratta della didascalia che precede la canzonaccia cantata da Laura nel café chantant, presente in beta e scomparsa nella *princeps*, «canzone decisamente priva di ogni ritegno e di tono popolare. A ritornelli ben chiusi. Potrebbe benissimo essere di stile spagnolo o settecentesco». Nel primo episodio tutte le occorrenze legate all'ambito religioso (tranne una, come si vedrà a breve) vengono modificate¹⁶: a volte sono cassate e non sostituite [«O di una badessa... (ridendo)» (β) → «Di una ... (ridendo sussurra qualcosa sottovoce)» (γ), «sottovoce» sparisce in *p*; e più avanti «le badesse» (β) → «le ehm ehm» (γ)]; a volte vengono modificate [«che cos'è questo suono bestiale? Senti che fotor d'incenso!» (β) → «che cos'è questo suono? Senti che puzza d'incenso!» (γ)]. Giova anche segnalare da un lato che Buzzati intervenne con ogni

¹⁶ Da ora si indicano con le sole iniziali le fasi alpha (α), beta (β), gamma (γ), *princeps* (p), che corrisponde alla versione stampa.

probabilità lungo tutto il testo durante la correzione delle bozze: non si ha contezza, infatti, della variante «ragazzetta» (β) diventata «ragazza» (p); dall'altro lato Buzzati apporta modifiche benché non richieste dalla censura [dialogo iniziale tra i diavoli «beh, e me lo volete fare il santo piacere di parlare piano» (β) cassato a favore di «beh, vi prego, parlate a bassavoce» (γ) che si riverbera in p corretto in «bassa voce»)].

Merita la nostra attenzione il passaggio che segue, estrapolato dalla *princeps* (primo episodio):

(Il treno rallenta e si ferma. Scalpiccii, voci, richiami.)

CAPOTRENO – Per Stoccarda si scende! Svelto tu! / VOCE DI QUELLO CHE SCENDE – Arrivederci amici! In bocca all'agnello! / (*Sportelli che si chiudono. Il viaggio riprende.*) / BASILISCO – Stoccarda! Mi ricordo... magnifiche ragazze qui a Stoccarda. Eh, vi piacerebbe a voi / novizi! Invece scommetto che a voi giovani hanno dato da curare delle galline vecchie! Vero sì o no? / Tu, per esempio, chi hai da sistemare? / DIAVOLO X – Io? Io... tre soltanto ... un professore di liceo... un vecchio di un ospizio... e un / cardinale... / BASILISCO – Un cardinale? / DIAVOLO X – Sì, proprio un cardinale. / BASILISCO – Caspita, caccia difficile¹⁷. Si vede che si fidano di te! / DIAVOLO X – Ma sa, veramente, il più del lavoro l'hanno fatto gli altri... Medaor in persona è intervenuto... Io non ho altro da raccogliere... è tutto fatto... / BASILISCO – Bene. E tu? / DIAVOLO Y – Io, signor generale, due anime sole. Un contadino e una... una... / BASILISCO – Una cosa? / DIAVOLO Y – (*ridacchiando*) Tara pereschescoatta! / BASILISCO – Eh, che ridicoli pudori!... Ma chi è quel giovanotto là nell'angolo? Sapete niente?

L'augurio espresso da un diavolo «in bocca all'agnello», così come la reticenza da parte del diavolo Y nel pronunciare il sostantivo innominabile (con ogni probabilità «prostituta») per definire la donna che a breve finirà tra le grinfie sataniche sono da attribuire al tono scherzoso¹⁸, a volte comico, altre licenzioso¹⁹, del dettato,

¹⁷ Le parti sottolineate erano, nella fase beta, «in bocca all'angelo» e «caccia grossa», sostituite nella fase gamma come richiesto dalla censura, poi riversate nella *princeps*.

¹⁸ A Panafieu Buzzati dice: «nelle scuole ci dovrebbe essere una cattedra di scherzo. Il mondo è talmente sprovvisto di questo spirito» (Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, Milano, Mondadori, 1973, p. 69). Attorno al tema scherzo, ironia, satira, comico che convive accanto alla tragicità si è occupata Cristiana Lardo che sostiene che «la cifra dell'umorismo buzzatiano [...] sembra essere modulata su più generi di comico: dal nonsense alla parodia, dalla bonaria ironia al sarcasmo al vetriolo contro alcune categorie sociali e verso alcune figure» (C. Lardo, *Comico, Parodia, ironia: i toni lieti di Dino Buzzati*, in «Mosaico Italiano», XIII, 2016, n. 145 [*Speciale Buzzati* 2], p. 9).

¹⁹ Troviamo passaggi divertenti anche altrove: ad esempio quando Basilisco osserva l'eleganza della coda del diavolo Max e la definisce «una coda di razza» (β e poi p), indice di nobiltà, oppure la litania in un improbabile latino nel quinto episodio «Satanà satanum satanorum / pulvis in saecula saeculorum / diabuli diabulò diabulettis / et cum monacis et cum pretis» (α) → «Sa-

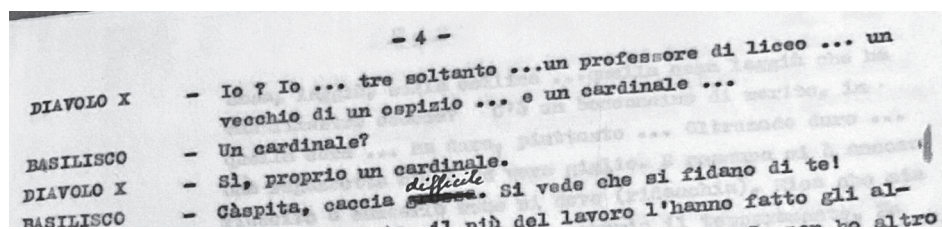


Fig. 1 Dattiloscritto di *Ferrovia sopraelevata*. Per gentile concessione del Comune di Bergamo.

ma la cosa davvero interessante è il fatto che, come sappiamo, la commissione di censura aveva chiesto a Buzzati non solo di emendare il quinto episodio (Buzzati, come detto, modifica integralmente l'episodio, elimina il vescovo rimpiazzandolo con uno psichiatra), ma anche di togliere altre occorrenze ecclesiastiche presenti negli altri episodi, come la badessa del primo episodio (sostituita con i puntini di reticenza oppure con la scritta «ehm, ehm») e altre facilmente riconducibili all'ambito religioso (ad esempio: «si faranno il segno della croce. Quei cretini non sanno fare altro quando noi arriviamo. In nomine pat... / DIABOLO X: E piantala! Non son scherzi da fare» (β) → «faranno gli scongiuri. Quei cretini non sanno fare altro» (γ). Tuttavia, fatto davvero inspiegabile, nello stesso episodio non elimina il cardinale. Nella fase beta è chiaro il segno rosso della censura in prossimità delle tre ripetizioni del sostantivo «cardinale» che i diavoli stanno andando a prendere per portarlo all'inferno, ma Buzzati non interpreta il segno come richiesta di cambiamento di quel sostantivo, tant'è che lascia il cardinale e modifica l'aggettivo che accompagna «caccia» che da «grossa» (β) diventa «difficile» (γ)! [Fig. 1].

La presenza di un prelado come esempio di peccatore è l'occasione per l'autore di mostrare la debolezza della natura umana, elemento questo presente, nelle sue tante sfaccettature, in tutta la sua produzione, e rientra in quella «religiosità incombenente» per usare le parole di Giovanna Ioli («Dio esiste nei luoghi di Buzzati più che in molti autori che lo dichiarano»)²⁰ e che per Bonifazi è «religione [come...] tematica [...] narrativa»²¹. Più convincente Mellarini che, proprio per *Ferrovia sopraelevata*, parla di «piena adesione agli stilemi propri [del...] "meraviglioso cristiano" [che...] ricalca con evidenza uno schema narrativo tipicamente buzzatiano [...]:

tanà, satanùm satanorum / Scelus in saecula saeculorum / nunc para te ipsum ad hoc / mirificum electroschock» (β). Non da meno sono gli animali cantati da Laura nel caffè chantant del terzo episodio: a questo proposito Conserva sostiene che tale presenza buffa è da far risalire all'opera comica settecentesca. Cfr. G. Conserva, *Aspetti metrici e linguistici di Ferrovia sopraelevata*, in D. Gachet et al. (a cura di), *Viaggio e musica: due passioni buzzatiane*, Pisa-Roma, Serra Editore, 2021, p. 138.

²⁰ G. Ioli, *Dino Buzzati*, Milano, Mursia, 1988, p. 56.

²¹ N. Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti, Pirandello, Buzzati*, Ravenna, Longo 1985, p. 162.

colpa - pentimento - redenzione»²². La religiosità buzzatiana si esplicita variamente sia considerando l'essere umano aperto all'infinito, alla ricerca di altre realtà (per dirla con Gianfranceschi «ogni manifestazione del reale è il segno di qualche cosa che sta dietro, ogni avvenimento ha una controparte ideale») ²³, sia in maniera scherzosa e vagamente irriverente (si pensi ad esempio al racconto *I santi - La boutique del mistero*), sia evidenziando la fallacia della natura umana.

Gli episodi secondo, terzo, quarto e sesto di *Ferrovia sopraelevata* presentano variazioni minime che possono essere definite di tipo integrativo, espuntivo, espuntivo-sostitutivo:

a) *integrativo*: come si vedrà, le aggiunte, evidenziate in grassetto, aumentano l'intensità del dettato: episodio 2: «chi vuoi che sia» (β) → «chi vuoi che **ci** sia» (γ/p); «amorevole e paziente» (β) → «**con la voce di un vecchio** amorevole e paziente» (γ/p)

b) *espuntivo*: episodio 2: «**Dio**, come sto bene!» (β) → «Come sto bene» (γ/p: invocazione tolta benché non richiesto dalla censura). Episodio 3: «quanti non so. **Non sono riuscito a saperlo**» (β) → «quanti non so» (γ/p)

c) *espuntivo-sostitutivo*: episodio 2: «in Italia» (β) → «nel mondo» (γ/p: modifica chiesta dalla censura). Episodio 3: la censura chiede diversi interventi nel testo della canzoncchia cantata da Laura nella quale la ragazza dialoga con qualcosa che si è infilato nelle sue vesti. «in un posto / straordinario son nascosto» (β) → «un tipo dritto / è il devoto sottoscritto» (γ/p); «sarà mica un formichiere / che mi trotta sul sedere? / Formichier non son mai stato» (β) → «sarà mica un gattopardo / che mi manca di riguardo? / Gattopardo mai son stato» (γ/p)²⁴. Episodio 6: tutte le occorrenze di «cane di Dio» (β) vengono sostituite, come da richiesta della censura²⁵. In γ e quindi nella *princeps* il cane diventa all'occorrenza «uno strumento di

²² B. Mellarini, *Sui "libretti" di Dino Buzzati: appunti per una rilettura di Ferrovia sopraelevata e di Era proibito*, in A. Delama e M. Uvietta (a cura di), *Il suono conquistato e organizzato*, cit., pp. 5-22: 12. In nota Mellarini precisa: «Attenzione però a non confondere la presenza di questo 'meraviglioso cristiano' con una personale attestazione di fede: la componente cristiana viene assunta alla stregua di una funzione narrativa» (ivi, p. 12, nota 23). Anche la conclusione di *Ferrovia sopraelevata* in cui Max e Laura vanno in una sorta di paradiso non ha niente a che fare con la fede: Buzzati si dichiara disilluso dal punto di vista religioso (cfr. Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 76).

²³ Cfr. G. Gianfranceschi, *Dino Buzzati*, Torino, Borla, 1967, p. 15.

²⁴ Una puntuale disamina metrico-stilistica della canzone di Laura e del baritono è offerta da G. Conserva, *Aspetti metrici e linguistici di Ferrovia sopraelevata*, in D. Gachet et al. (a cura di), *Viaggio e musica: due passioni buzzatiane*, cit., pp. 132-142. Conserva nota come la rima presente in questa canzonetta sia riconducibile alle filastrocche presenti in *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, benché ovviamente i contenuti siano molto diversi.

²⁵ È possibile che qui Buzzati alluda alla nota e autoironica definizione che dava di sé San Domenico di Guzmán, il quale chiedeva ai suoi frati predicatori e a sé stesso la stessa fedeltà a Dio che un cane ha verso il proprio padrone, giocando con il nome latino del suo ordine: "Domini-

Dio», «un cane di piccola taglia», «cagnolino», «cane benintenzionato» oppure è totalmente cassato: «Buongiorno Max, cane di Dio» (β) diventa «Buongiorno Max» (γ/p). Sempre nel sesto episodio, le battute finali mostrano i diversi interventi dell'autore nelle fasi beta, gamma e nella correzione delle bozze (delle quali, come detto, non c'è contezza) prima di arrivare nella *princeps*.

Fase β	Fase γ	<i>Princeps</i>
Alleluia per San Pietro	Alleluia per gli angeli	Alleluia per gli arcangeli
Un alleluia che descriva	Un alleluia che porti	Un alleluia che descriva
I santi seduti nei troni ²⁶	Alleluia negli animi buoni	Del cielo le soddisfazioni
Beata notte di festa!	Bellissima notte di festa!	O grande notte di festa!
Falò, petromax, lampioni!	Falò, petromax, lampioni!	Falò, petromax, lampioni!

Il quinto episodio, volutamente lasciato per ultimo, merita di essere esaminato mettendo a confronto le diverse versioni. Per ragioni di spazio, ci limitiamo al dialogo iniziale tra chierichetti, trasformati poi in spiriti a seguito della richiesta dei censori, e il vescovo, diventato poi professore, durante il quale i primi informano colui che metterà in atto l'esorcismo dell'arrivo di un tipo losco (che poi si rivelerà essere il diavolo Max) [cfr. p. a fronte].

L'analisi dei processi di revisione intercorsi tra le diverse fasi e l'edizione a stampa conferma la pesante ristrutturazione dell'episodio: il cambiamento del personaggio esorcista (prima vescovo poi psichiatra) inevitabilmente necessita un linguaggio diverso e procedimenti diversi. Nella fase alpha sono state sottolineate le parti completamente emendate. Come si vede, alcune espressioni sono però rimaste fino alla *princeps* (anzi: alcune, modificate in β e γ , sono state recuperate nella *princeps*; si legga questo passaggio: «hai la testa sul guanciale / e mediti sul problema / del bene e del male?» che in β e γ diventa «hai la testa sopra il guanciale / o stai meditando il problema / del bene e del male?» in *p* torna a essere «hai la testa sul guanciale / o mediti sul problema / del bene e del male?»): Buzzati cerca di recuperare il più possibile, anche per ridurre al minimo gli interventi da parte di Chailly.

cani”, cioè Domini cani, cani del Signore. Il censore, forse ignorando questa reminiscenza che probabilmente Buzzati aveva dai suoi studi liceali, temeva vi si potesse configurare addirittura una bestemmia.

²⁶ Buzzati cancella con tratto pesante le parole e non c'è certezza che quanto qui riportato sia effettivamente quello cassato dall'autore. Supponiamo che il censore fosse infastidito dall'accostamento tra i santi assisi nei loro troni celesti e l'allusione a una notte di festa, tra falò e lampioni che all'epoca alludevano, neppure troppo velatamente, ai richiami visivi delle prostitute in attesa di clienti. Devo a Marco Perale questa suggestione.

Fase α*	Fase β	Fase γ	Principes
– MUSICA DI INTONAZIONE RELIGIOSA, PIÙ O MENO, DURANTE TUTTO L'EPISODIO; QUA E LÀ SOPRATUTTO IN PRINCIPIO (VEDI TESTO) CON MOTIVI NETTAMENTE OPPOSTI RIFERITI ALLA PRESENZA DEL DIAVOLO –	La scena rappresenta lo studio dello psichiatra prof. Schroffenegger SPEAKER – Per edificazione del pubblico / trasferiamoci senz'altro / nello studio del professore Schroffenegger / mago dei giorni nostri / docente di psichiatria / in una delle più importanti università, / psicanalista, luminare, medico delle anime / conturbate da ossessioni che è bello sorvolare. / Erroneamente, dico- erroneamente / piccoli angeli novizi che non sanno ancora distinguere, / quasi fosse la casa di un ministro di Dio, / ingannati dal grosso suono delle parole, forse, / posano di quando in quando sul tetto / per lo più, a titolo di cortesia, /	La scena rappresenta lo studio dello psichiatra prof. Schroffenegger SPEAKER – Per edificazione del pubblico / trasferiamoci senz'altro / nello studio del professore Schroffenegger, / mago dei giorni nostri / docente di psichiatria / in una delle più importanti università, / psicanalista, luminare, medico delle anime / conturbate da ossessioni che è bello sorvolare. / Va da sé che un vario assortimento di spiriti / per lo più in condizioni precarie di salute, / anche stasera fa la coda davanti all'uscio / sperando d'entrare per il buco della serratura / e ottenere una diagnosi gratis. / Li udite là fuori come ronzano / per attirare l'attenzione del Maestro /	<i>La scena rappresenta lo studio dello psichiatra professore Schroffenegger</i> SPEAKER – Per edificazione del pubblico / trasferiamoci senz'altro / nello studio del professore Schroffenegger, / mago dei giorni nostri / docente di psichiatria / in una delle più importanti università, / psicanalista, luminare, medico delle anime / conturbate da ossessioni che è bello sorvolare. / Va da sé che un vario assortimento di spiriti / per lo più in condizioni precarie di salute, / anche stasera fa la coda davanti all'uscio / sperando d'entrare per il buco della serratura / e ottenere una diagnosi gratis. / Li udite là fuori come ronzano / per attirare l'attenzione del Maestro /

* «Sostituito dal nuovo episodio approvato dalla censura», la grafia non è riconducibile a Buzzati.

Fase α	Fase β	Fase γ	Principes
Ce ne sono anche di interessanti. / Del resto perché non provare? / Può ben darsi che qualcuno tra voi / sia in grado di sentirle.	E volentiersamente intonano+ canzoni, serenate, strofette+ sul tipo di quella che segue- /	<i>elogiando le sue belle affermazioni accademiche? / Non basta. Per lusingarlo intonano / canzoni, serenate, strofette / sul tipo di quella che segue:</i>	elogiando le sue belle affermazioni accademiche? / Non basta. Per lusingarlo intonano / canzoni, serenate, strofette, / sul tipo di quella che segue:
ANGELI (IN CORO) <u>Monsignore</u> , bel monsignore / hai la testa sul guanciaire / e mediti sul problema / del bene e del male?	ANGELI IN CORO- Professore , Professorone / hai la testa sopra il guanciaire / o stai meditando il problema / del bene e del male?	SPIRITI IN CORO: Professore, Professorone... / Hai la testa sopra il guanciaire / O stai meditando il problema / Del bene e del male?	SPIRITI IN CORO – Professore, Professorone... / Hai la testa sul guanciaire / o mediti il problema / del bene e del male?
SPEAKER Angeli, noi siamo in grado di darvi una / risposta precisa. Dopo la frugale cena, <u>monsignore</u> / il vescovo ha raccolto nel suo studio i chierichetti / della cattedrale e sta impartendo loro / una lezione di catechismo. /	SPEAKER – Angeli, noi siamo in grado di darvi una risposta precisa. Dopo / la frugale cena, il professore Schroffenegger ha raccolto / nel suo pittresco studio i suoi giovani assistenti e sta / impartendo loro una lezione sulla Zwischenhirnsyn-drome . /	SPEAKER – Spiriti, anime raminghe , noi siamo in grado di darvi una risposta precisa. Dopo / la frugale cena, il professore Schroffenegger ha raccolto nel suo pittresco studio i giovani assistenti e sta / impartendo loro una lezione sulla Zwischenhirnsyn-drome. /	SPEAKER – Spiriti, anime raminghe, noi siamo in grado di darvi una risposta precisa. Dopo la frugale Cena, il professore Schroffenegger ha raccolto nel suo pittresco studio i giovani assistenti e sta impartendo loro una lezione sulla Zwischenhirnsyn-drome.
ANGELI Toro di Gesù Cristo / carabinieri del Cielo / D.D.T. dei demoni / a colpi di Vangelo... /	ANGELI: Maestro dei complessi / che l'angoscia ci dan / Signore dell'inconscio / Asso del refoulement! /	SPIRITI: Maestro dei complessi / Che l'angoscia ci dan / Signore dell'inconscio / Asso del refoulement! /	SPIRITI – Maestro dei complessi / che l'angoscia ci dan / Signore dell'inconscio / Asso del refoulement! /
VOCI AFFANNATE Attenzione! Via, via presto! Voliamo via subito... / Che c'è, che c'è?... guarda chi avanza per la strada! / ... Misericordia, scappiamo... Se la vede lui, monsignore... Lui sa come trattarli certi tipi: ??...	(VOCI AFFANNATE) Attenzione! Via via presto! – Che c'è, / Che c'è? – Guarda chi avanza per la strada... misericordia, / scappiamo... se la veda lui, il professore . Lui forse sa / come trattarli certi tipi.	(VOCI AFFANNATE) Attenzione! Via via presto! – Che c'è, / Che c'è? – Guarda chi avanza per la strada... misericordia, / scappiamo... se la veda lui, il professore. Lui forse sa / come trattarli certi tipi.	(voci <i>affannate</i>) Attenzione! Via via presto! Che c'è? Che c'è? Guarda chi avanza per la strada... Misericordia, scappiamo... Se la veda lui, il professore. Lui forse sa come trattarli certi tipi!

Nella fase beta in grassetto sono state evidenziate le modifiche più evidenti rispetto ad alpha in risposta alla richiesta della censura: il «palazzo vescovile» diventa «studio del professore Schroffenegger»; «Monsignore» → «Professore»; «chierichetti della cattedrale» → «giovani assistenti»; «lezione di catechismo» → «lezione sulla Zwischenhirnsyndrome». Inoltre, va segnalato che tutto il quinto episodio reca ancora sulla destra segni in lapis rosso, sempre per mano del censore: ciò segnala, con ogni probabilità, che la fase beta ha subito un'ulteriore lettura da parte della censura (i cui esiti corrispondono alla fase gamma) nella quale si chiede a Buzzati di modificare ulteriormente. La fase gamma consta del foglietto volante inserito nelle carte del dattiloscritto e, come si è detto, sostituisce completamente l'introduzione fatta dallo Speaker che, sul dattiloscritto, risulta cassata a matita con doppia biffatura. L'intero passaggio, cassato, è sostituito da quanto si può leggere nella fase gamma. Nella lezione attestata dal foglio volante, dunque, gli «angeli novizi» che bussano alla «casa di un ministro di Dio» (β) diventano «spiritelli [...] in condizioni precarie di salute» (γ), speranzosi di entrare nella casa del professore per «ottenere una diagnosi gratis» (γ). A questo si aggiungono le cancellature di tutte le occorrenze di «angeli», sostituite a matita (la grafia non è riconducibile a Buzzati; è probabilmente di Chailly) con «spiriti». La *princeps* mantiene sostanzialmente il dettato della fase gamma benché si trovino ancora alcune modifiche, segnalate in grassetto, trascurabili in verità, e presenti nella sola *princeps* («spiritelli», «davanti all'uscio»): si deduce che queste siano avvenute durante la correzione delle bozze.

Lo studio del dattiloscritto restituisce un esemplare con correzioni, aggiunte, varianti che attestano un processo elaborativo impegnativo e profondo volto a rispondere alle richieste della censura, che negli anni Cinquanta del Novecento era ancora molto attiva. Questo studio ne ha data una prima testimonianza: l'auspicio di chi scrive è quello di poter esaminare i materiali ancora esistenti e sparsi in altri archivi per poter verificare eventuali difformità o altre evidenze che attestino il percorso correttivo attuato da Buzzati.

Rossella Palmieri

**«Vi inginocchiate per avere una proroga».
Il prolungamento della vita tra retorica e azione**

Ciò che stenta a finire, nel momento in cui si impatta con l'idea di una morte vicinissima, addirittura annunciata, è la tensione al dialogo, l'ostinazione a volte disperata, a volte grottesca, nel voler prolungare la vita anche solo con le parole, come se esse avessero il potere di fermare il tempo prima che ci si congedi, in una ridda di sentimenti contrastanti, dalle persone, dalle abitudini e dai luoghi che sono stati percepiti come consuetudinari sino a quel momento. Nel più generale, pervasivo e complesso affresco buzzatiano relativo alla morte, mi sembra non ancora indagata una particolare fattispecie, quando, cioè, il tempo che si frappone tra l'individuo e la sua fine resta in qualche modo sospeso, producendo un'insolita inquietudine tra i due interlocutori. Ciò accade sia nelle *pièces* che nei racconti, volutamente accostati in questo contributo sulla base del medesimo schema. La Morte manda un suo emissario, e il malcapitato "risponde" nel modo a lui più congeniale: con mitezza, ribellione, solerzia o accettazione.

Cercherò pertanto, in questa sede, di isolare alcune sequenze teatrali e narrative ed esaminare cosa accade a quei personaggi cui viene concesso del tempo con l'appuntamento fatale, con il viaggio di sola andata ma che evidentemente presuppone un indugio, una dilazione che ha il potere di amplificare la *vis* retorica del testo con il ricorso a un lessico che può essere spontaneo, semplice e immediato¹ e, allo stesso tempo, ricco di sofisticate effrazioni, sospensioni, insistenze e forature, in un andirivieni sempre smerigliato tra una scrittura drammaturgica vivace e una certa qual uniformità narrativa che quasi costeggia la letteratura di consumo².

¹ La questione della lingua buzzatiana non può essere circoscritta in formule, caratterizzata com'è da un perenne dinamismo. Per alcune fattispecie linguistiche cfr. M.L. Altieri Biagi, *Aspetti sintattici della scrittura narrativa di Buzzati*, in *Norma e lingua in Italia: alcune riflessioni fra passato e presente*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1997, pp. 147-165.

² N. Giannetto, *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, Firenze, Olshki, 1996, in part. pp. 115-120. S. Lazzarin, *Exercices de stèle. Trois auteurs fantastiques du XX^e siècle face à la question de la mort*, in «Transalpina», 2001, n. 5, pp. 143-163.

Un dato emerge chiaramente: la morte che possiamo definire “dilazionata”, spostata, crea uno spazio speciale in cui le parole si animano, il dialogo si prolunga, e paradossalmente ciò accade senza quell’angoscia latente o patente che per lo più tortura i personaggi di Buzzati. Ciò che nella vita sembrava stantio e ripetitivo, si carica ora di una esuberanza fino a quel momento rimasta ignota, e i protagonisti che si trovano nelle maglie di questo meccanismo danno una prova diversa, e decisamente migliore, del proprio sé. Tale dato esperienziale si lega *tout court* a una particolare tecnica e retorica argomentativa, nel punto di segreta convergenza tra struttura e comportamento dell’individuo nel momento in cui interviene una modifica – in questo caso la “cartolina”, l’annuncio dall’aldilà – nel suo quotidiano agire³.

Lessico e figure retoriche di amplificazione – se allungamento della vita deve esserci, ciò non può che avvenire con una dilatazione della scrittura, sia essa teatrale o prosastica – chiamano in causa altri fattori per così dire esistenziali. I personaggi, infatti, come vedremo, si trovano a concepire la libertà in modo diverso rispetto a quello abituale, al punto da modificare i propri comportamenti e cercare la strada alternativa; una sorta di “cambio di passo” che consente loro di uscire per lo più vincenti da questo “a tu per tu” con l’emissario di morte.

Ci pare il caso di inserire questi cambiamenti di prospettiva dei personaggi in un preciso orizzonte della critica letteraria, quello che illumina il chiaroscuro dell’esistenza attraverso il dialogo con gli autori, i testi e il vissuto dei personaggi che dei testi sono gli “attori”⁴. La commistione di questi aspetti (drammaturgico, retorico-argomentativo, filosofico, critico, ontologico) trova terreno fertile quando il tema unificante è la morte – spesso per Buzzati l’indicibile per eccellenza insieme alla malattia – che diviene oggetto di dilazioni, censure, contraffatte retoriche del silenzio e, per dirla con Eco⁵, di messaggi ambigui. Paradossalmente, il non voler parlare della morte è indizio proprio del contrario, di un “dire” che non si ferma, in quanto l’appuntamento fatale rende irrinunciabile il prolungamento della vita proprio in termini verbali.

È evidente che questa “proroga”, per dirsi tale, ha bisogno di un tempo, altro grande contenitore buzzatiano con le sue costanti e le sue varianti, quel tempo che macina e distrugge, come lo stesso scrittore ebbe a dire a Panafieu⁶. Nel nostro caso

³ Cfr. Ch. Perelman e L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l’argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l’Université de Bruxelles, 1976, pp. 398-399.

⁴ Cfr. T. Todorov, *Critique de la critique. Un roman d’apprentissage*, Paris, Seuil, 1984, pp. 190-191. Benché la nozione stessa di un Buzzati “morale” o “moralista” si collochi su un crinale scivoloso, trovo che sia ben enunciato da Todorov il principio secondo cui, in linea generale, anche le opere meno “moralì” hanno un loro specifico collocamento nella scala dei valori umani acquisiti e, dunque, consentono un confronto, dal punto di vista del critico, tra testo e autore.

⁵ U. Eco, *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*, Milano, Bompiani, 1968, p. 68.

⁶ Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, Milano, Mondadori, 1973, p. 87: «l’uomo non è mai pari al tempo. In questo senso poi arrivano sempre le delusioni:

di specie, vedremo in che modo l'autore ne misuri la durata in stagioni o archi temporali distesi su una giornata o su specifici momenti di essa (le ore serali in *Piccola Passeggiata*, al mattino nel *Mantello*, al tramonto in *Appuntamento con Einstein*) che diventano un segno di azione, per i personaggi, di vivere la propria vicenda con una sfumatura interiorizzata, nel senso che, come vedremo, il loro agire cambia proprio in relazione al progressivo dispiegarsi delle ore, dei momenti della giornata⁷.

Il tempo, insomma, non si misura con un orologio fisso ma è cangiante come un orologio molle di Dalì, a sottolineare un *quid* di fluido, nella nozione temporale, che consente ai protagonisti di scommettere ancora sul presente, senza la nostalgia del passato e senza il timore dell'avvenire.

Siamo al punto esattamente inverso dell'angoscia buzzatiana per l'inquietante "oggi" che si stende come un'onda lunga sugli affari di quaggiù. Che ci si trovi in pieno inverno o in primavera, che ci sia il sole pieno o il crepuscolo, oppure che si faccia il mero computo numerico di giorni o mesi, possiamo essere certi che questi indizi segnano l'agire dei personaggi su due direttrici chiare: o si muovono nel prolungamento temporale dato dalle sole parole o si immergono in un fattivo agire.

In entrambi i casi assistiamo a vicende strane e inquietanti che si discostano solo un po' dalle mere categorie del fantastico per rientrare nella fattispecie teorizzata dal filosofo e sociologo britannico Fisher, e cioè quando si verificano situazioni che stanno «al di là della percezione, della conoscenza e dell'esperienza comune»⁸. Non può che emergere, quindi, una scrittura che si fa rappresentazione di uno sguardo "da lontano", e che ha il potere di condurre il lettore in un'atmosfera di sospensione temporale in cui, a differenza del *topos* buzzatiano del nulla che accade, si assiste a un *surplus* di azioni, dalle più quotidiani e banali a quelle che portano addirittura a nuove scoperte scientifiche, in una vera e propria frenesia del fare ben diversa da quei personaggi che pure hanno una qualche missione da compiere, ma la disattendono o soggiacciono a una forza più grande di loro che li paralizza. Non ci troviamo, insomma, di fronte a luoghi misteriosi e isolati come la fortezza o le montagne che conducono a un silenzio che ha il sapore di un'ultima tappa che sancisce l'addio, la rinuncia e il distacco verso una «progressiva contaminazione del nulla»⁹; tutt'altro.

il tempo precipita su di lui con la velocità che l'uomo non può ottenere per quanto sia attivo e intraprendente e forte e inesauribile... Il tempo sempre lo macina e lo distrugge...».

⁷ Sulla produzione narrativa ascrivibile all'a-temporalità cfr. Y. Panafieu, *Janus. Propositions pour un décryptage sociologique de l'œuvre de Dino Buzzati*, Paris, Association internationale des Amis de Dino Buzzati, 1989, pp. 25-32.

⁸ M. Fisher, *The weird and the eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, trad. it. di V. Perna, Roma, Minimum Fax, 2008, p. 8. Si serve di questa chiave di lettura B. Mellarini, *I segni dell'inquietudine. Suggestioni weird ed eerie nei libretti di Buzzati*, in C. Vignali, D. Gachet e A. Scarsella (a cura di), *Buzzati e il segno. Scrittura e visività*, Chambéry, Presses Universitaires Savoie Mont Blanc, 2023, pp. 63-76.

⁹ Sulla morte investigata dal punto di vista dei luoghi cfr. M. Germani, *Il segreto e la morte nei romanzi di Dino Buzzati*, in Id. (a cura di), *L'attesa e l'ignoto. L'opera multiforme di Dino Buzzati*.

Una casa, un viale o un distributore di benzina possono essere luoghi di epifania, spazi consuetudinari e per nulla eroici entro il cui perimetro la morte può attendere. Ne vediamo gli esiti in *Piccola passeggiata*, *Appuntamento con Einstein*, *Ombra del sud*, *Il mantello* e, per concludere con un flash temporale, in *Smagliature del tempo*. Come si è detto in apertura, tale selezione (in numero bilanciato), è utile per vedere contestualmente, nel teatro e nei racconti, non solo il medesimo schema, l'appuntamento fatale dilazionato, ma anche la sua declinazione nelle scelte lessicali – alcune al limite dello straniamento come nel caso del *Mantello*¹⁰ – teatrali e retoriche.

Già dalla didascalia di *Piccola passeggiata*¹¹ ruotante su un insolito appuntamento tra un uomo di mezza età, il cavalier Folletti, e un misterioso professore (alias la Morte, scambiato per equivoco per un elegante amico del fratello che va a fargli visita) apprendiamo che Folletti ha, sin dalle prime battute, una «inconscia superiorità» nei confronti del suo antagonista «che pure è tanto più potente e può fare del Folletti ciò che meglio gli pare»¹². Sembrerebbe a prima vista una competizione come tante tra due uomini entro cui si incunea un dialogo tra la domestica Agnese e la portinaia solo in apparenza dimesso e consuetudinario. Già a partire da questo momento, in realtà, si può tracciare quella ossimorica linea di “familiare inquietante”. Le due donne, infatti, identificano il professore con una entità superiore e sinistra, anche se la Morte in quanto tale – indicibile qual è – non viene nominata, ma è chiaramente fatta intendere per il fatto che il sinistro personaggio ha visitato almeno trenta volte quell'immobile. Malgrado ci siano tutti gli ingredienti se non orrorifici, di certo angoscianti¹³, il dialogo si stempera in immagini per così dire rassicuranti, in un vero e proprio cortocircuito tra la gravità della situazione e il relativo racconto. Il professore, scopriamo, è un uomo ricco con tanto di pelliccia, una “maschera”, ma di quelle che non generano paura. Prova ne è che, nel bel mezzo di questa descrizione, un'improvvisa fretta pervade sì la domestica Agnese, ma ciò non ha ragione di essere: oltretutto, rischia di dimenticare le buste della spesa, e la portinaia fa il gesto di rincorrerla proprio nel momento in cui il professore sta salendo le scale. La sequenza, cronologicamente ineccepibile, si struttura su due livelli: da una parte c'è la Morte che viene a fare visita e genera comunque una reazione nelle due donne;

Con una intervista ad Almerina Buzzati, Forlì, L'Arcolaio, 2012, pp. 21-51 (p. 30). Sulla nozione del tempo nel romanzo *Il deserto dei Tartari* che si snoda sull'arco delle stagioni piuttosto che sulla scansione di date e ore, cfr. I. Gallinaro, *Morire in locanda. Drogo e i suoi padri*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007.

¹⁰ Cfr. nota 48.

¹¹ Si è soffermata sul ruolo delle didascalie S. Mazzone, *Piccola passeggiata di Dino Buzzati. Un esempio di teatro pittorico*, in «Studi Buzzatiani», XI, 2006, n. 11, pp. 45-61. Per una lettura drammaturgica, si veda ancora S. Mazzone, *Oltre l'immaginazione lo sguardo. Il teatro di Dino Buzzati*, Roma, Aracne, 2014.

¹² D. Buzzati, *Teatro*, a cura di G. Davico Bonino, Milano, Mondadori, 1980, p. 5.

¹³ Cfr., al riguardo, l'ampio spettro delle possibilità in M.B. Mignone, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, Ravenna, Longo, 1981.

dall'altra il dialogo prolungato che tale inquietante presenza genera è portato avanti con argomentazioni piane, consuetudinarie, al limite del banale, come lascia intendere il particolare degli acquisti domestici appena fatti. La successiva descrizione didascalica conferma in pieno questo dislivello: è lo stesso Buzzati a specificare che l'uomo «deve nello stesso tempo riuscire simbolico ed umano»¹⁴ e incarnare, evidentemente, una duplicità su più aspetti (bello, ma inespressivo; né vecchio, né giovane; scialbo, ma sinistro). Il dialogo che segue, breve e serrato, non è che la conferma di un procedimento «a dilazione» che chiama in causa oggetti e situazioni. Folletti ha acquistato nientemeno che delle calde e comode pantofole per il professore che ha la premura di venire a trovarlo, e lo informa dell'interesse che sta riscuotendo nel suo quartiere per via di questa frequentazione che dà lustro a lui che la riceve, al punto da diventare oggetto di attenzione persino di due giovani donne. C'è di più: Folletti, malato, inizia a sperimentare un benessere fisico che sa quasi di guarigione. Quanto basta affinché il professore, abituato «a signoreggiare sul mondo»¹⁵, inizi a provare un disagio misto a imbarazzo, lasciandosi scappare persino tra sé la riflessione che mai gli era accaduta una cosa simile. È significativo notare, nell'approccio testuale, ciò che si diceva precedentemente in linea teorica. La Morte non fa tante smancerie quando arriva, usa le vie brevi e non ama parlare, tutt'altro; in questo caso, invece, abbiamo un dialogo amplificato, un prolungamento a oltranza del dire, ben evidenziato nel dislivello di battute, scarne quelle del professore, di una considerevole ampiezza quelle del cavaliere, e con pronunciati accorgimenti stilistici – i punti di sospensione, ad esempio – che suggeriscono persino un «di più» rispetto a ciò che apertamente il protagonista dice.

L'estensione verbale fa addirittura il paio con la richiesta di una passeggiata che, s'intende, servirà ancora di più a dilazionare il tempo concesso in vita a Folletti, oltre a rivelarsi utile stratagemma per avere la meglio sul professore. Colpisce, alla fine della seconda scena, mentre i due si avviano fuori, la brevissima incursione della portinaia che detta un tempo stabilito, scandito e ripetuto anche dagli altri due interlocutori. È il caso di isolare il brevissimo segmento.

PORTINAIA (*al rumore dei passi si affaccia alla scala*). Ricordarsi cavaliere, alle sette la minestra è cotta.

FOLLETTI. Alle sette. Bene, signora Marietta.

PROFESSORE (*rivolgendosi alla portinaia, acre, con intenzione*). Non saprei, veramente, se alle sette il vostro cavaliere...

PORTINAIA (*ritirandosi sdegnata*). Alle sette e un quarto al più tardi. Ricordarsi, cavaliere!

PROFESSORE e FOLLETTI (*scendono la scala*)¹⁶.

¹⁴ D. Buzzati, *Teatro*, cit., p. 7.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Ivi, p. 11.

Se il numero sette rinvia a una precisa ossessione buzzatiana, va qui aggiunto che la scansione temporale ha il potere di consegnare un messaggio “altro”, come del resto la ripetizione dell’orario da parte di tre interlocutori su tre traduce. È come se il tempo fosse soggetto a una smagliatura: non è arrivata l’ora fatale per il cavaliere, semmai quella più prosaica della cena. Tale sequenza, pertanto, ha una funzione ancipite: per un lettore (in grado di cogliere anche la corrispettiva ricaduta drammaturgica) è un chiaro indizio. Il professore non rapirà il cavaliere nei gorghi della morte.

Il secondo quadro restituisce immagini più sfumate e sbiadite rispetto alla precedente ambientazione d’interno (camera, scala, sgabuzzino della portinaia): un viale, la nebbia, poche persone, alcune delle quali svagate, rappresentano, nell’insieme, il sostrato ideale per fare da cornice a questa partita a scacchi con la morte. Le distanze tra i due interlocutori si accorciano (è persino il professore a chiedere a Folletti di dargli del tu) e la passeggiata si risolve in una non voluta singolar tenzone tra chi la morte non l’accetta e chi, come nel caso del cavaliere, non la teme affatto: una vera e propria pirandelliana “filosofia del lontano” anima Folletti quando ricorda il caso di un suo zio che, ormai prossimo alla fine, moribondo e sconsigliato, continuava a fare progetti al limite del ridicolo. È proprio quello che Folletti è convinto di non voler fare, lasciando di stucco il professore che lo incalza con durezza fino a fargli vedere le meraviglie del creato, una vera e propria tentazione biblica del diavolo nel deserto¹⁷:

PROFESSORE. E allora quando verrà, dici che non ti dispererai, che non ti metterai a piangere? Che non farai come gli altri, non ti metterai in ginocchio a chiedere misericordia, come fanno gli altri? Non comincerai a piagnucolare (*facendo il verso*): ma io sono ancora giovane, ma che cosa sarà dei miei, ma lasciatemi vivere ancora un poco... [...] guarda allora, cavaliere, li vedi i palazzi di marmo degli uomini fortunati, in mezzo ai giardini? Vedi il salone pino di luci e di ori, e la gente raccolta a banchetto? [...] Non sembra diversa così la vita? [...] E vedi le donne che hanno con loro? Cavaliere mio, neppure nei sogni sei mai stato con creature simili, adatte alla felicità. Con quelle membra, quella pelle liscia, tenera come la piuma degli uccelletti, e le bocche rosse!¹⁸

Se da una parte tale procedimento per enumerazione e amplificazione è simile a *Un caso clinico*¹⁹ ed è testimonianza di un disperato aggrapparsi alla vita, dall’altra

¹⁷ Mi pare cogente tale immagine se si pensa che poco dopo, nel terzo quadro, il professore sostiene di essersi imbattuto con «quelli che mi chiamavano Dio, e mi si inginocchiavano davanti!» (ivi, p. 20) a sostegno dei ruoli invertiti tra Gesù e Satana nella biblica tentazione nel deserto; qui una mancanza di cedimento e di genuflessione, nel caso buzzatiano di un demone che sotto mentite spoglie seduce, spaventa e infine disprezza coloro che ha in animo di prendere.

¹⁸ D. Buzzati, *Piccola passeggiata*, in Id., *Teatro*, cit., pp. 16-17.

¹⁹ Ivi, pp. 119-120: «MALATO. E dica, vanno in giro in macchina, no? E fumano, no? Sigarette

appare chiara, per contrapposizione, la scelta misurata di vita del cavaliere che a fronte delle bellezze appena enucleate trova affascinante un luogo all'apparenza sialbo, un vecchio fossato che fa fiori a primavera²⁰. L'immagine, che non ha nulla di bucolico, si rivela un potente traslato che dimostra quanto poco importi, a Folletti, di morire; e del resto un ulteriore smacco il professore lo riceve da un giovane passante (i giovani, precisa il professore, sono particolarmente detestati perché più di tutti temono il faccia a faccia con la morte) che lo apostrofa con toni sprezzanti, usando parole di comprensione per il povero Folletti che verrebbe perfidamente sedotto da piacevoli immagini di vita proprio nel procinto di dirle addio. La sconfitta dell'emissario della morte non potrebbe trovare esiti migliori nella concessione che il professore decide di accordare, restituendolo non già a un godimento, per giunta mai provato prima di allora, quanto piuttosto alla *routine* della vita (la casa, il letto; persino un braccio offerto per dargli riposo dalla lunga passeggiata). Il terzo quadro, brevissimo, segna la definitiva vittoria del cavaliere sul professore: la morte resta ancora indicibile e Folletti fa riferimento alla tomba con una perifrasi, ma ormai il freddo – della stufa spenta e del trapasso – non spaventa più. È il professore a congedarsi («questa volta no. Mi vergogno, non sono stato capace»)²¹ e l'*explicit* si risolve con Folletti che lo chiama mentre l'interlocutore, svelto, si dilegua, in una parabola perfettamente dosata, ma al contrario. Non è il professore che “chiama” la sua vittima, ma l'esatto opposto («Professore, un momento...»)²².

Se la vicenda di Folletti si risolve in un ambito domestico, personale, e scarsissima rilevanza ha l'aspetto per così dire pubblico – fatte salve le rapide sequenze relative ai passanti che ossequiano il cavaliere – di tutt'altro tenore è la vicenda che riguarda Einstein. Le teorie del noto scienziato animavano non poco il dibattito letterario novecentesco: ne costituisce una riprova, tra le altre, la foto che lo ritrae con Pirandello²³, una “istantanea” che la dice lunga sulla parallela rivoluzione, rispettivamente, nella fisica e nella letteratura che entrambi, con strumenti diversi, portavano avanti. Buzzati è affascinato da Einstein, pur sapendo poco o nulla della teoria della relatività e dei buchi neri: non fa mistero di avvicinarsi a tale materia da pro-

americane? Le fumano ancora sigarette americane? [...] e vanno al ristorante, no? Si siedono e ordinano qualsiasi cosa che gli passa per la testa? [...] e hanno le donne, no? Le donne!... ci fanno l'amore?... Ci fanno l'amore ancora?».

²⁰ Ivi, p. 15: «ma il fosso che ti dicevo, cosa credi, che non sia bello? D'aprile sulle sponde cominciano i fiori. E ci si mette sotto gli alberi, all'ombra, mentre si aspetta che abbocchino i pesci c'è un bel freschetto».

²¹ Ivi, p. 22.

²² *Ibid.*

²³ La foto che ritrae Pirandello con Einstein risale al 1935 (*Album di famiglia di Luigi Pirandello*, a cura di M.L. D'Aguirre D'Amico, con una nota di L. Sciascia, Palermo, Sellerio, 1979). Sono rubricate tre foto in sequenza e numerate (121, 122, 123). Per una lettura della “rivoluzione parallela” di Pirandello e Einstein, cfr. A. Bruni, *Relatività e letteratura: da Einstein a Pirandello*, in «Antologia Vieusseux», maggio-agosto 2005, n. 32, pp. 77-86.

fano²⁴ e quando tali suggestioni permeano i suoi racconti si mantiene sempre sul vago. L'*incipit* del racconto *Appuntamento con Einstein* chiama in causa la dimensione del tempo attraverso una stagione e un particolare momento della giornata («in un tardo pomeriggio dell'ottobre scorso, Alberto Einstein, dopo una giornata di lavoro, passeggiava per i viali di Princeton») ²⁵. In questo preciso momento – che viene amplificato poco dopo nella descrizione «di una sera di ottobre bellissima, mentre il cielo pareva di cristallo»²⁶ – lo scienziato ha discettato tra sé e sé sulla curvatura dello spazio; lo concepisce, cioè, ma non ha documenti o fotografie per dimostrarne la veridicità. Si tratta di una vera e propria folgorazione che immediatamente sfuma per far posto a uno scenario stridente rispetto alla visione precedente; una colonnetta di benzina a strisce gialle e nere gli si palesa e, vicino a essa, vi è «un negro» in attesa di clienti. Mi pare di poter affermare che tale luogo possa configurarsi, come è nell'esperienza comune, quale metafora di un'attesa, di una sosta persino piacevole e, di fatto, oggettivizzare la dilazione concessa all'emissario della Morte che questa volta, a differenza del pallido professore di *Piccola passeggiata*, ha le fattezze di un uomo di colore. Senz'altro ha influito su questa scelta la suggestione della cronaca africana, da Buzzati seguita nel 1939 in qualità di inviato speciale in Etiopia per il «Corriere della Sera», per quanto i contatti con tale mondo risalgano almeno a sei anni prima, al tempo della crociera nel Mediterraneo. La fascinazione per gli scenari africani si avverte chiaramente nei racconti *L'assalto al grande convoglio* e *Sette messaggeri*²⁷; e del resto Buzzati si trovava proprio ad Adis Abeba quando inviò al suo giornale *Ombra del sud* e *Il mantello*, racconti che, al netto del clima del disagio sociale chiaramente sotteso, «pur avendo un recinto di prossimità che va da Poe a Kafka, lasciano l'ingrediente del misterioso come innervato su un asse portante o condotto in avanscoperta per deliziare il lettore e quindi, in fondo, rassicurarlo»²⁸. Ma di questo si dirà. Tornando a Einstein, troviamo ben dosate, nel dialogo con «il negro», argomentazione retorica e prassi linguistica. Dopo le prime battute di circostanza, l'uomo di colore si palesa subito come «l'Angelo della Morte»²⁹ lì giunto per prendere un'anima, e per convincere il «prescelto»

²⁴ S. Zangrandi, *Dino Buzzati. L'uomo, l'artista*, Bologna, Pàtron, 2014, p. 129; S.R. Pengue, *I sette messaggeri di Dino Buzzati e la fisica dei buchi neri*, in J. Butcher e M. Perale (a cura di), *Buzzati e il confine*, Atti del convegno internazionale (Akademie Meran / Accademia di Merano, 26 e 27 maggio 2021), Berlin, Peter Lang, 2022, pp. 185-197. Cfr., inoltre, K.S. Thorne, *Buchi neri e salti temporali. L'eredità di Einstein*, trad. it. D. Santoro, Roma Castelveccchi, 2015.

²⁵ D. Buzzati, *Appuntamento con Einstein*, in Id., *Sessanta racconti*, Milano, Rizzoli, 2017, p. 237.

²⁶ Ivi, p. 238.

²⁷ Cfr. F. Zangrilli, *La penna diabolica. Buzzati scrittore-giornalista*, Pesaro, Metauro, 2004, in part. pp. 33-57 (*La cronaca africana*).

²⁸ A.R. Daniele, *I sette messaggeri di Dino Buzzati nel crogiolo della forma breve italiana tra le due guerre*, in S. Zangrandi (a cura di), *Dino Buzzati e la parola. Forme e linguaggi*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2022, pp. 36-44 (p. 41).

²⁹ D. Buzzati, *Appuntamento con Einstein*, cit., p. 239.

Einstein di non essere affatto ubriaco, dà prova del suo potere sulfureo rendendo in un attimo in cenere rami e foglie di un albero. Siamo di fronte a quella già citata categoria di “perturbante familiare” che produce un cortocircuito stilistico in forza del quale due mondi, il terreno e l’ultraterreno, si scontrano ma s’incontrano: non c’è spavento, non c’è terrore, se non per una breve frazione di secondo, ma una presa d’atto che non comporta neanche ribellione, o al massimo quella contenutissima di un affare come tanti capitato all’improvviso («ma proprio qui, stasera... sulla strada!»)³⁰. In questo caso la dilazione ha un lasso di tempo ben preciso: Einstein ha un mese di tempo, prima di morire, per portare a termine la sua ricerca di scienziato; siamo di fronte alla fattispecie argomentativa illustrata in apertura per cui al “troppo dire”, tipico di chi non accetta di congedarsi dalla vita, subentra un “troppo fare”, un agire che ha il potere di spostare l’appuntamento fatale. Prima di vedere l’esito di tale proroga, con una concessione alla *suspense* non estranea al genere fantastico, occorre riflettere sulla misteriosa convergenza dei due mondi, quello dell’aldilà e quello scientifico, quest’ultimo sottoposto all’orgoglio e alla superbia del “creatore”. È bene isolare il passo in questione:

«Mi lasci?... E allora perché tutte quelle storie?» «Importava che tu finissi il tuo lavoro. Nient’altro. E ci sono riuscito... Dio sa, se non ti mettevo quella paura addosso, quanto l’avresti tirata ancora in lungo». «Il mio lavoro? E che te ne importava?» Il negro rise. «A me niente... Ma sono i capi, laggiù, i demoni grossi. Dicono che già le tue prime scoperte gli erano state di estrema utilità... Tu non ne hai colpa, ma è così. Ti piaccia o no, caro professore, l’Inferno se ne è giovato molto... Ora fa assegnamento sulle nuove...»³¹.

Evidenzia bene Bellaspiga³² la *hybris* che folgora Einstein – «il sentimento dell’orgoglio si impadronì quindi di lui»³³ – quando ha l’illuminazione dello spazio curvo dell’universo: piuttosto che aiutare la scienza, tale teoria si rivela ghiotta esca fornita ai dèmoni, che delle scoperte dello scienziato hanno già in precedenza tratto qualche giovamento di troppo. E non basta schermirsi sul fatto che si tratti di poca cosa («poche formulette sono»)³⁴; la scienza ha aperto una porta proibita, e ciò basta perché entri dentro la coda del diavolo.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Ivi, p. 241.

³² L. Bellaspiga, “Dio che non esisti ti prego”. *Dino Buzzati, la fatica di credere*, Milano, Ancora, 2006, pp. 69-70. A fronte di questo scambio di mondi agisce anche una certa fascinazione per il colore: tanto il cromatismo nero quanto, per estensione, gli uomini di colore non fanno che confermarne la struttura. Cfr. M.H. Caspar, *Système de la représentation des couleurs dans l’œuvre narrative de Dino Buzzati*, Nanterre, Université de Paris X-Nanterre, 1983, pp. 38-39.

³³ D. Buzzati, *Appuntamento con Einstein*, cit., p. 238.

³⁴ Ivi, p. 241.

È opportuno evidenziare la medesima posizione assunta dagli emissari di morte in termini di proroga concessa alla propria vittima (e che per motivazioni diverse sceglieranno di non ghermire); come il professore di *Piccola passeggiata*, anche l'angelo della Morte di *Appuntamento con Einstein* evidenzia la vigliaccheria degli uomini in questo preciso momento («tutti uguali voi uomini. Non siete mai contenti. Vi inginocchiate per avere una proroga. E poi c'è sempre qualche pretesto buono...»)³⁵.

Lascio in dissolvenza, in questa analisi, *Ombra del sud* per l'analogia tra "il negro" e «l'arabo indecifrabile»³⁶ che è messaggero sì di qualcosa di oscuro, quasi persecutorio, ma non si avvicina alla sua vittima e men che meno la inchioda a una scadenza, tutt'altro; fa in modo che sia il perseguitato ad amplificare e interpretare la sua presenza/assenza inquietante³⁷. Buzzati, che all'incertezza ci abitua ma pur abituandoci ci sorprende sempre, dà un diverso colore al finale: è il protagonista-vittima, e non il carnefice, che con una serie di interrogative dirette si chiede se riuscirà a non essere pavido («ma sarò capace? Non farà storie poi la mia anima al momento buono non si metterà a tremare, non nasconderà la testa tra le pavidie ali dicendo di non andare più avanti?»)³⁸. Un diverso esito della dilazione che si frappona tra il personaggio e la sua fine si registra nel racconto *Equivalenza*. Un medico, in un crescendo di parossismo, arriva a dire alla moglie del suo paziente malato che ha sei mesi di vita, poi un anno, poi dieci, poi venti e poi cinquanta. Guai sapere il preciso momento; sembra essere questa la tragedia più grande della malattia stessa e che non a caso resta vaga:

Noi potremo morire tra un'ora, tra dieci giorni, tra un mese, non ha importanza, è un'altra cosa. Lui no. Per lui la sentenza esiste già [*sc. cinquant'anni*]. La morte in sé, non è poi una cosa così orribile, forse. Tutti la avremo. Guai però se sappiamo, fosse anche tra un secolo, due secoli, il tempo preciso che verrà³⁹.

³⁵ Ivi, p. 240. Si veda il medesimo esito di *Piccola passeggiata* in nota 17.

³⁶ D. Buzzati, *Ombra del sud*, in Id., *Sessanta racconti*, cit., p. 53.

³⁷ È suggestivo notare che tale circostanza produce quel *surplus* espressivo che si materializza questa volta non in un dialogo, complice l'assoluta ineffabilità dell'arabo, ma in un intenso monologo che per mancanza di interlocuzione favorisce una interpretazione a senso unico dell'evento possibile legato all'epifania del personaggio (D. Buzzati, *Ombra del sud*, cit., p. 56: «non so chi tu sia [...] la faccenda non è molto chiara ma mi pare di aver capito che tu vorresti condurmi più in là [...] fino alle frontiere del tuo incognito regno. [...] tu vuoi soltanto farmi capire – mi sembra – che il tuo monarca mi aspetta in mezzo al deserto [...] sarebbe bello, lo so, lo vorrei proprio. Ma la mia anima è deprecabilmente timida, invano la redarguisco, le sue ali tremano»). Sugli espedienti narrativi sottesi a questa tipologia di fantastico, cfr. N. Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti, Pirandello, Buzzati*, Ravenna, Longo, 1982, in part. pp. 146-147.

³⁸ D. Buzzati, *Ombra del sud*, cit., p. 56.

³⁹ D. Buzzati, *Equivalenza*, in Id., *Le notti difficili*, Milano, Rizzoli, 2017, p. 30.

Lo iato si genera, in questo caso, tra la prima ipotesi di aspettativa di vita del malato, tre mesi, e l'ultima, cinquant'anni; come si è notato precedentemente, anche in questo caso a livello lessicale si producono fratture, scomposizioni e ricomposizioni nel dialogo tra gli interlocutori, che si arricchisce di volta in volta di interrogative indirette, frasi spezzate, esclamative e persino strilli che si susseguono a ritmo incalzante dall'inizio alla fine del racconto:

Ma per quello che la nostra povera scienza può dirci... diciamo... diciamo... entro tre mesi... [...] inguaribile, dunque? [...] ma per quello che la scienza mi consente di capire... direi piuttosto un anno... [...] Oh, povero il mio cocco! [...] è in pericolo? [...] non è imminente... ancora una tregua di tre anni [...] Non ci sono più speranze? [...] Povera me! [...] vedo avvicinarsi sì il termine fatale... ma non prima... non prima di vent'anni... [...] signora, suo marito... [...] non c'è più scampo? Glielo dico col cuore stretto, mi creda... c'è un margine, ma non più di cinquant'anni... [...] Uhhhh! uhhhh!... no e poi no!... il mio uomo!... il mio tesoro benedetto⁴⁰!

Lo straniamento linguistico raggiunge la sua *acmé* nell'opera lirica in un atto *Il mantello* musicato da Chailly, ma ci sia prima consentita un'incursione nel racconto eponimo per vedere le diverse fattezze che assume l'emissario della morte. Nella versione in prosa è «un tipo curioso, capace di andar sulle furie»⁴¹ colui che ha accompagnato Giovanni a casa per un ultimo saluto alla madre e ai fratellini, anche se dall'angolo visuale della madre egli è, ossimoricamente, «il signore del mondo» e il «pezzente affamato»⁴². Buzzati fonde i *topoi* della narrativa popolare e del folklore con quelli della fiaba⁴³ nella descrizione dell'emissario di morte nelle vesti di un viandante, e non a caso la dimensione del movimento è sottolineata da una precisazione importante, e cioè che il personaggio non è fermo, ma «cammina su e giù, lentamente»⁴⁴. Al contrario degli emissari della morte fino a questo momento incontrati, il personaggio sinistro e senza nome che ha accompagnato Giovanni a casa concedendogli una proroga nella fattispecie del saluto alla famiglia è contrassegnato da «pazienza e misericordia»⁴⁵. Bene ha spiegato Bonifazi⁴⁶ il rapporto tra il fantastico e «i mantelli» evidenziando lo statuto del personaggio che è vivo e morto allo stesso tempo e si pone come presenza vera e credibile non meno che

⁴⁰ Ivi, pp. 27-30.

⁴¹ D. Buzzati, *Il mantello*, in Id., *Sessanta racconti*, cit., p. 72.

⁴² Ivi, p. 76.

⁴³ D. Richter, *La figura della morte nella fiaba*, in R. Runcini (a cura di), *Metamorfosi del fantastico. Luoghi e figure nella letteratura nel cinema nei massmedia*, Roma, Lithos 1999, pp. 219-224.

⁴⁴ D. Buzzati, *Il mantello*, cit., p. 72.

⁴⁵ Ivi, p. 76.

⁴⁶ N. Bonifazi, *I mantelli di Buzzati e il «fantastico»*, in A. Fontanella (a cura di), *Dino Buzzati*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 233-245.

nelle sue fattezze in dissolvenza⁴⁷; ma vediamo come agisce, nell'opera lirica di Chailly, quella tendenza al dialogo – tipica di queste opere prese in esame – chiaramente ricercata da una madre disperata che incalza il figlio con una serie infinita di domande e, allo stesso tempo, la rottura del linguaggio della “vittima”, la disarticolazione delle parole con frasi distorte addirittura in un mugolio incomprensibile.

GIOVANNI (*fermo e reciso*). Stattalato lùuuuuu; stattalato lùuuu.

MAMMA. Come? Vuoi dire che è stato lui a ordinarti di tenere il mantello?

MARIETTA. Non so. Queste cose strane. Giovanni, dimmi una parola, sono la tua Marietta⁴⁸.

Nella risoluzione teatrale in un atto unico (andato in scena il 14 marzo 1960 al Teatro del Convegno di Milano) la tendenza a prolungare l'attimo di vita prima del congedo finale è affidata a dialoghi per così dire “squilibrati”. La madre, alla vista del figlio, è un fiume in piena che deborda: ne costituisce una riprova il numero consistente di interrogative dirette che testimonia la smania di sapere tutto di Giovanni, incalzandolo in un brevissimo lasso di tempo; questo eccesso semantico le consente di sanare almeno in parte quella crepa aperta da due anni e intrisa di assenza. Il giovane, invece, si concede poco nel dialogo, è laconico e, di fatto, sembra quasi non rispondere alle domande della madre, quasi a siglare con la sua ritrosia la non appartenenza al mondo dei vivi. La conversazione, tuttavia, si anima pian piano proprio in ragione della unicità di un rapporto struggente e tenero: Giovanni ripete la parola “mamma” più volte, ma l'appartenenza a quel mondo domestico di cui la genitrice è simbolo non esiste più o esiste solo a tratti. Emblematica, a tale riguardo, è la dilazione temporale, lo iato che si è generato tra attesa, speranza ed esito fatale:

GIOVANNI (*evasivo*). Sì... Sì... Ma raccontami, mamma, tu cosa pensavi, che fossi morto?

ANNA. no, io no... Gli altri ti credevano morto... È arrivato l'avviso giusto dodici mesi fa... era un giorno come oggi... Merita che te lo faccia vedere (*cerca in un cassetto e prende una certa carta, la legge*) «...siamo dolenti di dovervi annunciare», leggi, leggi⁴⁹.

⁴⁷ Cfr. R. Palmieri, “Perdonatemi se sono venuto così. Non potevo fare a meno”. *Il mantello di Buzzati tra racconto, dramma e opera lirica*, in «Mosaico Italiano», XIII, 2016, n. 143 (*Speciale Buzzati* 1. *In memoria di Almerina Buzzati*), pp. 18-23.

⁴⁸ D. Buzzati, *Il mantello*, Milano, Ricordi, 1960, p. 15. Si noti, poche battute prima, l’“inciampo” linguistico del protagonista che così reagisce al gesto della madre di ripulirgli il mantello sporco: «levati un momento il mantello / è così pieno di polvere / guarda qui questa macchia». GIOVANNI: «Mmeritàadi mmeritàadi / ueaiaiaa ve i aia iai / béa òoooo!» (*ibid.*). Lo straniamento linguistico si propaga ancora (ivi, p. 17: «Dee! Dee! Naaaa! Naaaa! / gh... gh... gh... gh... [...] tigg tigg»).

⁴⁹ D. Buzzati, *Il mantello*, in Id., *Teatro*, cit., p. 139.

Siamo di fronte a un vero e proprio cortocircuito: la morte è stata addirittura annunciata con tanto di avviso scritto; di qui la proroga concessa dall'ignoto viandante e, infine, una perfetta *Ringkomposition*. Sono due bambini a cui la madre di Giovanni sta impartendo delle lezioni a illuminarci, a inizio di atto, dell'infelice vicenda di un soldato⁵⁰; ed è concesso proprio a loro, nel finale perfettamente circolare, di vedere il «petto sanguinolente» di Giovanni, come ci mostra chiaramente la didascalia⁵¹.

Professori, angeli della Morte dal colore nero della pelle, medici, viandanti; è un curioso campionario quello dipinto da Buzzati per personificare quanto di più inquietante e sinistro vi sia nell'appuntamento fatale e in chi lo dà. Ed è altrettanto suggestivo notare in che modo Buzzati riesce a creare situazioni sempre nuove sulla falsariga della dilazione, del patteggiare con la Morte, cosa che necessita di un elemento portante, il tempo. Nel proemio a *Smagliature del tempo* con le cui parole intendiamo congedarci nel finale, viene precisato il valore icastico di questo fattore, più in generale, nelle cose della vita. E lasciamo che sia questa definizione autoriale a dipingere al meglio quell'idea di "sospensione" tra quaggiù e lassù, mettendo solo per un attimo sullo sfondo questi personaggi in fondo felici, non eroici e non granitici ma neanche pavidì; semmai, pieni di vivacità di eloquio e di intelligenza pratica. Da Folletti di *Piccola passeggiata* a Giovanni del *Mantello*, dal "troppo dire" al "troppo fare" finendo allo straniamento linguistico quale risultanza della propria vicenda non ancora conclusa su questa terra, non resta che parteggiare per queste creature depositarie di una vera e propria fortuna che non si basa sul mero prolungamento dei giorni da vivere, quanto piuttosto sul "come" viverli in mezzo ai contraddittori segnali della vita che, ben interpretati, hanno portato a una vittoria davvero degna della luce del palcoscenico e dei relativi applausi. Realismo, magia, fede, scienza e persino la legge della gravità soggiacciono di fronte al successo di questi personaggi dotati di non poca creatività che li ha fatti sfuggire alla pesantezza dell'ultima, esiziale condanna.

Il tempo, si sa, è irreversibile. Eppure, come la fatale discesa dei fiumi consente qua e là dei rigurgiti, dei gorgi, delle controonde che potrebbero quasi far supporre eccezioni alla legge della gravità, così, nella smisurata trama del tempo, di quando in quando si determinano piccole crepe, intoppi, smagliature, che per brevi istanti ci lasciano sospesi in una dimensione arcana, agli estremi confini dell'esistenza⁵².

⁵⁰ Ivi, p. 135: «...con volto addolorato le annunciò che durante la caccia suo figlio era stato assalito dai briganti e trucidato; e le mostrò il giubbotto tutto intriso di sangue».

⁵¹ Ivi, p. 152 (GIOVANNI «*Si volta ed esce. Voltandosi espone il petto sanguinolente agli sguardi dei bambini che guardano attraverso le fessure della porta. Poi si allontana a grandi passi*» I BIMBI (terrorizzati) Aaah!).

⁵² D. Buzzati, *Smagliature del tempo*, in Id., *Le notti difficili*, Milano, Rizzoli, 2017, p. 225.

Fabio Atzori

**«Ma tanto! Alla mia età! Ormai».
Lettura dell'Uomo che andrà in America**

L'uomo che andrà in America (1962) è una commedia che non ha ricevuto molta attenzione, eppure merita senz'altro una rilettura. Sembra infatti la perfetta cerniera tra il primo e il secondo Buzzati, per riprendere la scansione proposta da Guido Davico Bonino per la produzione teatrale: a metà fra l'«osservazione del fatto di costume» e la «problematica esistenziale»¹, vista anche la presenza in scena di Arrigo Schiassi, «essere misterioso e polimorfo»², in cui riaffiorano alcuni tratti del Professore di *Piccola passeggiata* (1942). Quello stesso Schiassi che ritroveremo nella *Fine del borghese* (1966), testo che Buzzati dichiarerà affine «quanto al genere»³.

Fra i motivi della scarsa attenzione, c'è probabilmente la difficoltà di ricostruirne la cronologia, senza i materiali dell'archivio dello scrittore. Ma qualcosa sappiamo e da qui converrà partire. Sappiamo ad esempio, grazie al prezioso lavoro di Angelo Colombo⁴, che Buzzati ne conclude la prima stesura a ottobre 1957 e che l'accoglienza in Mondadori è tutt'altro che entusiastica, tanto da suggerire un differimento della pubblicazione (che qualcuno vorrebbe *sine die*), nonostante l'invio del contratto – per diretto intervento di Arnoldo Mondadori. A risolvere l'*impasse* contribuirà, nel febbraio 1958, proprio Buzzati, non più soddisfatto del testo e desideroso di rimaneggiarlo.

A questi dati possiamo aggiungere qualcosa – anticipando i primi risultati di una

¹ D. Buzzati, *Teatro*, a cura di G. Davico Bonino, Milano, Mondadori, 1980, p. xx. Per comodità di chi legge, in nota e nel testo farò sempre riferimento ai numeri di pagina dell'edizione curata da Davico Bonino. Tutte le citazioni sono state controllate anche sull'edizione pubblicata da Bietti nel 1968.

² Ivi, p. 386.

³ L.J., Buzzati, *Terron, Trabucco: si chiude al S. Erasmo la gara degli atti unici*, in «Corriere d'Informazione» (d'ora in poi «CdI»), 16-17 novembre 1966, p. 13.

⁴ D. Buzzati, *Il romanzo, «la stessa mia vita»*. Carteggio editoriale Buzzati-Mondadori (1940-1972), a cura di A. Colombo, Milano, FAAM, 2022.

ricerca in corso. A settembre 1959, Buzzati scrive a Gianfranco de Bosio a proposito della messa in scena della commedia: il lavoro dunque continua. Sembra poi prendere una nuova direzione, trasformandosi in atto unico. È quanto possiamo ricavare dalle poche note che accompagnano un lotto messo all'asta da Minerva Auctions (ora Finarte), nel 2012: si tratta di un «dattiloscritto con correzioni autografe di 32 pagine numerate»⁵, raccolte entro copertina gialla con titolo, insieme a una lettera di invio di Buzzati su carta intestata «Corriere della Sera» e datata 30 gennaio 1960, indirizzata a Zennaro. L'atto unico, intitolato *Corruzione di minorene*, è ambientato in una galleria d'arte. Tra i protagonisti: Leontina la signora snob, Giurassa il giovane pittore «arrivato e pieno di sé», i due critici Girometta e Boccadoro, l'illustre e potentissimo «dittatore dell'arte, ormai rimbambito»⁶ Golenberg e il mecenate e mercante Delavida.

A conferma di un percorso tutt'altro che lineare, di interruzioni e ripensamenti, possiamo infine ricordare quanto lo stesso Buzzati dichiarerà a Luigi Barbara, a ridosso della prima (a Napoli, al Teatro Mercadante):

L'uomo che andrà in America è la realizzazione scenica di una vecchia idea che non riuscivo a togliermi dalla testa. Ho scritto la commedia una prima volta, poi l'ho rifatta per due terzi. L'attacco mi sembrava lento, e inoltre ho voluto ricreare alcuni personaggi 'caratterizzandoli' di più⁷.

Dunque una commedia che accompagna Buzzati per un tempo insolitamente lungo, che lo vede impegnato in altri progetti teatrali, e in ben due romanzi. Una fase che qualcuno ha definito di svolta, anche stilistica, o di crisi – basti pensare all'accoglienza riservata al *Grande ritratto*. Si aggiunga che in questi anni Buzzati comincia a guardare ai suoi testi precedenti con occhi nuovi, cioè come a un repertorio di materiale linguistico e tematico.

Nella mia rilettura mi concentrerò solo su tre elementi, con una particolare attenzione agli aspetti linguistici: didascalie, dialoghi e personaggi, recuperi intratestuali.

Didascalie

Al di là della maggiore o minore riuscita del testo, nell'*Uomo che andrà in America* la scrittura sembra farsi più smalzata, più tecnica, dal punto di vista teatrale, rinunciando a certe modalità tipicamente *narrative*. A partire dall'elenco dei personaggi. Ancora nel vicino *Un verme al ministero* (1960) troviamo una descrizione

⁵ La descrizione si legge a p. 7 del Catalogo.

⁶ *Ibid.*

⁷ L. Barbara, *Il mito della gloria nella novità di Buzzati*, in «Corriere della Sera» (d'ora in poi «CdS»), 19 aprile 1962, p. 8.

piuttosto ampia di ciascun personaggio, che ne mette in luce comportamenti e caratteri, innescando nel lettore «un meccanismo di aspettative e supposizioni»⁸:

IL PROF. TULLIO MORALES, sui 52 anni, occhiali. Già professore di lettere al liceo, ora funzionario ministeriale, ha conservato un'aria alquanto professionale. Sorridente e gioviale, ostenta giocondità e ottimismo, quello che si dice una buona pasta d'uomo, in apparenza. Spesso canterella tra sé. Fuma sigari. Si muove silenziosamente come un gatto, così da comparire nelle stanze come un fantasma. Ostenta una flemma inalterabile. Nelle prime due parti la sua bonomia ha un tono dolciastro e pieno di unzione. Col nuovo regime, aggiornerà il suo atteggiamento, assumendo uno stile più rude e conciso, quasi militaresco. Offre spesso caramelle che porta con sé in una scatoletta d'argento. (p. 279)

Qui invece abbiamo un elenco più asciutto, che se non rinuncia a caratterizzare il personaggio, è piuttosto orientato alla messa in scena e contiene precise indicazioni (gli occhiali, il cappello alla Rembrandt...):

ANTONIO REMITTENZA pittore, 20 anni (tipo striminzito e un po' gobbo, timido, mite, intelligente)
 ENRICO GIURASSA pittore, 20 anni (bel giovane intraprendente e pieno di sé; con gli anni diventerà un borioso gigione)
 ALDO SEMINARA pittore, 20 anni (tipo metodico, volitivo, arrivista, con occhiali)
 ARRIGO SCHIASSI età indefinita, tipo misterioso
 DELLAMONICA pittore, 45-50 anni, sarcastico, commediante
 CASTORRI pittore, 45-50 anni, capelli lunghi, cappello alla Rembrandt
 GOLEMBERG 75 anni, illustre critico d'arte, ormai rimbambito
 GIROMETTA critico d'arte. (p. 373)

Considerazioni analoghe possiamo fare per le didascalie che descrivono lo spazio in cui si svolge l'azione, a cominciare da quella iniziale – di nuovo vale il confronto con *Un verme al ministero*:

(*La scena rappresenta una galleria d'arte con appesi numerosi quadri per lo più astrattisti. Di quando in quando, a esprimere il passaggio degli anni, i quadri verranno sostituiti ad uno ad uno, tranne quelli di Remittenza. Una porta dà sulla strada, un'altra porta dà nell'ufficio della segreteria. Divani senza schienale*). (p. 375)

Ancor più significativa la didascalia che introduce il Secondo tempo, che indica i diversi luoghi, ma senza fornire dettagli, a tutto vantaggio della libertà del regista:

⁸ S. De Min, *La didascalia nel teatro di Dino Buzzati tra modalità mimetica e modalità diegetica*, in «Quaderni Veneti», 2008, nn. 47-48, p. 257.

*La scena rappresenterà:
prima un paesaggio in riva al mare vicino alla casa di Remittenza
poi la casa modesta di Remittenza
poi la casa di Giurassa, sontuosamente presuntuosa e dannunziana
poi un luogo qualsiasi. (p. 404)*

Libertà che Buzzati non sembra voler concedere agli attori, che vengono invece guidati in modo puntuale – con mano ancora più ferma, se possibile. Sarà lo stesso Buzzati a sottolineare – parlando con Panafieu, qualche anno più tardi – quanto l'«esecuzione degli attori»⁹ possa determinare il successo della commedia. Questo spiega l'alto numero di didascalie relative alla voce, da quelle che suggeriscono la scansione della battuta, indicando le pause:

SEMINARA. L'importante è che vengano. Poi sghignazzano, magari, della nostra roba. Ma è più forte di loro. Una forza misteriosa li trascina. (*Pausa*) Hanno paura sai? (p. 380)

SCHIASSI. L'autore, no? (*Pausa*) Che scherzo. No, che balordaggine. No: che pazzia assurda, la vita. Ci affanniamo, concepiamo speranze, facciamo progetti, ciascuno con e dietro a un suo ideale. (*Pausa*) E tutto invece è già stato fissato, minuto per minuto, sta scritto là, noi non ne possiamo modificare neanche un pelo. (p. 403)

A quelle che ne precisano l'intonazione:

DELLAMONICA (*cambiando tono di voce*). Questi qui, invece fanno i vecchi. (p. 388)

GIROMETTA (*scandendo imperturbabile le sillabe*). Il fittrone di del dal col cul per affioriccio genolsi coscienziamo simileguarsi. Recusia estemènica! Altrinò me-mocheremmo il corasidicone elabuttoirro. Ziàno che dimanuce lo qualitòn malitòn rumelettico. Eh, sabirespo padronò. (p. 394)

A quelle che definiscono la psicologia del personaggio che le pronuncia – spesso al confine tra funzione mimica e interpretativa:

MARTINA (*agrodolce*). Complimenti. Un tipo chic. Veramente un tipo. (p. 378)

SCHIASSI (*benigno e un poco enfatico*). Sì. Non so se vi siete accorti, ragazzi. Ma questa è una di quelle sere... Rarissime. Che poi si ricordano per tutta la vita. A un tratto il tempo si ferma. Ascoltate. Lo sentite che non si sente più il rumore? (p. 399)

⁹ Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, Milano, Mondadori, 1973, p. 180.

Tutte queste didascalie si accompagnano a battute che sfruttano ampiamente i puntini di sospensione quale strumento principale per guidarne la realizzazione fonica¹⁰:

MARTINA (*imbarazzata*). Ma... sa... maestro... veramente... (p. 381)

DELLAMONICA (*vagamente amaro*). Perché... vedi... vengono certi giorni... capisci? Certi giorni che io sono là in piedi davanti al cavalletto (*fa la scena*) e mi pare di essere un dio... ma di fuori viene, per esempio, un grido lontano, una voce, che so io... e l'aria... l'aria da una fessura gonfia la tenda... e fuori la città che tira la carretta e ronfa, ronfa, sai con quel tremendo mugolio... e io là in piedi come un fesso... e sul cavalletto una tela, per esempio un paio di pere, le due solite sacramentali pere. (*Ghigna*) Capisci?... E allora il pennello cade. (p. 389)

Se guardiamo alla lingua, nelle didascalie non troviamo scelte particolarmente originali (ma sarebbe strano il contrario); c'è però almeno un caso interessante: mi riferisco a questa sequenza, relativa al confronto Girometta-Boccadoro – mi limito a trascrivere le sole didascalie:

BOCCADORO (*con qualche sintomo di imbastitura*)

[...]

GIROMETTA (*scandendo imperturbabile le sillabe*)

BOCCADORO (*arrancando*)

BOCCADORO (*in un supremo sussulto*)

GIROMETTA (*pedalando metodico al traguardo*)

TIFOSI GIROMETTA (*Lo sollevano a spalle mentre Boccadoro sconfitto si allontana*) (pp. 394-395)

Buzzati imposta il confronto fra i due critici in termini sportivi, tanto che li accompagnano i rispettivi «tifosi». Sembra dunque piuttosto naturale il ricorso a veri e propri tecnicismi: «imbastitura» è parola gergale che indica la cotta, cioè lo stato di torpore fisico e intontimento mentale che colpisce un atleta durante una gara; termine usato specialmente nel ciclismo e che determina i successivi, sino al «pedalando metodico al traguardo» – piuttosto che ricalcare «l'artificiosità e la disarmonia del linguaggio»¹¹.

Anche l'aggettivazione non si segnala per scelte particolari. Per intenderci, se escludiamo l'elenco dei personaggi, c'è un'unica terna aggettivale, riferita al critico

¹⁰ Quest'uso va molto riducendosi nella *Fine del borghese*, dove anzi troviamo lunghe battute prive di punteggiatura, che ricordano certi passaggi di *Un amore*. Così, ad esempio, alle pp. 535, 541 (D. Buzzati, *Teatro*, cit.).

¹¹ S. De Min, *La didascalia nel teatro di Dino Buzzati*, cit., p. 265.

Boccadoro («istrionico, suasio e pederastico») e anche le coppie non sono frequenti («querulo, disperato», «umile e patetico», «paziente e affettuoso», «vivace e allegra» ecc.). Nessun accostamento inconsueto, a meno di voler considerare tali l'«amaro sorriso» o il «doloroso sorriso» di Remittenza. E nulla da segnalare anche per la collocazione. È però in aumento l'uso degli aggettivi e degli avverbi all'interno delle didascalie. Buzzati – a conferma di quanto si diceva della perizia tecnica – se ne serve per dosare con maggior precisione gli effetti, per smorzare o intensificare un gesto, una battuta – cosa che ritroveremo nella *Fine del borghese*:

GIURASSA (*con amabile gesto di diniego e di rimprovero*). Oh oh oh monsignore, non vorrei sembrare impertinente, ma non ritiene lei ardito parlare di specifico campo dell'arte sacra? (*Con enfasi*) Ma tutta la vera arte è sacra! Guai se non fosse sorretta sempre da un ardore religioso. (p. 417)

ROSANNA (*sorridendo furbescamente*). Me l'ha prestata la Lidia. È nuova, si può dire. Ma lei è già stufa. Se n'è già fatta comprare un'altra dal marito. (p. 411)

Da rilevare, a questo proposito, l'avverbio usato come *specificatore*, vero e proprio stilema buzzatiano:

GIURASSA (*sicuro di sé e vagamente ironico*). Neanch'io sapevo che voi due siete fidanzati... (p. 378)

ROSANNA (*placida e vagamente insolente accendendo una sigaretta*). Dice così se per dipingere occorre far sempre quel saltabecchamento. (p. 415)

Dialoghi e personaggi

Quello che sembra evidente – anche a una prima lettura – è che i dialoghi offrono una lingua più mossa, che spazia fra varietà e registri diversi. La cosa si spiega, ovviamente, con la necessità di differenziare i personaggi: variare le lingue parlate in scena è sempre stato un punto fermo per Buzzati, non solo per il commediografo. Basterebbe rileggere alcune delle recensioni scritte per «Bis tutti gli spettacoli», ad esempio quella a *Una donna senza importanza*: «Durante il dialogo si ha l'impressione che l'autore si trasferisca fulmineamente dalla pelle di un personaggio a quella di un altro, [...] tutti quindi si assomigliano, assomigliando tutti a lui, Oscar Wilde»¹².

In questi dialoghi – non tratterò le battute di Girometta e Boccadoro – troviamo quindi forestierismi, dai più scontati «vernissage», «snob», «gaffe», «chic», «sie-sta», a «souplesse», «jeunesse», «délabrés», «chinoiserie», «emouvant» ecc. A pro-

¹² D. Buzzati, *Dopo cinquantasei anni Una donna senza importanza di Wilde pare un vecchio signore ostinato a restare giovane*, in «Bis», 12 dicembre 1949, p. 4

posito di escursione fra registri diversi, accanto a parole non comuni o letterarie («travedere», «polivalente», «plutocrate», «polimorfo», «cesura», «verecondia», «abigeato», «filantropo», «antivedere», «rutilante») troviamo parole basse («malloppo», «beccare un marito», [essere] «fregato», «intrallazzi») o volgari («troia», «porco», «casino», «balle», «coglione», «puttana»). Non mancano dialettismi («ingabolare», «ciusca», «palanche») o termini popolari («cine», «grano», «reumi») e gergali («barbette»¹³, «zeppo» [di milioni], «bidonare»). O infine il ricorso a modi di dire: «crepar dal ridere», «faccia di bronzo», «mettere le pive», «darla a bere».

Anche l'aggettivazione diventa più ricca, per quantità e qualità. C'è un unico, ma significativo¹⁴, esempio di sei aggettivi in serie, in bocca a Paola e riferito al defunto Seminara: «Pace all'anima sua, ma io l'ho trovato sempre un tipo odioso. Serio, rispettabile, economo, morigerato, vagneriano, astemio. Da vomitare» (p. 427). Più numerose le terne, che spesso si combinano con altre strutture ternarie (sottolineatura mia):

DELLAMONICA. Lo so. Verrà tempo che non aspetterai più neanche un minuto. E allora sarai sistemato per sempre. Una mummia, un uomo spento, sparuto. Come quello che hai dinanzi. Vecchio, maligno, invelenito, ah, ah. (p. 408)

REMITTENZA. Povera Rosanna. Io alle tue bugie credevo, e se uno crede in una cosa, questa cosa esiste, non capisci? E la Rosanna buona, onesta e pulita, è esistita veramente, è esistita, ti dico... Io l'ho fatta vivere! Perché ci credevo... E adesso tu capisci che è esistita, ma è un'altra, non sei tu... E capisci quello che hai perduto, e ti viene la rabbia, e mi odi, e mi disprezzi. Le corna, le corna... ma di noi due, chi è umiliato veramente?... (*Vedendo Rosanna allontanarsi*) Rosanna, Rosanna, dove vai adesso? (*Si guarda smarrito intorno mentre tutti lo scrutano. A voce atona, lentamente*) Senti, Schiassi, allora io vengo. (p. 430)

Qui gioca senz'altro la predilezione buzzatiana per le misure ternarie, che si lega a questioni di ritmo, tanto più rilevanti nel caso di un *parlato-recitato*.

Pochi gli accostamenti inconsueti – sempre escludendo Girometta e Boccadoro: il «romanzesco comandante» Schiassi, definito da Leontina «essere misterioso e polimorfo», e che a sua volta si definisce «polveroso rudere». E, in una delle battute di Golemberg, «fatto antelamico». Romanzesco e antelamico meritano qualche parola in più: il primo è un aggettivo di uso piuttosto raro, che entra nel vocabolario di Buzzati a partire dal *Deserto dei Tartari* e che ritroviamo più volte¹⁵.

¹³ La parola compare anche in un articolo del 1953 (D. Buzzati, *Il ragazzo che cantava*, in «CdI», 28-29 marzo, p. 3), dove è usata come sinonimo di «centame», cioè banconota da cento lire.

¹⁴ Significativo perché è un esempio di quella *progressione sinonimica* che sconfinava nell'elenco e che ritroveremo in *Un amore*. Cfr. F. Atzori, *Alias in via Solferino. Studi e ricerche sulla lingua di Buzzati*, Pisa-Roma, Serra, 2012, p. 68.

¹⁵ Negli anni Cinquanta compare in: *Ypsilanti in linea, cabina 9*, in «CdI», 2-3 ottobre 1954, p.

Antelamico, o, meglio, «fatto antelamico» ci porta invece nel campo dell'intrate-stualità buzzatiana – ci sono pochi dubbi sul fatto che si tratti di un recupero. Compare infatti in *Polvere dei secoli*, un articolo che ha per protagonisti il palazzo della Pilotta e il sovrintendente delle gallerie d'arte di Parma, Armando Ottaviano Quintavalle:

Lo ascoltammo: e mi accorsi che parlava una lingua diversa dalla nostra, stranamente paludata e solenne, da vecchia prolusione universitaria. Diceva «colluvie di colori», «ecco un fatto antelamico», «gravitazione dell'artista». Che naturalezza e convinzione però in quelle sue parole difficili¹⁶.

La costruzione dei personaggi va ovviamente osservata in modo più ravvicinato. Prendiamo Schiassi. Il suo carattere indefinito, «polimorfo» si realizza anche come variazione linguistica: a seconda delle situazioni, cambiano le parole, ma cambiano anche le strutture; nelle sue battute – ad esempio negli scambi con Paola, da «commerciante in cotone» – possiamo infatti trovare fenomeni tipici del parlato colloquiale, dal *ci attualizzante* alla forma ridondante *a me mi*:

PAOLA. Ci potrebbe scommettere dieci barbette?

SCHIASSI (*sorridendo compiaciuto*). Ci potrei. È evidente come il sole. (p. 400)

SCHIASSI. Bè, le dirò che a me non mi fa grande effetto. (p. 392)

Ma possiamo anche trovare – specie nella seconda parte della commedia – soluzioni retoricamente calibratissime, come nella battuta che segue:

SCHIASSI. Eccoci dunque qui, signori e signore, alquanto délabrés, rinsecchiti dagli anni, sassolini del vecchio Imalaia, con le nostre scarpe impolverate, preoccupazioni, rimpianti, emicranie. Chi credeva di partire è rimasto. Chi credeva di rimanere è partito... [...] Guardatelo come cammina sul ponte della nave. Adesso, aspetta a darsi arie! Poveraccio. (*Pausa*) Guardatelo. Risplende di luce propria. E ieri era un povero gobbetto. Era grigio, era contribuente, era titolare, era pedone, era utente, era locatario. Portava le soprascarpe di gomma. (*Pausa*) Questo stava dunque scritto sulla pagina che tu in quel lontano giorno, sul copione, leggesti, Paola, per sbaglio? (pp. 435-436)

Mi limito a segnalare il ricorso all'elenco – nel secondo caso rafforzato dall'anafora («Era grigio, era pedone...»), al *chiasmo complicato* («Chi credeva di partire...

3; *Il tremendo incubo di Rho*, in «CdS», 11 ottobre 1956, p. 5; *Erano proprio quarantamila le greppie nelle scuderie di Salomone*, in «CdS», 23 dicembre 1956, p. 3; *Più affascinante la Luna se la abitassero i cannibali*, in «CdS», 12 dicembre 1957, p. 3; *Una madre e tre suoi bambini travolti e stritolati dal treno*, in «CdS», 25 aprile 1958, p. 1.

¹⁶ D. Buzzati, *Polvere dei secoli*, in «CdS», 3 giugno 1948, p. 3.

Chi credeva di rimanere...»), con ripetizioni e interventi sull'ordine delle parole che mirano a un effetto liricizzante piuttosto che a restituire l'immediatezza del parlato.

Ogni personaggio, si può dire, ha una sua personalità linguistica ben definita, che lo rende riconoscibile (almeno al lettore). Possiamo verificarlo mettendo a confronto Rosanna – forse il personaggio più interessante da questo punto di vista – e Remittenza. La prima parla di «ermetici» (Girometta e Boccadoro), di «momento topico», di «vernissage» e «imprimés» stupendi – però quest'ultimo termine rientra nelle sue competenze di «vendeuse» – ma la sua lingua conosce più spesso escursioni verso il basso: Remittenza è innamorato «fradicio» e una tale «piaga», ma per lei non è «mica facile beccare un marito»; più tardi si definirà una «cretina», perché sposando Remittenza è stata «bidonata»; infine gli confesserà le «corna» che gli ha messo e la sua «fregatura», lamentandosi che ormai vecchia «non c'è un cane che mi dia una lira per venire a letto con me». Si esprime in modo colorito: con il boss Margaritta c'è un «bel po' di grano da rimediare» perché è «pieno di quattrini come un uovo»; Remittenza – anzi Rem – è il suo «fagottino» (interessante e non isolato il ricorso agli alterati, in tutta la commedia)¹⁷, salvo poi trasformarsi in un «fintone» nell'ultimo teso colloquio. Spesso le sue battute hanno una patina dialettale: «È un buon mercato incredibile», «È dietro a fare i compiti», «È venuta la Fausta», «Non stanno dalla curiosità».

Quanto alle strutture, nelle sue battute troviamo la gamma più ampia – rispetto a tutti gli altri personaggi – di fenomeni tipici del parlato colloquiale: *concordanze a senso* («E c'è a pranzo i parenti»), *ci attualizzante* («non ci ho nessuna voglia di grane»), *che polivalente* («Aveva telefonato che veniva»; «quelle sue croste che è bravo chi ci capisce qualche cosa»; «Un grande mucchio che tu lo guardi e poi ti metti a piangere»; «Ringraziar Dio che la Steffanini mi aiuta»); *frasi scisse* («Sei tu che hai fatto confusione»), *dislocazioni* («Vuoi saperlo? Vergine, mi crede.»; «Madonna, ce l'hanno fatto fare il salto, stavolta! Vecchi siamo ormai ridotti.»)

Tra i fenomeni tipici del parlato colloquiale rientra anche il cosiddetto *foderamento* (cioè la ripetizione della parte iniziale della frase, coincidente perlopiù col verbo), che Buzzati sfrutta, con misura, non solo per Rosanna:

ROSANNA. Ce la siamo cavata? Hai una bella forza, hai. E finiamola una buona volta con questa ignobile commedia. Come se tu non avessi mai saputo! (p. 429)

ROSANNA. E piantala, fintone che non sei altro. Già, le pellicce di visone si prestano gratis alle amiche per degli anni... [...] L'amore, l'amore, non sapevi parlare d'altro... Ma se tu mi avessi amato veramente non avresti mai permesso che io (*Scoppia in singhiozzi*)... Mi fai schifo, mi fai. (p. 430)

¹⁷ Ad esempio per caratterizzare Giurassa: «amichetta», «bacetto», «gobbetto», «dollarazzi», «goccettino», «scarafaggetto», «cognaccone».

REMITTENZA. Oh non importa, signorina, non importa... Se non si scherza un poco fra di noi! E poi, è sicura che è uno scherzo? (*Attimo di silenzio e imbarazzo*). (pp. 401-402)

A parte questo *foderamento*, nelle battute di Remittenza troviamo poco altro: la forma ridondante *a me mi* («A me i Viscenti non mi beccano») e il *che polivalente* («Se ti dico l'ora precisa che telefono»; «Mi era venuto il dubbio, dal modo che ridi.»). La sua è una lingua più controllata, ordinaria, perfettamente in linea con il personaggio. Non è un caso che solo parlando con Rosanna, nell'ultimo colloquio, Remittenza si lasci andare («Carogna... lurida... puttana... maledetta!»¹⁸; «non ero io ad essere fregato»; «Quanto sei stata idiota» p. 430). Come non è un caso che le poche parole non comuni compaiano nelle battute dove descrive – «infervorato» precisa la didascalia – l'ispirazione che lo domina e gli impedisce di dipingere come Giurassa: «Lui cominciò a marciare avanti, non lo tenevo, era come... come un globo rutilante, una cateratta, come un bambino che ridesse» (p. 411).

Ordinaria non significa banale, sia chiaro – specie guardando all'«esecuzione». Basta leggere la battuta che precede, dove Buzzati sfrutta una tecnica simile a quella descritta nell'*Autoritratto*, che consiste nel «sommuovere i piani del tempo»¹⁹, alternando i tempi verbali; usarli in sequenza produce un effetto ancora più straniante di *slittamento temporale*, cui si accompagna il preziosismo del «dixeram»:

REMITTENZA. Lui, lei, chissà. Come un rinoceronte marcia dentro di me, certe sere. E io gli dicevo, gli dissi, gli avevo detto un giorno. Dixeram: c'è uno sbaglio, un elementare errore di persona. Ricordo. Era un venerdì con delle nuvole basse. Ricordo perfettamente. Una rapina a Porta Milano ci fu, bellissimo colpo, alla succursale del Credito numero 7. Io indossavo un maglione blu notte. E lui... (p. 411)

Vale per Remittenza quello che ho già osservato per Schiassi: spesso Buzzati sfrutta la ripetizione – nelle sue varie forme – non per mimare il parlato, ma per segnare un innalzamento di tono, combinandola con altri mezzi che appartengono al suo armamentario magico-linguistico: gerundio assoluto, elenchi, strutture ternarie; senza trascurare gli effetti di ritmo, ricercando una calcolata alternanza di frasi brevi e lunghe, con il punto fermo a isolare e mettere in rilievo singole parole. Si legga, ad esempio, questa battuta:

REMITTENZA. Sì, sì. Aiutami. Dimmi cose che facciano coraggio. Ho paura. Oh, come avrei bisogno d'essere più forte di fronte a questo atroce scherzo. Io anco-

¹⁸ Ma il seguito della battuta la rovescia di segno: «Oh amore amore mio... Povera Rosanna...». È una modalità che ritroveremo in *Un amore* (cfr. in proposito F. Atzori, *Alias in via Solferino. Studi e ricerche sulla lingua di Buzzati*, cit., p. 69).

¹⁹ Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 213.

ra valido. Nel pieno possesso delle mie risorse artistiche. Maestro di una nuova scuola che forse illuminerà i secoli venturi, forse, quando i palazzi sprofonderanno nelle nubi del cielo per almeno tremilatrecentotrentatré metri numero fatale, io, uomo fortunato, sul punto di coronare la carriera, sul punto di toccare la vetta dei miei sogni... verso il tramonto ci pensavo tanto, quando ero ancora ragazzo e le case si rinchiudevano lentamente su se stesse, le finestre illuminandosi ad una ad una, e nel cuore dell'uomo entrava un... (p. 432)

Possiamo integrare queste osservazioni con qualche numero, partendo dalla qualità del lessico. Se consideriamo le battute dei vari personaggi, limitandoci alle parole piene – nomi, aggettivi, verbi ecc.: le più interessanti – risulta che Remittenza fa registrare la percentuale più alta di parole appartenenti al Vocabolario di base²⁰: 90% contro l'88% di Rosanna²¹. Numeri comunque molto alti, specie se li confrontiamo con quelli che fanno registrare Golemborg (75%) e Giurassa (76%).

Sempre riferendoci alle parole piene, possiamo misurare la ricchezza lessicale dei personaggi, l'ampiezza del loro vocabolario. Qui la sorpresa è Paola – segretaria della galleria d'arte e «oca», come la definisce Martina – che sfoggia un vocabolario più vario di quello di Golemborg (0,747 contro 0,741), con una frequenza media leggermente più bassa (1,33 contro 1,35)²².

Di qualche interesse anche i dati relativi al peso delle diverse categorie grammaticali²³. Le percentuali più alte di aggettivi le fa registrare Golemborg (6,9%), seguito da Leontina (5,4%) e – di nuovo – Paola (5,3%). Da segnalare che le battute di Remittenza fanno registrare una percentuale di aggettivi nettamente più alta rispetto a quelle di Rosanna (4,2% contro 2,8%), mentre il contrario accade per i verbi (17,5% contro 20,2%, la più alta, si noti). È chiaro che in un autore con la sensibilità – mi verrebbe da dire l'orecchio – di Buzzati ciò non è frutto del caso e rispecchia le due differenti personalità: più pratica e impulsiva Rosanna, più timido e riflessivo Remittenza.

Naturalmente il dato è tanto più significativo quanto più inaspettato o capace di far emergere le differenze tra i personaggi: vedi lo scarto fra Rosanna e Giurassa, a dispetto delle notevoli somiglianze fra i due. Oppure il *rispetto* di Paola o infine la

²⁰ Elaborato a partire dal LIF (Lessico italiano di frequenza, 1971), rappresenta la porzione della lingua italiana usata e compresa dalla maggior parte di chi parla italiano. Cfr. T. De Mauro, *Guida all'uso delle parole*, Roma, Editori Riuniti, 1980; i dati sono stati ricavati utilizzando Corrigé (<https://pro.corrige.it/>), che fa riferimento all'edizione 1997.

²¹ Questi i dati, in ordine decrescente: Remittenza 90%, Rosanna 88%, Paola 88%, Seminara 86%, Schiassi 84%, Martina 83%, Leontina 80%, Giurassa 76%, Golemborg 75%.

²² Data la massima ricchezza corrispondente a 1, questi i risultati: Paola 0,747 (frequenza media: 1,33); Seminara 0,745 (1,34); Golemborg 0,741 (1,35); Giurassa 0,704 (1,40); Martina 0,679 (1,47); Schiassi 0,656 (1,52); Remittenza 0,641 (1,63); Rosanna 0,615 (1,62); Leontina 0,607 (1,52).

²³ I dati sono stati ricavati utilizzando il software DyLan TextTools v2.1.9 [cfr. tabella alla p. sg.]

	Aggettivi	Verbi	Sostantivi	Nomi propri
Giurassa	4,1%	15,2%	15,5%	2,7%
Golemberg	6,9%	13,9%	13,1%	2,2%
Leontina	5,4%	14,5%	15,1%	2,8%
Martina	3,6%	15,8%	13,1%	4%
Paola	5,3%	15,7%	15,1%	2,6%
Remittenza	4,2%	17,5%	13%	2,8%
Rosanna	2,8%	20,2%	12,8%	2,8%
Schiassi	4,9%	14,7%	15,5%	2,9%
Seminara	4,1%	18%	13,9%	3%

collocazione *media* di Schiassi – il «jolly», l'arbitro della commedia, secondo lo stesso Buzzati²⁴.

Intratestualità

Rispetto ad altri copioni, qui il gioco dell'intratestualità si fa più complesso – per non dire spregiudicato. Il primo testo è, ovviamente, il racconto *Il critico d'arte*, pubblicato sul «Corriere della Sera» nel 1956: è noto che Buzzati ne recupera alcuni passaggi, facendone le battute di Girometta, ma è interessante osservare più nel dettaglio questo recupero, che non è semplice copia.

Possiamo anzitutto distinguere, fra le diverse battute, quelle in cui ancora si individua un senso, più o meno compiuto, da quelle che sfociano in una critica «astrattista», anche se in molti casi lo scopo di Buzzati è lo stesso, cioè ottenere un dettato più fluido, che non metta in eccessiva difficoltà l'attore che le pronuncia. Nelle prime, molte varianti sono legate al parlato: vedi – fra le integrazioni – il ricorso alla ripetizione come marca di oralità, anche con l'inserimento dei puntini di sospensione:

Ma qui appunto si precisa come la meccanica mondrianiana²⁵

Ma... ma qui appunto si precisa come la meccanica neo-mondrianiana (p. 393)

Oppure l'aggiunta di interiezioni:

un irrigidimento, per non dire infrenabile vocazione, verso ascetismi formali che, senza rifiutare le suggestioni della casualità dialettica, amano ribadire una stretta misura dell'atto rappresentativo

un irrigidimento, per non dire infrenabile tentazione, verso ascetismi formali che... senza rifiutare, oh no, le suggestioni del determinismo dialettico, ribadiscono, per dirla in parole povere, una stretta misura dell'atto rappresentativo (p. 393)

²⁴ Cfr. L. Barbara, *Il mito della gloria nella novità di Buzzati*, cit.

²⁵ D. Buzzati, *Il critico d'arte*, in «CdS», 20 luglio 1956, p. 3.

O ancora la sostituzione della punteggiatura, in funzione espressiva, a suggerire il tono:

così avvertita e sensibile da consumare i termini in sopravvivenza peculiare di poesia.

così da consumare i moduli delle sforzate capienze, termine nuovo di una sopravvivenza peculiare di poesia! (p. 393)

Sempre in funzione dell'«esecuzione» troviamo poi soppressioni che alleggeriscono il testo:

al quale (Squittinna) sarebbe oltremodo faticoso disconoscere, pur sotto il voluto peso di inevitabili e fin troppo ovvii apparentamenti stilistici, un irrigidimento

Né, né si può disconoscere un irrigidimento (p. 393)

Le battute di critica «astrattista» vedono, di nuovo, un generale alleggerimento – meno parole oppure due battute al posto di una, come nell'esempio che segue – e una maggiore scorrevolezza ottenuta coordinando le frasi o spezzando il periodo; con ulteriori interventi che eliminano combinazioni quasi impronunciabili («che più levapo si su predomioranzabelusmetico») o modificano singole parole («tezio» > «trezio»); il tutto con rinnovata attenzione al ritmo, che si distende nella prediletta misura ternaria:

E sonfio tezio e stampo egualiterebbero nello Squittinna il trilismo scernosti d'ancomacona percussi. Tambron tambron, quilera dovressimo, ghiendola namicadi coi tuffro fulcrosi, quantano, sul gicla d'nogiche i metazoni, gosibarre, che più levapo si su predomioranzabelusmetico, rifè comerizzando per rerare la biffetta posca o pisca. Verè chi...

E sonfio e trezio e strampo egualiteranno il tilismo merolettico di ancomacona. Tambron tambron quilera dooressimo. Nogiche i metazoni. (p. 394)

Gosibarre il punfro più si suppe rifè comerizzando per rerare la biffetta, e pasca e pisca e pusca! (p. 395)

C'è però un secondo testo che Buzzati sfrutta in modo ancor più ampio ed è *Al caffè letterario*, apparso sempre sul «Corriere» nel 1957. Ambientato appunto in un caffè, vede protagonisti alcuni letterati, che cercano di consolare – almeno in apparenza – il loro amico e collega Giorgio Limonta, cupo perché il premio a cui aspirava è stato invece assegnato al suo rivale, Gasbarrini. Dunque una situazione molto simile alla scena che apre il Secondo tempo e vede dialogare Dellamonica, Castorri e Seminara a proposito della cattedra di pittura, ormai sfumata; con un personaggio, Procida, «mezzo scrittore, mezzo giornalista, mezzo pittore e un altro mezzo non si sapeva bene cosa, intelligentissimo e serpente», che come Seminara ha l'erre «un po' debole» e ride in modo atroce, «a colpettini aridi e secchi, come

se in gola avesse due legni che battevano.» A parte i nomi – Castorri e Gasbarrini – che ritornano, il copione vede la ripresa di interi blocchi di battute e – di nuovo – è interessante metterle a confronto. Ci sono casi in cui la battuta è quasi identica, come nell'esempio che segue – anche se sfrondata e resa più neutra, senza i punti esclamativi, alla ricerca di una pronuncia più «spontanea»²⁶:

– Bravo – disse Castorri – stavolta il mio nome l'hai pronunciato giusto. Come mai? Di colpo l'erre ti è risaltata fuori. Gli hai fatto una cura?

– Hai ragione. Magnifico! Senti che bello: carro, burro, ferro. E l'avevi sentito anche tu, il mio erre, in che condizioni era poco fa: si reggeva appena in piedi. Ascolta adesso: sbirro, Gasbarrini, Putifarre, arri, arri, Castorri!²⁷

CASTORRI. Bravo, stavolta il nome l'hai pronunciato giusto. L'erre ti è risaltato fuori?

DELLAMONICA. Magnifico. Senti che bello: carro, burro, ferro. E l'avevi sentito anche tu il mio erre poco fa. Si reggeva appena in piedi. Ascolta adesso: sbirro, Gasbarrini, Putifarre, arri, arri, Castorri. (*Risata*). (p. 407)

Possono naturalmente variare il montaggio o l'attribuzione della battuta; così, alle battute che abbiamo appena visto, seguono queste, che nel racconto appartenevano invece a Pambianco (e le precedevano):

Pambianco si alzò, e non è dire poco, tenuto conto della sua statura.

– Per me è tardi. Cari amici, arrivederci.

– Sostò. – E te, Procida, ti perdono.

– Perdonarmi di che?

– Di ridere così – spiegò con accento di estrema convinzione. – Qualsiasi altro lo accoppierei, che ridesse come te. Senza il minimo rimorso. Ma io ti conosco. So che non è malanimo. Solo una particolarità della laringe.

– A molti piace. invece – obbiettò Procida, suasio. – Mia moglie. per esempio. Spesso mi fa il solletico a questo unico scopo. Per farmi ridere. Dice che la inebria.

CASTORRI. Ciao, Dellamonica. E ti perdono.

DELLAMONICA. Oh bella. Di che?

CASTORRI. Di ridere così. Qualsiasi altro lo strangolerei, che ridesse come te. Senza il minimo rimorso. Ma ti conosco. So che malanimo non è. Soltanto una particolarità della laringe.

DELLAMONICA. A molti piace, invece. Mia moglie, per esempio. Spesso mi fa il solletico a questo unico scopo. Per farmi ridere. Dice che la inebria. (*In quel mentre compare Schiassi*). (p. 407)

²⁶ La parola compare in una recensione a *Gente nel tempo*; scrive ancora Buzzati: «Quanto più tremenda la parola “morte” se pronunciata pianamente come un termine qualsiasi, porta, cotone, giallo, referenza, buongiorno, invece che con inflessioni sepolcrali. Se le parole hanno un vero peso non c'è bisogno di gridarle o singhiozzarle» (D. Buzzati, *Morte a scadenza, un abate diabolico e due sorelle ossessionate nel dramma Gente nel tempo al Piccolo Teatro*, «Bis», 26 maggio 1949, p. 4).

²⁷ D. Buzzati, *Al caffè letterario*, in «CdS», 28 agosto 1957, p. 3.

In altri casi Buzzati modifica, in modo più o meno vistoso, il testo, affidandosi a una lingua più espressiva («paponi», «cani e porci», «bestione»), capace di definire più nettamente i personaggi:

– Figurati. È pacifico ormai che le giurie non ne capiscano assolutamente un fico. Ma da questo a premiare quella assoluta idiozia di Gasbarrini! Quando c'è disponibile un romanzo come il tuo, che non faccio per dire...

DELLAMONICA (*perentorio*). Impossibile. Che i paponi dell'Accademia non ne capiscano un fico, lo sanno cani e porci. Ma da questo a chiamare Gasbarrini, quel bestione! Coi titoli che hai tu Seminara, col nome che hai! (p. 405)

Il terzo testo oggetto di ampi recuperi è *Il maestro*, apparso in *Egregio signore, Siamo spiacenti di...*, dove il rapporto tra racconto e copione è più simile agli altri casi di riscrittura dal racconto alla scena. La situazione è la stessa della commedia: il celebre Golenberg, il «Napoleone dell'arte prerinascimentale», visita una mostra «di assai modesta levatura» accompagnato da una dispotica infermiera. Se confrontiamo i due testi, incontriamo recuperi pieni, battute trasposte da un testo all'altro, senza modifiche:

Il maestro si batté il capo glabro con le nocche della mano sinistra: «Là, là, vecchia testa arrugginita, così impari, toc toc. E lo sapevi! Lo sapevi, bestiaccia! Dovevi invece dire ... Cosa dovevi dire? Dovevi dire paleocristiano, no? È tanto semplice». (p. 251)²⁸

GOLEMBERG (*battendosi il capo con le nocche della mano che tiene il ventaglio*). Là là, vecchia testa arrugginita, così impari, tac tac. E lo sapevi! E lo sapevi, bestiaccia. Dovevi dire invece... Cosa dovevi dire? Dovevi dire paleocristiano, no? È tanto semplice. (p. 382)

Oppure con minimi aggiustamenti, come nell'esempio che segue, dove la prima ripetizione, che simulava il parlato, nel copione cade, risultando eccessiva, a così breve distanza dalle altre:

Si fece silenzio. Golenberg stava per parlare: «Oh, interessante, interessante» esclamò, stranamente rianimato. «A che epoca, diciamo, a che epoca è stato finora attribuito?» (p. 250)

GOLEMBERG (*sorridendo e sventagliandosi*). Bene, bene, grazie. E lei? (*Si ferma accanto a un gran nudo accademico*) Oh, interessante. (*A Martina*) A che epoca, diciamo, a che epoca è stato finora attribuito? (p. 381)

O, infine, che sviluppano il testo del racconto; qui, in particolare, la frase pseudo-idiomatica «ne uccide più l'arte che la spada» viene storpiata da Paola e diventa il pretesto per celebrare la cultura enciclopedica di Golenberg:

²⁸ D. Buzzati, *Egregio signore, Siamo spiacenti di...*, Milano, Elmo, 1960.

«Le più sanguinose!» approvò, pronta, la signora Episodi. «Eh sì» commentò un altro «ne uccide più l'arte che la spada!» Golenberg si guardò intorno, interrogativamente. (p. 252)

MARTINA. Le più sanguinose!

UN GIOVANE. Ne uccide più l'arte che la...

GOLEMBERG (*compiaciuto*)... che la... che la...

PAOLA. Ne uccide più l'arte che la strada!

GOLEMBERG. Oh no, bella signorina, a questo punto no. Le più recenti statistiche del Comitato internazionale del traffico ehm ehm.

MARTINA. Però che cultura enciclopedica. (p. 393)

Ai tre testi vanno poi aggiunte le battute ricavate da *Mondanità*, sempre pubblicato sul «Corriere» – di nuovo si noti l'uso più discreto del punto esclamativo²⁹:

La conversazione è sui bambini.

– Sì, sì, a scuola li affaticano troppo – Troppi compiti troppi compiti! – E poi si ammalano. Oh, il mio maggiore ha appena fatto il morbillo – Il mio, oltre il morbillo, quest'anno ha fatto: rosolia, scarlattina, varicella, orecchioni. pertosse e un po' di febbre melitense; eppure è il primo della classe – Poverino! – Il morbillo, ai miei, gliel'ho fatto fare in Svizzera – Perché? In Svizzera è di qualità migliore? Cara te, c'è una igiene, in Svizzera!³⁰

REMITTENZA. Lo affaticano troppo quel bambino.

LEONTINA. Troppi compiti, troppi compiti.

REMITTENZA. E poi ha appena fatto il morbillo.

SEMINARA. Il mio, oltre il morbillo, ha fatto: rosolia, scarlattina, varicella, orecchioni, pertosse e un po' di febbre melitense. Eppure è il primo della classe.

ROSANNA. Oh poverino.

LEONTINA. Il morbillo, ai miei due, glielo faccio fare in Svizzera.

MARTINA. Perché in Svizzera è di qualità migliore?

LEONTINA. Cara te, c'è un'igiene, in Svizzera! (pp. 423-424)

²⁹ Non considero invece la poesia-congedo *La Partenza per l'America*, già comparsa in *Gerundio* – il volume, stampato da Lucini, esce il 20 dicembre 1959 – e che nella commedia viene affidato alle voci di Leontina, Martina e Paola. Mi sembra più probabile che in questo caso il rapporto vada rovesciato, che cioè ci troviamo di fronte al riuso di un materiale di lavoro, appartenente alla commedia, magari attinto da quello stesso quaderno *Bella copia* che contiene la risposta di Remittenza («Dio che non esisti ti prego»); quaderno descritto da Lucia Bellaspiga e databile al 1957 («Dio che non esisti, ti prego...» *Dino Buzzati, la fatica di credere*, in A. Colombo e D. Bahuët Gachet [a cura di], *Dino Buzzati d'hier et d'aujourd'hui*, Actes du Colloque international, Besançon, octobre 2006, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2008, p. 348).

³⁰ D. Buzzati, *Mondanità*, in «CdS», 5 luglio 1958, p. 3.

Questa fitta rete di recuperi intratestuali non ci mostra solo come lavora l'ultimo Buzzati, ma spiega anche l'impressione dei primi recensori: Mosca, ad esempio, rimprovera al regista Colli di aver messo in rilievo la «frammentarietà della composizione»³¹; mentre Eligio Possenti parla di «azioni frammentarie» nelle quali «spiccano figure curiose di pittori, di donnine snob, di illusi, di imbrattatele e di artisti geniali»³².

Più in generale, questa rilettura conferma l'impegno dichiarato da Buzzati a Barbara – nell'intervista già citata: «scrivendola, mi sono impegnato a fondo, assai più che per le altre. Si trattava di trasferire sulla scena un mito (il mito della gloria e dell'America) e di realizzare un'idea fantastica piuttosto che un intreccio»³³. È un Buzzati già proiettato verso *La fine del borghese*³⁴, ma ancora fiducioso nelle risorse della scrittura teatrale, ben diverso da quello che confesserà a Panafieu la sua disillusione, il suo amore tradito: «Io, ormai, mi sono rassegnato. Non mi ostino più. Ho rinunciato. Ho dovuto rinunciare a questo miraggio»³⁵.

³¹ Mosca, *La malinconia della gloria*, in «CdI», 24-25 aprile 1962, p. 3.

³² E. Possenti, *L'uomo che andrà in America*, in «CdS», 24 aprile 1962, p. 8.

³³ L. Barbara, *Il mito della gloria nella novità di Buzzati*, cit.

³⁴ Come sempre nel caso di Buzzati, la cronologia è incerta e la data di composizione va probabilmente anticipata. Ricordo a questo proposito che *La fine del borghese* viene inserita in cartellone, al Teatro del Convegno, già nella stagione 1964-1965. È probabile che ad essa faccia riferimento Eligio Possenti, in una lettera (senza data) del periodo, quando lamenta: «mi spiace che gli autori italiani invitati non mi abbiano dato commedie riuscite», tanto da essere stato costretto a restituirle; gli autori in questione sono Terron, con *Il figlio del mare*, e Buzzati, con *La fine del borghese*: «l'uno [Terron] perché inadatto, l'altro, secondo me, perché non felice e se mai troppo d'avanguardia» (F. Perelli, *Un carteggio di Eligio Possenti (1960-1966)*, in «Il Castello di Elsinore», XXXI, 2018, n. 78, p. 104).

³⁵ *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 180.

Gianni Antonio Palumbo

Sola in casa fra leggerezza e sinistro

Nel maggio del 1958 debuttava presso il Teatro Gerolamo di Milano, in Piazza Beccaria 10, l'atto unico *Sola in casa*, da Dino Buzzati composto per Paola Borboni. Il programma di sala¹, costituito da 18 pagine di inserzioni pubblicitarie e 4 recanti il frontespizio e il pezzo di Silvio D'Amico *Paola Borboni pirandelliana* (tratto da «Chi è di scena?»), «cronache di teatro drammatico per la Rai»), mostra come la *pièce* fosse incastonata in un recital che, a partire dalle ore 22 del 22 maggio, doveva comprendere *La bottiglia d'acqua minerale*, di Riccardo Bacchelli, *Emilia (in pace e in guerra)* di Aldo Nicolaj, *Sola in casa* – appunto –, *La formica* di Carlo Terron e *Fine di giornata (La donna attiva)* di Stefano Pirandello².

Un'indisposizione impediva a Paola Borboni di andare in scena la sera del 22, come precisato sul «Corriere della Sera» del giorno successivo³. La *première* era rinviata dunque al 23⁴, quando ebbe regolarmente luogo, come testimonia la recen-

¹ Abbiamo consultato la copia presso il Museo Biblioteca dell'Attore, in via del Seminario, 10, a Genova.

² A tal proposito, segnaliamo anche l'annuncio del «Corriere della Sera» del 22 maggio 1958, p. 6, collima perfettamente con quanto riportato dal programma di sala già citato; si parla infatti di una *première* dei cinque monologhi al Gerolamo, che avrebbe avuto luogo quella sera stessa, alle 22. Comunicazione analoga, e relativa alla sera successiva, era anche sul «Corriere della Sera» del 21 maggio 1958, p. 6.

³ «Corriere della Sera», 23 maggio 1958, p. 6.

⁴ Proprio questa circostanza ha reso sdruciolevole la *vulgata* relativa al debutto dello spettacolo; la difficoltà è stata accentuata dalla mancanza di cenni alla data della prima rappresentazione nella *princeps* della *pièce*: *Sola in casa. Un atto di Dino Buzzati*, con illustrazioni di F. Nardis, in «L'illustrazione italiana», LXXXV, 1958, n. 5, pp. 75-81. A una *première* il 24 maggio 1958 fa riferimento la nota introduttiva a D. Buzzati, *Sola in casa*, in Id., *Teatro*, a cura di G. Davico Bonino, Milano, Mondadori, 1980, p. 184. L'edizione Davico Bonino riproduce la *princeps*, senza varianti sostanziali (con l'eccezione di un «che cosa le prende», p. 202, a fronte del «Che cosa la prende» de «L'illustrazione italiana», p. 80). Riconducono correttamente alla prima del 23 maggio M. Formenti, *Sola in casa: una pièce buzzatiana in scena a Cordenons*, in «Studi buzzatia-

sione sul «Corriere della Sera» del 24 maggio, firmata E.P., che segnalava il successo riscosso dal recital durante la rappresentazione della sera prima. Il recensore definiva «festosissima» la serata e «festeggiatissima» Paola Borboni, con la sua «dizione chiara, colorita, tutta sfumature, passaggi, ombre, luci, bagliori» e l'«abilità minuziosa e incisiva» nell'elaborazione dei testi. L'articolista lamentava il fatto che il repertorio moderno tendesse a non valorizzare le potenzialità delle attrici, imbrigliandole («La donna nel teatro d'oggi è spesso monotonamente e crudamente freudiana»), ma tale limite non si era affatto riscontrato negli atti unici scritti appositamente per la Borboni. Parole di elogio erano spese per il testo buzzatiano, che si connotava per l'aura da incubo e presentava l'originale soluzione del «personaggio invisibile»: «Il mostro è il personaggio che domina la scena pur non essendoci in carne ed ossa e che alla fine viene ucciso dalla cartomante. Il monologo diventa così un atto a due personaggi. Ed è del più genuino Buzzati per potenza di effetti»⁵.

Un ulteriore approfondimento appariva sul «Corriere d'Informazione» del 24-25 maggio. Il recensore, che si firmava come X, rimarcava l'abilità di interprete della Borboni nella performance della sera prima (quindi presumibilmente del 24 maggio) e lodava anche le qualità del testo buzzatiano, «sobrio, originale, asciutto, incalzante», che nell'occasione era stato «applauditissimo»⁶. L'autore dell'articolo evidenziava, anche lui, come *Sola in casa* fosse «più d'un monologo», perché poteva considerarsi quale «atto a due personaggi, uno visibile e l'altro no, sebbene la sua presenza sia viva sulla scena». L'illustratore dell'*editio princeps* su «L'illustrazione italiana», Nardis, sceglieva, nello stilizzato bianco e nero adottato, di materializzare tale presenza, al pari del gatto e del ramarro della protagonista. La relegava, però, diversamente dalle altre, in una sezione in ombra, preservando così la possibilità che si trattasse di una creatura del tutto immaginaria.

Il recital fu ripreso sotto l'egida del Teatro Stabile di Torino nella stagione 1960-1961⁷ e fu portato in tournée a Buenos Aires, con debutto il 15 Agosto 1960, presso il Teatro Odeon (Buenos Aires), per poi essere riproposto a Torino, a partire dal 15 Novembre 1960, presso il Teatro Gobetti. In un'intervista rilasciata in Argentina, Borboni asseriva che quello che il Teatro Stabile presentava «por la calidad de las obras podia llamarse un repertorio solemne»⁸. In altra occasione, Borboni ac-

ni», II, 1997, n. 2, p. 234, e lo stesso sito del Teatro Gerolamo, seppure in una pagina non riferita al primo allestimento: <https://teatrogerolamo.it/spettacoli/sola-in-casa-stesso-titolo-due-donne/> (ultima consultazione: 23 dicembre 2025).

⁵ E.P., *Teatro Gerolamo. Recital di Paola Borboni con cinque monologhi*, in «Corriere della Sera», sabato 24 maggio 1958, p. 6.

⁶ X, *Paola Borboni e cinque autori: Bacchelli, Buzzati, Nicolaj, Stefano Pirandello e Terron*, in «Corriere d'Informazione», 24-25 maggio 1958, p. 11.

⁷ Si veda la locandina in <https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/1866-volti-di-donna-1960-61-locandina> (ultima consultazione: 23 dicembre 2025).

⁸ Cfr. «Correo de la Tarde», agosto 2 de 1960, p. 9. La rassegna stampa del recital è disponibile

coglieva il primato che l'intervistatore le riconosceva nella proposta di recital costituiti da monologhi e, alla domanda in merito a quale degli atti unici presentati preferisse, rispondeva che le erano tutti ugualmente cari e che ciascuna parte di cui si componeva lo spettacolo si incastona perfettamente in un «insieme armonico e preciso»⁹. Molto interessante la recensione che seguì la terza rappresentazione del recital. L'articolista, che non si firmava, lamentava la risposta non esaltante in termini di partecipazione quantitativa di pubblico alla serata cui aveva assistito. L'attribuiva a pregiudizi rispetto alla forma del monologo, che peraltro riteneva ampiamente smentiti dalla performance della Borboni («Non c'è» - traduciamo dal portoghese – «attrice più semplice, più naturale, più dotata di senso dell'umorismo»), dalla qualità della proposta e dalla reazione dei presenti, definita «calorossissima». Il recensore si soffermava anche sui singoli atti unici, giudicando più debole il lavoro di Stefano Landi e definendo la *pièce* buzzatiana, diversamente dalle altre, più basata sulla trama che sulla caratterizzazione psicologica. Si rilevava, quale aspetto più interessante, l'assenza sulla scena del personaggio maschile, che determinava un effetto da «conto fantastico»¹⁰.

Si coglieva così immediatamente uno degli aspetti fondamentali di questa *pièce* che, secondo Silvia De Min, risulta esemplificativa delle opere teatrali buzzatiane in cui «“personaggi-narratori” svolgono all'interno del dramma un ruolo totalmente attivo»¹¹. Questa caratteristica, osserva la studiosa, è comune a *L'orologio*, con cui *Sola in casa* condivide la significatività dell'elemento che dà il titolo a quest'ulteriore atto unico buzzatiano, risalente al 1959, e tra l'altro in alcuni casi rappresentato insieme alla *pièce* di cui ci stiamo occupando. Nell'opera portata al succes-

in <https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/275-volti-di-donna-1960-61-rassegna-stampa> (ultima consultazione: 23/12/2025).

⁹ *Entrevista exclusiva para "A Gazeta". Os recitais na opinião de Paola Borboni*, in «A Gazeta», S. Paulo, terça-feira, 13 de setembro.

¹⁰ *Teatro. Temporada italiana. Volti di donna*, in «Lux Jornal», O Estado de São Paulo, 15 settembre 1960: si sottolineava «a ausência do homem, que é visto pela protagonista mas não pelo público. O efeito final é de conto fantástico, um pouco como "A dama de espadas" de Pushkin». Sulla «Gazeta», in un articolo disponibile nella rassegna stampa del Teatro Stabile, ma senza indicazione di data, Libero Malavoglia si esprimeva invece in termini molto critici verso il lavoro buzzatiano; riteneva infatti che, nella caratterizzazione della protagonista, Buzzati avesse troppo calcato la mano. Sulla questione dell'assenza del maniaco, figura reale o immaginata, rinviando a G. De Fusco, *Pause e silenzi nella produzione teatrale di Dino Buzzati*, in «Il Veltro. Rivista della civiltà italiana», LXVII, gennaio-giugno 2023, 1-2 (*Scritture teatrali in Dino Buzzati*, Atti del Convegno, Università degli Studi di Roma Tor Vergata, 17 ottobre 2022), in particolare pp. 84-88.

¹¹ S. De Min, *Quando è di scena un narratore: modalità informative del testo buzzatiano*, in «Studi Buzzatiani», XV, 2010, n. 15, pp. 46-47. De Min distingueva, nel saggio in questione, tra personaggi-narratori che rivestono ruolo attivo nel gioco scenico e altri che, esterni allo «sviluppo dell'azione drammatica, [...] intervengono per esprimere riflessioni, passaggi logici o per commentare l'azione» (pp. 38-39).

so dalla Borboni, infatti, la figura non visibile, ma «presenza [...] viva sulla scena», è proprio un orologiaio, il Cavaliere, che la protagonista, Iris, attendeva da tempo per una riparazione. Sembrerebbe quasi sia lei stessa a evocarlo, nell'inquietante e piovosa notte teatro delle vicende:

Come se sentisse suonare le ore.

Le sette. Già le sette. (*Guarda l'orologio*) Ah. È ancora fermo... E l'orologiaio, quando si deciderà a venire? E sì che gliel'ho anche detto!¹²

Il personaggio-narratore è la protagonista, Iris, cartomante dilettante che vive sola, a Milano, in un appartamento in via Nassa 35, come preciserà lei stessa nel corso della *pièce*. L'incipit è all'insegna della leggerezza. La donna «*Entra canterellando da destra, come se aprisse con una chiave la porta di casa*». Subito compare l'indicazione scenica prevalente nell'atto unico: la *iunctura* «come se». Essa figura ben quarantasette volte in diciassette pagine; a questa si aggiungono un'occorrenza di «*come rispondendo*»¹³ e un «come per» («*come per schiacciare uno scarafaggio*»)¹⁴. Si tratta di didascalie necessarie a suggerire all'interprete le modalità attraverso le quali conferire evidenza visiva a ciò che resta invisibile sulla scena¹⁵ (e che forse nemmeno esiste): i rumori («*Come se sentisse suonare le ore*»¹⁶; «*Resta di colpo impietrita, come se fosse suonato il campanello della porta*»)¹⁷, le presenze domestiche («*Rientra. Come se tenesse un gatto in braccio, e lo accarezzasse*»)¹⁸ e, soprattutto, il personaggio che non si materializza agli occhi del pubblico, ma dà impulso all'azione e la conduce verso la precipitazione. Il personaggio – che, come ha evidenziato Davico Bonino, potrebbe essere mero frutto della fantasia della donna¹⁹ – è richiamato sin dal principio dell'atto unico attraverso elementi metonimici.

¹² D. Buzzati, *Sola in casa*, in Id., *Teatro*, a cura di G. Davico Bonino, Milano, Mondadori, 1980, p. 190.

¹³ Ivi, p. 200.

¹⁴ Ivi, p. 188.

¹⁵ Come osserva Zangrandi, il teatro in Buzzati «rivela il non visibile, gioca con la dimensione della favola, porta con sé la stessa carica perturbante della narrativa» (S. Zangrandi, *Dino Buzzati. L'uomo, l'artista*, Bologna, Pàtron, 2014, p. 99).

¹⁶ Buzzati, *Sola in casa*, cit., p. 190.

¹⁷ Ivi, p. 191.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ G. Davico Bonino, *Tra narrativa e teatro*, in *Dino Buzzati*, a cura di A. Fontanella, Firenze, Olschki, 1982, p. 257: «Iris è, in piccola parte, vicina al “borghese stregato” Giuseppe Gaspari, il quarantenne “commerciante in cereali” che “entra” – nel racconto omonimo, in *Paura alla Scala* – così prepotentemente nel gioco fantastico di un gruppo di ragazzi da “uscirne” realmente ucciso. Iris, invece, uccide soltanto nella fantasia: ma il tema del racconto e della commedia è poi lo stesso, la labilità dei margini tra reale e immaginario, e l'angosciosa, irresistibile attrazione del primo a sconfinare nel secondo». Questa sospensione tra realtà e fantasia è richiamata anche da altri studiosi; cfr. A.R. Daniele, *Ombre femminili in Dino Buzzati. Indizi di donne prima di Un*

Infatti, sin dalle prime indicazioni noi vediamo comparire, oltre al mazzo di carte rivelatore della professione della padrona di casa, «*un orologio, uno scaffale con soprammobile, una gabbietta*». La gabbietta diviene allusiva alla condizione di intrappolamento della donna «sola in casa»; il soprammobile potrebbe rinviare al fatto che un oggetto contenuto in un vaso diverrà fondamentale per lo scioglimento finale; l'orologio²⁰ è evocatore del secondo personaggio, quanto i tarocchi lo sono del primo.

L'ulteriore metonimia è data, quasi immediatamente, dalla comparsa di uno scarafaggio, che Iris tenterà di schiacciare con una pantofola. La blatta è in realtà, a suo modo, presenza familiare nella casa della donna («Ogni sera la tua passeggiatina?» – gli chiederà Iris). Rappresenta, in ogni caso, un indesiderato intruso, che fa scattare la logica dell'azione che dà evidenza scenica a un elemento non visibile. Buzzati usa, infatti, come già anticipato, l'espressione «come per». L'anno prima dell'esordio di *Sola in casa*, era stato pubblicato il romanzo *La jalousie* di Alain Robbe-Grillet, in cui lo sguardo ossessivo del narratore si posava sull'immagine di una scutigera, ora schiacciata ora viva nell'andirivieni delle sequenze temporali del montaggio. In Buzzati l'intrusione di animali ripugnanti nelle case è motivo ricorrente e sempre foriero di disgrazie o di scivolamenti nel «sinistro»²¹. Si pensi ai *Ricci crescenti*, che, però, lungi dall'essere messaggeri di morte, inchiodano il protagonista al suo *status* di uomo-verme; si considerino *I topi* della raccolta *Il crollo della Baliverna*, a partire dai quali, come evidenzia Antonio Rosario Daniele, «i sorci di Buzzati (con l'eccezione di *La terribile Lucietta* e *La grande pulizia*, realizzati sulla base del rovesciamento antropomorfo)», ricorderanno «più da vicino quelli che animano il primo segmento della *Peste* camusiana, i ratti che si insinuano di qua e di là, si fanno giorno per giorno più numerosi, dietro l'incedere dei quali si cela la più terribile delle sciagure»²². Culmine di questo percorso *unheimlich* di

amore, Firenze, Cesati, 2018, p. 117: «una vecchia cartomante, certamente avvilita da una vita di mortificazioni e solitudine riceve (o immagina di ricevere) un uomo al quale leggerà il destino».

²⁰ Sulla semantica dell'oggetto ne *Il mantello* e il suo legame con la Morte, cfr. R. Palmieri, *Dittico buzzatiano - I 'mantelli' di Dino Buzzati 2 - «Perdonatemi se sono venuto così. Non potevo fare a meno»*. *Il mantello di Buzzati tra racconto, dramma e opera lirica*, in «Mosaico italiano», novembre 2015 (*Speciale Buzzati. 1. In memoria di Almerina Buzzati*, a cura di A.R. Daniele), pp. 18-23.

²¹ All'espressione «perturbante», preferiamo quella di «sinistro», secondo F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1997. Sulla applicabilità dell'idea di perturbante/sinistro al teatro di Buzzati, cfr., per esempio, S.T. Russo, *Viaggio agli inferi del tempo. Il teatro di Dino Buzzati*, Ghezzi, Felici Editori, 2013, pp. 17-24.

²² A.R. Daniele, *Forme patologiche nella scrittura di Dino Buzzati: il morbo come agente narrativo*, in *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di A. Campana e F. Giunta, Roma, Adi editore, 2020, p. 1 (cfr. <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura/Daniele.pdf>, ultima consultazione: 23 dicembre 2025).

animali che, acquisendo spesso dimensioni crescenti²³, si insinuano nella casa e conducono alla precipitazione può considerarsi, a nostro avviso, il racconto *Occhio per occhio*, confluito nei *Sessanta racconti*. Qui, non a caso, protagonisti erano proprio gli “scarafaggi” di casa Martorani, che poi si rivelavano «rincoti»; in una narrazione che si snodava quale ibrido tra testo teatrale e novella, dopo una prima strage di «schifosi» insetti, in particolare per opera del tacco assassino della giovane Victoria, si assisteva alla vendetta delle vittime, con la comparsa – all’impensata – di alcuni rincoti «spaventosamente ingigantiti, carichi di una forza demoniaca»²⁴.

La giovane Victoria, che, con disinvoltura e voluttà ludica, farà strage di “scarafaggi” in casa, richiamerà proprio quella signora Iris che, nell’atmosfera di leggerezza apparente dell’incipit, cerca di dare il benservito, sopprimendolo con la sua pantofola, al disgustoso blattoideo. Epperò, non lo dimentichiamo, la comparsa dell’animale «mascalzoncello» veniva immediatamente a smentire quanto poco prima Iris aveva dichiarato, sentendosi al sicuro in casa sua:

Si ferma, immobile, come presa da un pensiero. Torna a controllare che la porta sia ben chiusa.

Là! Vorrei vedere chi entra adesso. Neanche gli spirti. E tipitipitipso col...²⁵

Siamo nella classica combinazione buzzatiana di leggerezza e «sinistro». A suggerire un’atmosfera di levità contribuisce l’opzione per l’ingresso *canterellando*, accompagnato dal ridicolo motivetto *Tipitipitipso*, opera del compositore Heinz Gietz e del paroliere Kurt Feltz, portato al successo da Caterina Valente e incluso nella colonna sonora del film *Das einfache Mädchen* (1957), per la regia di Werner Jacobs. L’ironia è accentuata dall’asserzione che nella casa non potranno entrare «Neanche gli spirti», scherzosa allusione della cartomante alla sua stessa “professione”. C’è, però, nell’allegria canora di Iris un’incrinatura, resa palese dal fatto che la donna avverta il bisogno di controllare che la porta sia ben serrata. Il «nesso simbolico *donna-città*» sembra quasi già in avvio dover virare verso il «*pattern* a tre elementi: «*donna-città-inferno*» di cui ha parlato Nella Giannetto²⁶. Ad accentuare l’aura di apparente leggerezza anche l’uso del termine d’area veneta *brincare*²⁷,

²³ Si veda anche quanto scrive Nicola Catelli a proposito dell’*ex voto* *Le formiche mentali*, «allegoria delle voci interiori e dei pensieri intrusivi che intorbidano la serenità della vita» (N. Catelli, La morta nel solaio: un tòpos di Buzzati e un racconto in forma di rebus, in *Sistema Buzzati. L'autore e le industrie culturali del Novecento*, a cura di G. Iacoli e I. Piazza, Lentini, Duetredue Edizioni, 2024, pp. 21-22).

²⁴ D. Buzzati, *Occhio per occhio*, in Id., *Sessanta racconti*, Milano-Novara, Mondadori-De Agostini, 1986, p. 506.

²⁵ Id., *Sola in casa*, cit., p. 188.

²⁶ N. Giannetto, *Presentazione*, in *Dino Buzzati: la donna, la città, l'inferno*, a cura di M. Ferrari, Treviso, Libreria Editrice Canova, 1997, p. 12.

²⁷ Cfr. *Vocabolario veneziano e padovano, co' termini e modi corrispondenti toscani*, Padova, Con-

adoperato nel significato di acchiappare, riferito allo scarafaggio. Di lì a poco, al pubblico sarà resa nota la ragione del timore di Iris: «Dio mio, perché tre donne sono state ammazzate?». A Milano è all'opera un serial killer, che ha già ucciso tre «donnacce»; pur non essendo tale, la protagonista teme per la propria incolumità. Tra l'altro, nel rievocare la terza figura, una mondana che sembrava «Un matrona romana [...]». Una statua da monumento, che ciondolava su e giù da un lampione all'altro come una sentinella... Aspetta aspetta...», introduce il motivo, tipicamente buzzatiano, dell'attesa che si risolve nell'incontro delle creature umane con il loro destino²⁸. In realtà, Iris cerca di autoconvincersi che la sua casa sia sicura e così affiora ancora una volta il buzzatiano arroccamento, da cui germinano le sue celebri fortezze ma anche il barriccamento di *Paura alla Scala*, iconica «roccaforte [...] della vecchia borghesia milanese, tradizionalista», come dichiarò l'autore stesso nella nota intervista a Panafieu²⁹.

La donna cerca dunque sicurezza quasi barricandosi in casa. Suoi compagni sono un ramarro ingabbiato, Ibsen, e un gatto dall'altrettanto pomposo nome di Platone. L'onomastica non è affatto rivelativa di una profonda cultura della donna. Poco dopo, infatti, risponderà al suo visitatore che le domanda le ragioni del curioso nome del ramarro che si tratta di «un nome che ho sentito. Deve essere di un generale messicano»³⁰. La nazionalità del presunto generale riconnette all'atmosfera della canzonetta incipitaria, che recitava «tipitipitipso / col calypso / e poi si mettono a danzar / ahi ahi... / siam messican...». Proprio partendo dai «nomi che la protagonista attribuisce alle presenze della sua squallida esistenza», i quali «non riconducono più alle memorie letterarie di cui sono carichi», Giovanna Ioli vede in quest'opera una rappresentazione della «discesa verso la morte della fantasia e della letteratura»³¹. Di fatto quelle figure cariche di alte risonanze intellettuali, nel microcosmo mediocre della signora milanese, sono svilite a nomi esotici da attribuire ad animali domestici.

Subito dopo, Iris ha una strana sensazione, «Come se sentisse suonare le ore»³². Si volge verso l'orologio e realizza che è fermo e di aver anche da tempo richiesto un intervento dell'orologiaio. Se ne *Il deserto dei Tartari* il passare del tempo,

zatti, 1785, p. 44; *Dizionario vicentino-italiano e italiano-vicentino preceduto da osservazioni grammaticali e da regole di ortografia applicata per Luigi Nos. Pajello*, Vicenza, Stab. Tip. a vapore Brunetto e Pastorio, 1896, p. 28.

²⁸ Si coglie l'occasione per rilevare che la figura di Gianna, statuaria prostituta che «ciondolava» nei pressi di un lampione, era raffigurata nelle illustrazioni dell'*editio princeps*, p. 76.

²⁹ Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 124-125.

³⁰ Buzzati, *Sola in casa*, cit., pp. 193-194.

³¹ G. Ioli, *Dino Buzzati*, Milano, Mursia, 1988, p. 159.

³² Buzzati, *Sola in casa*, cit., p. 190.

che – come osserva Gramigna – «resta estraneo, irraggiungibile»³³ –, viene ipostazzato nell'immagine degli orologi che «si erano messi a correre spaventosamente»³⁴, l'arrestarsi dell'orologio sembra metafora dell'interruzione della fuga del tempo, foriera dell'ora arcana dell'incontro con la morte.

Per ingannare l'attesa, Iris si dedica a un solitario con i tarocchi, elemento che consente di introdurre la sua professione di cartomante (per quanto dilettante), e che a sua volta concorre al crescendo di inquietudine, perché le carte sembrano farsi latrici di un messaggio indecifrabile. Se il primo spavento era stato causato dallo scarafaggio, ora la donna percepisce un movimento nella stanza accanto ed è colta dall'angoscia, prima di accorgersi che si tratta semplicemente degli spostamenti del gatto Platone. A questo punto, però, in ossequio al meccanismo fiabesco della triplicazione, il lettore e lo spettatore si attendono una terza intrusione, quella decisiva. Infatti suona il campanello e, dopo aver tergiversato nell'aprire, la donna si rassicura nel momento in cui l'interlocutore si qualifica come il cavaliere Intrànico, l'orologiaio. A questo punto si fa incalzante il meccanismo del «*Come se*» nelle didascalie.

La donna, in un monologo, rivela all'ospite inatteso le proprie paure serali:

Cosa vuole, a viver soli si finisce per diventare così diffidenti... E poi, di questi tempi, sa, con certi tipi che frequentano il quartiere, non so se mi spiego... Quando si è soli, la sera, e viene il buio, e fuori piove – per compagnia non restano che i propri pensieri – e si rimugina – si rimugina – Sa? (*Ride*) Se ne sentono dir tante. – Allora viene la paura (*si risiede*) a ogni piccolo rumore si resta là col fiato sospeso³⁵.

La solitudine della sera, e poi della notte, con le paure ancestrali che vi si riaffacciano sono motivi che Buzzati affronta in più circostanze, da *Il dolore notturno*, *Quando l'ombra scende* e *Di notte in notte (I sette messaggeri)*, a *Il disco si posò (Il crollo della Baliverna)*, per farlo riaffiorare soprattutto, e a più riprese, nel volume *Paura alla Scala*, in cui leggiamo *Una goccia*, e ancora vediamo la paura de *Il mostro* nuovamente insorgere nella Freilaber «di notte quando si è soli» e «certi pensieri rinascono e si fanno grandi cancellando il resto del mondo»³⁶. E ne *La notte*, stessa raccolta, trovavano espressione rumori e voci notturne, compresa quella del «gatto che sguscia di stanza in stanza, cercando», ma la verità era che in ogni rumore si

³³ G. Gramigna, *Prefazione* a D. Buzzati, *Romanzi e racconti*, a cura di G. Gramigna, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1975, p. XXVI.

³⁴ D. Buzzati, *Il deserto dei Tartari*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., p. 145.

³⁵ Id., *Sola in casa*, cit., p. 192.

³⁶ D. Buzzati, *Il mostro*, in Id., *Paura alla Scala*, introduzione di F. Gianfranceschi, Milano, Mondadori, 1984, p. 143.

cela «la morte che viene, da tempo si è messa in cammino per ciascuno di noi e certe notti, nelle vecchie case deserte, allora la sentiamo venire»³⁷.

Non è affatto curioso che la morte si incarni, in *Sola in casa*, in un orologioiaio perché Dio stesso è il demiurgo che imprime movimento negli orologi e la Morte li arresta.

Si tratta di motivi che ricorrono anche negli scritti del Buzzati articolista di cronaca nera, che il 3 dicembre 1946, su «Il Nuovo Corriere della Sera», descriveva – rievocando l'atroce strage compiuta da Rina Fort – l'insinuarsi di un «un sottile impalpabile panico [...] Noi siamo ben chiusi in casa con le porte sprangate, eppure lo sentiamo vagare intorno, nelle ore alte della notte, e strisciare lungo le trombe delle scale»³⁸. Né era causale che, all'ingresso «nella casa della strage», lo colpisse l'immobilità di ogni cosa, «compresi i due atroci orologi sul comò della camera da letto»³⁹.

Segue l'avvio di un dialogo tra la cartomante e la figura invisibile sulla scena. Il primo fattore di sorpresa risiede nella rivelazione che l'uomo non si è presentato, come si sarebbe potuto immaginare, per riparare l'orologio, ma allo scopo di avvalersi della professionalità della donna e farsi predire il futuro.

Tra scambi non privi di galanteria e frasi di circostanza⁴⁰, l'attenzione del cavaliere ricade su una statuetta di cera. Ecco che Iris racconta allora di essere in grado di mettere in atto pratiche voodoo; cade così nel discorso il riferimento allo spillone, che è altra metonimia, perché, se in una narrazione, romanzesca, cinematografica o teatrale che sia, compare una potenziale arma, è certo che qualcuno dei personaggi finirà con il farne uso. Tra l'altro, interessante è notare la presenza, questa

³⁷ Id., *La notte*, ivi, p. 220.

³⁸ Id., *Un'ombra gira tra noi*, in «Il Nuovo Corriere della Sera», 3 dicembre 1946, poi in Id., *La nera*, a cura di L. Viganò, schede storiche di Riva & Viganò, Milano, Mondadori, 2021, settima ristampa, p. 36.

³⁹ Id., *Sono entrato nella casa della strage*, in «Il Corriere d'informazione», 6-7 dicembre 1946, poi in Id., *La nera*, cit., p. 42.

⁴⁰ Ci piace sottolineare che i due personaggi giocano a indovinare l'uno l'età dell'altra. Madame Iris attribuisce al cavaliere l'età di quarantacinque-quarantasei anni, mentre lui dichiara di averne cinquantanove. Quando Buzzati e la Borboni si conobbero, lo scrittore aveva quarantasette anni, come scrisse Borboni, rammentando quell'occasione, avvenuta nella primavera del 1953, presso la hall del milanese Grand Hôtel et de Milan. Curioso, tra l'altro, come l'attrice confessasse di aver cercato di «far colpo» su di lui, utilizzando un'espressione (da noi di seguito segnalata in sottolineato) che ben figurerebbe nel gergo di Madame Iris: «Ma io volevo “far colpo” su di lui e così giocai le mie carte a modo mio, iniziando a parlargli con lo scopo, l'ansia, di rivelarmi a lui come attrice, ricca di esperienza, di successi, ecc. ecc.», P. Borboni, *Ricordo di Buzzati*, in D. Buzzati, *Teatro*, cit., pp. 585-586. Borboni faceva tra l'altro riferimento al monologo *Sola in casa*, che Buzzati aveva scritto – diceva – appositamente per lei («e non fu l'unico: ne scrisse un altro intitolato *L'orologio* che io inserii in un gruppo di monologhi che intitolai “Fantasia in nero” e recitai nell'autunno del '59 nello stesso teatro. Entrambi i testi entrarono spesso nel mio repertorio»).

volta non più in didascalia ma nel discorso di Iris, del «come se» ad accompagnare gli effetti dell'atto vuduistico. Questi ultimi risultano, così, in qualche modo accostati, nella capacità di rendere reale l'invisibile, al gioco scenico animato dall'attrice⁴¹.

Anche il fattore voodoo non è isolato nella produzione buzzatiana. Si legga, a tal proposito, l'articolo su *La storia del bambino feticcio* – Ortona (Chieti), 20 agosto 1965 – in cui, per salvare l'amato ammalato, la nonna Marietta trasformava il piccolo Giovanni in un feticcio. Il pezzo è confluito nelle *Cronache terrestri*⁴².

La cartomante racconta all'ospite di aver messo in atto un rituale del genere solo in un'occasione, provocando la rottura di una gamba di un uomo, da lei definito senza reticenze una «carogna»; afferma – in un continuo processo correttivo delle proprie asserzioni⁴³ – di non voler mettere in atto pratiche simili⁴⁴. Lo farebbe esclusivamente nel caso di individui come l'assassino delle tre donne. A quest'ultimo caccerebbe direttamente lo spillone nella schiena. Ecco dunque affiorare un ulteriore elemento prolettico, seguito dall'irrompere, subito dopo, dell'ennesimo elemento uditivo finalizzato a generare inquietudine; si tratta della «sirena della croce verde», che suscita un brivido nella protagonista, ma fa trasalire anche il cavaliere, particolare che viene rilevato dalla donna.

Comincia la scena della lettura delle carte, caratterizzata da una crescente sensazione di imbarazzo da parte di Iris, perché si presenta subito uno «strano incontro di valori» che rende le combinazioni «bizzarre». In realtà, i tarocchi rivelano che il cavaliere corre il rischio di essere assassinato, ma la donna, prima di esplicitare gli esiti, pensa bene di replicare la lettura, precisando tuttavia, in riferimento al «giu-

⁴¹ Buzzati, *Sola in casa*, cit., p. 195: «Si fa la statuetta di uno, o di una, assomigliante più che si può e poi... (*fa l'atto di prendere da un vaso un lungo spillone*) e poi, zac, con uno spillone [...] dentro... dove si preferisce nel cuore... nella testa... – e quello lì... l'uomo... o la donna che si vuole castigare... anche se son lontani migliaia di chilometri... – come se fosse vero! come se uno spillone li trapassasse veramente».

⁴² D. Buzzati, *La storia del bambino-feticcio*, in «Corriere della Sera», 20 agosto 1965, p. 3, poi in Id., *Cronache terrestri*, a cura di D. Porzio, con prefazione di L. Viganò, pp. 246-250.

⁴³ Buzzati, *Sola in casa*, cit., p. 195: «Le confesso che a queste cose non ci credo. O meglio... (*pausa*) ci credo fino a un certo punto. (*Pausa*) O meglio ancora... Ci credo fino in fondo, ma... (*pausa*) Le giuro, non lo farei mai, – sono responsabilità tremende».

⁴⁴ Per il rifiuto della magia nera, cfr. «In cerca dell'Italia misteriosa»: D. Buzzati, *Melinda, strega per forza*, in «Corriere della Sera», 8 settembre 1965, p. 3, poi in Id., *Cronache terrestri*, cit., pp. 259-260: «Un giorno arrivò un vecchio dalla montagna, era brutto, cattivo, padre di tre figli, voleva una fattura a morte per una biondina del suo paese. La conoscevo, aveva appena tredici anni, con due belle trecce, due occhi azzurri, un visino da baci. Il vecchio le si era attaccato alle sottanelle, lei lo aveva cacciato, lui l'aveva presa per forza. I genitori avevano fatto denuncia, adesso si aspettava il processo, il vecchio voleva la ragazzina morta perché non andasse più a testimoniare. Non era un delitto troppo brutto? Io gli risposi di no. Ma l'uomo impazzito cominciò a bastonarmi, gridava: se non obbedisci ti ammazzo. Mezza morta allora gliela feci, era però una fattura falsa, infatti la biondina neppure si ammalò».

oco» (un *serio ludere*, peraltro), che «Si può ripeterlo cento volte, mescolando ogni volta. E il risultato non cambia di una virgola...»⁴⁵. Si potrebbe qui ravvisare un'eco da melodramma; il modello potrebbe essere la famosa scena del terzo atto della *Carmen* di Bizet, in cui, dopo un responso infausto, la gitana si apprestava, riluttante e fatalista, a ripetere la pratica, già in sé convinta che l'esito non sarebbe cambiato: «En vain pour éviter les réponses amères, / En vain tu mêleras, / Cela ne sert à rien, les cartes sont sincères / Et ne mentiront pas! // [...] // Mais si tu dois mourir, si le mot redoutable / Est écrit par le sort, / Recommence vingt fois, la carte impitoyable / Répétera: la mort!».

Eppure, il cavaliere, che prima aveva manifestato segni di timore, alla rivelazione di quanto prospettato dalle carte sembra abbandonarsi a un accesso di risa. Inizialmente divertita, ma poi infastidita dall'atteggiamento beffardo, la donna decide a quel punto di leggergli la mano. È allora che si verifica la precipitazione; le successive battute di Iris si dispiegano all'insegna della figura della reticenza: «Cavaliere... sì, piuttosto grave... un segno orribile. Se non la conoscessi da tanti anni, avrei paura, giuro... (*Con finta indifferenza*) Un segno identico l'aveva...»⁴⁶ Quando l'interlocutore invisibile si comporta «*Come se lui cercasse di metterle le mani addosso*», la cartomante crede inizialmente a un tentativo di approccio galante, e poi, quando Intrànico le afferra la gola, intende di avere a che fare proprio con il mostro tanto temuto e riesce a salvarsi configgendo lo spillone adagiato sul soprammobile, segnalato a inizio scena. L'ultima battuta è ripetuta, mentre «*arretra verso l'uscio delle scale*»: «Le carte... Ma allora le carte avevano ragione! [...] ... Avevano ragione». Affermazione che ricorda il Rigoletto inorridito nel finale dell'opera verdiana, nel momento in cui constata che la maledizione di Monterone si è realizzata.

Nell'opera buzzatiana l'attenzione alla dimensione soprannaturale è costante, sin da *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* (1945), in cui un ruolo non marginale era affidato al professor De Ambrosiis; le sue facoltà magiche, pur limitate a due sole possibilità, gli consentivano, per esempio, di trasformare in graziosi palloni aerostatici i cinghiali scatenati dal Sire di Molfetta contro l'esercito degli orsi. Se quello era un contesto fiabesco, basta scorrere le *Cronache terrestri*, pubblicate postume a raccogliere il sedimento della militanza di Buzzati nel «Corriere della Sera» per trovare esempi di un preciso interesse del Nostro. In *Un pittore morto da 70 anni ha dipinto un paesaggio a Torino*⁴⁷ narrava l'interessante caso dello spirito di François Auguste Ravier che, evocato da Gustavo A.C. Rol, dipingeva sotto gli occhi dei presenti una scena paesaggistica. Interessante è la descrizione del medium e lo scarto rispetto alla fisiognomica tipica delle figure dedite al paranormale:

⁴⁵ Buzzati, *Sola in casa*, cit., p. 199.

⁴⁶ Ivi, p. 202.

⁴⁷ Id., *Un pittore morto da 70 anni ha dipinto un paesaggio a Torino*, in «Corriere della Sera», 11 agosto 1965, p. 3, poi in Id., *Cronache terrestri*, cit., pp. 239-245.

mi aspettavo un uomo freddo, ermetico, reticente, chiuso nel giro dei suoi fantastici segreti, perciò inquietante e indecifrabile, da avere disagio o paura. Colpisce invece in Rol, che a sessantadue anni ne dimostra almeno dieci di meno, una vitalità straordinaria e gioiosa. Insisto sulla serenità e l'allegrezza che ne emanano. Qualcosa di benefico che si irraggia sugli altri⁴⁸.

Anche il ritratto di Iris, risalente a sette anni prima di quest'articolo, ci offre una figura – nella fattispecie di cartomante – tutt'altro che assimilabile a «una maschera impressionante e magnetica»⁴⁹. La donna è semmai figura scanzonata, tanto che – come si è detto – entra in scena canterellando e ballando un pezzo piuttosto demenziale, definito da Landolfi in altra circostanza una «solfa» che affiorava dai «gracchiamenti» di un grammofono⁵⁰.

Questa apertura al soprannaturale, questo mondo arcano ricorrono anche nella *Festa in villa col mago* (Luvignano, Padova, 31 gennaio 1967), evento che sembra disegnare atmosfere affini a quelle di *Giulietta degli spiriti* (1965), e in cui non a caso Fellini viene chiamato in causa: «Era come se un invisibile Federico Fellini avesse rastrellato da tutta l'alta Italia i tipi più selezionati per una delle sue geniali *féeries*»⁵¹. Protagonista della serata era il medium Bruno Lava, cui Buzzati raccontava di aver visto fare «cose sbalorditive», due anni prima, «in casa di Bepi Mazzotti, il pioniere della crociata per le ville venete»⁵². E ancora una volta, al culmine della sessione paranormale, «la normalità, il mondo positivo, la rassicurante regola era lui, Lava, il mago. I veri fantasmi erano gli altri, dissipate larve che a fiotti scendevano con bicchieri di whisky, sogghignando, ma appena entrati restavano interdetti e muti; e se ne udiva il respiro»⁵³.

Insomma, la dimensione del magico che, in una prospettiva hoffmanniana, irrompe nel quotidiano è cara non solo al Buzzati narratore e autore di teatro, ma anche al saggista e giornalista. La familiarità dell'*unheimlich* si traduce anche nella presentazione non fosca né tenebrosa delle figure a quel mondo connesse, da Rol a Lava a Iris stessa, personaggio di invenzione (curioso è notare come Fellini denominasse proprio Iris, forse in ricordo della dea messaggera degli Olimpi, lo spirito guida di *Giulietta degli spiriti*?).

Iris si fa scanzonata ma decisa tramite di una dimensione altra, e in questo – che ciò avvenga nella fantasia, come crede Davico Bonino, o nella realtà – diviene anche

⁴⁸ Ivi, p. 239.

⁴⁹ Ivi, p. 240.

⁵⁰ T. Landolfi, *Cari barboni*, in Id., *Se non la realtà*, Milano, Adelphi, 2024, prima edizione digitale, s.p.

⁵¹ D. Buzzati, *Festa in villa col mago*, in «Corriere della Sera», 31 gennaio 1967, p. 3, in Id., *Cronache terrestri*, cit., p. 280.

⁵² Ivi, p. 279.

⁵³ Ivi, p. 282.

portatrice di un ulteriore motivo caro a Buzzati: il legame tra la figura femminile e la morte⁵⁴, vivido, oltre che nel già citato *L'orologio*, anche in quello che, con *Sola in casa*, riteniamo, per il magistrale crescendo di tensione che lo caratterizza, il testo teatrale più riuscito di Buzzati, *Drammatica fine di un noto musicista*, rappresentato per la prima volta al Teatro Olimpia di Milano il 25 ottobre 1955⁵⁵. Nel finale, Angela, allontanata ogni altra presenza dalla casa, urlava al marito che sarebbero rimasti insieme ad attendere la Morte, ipostatizzata nell'enigmatica figura di Rok, nel loro chalet. Ancora una volta la casa-fortezza⁵⁶ si tramutava in trappola. «Fuori c'è il buio. Guarda, guarda il bosco come è nero... forse lui è là, annidato fra i tronchi... forse è già qui intorno alla casa, forse in giardino, forse...».

Nel finale, trionfante, avvertiva l'avanzare dalla Morte «*nelle stanze superiori*»:

Il passo si avvicina minaccioso.

CLAUDIO. Rosa! Rosa!

ANGELA. Non è il passo della Rosa, questo.

CLAUDIO (*brancicando nel buio, terrorizzato*). Chi è? Chi è?⁵⁷

E, in fondo, fuor di metafora *Sola in casa* può a nostro avviso leggersi come allegoria del medievale contrasto tra la Vita e la Morte. Il fermarsi dell'orologio implica il giungere dell'ora zero; la Morte è ipostatizzata nell'icona di un cavaliere – correlato di fatto agli orologi – poco cavalleresco e invisibile agli occhi di tutti, tranne che a quelli di chi ne diviene vittima. Una figura il cui nome stesso potrebbe essere allusivo, costituito com'è dall'avverbio latino *intra*, “dentro”, e dal greco νικᾶω, “riportare la vittoria”. La Morte è il cavaliere che entra per vincere, ma nel gioco scenico la grande mietitrice resta sconfitta. Una tradizione romantica le attribuisce un potere fascinatorio che si ipostatizzava nell’“uomo fatale byroniano” o nella *belle dame sans merci* di John Keats, e così anche questa Morte è declinata al maschile e ha un potere seduttivo, al punto che Iris cerca di mettere in atto strategie civettuole.

Alla lettura della lotta Vita-Morte, sin dall'antichità mitologicamente evocata nelle figure di Ercole o, in modalità differenti, di Sisifo, e medievalmente richiamata – pur con aspetti diversi – nel contrasto tra il Vivo e il Morto⁵⁸, si può affiancare

⁵⁴ Cfr., su tale tema, A.R. Daniele, *Donna e crimine: un ipertesto infernale per un “convertitore modale”*, in Id., *Ombre femminili in Dino Buzzati*, cit., pp. 105-124. Secondo Panafieu, la volontà di rappresentazione della morte è centrale nel teatro buzzatiano (Y. Panafieu, *Thanatopraxis*, in «Cahiers Dino Buzzati», 1977, n. 1, p. 87).

⁵⁵ Regista dell'allestimento era Alessandro Brissoni; i personaggi e gli interpreti principali erano Carlo Ninchi, nel ruolo di Claudio Delorna, Laura Solari, in quello di Angela Delorna, e Cesare Bettarini, nei panni dell'amico e amministratore Spiz. Cfr. D. Buzzati, *Teatro*, cit., p. 154.

⁵⁶ Sulla «fortezza domestica», cfr. Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 11.

⁵⁷ D. Buzzati, *Drammatica fine di un noto musicista*, in Id., *Teatro*, cit., p. 181.

⁵⁸ Come evidenzia Serena Mazzone, il teatro buzzatiano «in alcuni momenti richiama situazioni

l'interpretazione di un fiabesco incontro dell'eroe vittima con le proprie paure. Queste ultime assumono le forme di un assassino seriale il cui mitologema non è disgiunto da risvolti erotici (significativo è del resto il fatto che esso uccida delle mondane e, pur non essendolo, Iris si senta minacciata). Che la lotta avvenga nella realtà o nella mente di quella "borghese stregata" poco importa; il materializzarsi delle paure è coronato dal loro superamento, nell'atto della trafittura. Non è ozioso ricordare che anche la solitudine domestica della protagonista del racconto omonimo di Elio Vittorini, in *Piccola borghesia* (1931), diveniva occasione del materializzarsi del desiderio – in quel caso adultero –, destato dall'attraente forma di un ragazzo intento alla lettura sul balcone dirimpetto. Quella fantasia, dapprima accarezzata, assumeva gradatamente connotazioni inquietanti e parossistiche⁵⁹.

Il legame tra erotismo e intromissione domestica del carnefice ritorna in quel capolavoro ch'è il *Poema a fumetti*, nella sezione de *Il visitatore del pomeriggio*. Buzzati riprende proprio la *iunctura* che dà il titolo all'atto unico: «Quando la neghittosa sola in casa nella noia del pomeriggio [ode / di là un passo che si avvicina. E già immagina quello che accadrà]⁶⁰. La donna è nuda, adagiata su un divano dai decori fiorati, in una posa aizzosa pur nell'apparente sonnolenza. Le sequenze iconiche successive la vedono alzarsi per scoprire chi sia il misterioso intruso ed essere aggredita da un'ombra nera che si metamorfosa in un gigantesco ragno (e in merito alla loro presenza nella narrativa buzzatiana basterebbe citare lo splendido *I reziari*). La creatura fa scempio del suo corpo, con artigli le cui dita paiono tanti spilloni. Una scena di sapore balthusiano, come ha ben rilevato Lorenzo Viganò, che ripropone il contrasto della *pièce*, con la sconfitta della «neghittosa». Il legame tra piacere dei sensi e Morte emergeva anche nelle pagine successive, con il riferimento a quella che i francesi definivano *petite mort*, il completo abbandono postorgastico⁶¹. Del resto, come ha evidenziato Delphine Gachet, «à côté de l'amour idéal et pur qu'est celui d'Orfi et d'Eura, le monde

da teatro borghese, presenze allegoriche da moralità medievale, incrocia il *grand guignol* con la favola esoterica, prospetta moduli brechtiani e insieme si nutre di atmosfere surreali» (S. Mazzone, *In teatro è 'più sapiente chi si fa ingannare'*. Intervista a Lamberto Puggelli, in «Studi Buzzatiani», XV, 2010, n. 15, p. 141).

⁵⁹ E. Vittorini, *Sola in casa*, in Id., *Piccola borghesia*, Milano, Mondadori, 1991, p. 192: «Ma un passo forte d'uomo suonò sotto le finestre, il passo d'un gigante, pensò Lisetta. Trattenendo il respiro ella ascoltò. S'era fermato adesso. Andava su e giù. E Lisetta ebbe quasi paura di vederne apparire la testa dietro i vetri».

⁶⁰ D. Buzzati, *Poema a fumetti* (1969), a cura di L. Viganò, Milano, Mondadori, 2017, p. 155.

⁶¹ Cfr. G. Bataille, *Les larmes d'Éros* (1961), Paris, 10/18, 2002, p. 62: «C'est au contraire du fait que nous sommes humains, et que nous vivons dans la sombre perspective de la mort, que nous connaissons la violence exaspérée, la violence désespérée de l'érotisme. Il est vrai: parlant dans les limites utilitaires de la raison, nous percevons le sens pratique et la nécessité du désordre sexuel. Mais de leur côté, ceux qui donnent le nom de "petite mort" à sa phase terminale auraient-ils tort d'en avoir aperçu le sens funèbre?»

des Enfers est celui de l'amour physique, de la sensualité crue, de l'érotisme parfois obscène»⁶². Un vero e proprio campionario di motivi presenti in *Sola in casa* sarebbe del resto affiorato anche nel *Poema a fumetti*: quello dei rumori sinistri che provengono da stanze vuote; il rincasare del vecchio orologiaio; la pioggia; lo scorrere e il fermarsi degli orologi.

La rappresentazione scenica della *pièce* non si è limitata alla felice performance della Borboni, ma ha avuto una fortuna teatrale non disprezzabile⁶³, se considerata

⁶² D. Gachet, *Préface*, in D. Buzzati, *Orfi aux Enfers. Poema a fumetti*, traduit de l'italien par Ch. Lataillade, préface de D. Gachet, Arles, Actes Sud BD, 2007, p. 11.

⁶³ Ricordiamo, oltre agli allestimenti trattati, anche alcune tra le tante rappresentazioni dell'opera: *Trois pièces pour dames seules da L'orologio, Spogliarello e Sola in casa* di D. Buzzati, regia di P. Pizzuti, con V. Collet, S. Auberghen, A. Carpiu (Théâtre de l'Esprit Frappeur, Bruxelles, 1982); regia di L. Bolzani per i due atti unici *Il mantello* e *Sola in casa* (Teatro la Maschera, Lugano, 1985-86); *Progetto Buzzati. Sola in casa e L'orologio di Dino Buzzati*, regia di B. Pirazzoli, anche interprete principale, scene di O. Tomasetti, musiche di G. Bulla (Il Gruppo Libero di Bologna, Bologna, Teatro La Soffitta, 20 gennaio 1987; cfr. *Il Patalogo 10*, Milano, Ubulibri, 1987, p. 74); *Sola in casa e I suggeritori. Due atti unici di Dino Buzzati*, regia di B. Pirazzoli, scene di O. Tomasetti, costumi del Gruppo Libero, musiche di G. Bulla, con B. Pirazzoli, G. Bulla, R. Morselli, V. Martinetti, L. Franzoni, L. Gardin (Gruppo Libero, Bologna, Teatro La Soffitta, 1 dicembre 1987; cfr. *Il Patalogo*, n. XI, Milano, Ubulibri, 1988, p. 56); *Serata Buzzati. Sola in casa e Spogliarello di Dino Buzzati*, regia di L. De Fusco, scene e costumi di F. Galdo, luci di E. Benezzi, con A. Cardile (Teatroggi - Bruno Cirino, Roma, Teatro in Trastevere, 23 marzo 1989; cfr. *Il Patalogo*, n. XII, Milano, Ubulibri, 1989, p. 121); *Sola in casa*, regia di C.E. Lerici, con S. Bennato (Festival del Teatro Italiano - Riviera d'Ulisse, 2004); l'edizione diretta da G. Morassutti e interpretata da L. Biondi, con le scenografie di L. Moroni e musiche di M. Bortolani, M. Balbinot, V. Bonome (Belluno, luglio 2012, in collaborazione con l'Associazione Internazionale D. Buzzati; novembre 2012, presso il Cherry Lane Theatre, New York; replicato anche successivamente in Italia); *Tranne che il buio*, tratto da due monologhi di D. Buzzati, regia di G. Costa, con R. Pazi (Ferrara Off, 30 ottobre 2015); *Un amore*, commedia di P. Pietroni e L. Viganò tratta dal romanzo di D. Buzzati, regia di E. Vicenzi (Milano, Accademia dei Filodrammatici, giugno 2016; la prima scena recava una contaminazione con l'incipit di *Sola in casa*); prodotto dal Teatro Instabile delle «Gambe sotto il Tavolo» *Sola in casa - La Telefonista - Spogliarello: tre monologhi al femminile di Dino Buzzati*, per la regia di L. Pivano, con S. De Vizia nel ruolo di Iris (esordio a Torino, Teatro Murialdo, sabato 5 novembre 2016); *La scelta*, liberamente tratto da *Sola in casa* e altri testi di D. Buzzati, scritto, diretto e interpretato da C. Fontana (2017-2018); l'allestimento per la regia di A. Oliva, con F. Sandrini (Milano, 2020-2021); *Solitudine alternativa*, con testi molto liberamente tratti da *Sola in casa* di D. Buzzati e *Casa di giorno, casa di notte* di O. Tokarczuk, elaborazione, regia e interpretazione di I. Ivaldi, in collaborazione con il «Teatro di Dioniso» (20, 22, 24-25 agosto 2022, Palazzo Viale, Cervo-Imperia); *Sola in casa / Stesso titolo due donne* (Teatro Gerolamo, Milano, 25-26 novembre 2023), con M. Della Pasqua e V. Falcinelli, regia di C. Beccari, musiche di G.L. Bozzi. Lo spettacolo accomunava l'atto unico buzzatiano con il racconto dallo stesso titolo di Elio Vittorini, già precedentemente citato. Nell'ottobre 2024 la compagnia Teatritalia ha portato in scena la *pièce* nel Primo Festival del Teatro italiano in Germania, ad Augsburg. Ricordiamo anche, nel Festival della Letteratura 2022, la lettura drammatizzata presso il Cinema Oberdan a Mantova, organizzata dal cinema del carbone, di *L'orologio / Sola in casa*, con C. Bramati, H. Daneri, M. Federici e S. Finocchiaro (9 settembre 2022). Si

rispetto al dato, più volte sottolineato dagli studiosi, della difficoltà della drammaturgia buzzatiana a «divenire repertorio»⁶⁴.

Il 5 aprile 1997, presso il Centro Culturale Aldo Moro di Cordenons, Carlo Pontesilli portava in scena, con la Compagnia Ortoteatro di Pordenone, l'atto unico, poi replicato su iniziativa dell'Associazione Internazionale Dino Buzzati al Teatro Comunale di Belluno nel febbraio dell'anno successivo. Protagonista era Federica Guerra, lucida interprete, capace di evidenziare anche le connotazioni inquietanti di un personaggio in lotta con la solitudine, nell'«interno domestico marcatamente essenziale e disadorno». Nella rappresentazione, Mara Formenti sottolineava «L'evidenza del corpo, che si sparge sapientemente all'interno delle quattro mura domestiche e che si fa ascolto, attesa, sotto un'eccentrica vestaglia» in felice contrasto «con gli oggetti invisibili che animano la stanza, presenze tanto impalpabili, quanto ossessive e pesanti»⁶⁵.

Nel maggio 2001 la *pièce* rientrava nello spettacolo *Solitudini*, comprendente *Sola in casa*, *Spogliarello* e *L'attore*, per la regia di Lamberto Puggelli. Interpreti erano Adriana De Guilmi (per l'atto unico) e Umberto Ceriani; la rappresentazione aveva luogo a Milano, presso il Teatro dei Filodrammatici⁶⁶. Puggelli puntava su una «scenografia abbastanza nuda», esplicitando invece l'intenzione di «dare verità, importanza e pregnanza scenica agli oggetti: alla sedia, al tappeto, alle carte... più che alla scenografia o alla 'visione' nel suo complesso»⁶⁷.

Nel 2018, l'opera era messa in scena al Modus di Verona, dal 26 al 28 ottobre 2018, per poi essere ripetutamente replicata negli anni a seguire, dal regista Mauro Avo-

trattava di un progetto realizzato a cura di L. Scarlini nell'ambito del festival, con gli allievi della Scuola per attori del Teatro Stabile di Torino.

⁶⁴ Segnaliamo quanto scrive P. Puppa, *Buzzati e le (neo)avanguardie teatrali*, in «Il Veltro», LXVII, gennaio-giugno 2023, nn. 1-2 (*Scritture teatrali in Dino Buzzati*, cit., p. 13; Buzzati lamentava «di essere poco rappresentato. Ebbene, cosa direbbe oggi se di fatto è stato cancellato, sorte riservata del resto a quasi tutti i commediografi nazionali, se si escludono Pirandello e Fo, tutti inibiti a divenire repertorio, ovvero a vedersi dati spesso sino ad assumere il ruolo di classici? Di fatto, rispetto al successo continuo e anche attuale dei suoi titoli di narrativa, la sua drammaturgia viene estromessa dai nostri palcoscenici, sorte comune a tanti "letterati"». Basterà ricordare, a proposito del pregiudizio che ha pesato sulla drammaturgia buzzatiana, anche quanto scriveva Taviani annoverando il Nostro tra «i numerosi romanzieri e poeti» che, al pari di Testori, non raggiungevano buoni risultati nei loro, più o meno sporadici, testi teatrali, «malgrado la luce riflessa che a volte sembra far luccicare le loro opere» (F. Taviani, *Uomini di scena uomini di libro*, seconda edizione riveduta e corretta, Bologna, Il Mulino, 1997, p. 195).

⁶⁵ M. Formenti, *Sola in casa: una pièce buzzatiana in scena a Cordenons*, cit., pp. 234-235.

⁶⁶ Cfr. G. Carnazzi, «*Solitudini* di Dino Buzzati, regia di Lamberto Puggelli, Teatro Filodrammatici, febbraio 2001», in «Studi Buzzatiani», VI, 2001, n. 6, pp. 169-172. Nello stesso anno il Teatro Filodrammatici allestì anche altri spettacoli buzzatiani, precisamente *Il deserto dei Tartari* e *Un caso clinico*, cfr. *Il Patalogo*, n. XXIV, Milano, Ubulibri, 2001, pp. 48-49.

⁶⁷ Mazzone, *In teatro è "più sapiente chi si fa ingannare"*, cit., p. 146.

gadro, con Milena Mocchiutti nel ruolo della protagonista⁶⁸. Avogadro mirava sostanzialmente a far risaltare, conferendo un'aura vintage all'insieme, le qualità ironiche e parodistiche della scrittura buzzatiana. La regia giocava sul contrasto tra luci e buio, accentuato dal bianco/nero dello scollato abito di Madama Iris, dotata di un turbante rosso e di pantofole rosa piumate piuttosto kitsch, funzionali al tentativo di schiacciare lo scarafaggio intruso. Tra i capelli la donna recava lo spillone che le indicazioni didascaliche volevano presumibilmente sul soprammobile citato all'inizio unitamente all'orologio. Il ticchettio di quest'ultimo non mancava di farsi avvertire. La recitazione di Mocchiutti tendeva a enfatizzare le note di leggerezza, anche grazie all'accentuazione della cadenza milanese attribuita al personaggio. Un tavolo con tovaglia rétro, due poltrone e una lampada da terra completavano la scena⁶⁹.

Il 7 settembre 2022, presso l'Istituto Italiano di Cultura a Dublino, in collaborazione con l'University College Dublin e Associazione Internazionale Dino Buzzati, a latere dei lavori del Convegno *Women in Dino Buzzati's Oeuvre*, furono messi in scena i due atti unici *La telefonista* e *Sola in casa*. A interpretare Madama Iris era l'attrice Rossella Raimondi⁷⁰. Vestita con abiti sgargianti, sul capo il canonico turbante da chiromante, Raimondi si muoveva a suo agio in una scenografia essenziale, costituita da un tavolo con tovaglia a fiori, su cui posavano disordinatamente i tarocchi, un lume e alcuni libri. L'allestimento interagiva con l'arredo proprio della sala; si veda il pianoforte, su cui veniva disposto l'orologio di cui abbiamo già sottolineato l'importanza.

Qualche cenno merita anche la questione della riduzione operistica di *Sola in casa*. Buzzati vi stava lavorando con il musicista Raffaele Mingardo. Luciano Chailly lamentava lo smarrimento del libretto; interrogata la vedova, Lydia Mingardo Trevisan, aveva saputo che «Buzzati era assai soddisfatto dell'introduzione e dell'inizio dell'opera». Oggetto del contendere era invece la scena delle carte, perché Mingardo avrebbe preferito un'aria o una romanza, mentre Buzzati, «duro, voleva invece un recitativo», forse influenzato dal mezzosoprano (stesso ruolo di Carmen, casualmente?) da cui era accompagnato. Secondo Chailly si trattava presumibilmente della futura interprete del melodramma⁷¹.

Gli elementi osservati, la relativa fortuna scenica, il tentativo di adattamento al codice musicale concorrono a mostrare come *Sola in casa*, per quanto inscrivibile

⁶⁸ Alcune note sullo spettacolo sono fornite dal regista stesso in *Omaggio a Buzzati*; cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=dekiU-fIZIY> (ultima consultazione: 23 dicembre 2025).

⁶⁹ In abbinamento con *Sette piani*, l'atto unico sarà parte dello spettacolo *Due allegre solitudini*, portato in scena proprio presso il Teatro Gerolamo di Milano nel marzo 2022.

⁷⁰ Antonella Morassutti era invece protagonista de *La telefonista* (1964). Come ci scrive Serena Laiena, fra gli organizzatori insieme a Mara Josi e Nicole Maniero, alle rappresentazioni seguì un dibattito tra attrici, docenti e pubblico. Era presente il direttore Marco Gioacchini.

⁷¹ L. Chailly, *Sola in casa (incompiuta)*, in Id., *Buzzati in musica. L'opera italiana nel dopoguerra*, prefazione di A. Foletto, Milano, Curci, 2022, p. 186.

tra «i soliloqui sagomati sul profilo preciso di attrici»⁷², sia pienamente partecipe delle caratteristiche della produzione buzzatiana, rispecchiandone aura, temi, motivi e figure con una felicità raramente eguagliata nel teatro del Nostro, in un binomio di sinistra perturbazione e leggerezza, che con sprezzatura materializza l'invisibile nel tempo stregato della casa-fortezza.

⁷² P. Puppa, *Per un Buzzati alla siciliana*, in *Scrivere le immagini. Quaderni di sceneggiatura* 10, a cura di F. Borin, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2022, p. 208.

Katia Trifirò

Repertori mostruosi, dizionari alterati, epifanie crudeli

Il lato oscuro del boom
nella drammaturgia di Buzzati e Wilcock

«Non vi è più che un solo oggetto
fantastico nel Novecento: l'uomo.»
(J.-P. Sartre)

Maturato all'ombra della più nota e apprezzata produzione narrativa dello scrittore bellunese, il teatro di Buzzati partecipa tuttavia della stessa attitudine alla fuga fantastica che nutre l'ispirazione di innumerevoli invenzioni disseminate in romanzi e racconti dell'autore, il quale rivela anche nel lavoro drammaturgico la tensione verso lo sfrangiamento del reale come pratica di scrittura destinata a bucare la superficie delle apparenze sensibili per svelarne le trame sfuggenti. È, infatti, il dato di realtà lo spunto privilegiato per forzare il confine tra il mondo quotidiano e il sottosuolo inquietante che lo abita, a partire da una qualità dello sguardo in grado di attraversare "la realtà nuda e cruda" per restituirne l'immagine autentica. Così, nelle note dedicate all'opera di Hieronymus Bosch, Buzzati intercetta nella acuta capacità di visione attribuita all'artista il mezzo per penetrare «lo spettacolo offerto quotidianamente» agli occhi di chi sappia osservare:

Ma se è così semplice; così limpido! Se non è mai esistito un pittore più realista e chiaro di lui!... Altro che fantasie, altro che incubi, altro che magia nera... La realtà nuda e cruda che gli stava davanti... Solo che lui era un genio che vedeva quello che nessuno, prima di lui e dopo di lui, è stato capace di vedere. Tutto qui il suo segreto: era uno che vedeva e ha dipinto quello che vedeva...¹

Con un paradosso solo apparente, ascrivendo "fantasie", "incubi", "magie" della creazione pittorica di Bosch al codice di un chiaro e limpido realismo, Buzzati sembra offrire al contempo un accesso interpretativo ad una modalità specifica del proprio cantiere inventivo, nel quale avviene un analogo processo di trasfigurazione del dato tangibile in una «atmosfera fantastica» capace di «rendere molto più

¹ D. Buzzati, *Il maestro del Giudizio universale*, in *L'opera completa di Bosch*, presentazione di D. Buzzati, apparati critici e filologici di M. Cinotti, Milano, Rizzoli, 1977, p. 6.

forti ed evidenti certi drammi dell'uomo»², come afferma in un'intervista televisiva del 1962. Nella presentazione critica di Buzzati sembra d'altra parte riecheggiare ciò che rileva Caillois a proposito dei quadri del pittore fiammingo, di fronte ai quali, secondo il teorico del fantastico, l'osservatore non prova «quell'impressione di irriducibile estraneità»³ che la visione dovrebbe provocare. È come se «il concentrato di [...] meraviglie» rappresentato non sia altro che l'illustrazione coerente delle leggi «di un universo tutto rigorosamente insolito»; la norma, si direbbe, di una realtà in cui «l'insolito non vi ha più posto perché è ovunque»⁴.

Partendo da queste suggestioni, sulla soglia tra realtà e visione, osserviamo come, in un processo incessante di scambio e osmosi tra lo "spettacolo" del mondo con i suoi elementi, compreso innanzitutto quello umano, e la cifra del fantastico variamente declinato⁵, il linguaggio buzzatiano posi sulla solidità del reale per consentire ai fatti narrati di scivolare verso la dimensione di un altrove inafferrabile. «Io cerco di scrivere anche le mie storie fantastiche come se fossero dei veri propri fatti di cronaca», prosegue Buzzati nell'intervista citata, descrivendo la propria attività di narratore; «Quanto più l'argomento è fantastico, addirittura inverosimile, tanto più c'è bisogno di un linguaggio semplice, quasi burocratico, da rapporto di questura; è solo questa concretezza del linguaggio che può rendere plausibili queste storie che in sé e per sé possono sembrare assurde»⁶.

Se, come osserva Viganò, «sul quotidiano egli prende i fatti di cronaca e li trasforma in favole, in novelle morali»⁷, l'invenzione narrativa, con un procedimento inverso rispetto alla tecnica personalissima praticata per la scrittura giornalistica, attinge invece dai moduli della verosimiglianza la propria cornice formale, generando quell'ambiguità equivoca tra reale e fantastico metamorficamente presente lungo tutta l'opera, tanto da funzionare come *fil rouge* tra le molteplici tessere di una

² Intervista a Dino Buzzati, nell'ambito del programma Rai *Gli scrittori raccontano*, in L. Viganò (a cura di), *Album Buzzati*, Milano, Mondadori, 2006, p. 266.

³ R. Caillois, *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 21 (*Au Coeur du Fantastique*, Paris, Gallimard, 1965).

⁴ Ivi, pp. 21-23.

⁵ Una ricognizione sulle diverse caratterizzazioni del fantastico proposte dagli studiosi buzzatiani è tracciata, in riferimento alla produzione narrativa dello scrittore, in M. Reza, *Oltre il confine: la dilatazione dei paradigmi di realtà nei racconti fantastici di Dino Buzzati*, in «Italianistica. Rivista di Letteratura Italiana», XLIV, settembre-dicembre 2015, n. 3, pp. 127-139.

⁶ In L. Viganò (a cura di), *Album Buzzati*, cit., p. 266.

⁷ Ivi, p. 265. Si tratta di un meccanismo evidente soprattutto nella raccolta *I misteri d'Italia* (Milano, Mondadori, 1978), in cui l'autore colleziona diversi tipi di scritti, i quali, anche quando appaiono meno ligi alla forma del pezzo giornalistico, «dispiegano un sapiente gioco narrativo che parte dal dato storico-quotidiano per giungere alla presentazione del rapporto reale-surreale. Vengono per lo più mantenuti entro i limiti di lunghezza dell'elzeviro. E rivelano un aspetto particolare della scrittura del giornalista-scrittore, sempre teso a scavare negli anditi oscuri, misteriosi e labirintici della nostra coscienza collettiva e individuale» (F. Zangrilli, *La penna diabolica. Buzzati scrittore-giornalista* [2004], Pesaro, Metauro Edizioni, 2021, pp. 101-102).

ricerca espressiva inesausta. Dalle pagine di prosa al disegno, la pittura e il fumetto, dai diversi generi giornalistici alle prove drammaturgiche, passando per una eterogeneità di sperimentazioni poliedriche e ai confini tra arti diverse⁸, è sempre l'urgenza di raccontare⁹, esplorando mezzi e linguaggi, a definire il carattere mobile di una auscultazione intensa dei fremiti del reale, sondato dall'autore al limite con il soprannaturale – inteso come tutto ciò che sfugge alla gabbia della logica –, per dare forma alle proprie storie. In esse, la riflessione ininterrotta sull'universalità dei grandi temi esistenziali e il giudizio penetrante sul tempo presente si intrecciano di continuo, in un gioco caleidoscopico che offre al lettore la vertigine dell'altrove e lo specchio impietoso della realtà, aprendo ripetutamente delle crepe verso l'irrazionale nell'asciuttezza della cronaca.

Nella produzione teatrale, questo movimento verticale generato dalla scrittura tende a spostare in una dimensione percettiva alterata, come quella del sogno, del delirio o dell'allucinazione, l'osservazione concreta dei fatti di costume di cui la drammaturgia è costellata, a partire da un'attenzione precisa rivolta alla società circostante, come dimostra soprattutto, già all'altezza cronologica del 1953, *Un caso clinico*, adattamento del racconto *Sette piani* (1937). Nello spazio di visione che la sostanza materiale della scena rende plasmabile, il passaggio dall'ordinario all'extraquotidiano costantemente ricercato da Buzzati trova luogo più agevolmente che altrove, poiché la parola teatrale, per il suo speciale statuto, diventa strumento al servizio di un arsenale di apparizioni e avvenimenti inspiegabili, al quale egli ricorre per corrodere dall'interno i quadri borghesi rappresentati, avviando tramite un dispositivo allegorico il processo di destrutturazione fantastica del reale¹⁰. Giacché per l'autore «il teatro mette l'uomo in una situazione completamente diversa dalla vita normale»¹¹, ogni elemento oggettivo trasposto negli ingranaggi del meccani-

⁸ «Oltre che in teatro, suoi lavori vengono trasmessi in televisione e alla radio, ed egli passa dal disegnare bozzetti e costumi (per l'opera *Jeu de cartes* di Igor Stravinskij, data alla Scala nel 1959) alla danza (sua la trama scenica del balletto *Fantasma al Grand Hotel*, rappresentato sempre alla Scala l'anno successivo su musiche di Luciano Chailly); dalla lirica (l'opera in un atto *Era proibito*, ancora su musiche di Chailly, che va in scena alla Piccola Scala nel 1963), alla poesia (il primo libro, *Il capitano Pic e altre poesie*, esce nel 1965, il secondo, *Due poemetti*, nel 1967). Fino ad approdare al grande schermo: nel 1965 lavora con il regista Federico Fellini [...]» (L. Viganò [a cura di], *Album Buzzati*, cit., pp. 308-309).

⁹ «Ma dipingere e scrivere per me sono in fondo la stessa cosa. Che dipinga o che scriva, io perseguo il medesimo scopo, che è quello di raccontare delle storie», D. Buzzati, *Dino Buzzati, pittore. Con «un equivoco» di Dino Buzzati e un testo critico di Bruno Alfieri*, Venezia, Alfieri, 1967, s.p.

¹⁰ Sul rapporto tra il fantastico e un'interpretazione metaforico-allegorica, che intreccia una tematica di tipo “esistenzialistico” ai *topoi* più tipici del genere, cfr. S. Lazzarin, *Nani sulle spalle dei giganti. Buzzati e la grande tradizione del fantastico*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XXXI, gennaio-aprile 2002, n. 1, pp. 103-119.

¹¹ Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, Milano, Mondadori, 1973, p. 184.

smo scenico può diventare il grimaldello per scardinare le certezze, le convenzioni, le imposture che popolano l'esistenza degli uomini, mostrandone «l'assurdo quotidiano»¹² attraverso la «favola», la «fantasia», il «mito», la «droga»¹³ in cui il palcoscenico, ribaltando la realtà, immerge attori e spettatori.

L'accesso ad un altrove altrimenti impenetrabile non conduce tuttavia verso un orizzonte consolatorio, poiché il doppio del mondo reale edificato dall'architettura drammaturgica buzzatiana, con l'invenzione di «metafore raccapriccianti in forme apparentemente leggere ed evasive»¹⁴, tende piuttosto a presentare le piccole miserie delle azioni umane, l'amara consapevolezza di una comunicazione impossibile tra simili, i tentativi falliti di evasione dalle fortezze della solitudine. Tutte condizioni, queste, saldamente ancorate ad ambienti sociali ricostruiti con cronachistica precisione, seguendo i mutamenti in atto nella società lungo un arco temporale che si snoda dai primi anni Quaranta sino alla metà dei Sessanta. È perciò che a teatro il codice fantastico buzzatiano si svela nella sua funzione di detonatore del dato concreto, rinunciando a cullare lo spettatore nel rassicurante liquido amniotico della finzione per riportarlo invece all'osservazione lucida di ciò che il linguaggio scenico, dissolvendo le maschere ipocrite della quotidianità, è in grado di mostrare: un modo, in sintonia con i procedimenti narrativi, per «prestare alla realtà oggettiva un carattere onirico, che sfocia frequentemente nell'incubo»¹⁵.

Come rivelano l'uso delle didascalie aperte «alla sfera del possibile»¹⁶, i frequenti e allusivi inserti metateatrali e l'attenzione specifica agli elementi della scrittura scenica, il palcoscenico offre a Buzzati l'occasione per misurarsi con un metodo compositivo che consente la combinazione sinestetica tra stimoli diversi per trasformare lo spazio nel palinsesto ideale sul quale proiettare la visione della caduta, della perdita, della corsa verso l'abisso. Un elemento che, dalla parabola esistenzia-

¹² M. Ariani e G. Taffon, *Scritture per la scena. La letteratura drammatica nel Novecento italiano* [2001], Roma, Carocci, 2006, p. 203.

¹³ Questi termini, scelti da Buzzati nel celebre «autoritratto» «per esprimere un trasporto inesorabile verso la scena», dichiarano allo stesso tempo «quella condizione alterata della percezione carpita anche dalla sua scrittura narrativa e dal segno pittorico, testimoni, per il loro carattere unitario [...], di un identico stato allucinatorio» (K. Trifirò, *Un caso di ri-scrittura scenica. Dino Buzzati dal racconto al dramma*, in «Between», II, 2012, n. 4, p. 4).

¹⁴ M. Ariani e G. Taffon, *Scritture per la scena*, cit., p. 202.

¹⁵ S. Zangrandi, *Cose dell'altro mondo. Percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento*, Bologna, Archetipo Libri, 2011, p. 35. È questa specifica cifra, secondo la studiosa, a definire la svolta decisiva del fantastico nel Novecento italiano, in Bontempelli, Savinio, Landolfi, Vigolo, Buzzati, in linea con le letterature d'oltralpe: «Realtà e illusione sono chiuse in uno stretto legame, quel legame che Bontempelli ha messo in luce in *L'avventura novecentista* dove afferma che solo l'immaginazione è in grado di «creare il nutrimento necessario per gli uomini d'oggi e di domani [...]»» (*ibid.*).

¹⁶ S. De Min, *La didascalia nel teatro di Dino Buzzati tra modalità mimetica e modalità diegetica*, in «Quaderni Veneti», 2008, nn. 47-48, p. 260.

le alle vicende collettive, tiene insieme i pezzi di una drammaturgia giocata sul doppio registro della catabasi dell'individuo e dell'apocalisse come destino dell'umanità, in continuità con i *topoi* che percorrono il resto della sua produzione¹⁷.

Disseminati nella partitura sonora che anticipa l'arrivo di una catastrofe irreversibile, i segnali inquietanti che popolano la pagina teatrale possono smaterializzarsi in una voce senza corpo, come quella salmodiante che assedia Giovanni Corte in *Un caso clinico* (1953); assumere fattezze mostruose come quelle di "Rok", di cui si odono i passi minacciosi in *Drammatica fine di un noto musicista* (1955); o ancora scandire all'infinito il tempo di un delitto, come l'orologio infernale che inesorabilmente riporta indietro un'uxoricida, nel monologo *L'orologio* (1959). Si tratta, lungo tutto il corpus, di ombre cupe che aleggiano con insistenza sulla sorte dei protagonisti, creature supremamente infelici e irrevocabilmente condannate alla morte, personificata nelle sembianze di un personaggio misterioso, come il "Professore" di *Piccola passeggiata*, testo teatrale d'esordio del 1942, dissimulata talvolta dietro le apparenze di una gloria irraggiungibile (*L'uomo che andrà in America*, 1962) o anticipata da una simbologia premonitrice (*La fine del borghese*, 1966), solo per fare qualche esempio.

Privo di valore catartico, analogamente alle soluzioni adottate nella narrativa, l'aldilà minacciosamente incombente «funge da specchio deformante rispetto al mondo dei vivi e serve all'autore per mettere in evidenza le nevrosi, gli affanni, le viltà, l'infelicità che segnano la vita degli uomini»¹⁸, certificando nell'esistenza stessa l'ingranaggio inarrestabile dell'inferno che intrappola, sin dalla nascita, ogni individuo. Un aspetto, questo, che intreccia progressivamente «la dimensione della polemica civile e della satira di costume»¹⁹ al gusto per il paradosso e «l'allegorismo morale, che si confronta, senza sosta, con la negatività, astratta e assoluta, dell'esistere»²⁰, precipitando infine nella cornice storica degli anni del boom economico lo sguardo sempre più disincantato dell'autore sulle metamorfosi "mostruose" del tessuto sociale²¹.

¹⁷ In forma di «rovina o disgrazia o sciagura o frana o morte o crollo, e così via», è la *catastrofe*, secondo Bonifazi, a definire il meccanismo fondamentale dei racconti buzzatiani, con «l'irruzione di un discorso fantastico totale»: «La catastrofe è al culmine dell'evento fantastico, preparato di solito da lunga tensione, quando la concatenazione o l'accelerazione, l'accrescimento o l'aumento insistente e ripetitivo, producono il *crack* inatteso e inaudito, terribile e definitivo, incredibile e mostruoso» (N. Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti, Pirandello, Buzzati*, Ravenna, Longo, 1982, pp. 149-160).

¹⁸ S.T. Russo, *Viaggio agli inferi del tempo. Il teatro di Dino Buzzati*, Ghezzeno (PI), Felici, 2013, p. 34.

¹⁹ G. Davico Bonino, *Dino Buzzati tra narrativa e teatro*, in D. Buzzati, *Teatro*, a cura di G. Davico Bonino, Milano, Mondadori, 2006, p. ix. La prima edizione della raccolta teatrale buzzatiana vede la luce nel 1980, sempre con lo stesso editore e l'introduzione di Davico Bonino.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Individuando una possibile scansione cronologica nel *corpus* teatrale buzzatiano (1942-1966),

L'intrusione dell'irrazionale, sempre saldamente ancorato agli elementi di realtà, finisce per coincidere così con lo scompiglio nichilista di ogni certezza, di cui il linguaggio, come avviene già in *Un caso clinico*, diventa spia, rivelando attraverso le contorsioni di parole prive di senso logico il lato angosciante, eppure risibile, della natura umana. A questo processo deformante, che si innesta su «un parlato apparentemente lineare e nitido»²², partecipa il frasario fasullo che, con uno degli espedienti parodici ricorrenti nella sua drammaturgia, Buzzati costruisce per svuotare di significato, e infine mandare in frantumi, «una realtà che improvvisamente si capovolge e procede alla rovescia o a sghimbescio liberando i mostri di una ragione assopita e sognante»²³.

È quanto accade con il vocabolario specialistico ipocritamente utilizzato, nell'opera citata, dal personale medico della clinica in cui è ricoverato Giovanni Corte, un luogo che ricrea, secondo Esslin, «un'immagine terrificante della società dell'ospedale, con la sua rigida struttura, un'organizzazione impersonale che spinge l'individuo, facendogli fretta, sulla strada della morte, occupandosi di lui, provvedendo a tutti i servizi»²⁴; ma anche, allo stesso tempo, «un'organizzazione distaccata, obbediente alle regole, incomprensibile e crudele», al punto che, per il teorico dell'assurdo teatrale, si può definire la pièce come «una satira politica sulla rivoluzione totalitaria»²⁵.

Osserviamo qui, oltre a «sintagmi parodici nei confronti della commedia salottiera e del birignao dei telefoni bianchi»²⁶, l'utilizzo di un linguaggio che spersona-

si può notare, a partire dal 1958, una sorta di accelerazione nella scrittura, con un significativo «incremento proprio negli anni in cui si accentuano gli effetti del *boom* economico», così che «la polemica evolve accogliendo suggestioni sceniche e modi linguistici che tendono ad un giocoso sperimentalismo: lo "sguardo" sulla realtà si fa sempre più acuto e penetrante, meno rarefatto, e trasforma il senso incombente di una minaccia individuale in "processo" collettivo, pur non escludendo il costante rimando ad un "altrove" impenetrabile in cui le nostre pallide voluttà rivelano la loro intrinseca insensatezza» (S. Mazzone, *Oltre l'immaginazione lo sguardo. Il teatro di Dino Buzzati*, Roma, Aracne, 2014, pp. 158-159).

²² M. Ariani e G. Taffon, *Scritture per la scena*, cit., p. 202.

²³ Ivi, p. 203.

²⁴ M. Esslin, *Il teatro dell'assurdo*, Roma, Edizioni Abete, 1975, p. 241 (*The Theatre of the Absurd*, London, Penguin Books, 1961).

²⁵ *Ibid.* In relazione alla critica alla società di massa emergente nella drammaturgia buzzatiana, la clinica può essere interpretata come «il ritratto di ciò che il mondo è diventato grazie alla civiltà industriale avanzata»; e se «Corte è l'eroe della malattia di cui soffre il borghese degli anni Cinquanta, la moglie e la figlia non sembrano da meno: perfettamente integrate in questo brivido consumistico, non hanno attenzione per altro che esuli dai nuovi (falsi) bisogni e, affaccendate in incombenze del tutto velleitarie, si recano da Giovanni solo per chiedere del denaro» (S. Mazzone, *Oltre l'immaginazione lo sguardo*, cit., pp. 190-191).

²⁶ P. Puppa, *Buzzati: la lingua in scena*, in N. Giannetto (a cura di), *Dino Buzzati: la lingua, le lingue*, Atti del Convegno internazionale (Feltre e Belluno, 26-29 settembre 1991), Milano, Mondadori, 1994, p. 61.

lizza il paziente, mutato in “caso clinico”, ed è permeato di battute che giocano sulla doppiezza dell’inganno ai danni di Corte, fatto di menzogne, reticenze e insieme velate allusioni alla sua prossima fine. Inoltre, appare amaramente stridente il contrasto tra il nome del vice direttore della clinica, “Claretta”, e il flusso verbale incomprensibile che lo stesso adopera, a partire dal termine – inventato – che denota la malattia²⁷ (“melanomasistinaffrstt”), sino alle lisergiche ripetizioni immaginate dall’autore, in didascalie, come filastrocche monotone e senza pause: «infatti quanto più si scende di piano in piano tanto più energico è il sistema curativo e quanto più si scende di piano in piano e quanto più si scende di piano in piano e quanto più si scende e quanto più si scende...»²⁸. «L’impasto ossimorico, di estro baroccheggiante, viene ulteriormente arricchito da spezzoni coreutici», scrive Puppa, «autentico *stream of consciousness* in forma di rotta litania dove rimbalzano iperbolicamente i termini tecnici che parlano il male»²⁹, con l’effetto di una «lassa convulsa»³⁰ che consente all’inverosimile di crescere, sino a mutarsi in mera sequenza sonora.

Rintracciabile nei primi testi teatrali, questa duplice indagine sulla realtà materiale in cui i personaggi si dibattono e la sostanza invisibile, vischiosa, inquietante che segretamente la domina, si carica di una forza polemica sempre più corrosiva, evidente soprattutto nella produzione drammaturgica del decennio dei Sessanta³¹. Raggiungendo infine negli esiti più avanzati, con *La fine del borghese* (1966), il culmine di una sperimentazione tematica che trova nella dissoluzione del linguaggio il banco di prova definitivo per la messa in scena di una realtà capovolta in ogni suo aspetto: umano, politico, sociale, culturale, etico. Qui, in particolare, in quanto riflesso dell’ipocrisia dei rapporti tra gli individui, la perdita di senso che carnevalizza gli scambi linguistici tra i personaggi, ridotti a mere funzioni sociali a partire dal “Borghese” eponimo, celebra la condizione alienata dei comportamenti uma-

²⁷ Sul gioco di riscritture lessicali delle malattie e delle diagnosi, in riferimento anche a quest’opera, cfr. A.R. Daniele, *Forme patologiche nella scrittura di Dino Buzzati: il morbo come agente narrativo*, in A. Campana e F. Giunta (a cura di), *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell’ADI (Bologna, 13-15 settembre 2018), Roma, Adi Editore, 2020, <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura> (ultima consultazione: 19 dicembre 2025).

²⁸ D. Buzzati, *Un caso clinico*, in Id., *Teatro*, cit., p. 120.

²⁹ P. Puppa, *Buzzati: la lingua in scena*, cit., p. 61.

³⁰ Ivi, p. 62.

³¹ Dal punto di vista narrativo, in questo decennio, e soprattutto nella seconda metà, si intensificano «i racconti con riferimenti all’attualità, al consumismo e alle nuove dinamiche sociali. Non si può parlare di novelle incentrate su questi temi (a eccezione di *Dal medico*), ma di numerosissimi accenni, quasi sempre polemici o semplicemente ironici, riguardanti le manifestazioni più evidenti della società dei consumi» (I. Disenza, *Buzzati e la storia*, in «Otto/Novecento», 2008, n. 3, p. 68).

ni³², precipitati in un inferno contemporaneo travestito, in chiave tragicomica, da circo demenziale, con il finale imbestiamento del protagonista, trasformato in un gatto ucciso a colpi di spiedo da due giustizieri persino «più “borghesi” di lui»³³.

Esasperata in forme grottesche, la crisi della società che Buzzati ritrae variamente anche nelle prose e negli scritti giornalistici di costume e attualità coevi³⁴, è trasformata nella pièce in un codice drammaturgico che aggredisce le formule verbali consuete attraverso «i canoni pluralistici di un alfabeto impazzito»³⁵, risultato estremo di quella qualità eccentrica della lingua teatrale buzzatiana esorbitante, sin dagli esordi, rispetto alla «*koiné* meteca»³⁶ circolante sui palcoscenici italiani. È così che, tra deliranti filastrocche e sketch cantilenanti, sino alle battute scarnificate in strampalate sequenze sonore, l'incandescente materia verbale che esulcera i dialoghi rivela, dietro la dispersione ludica della partitura testuale, la coscienza critica dell'autore rispetto ai vizi incancreniti nel presente e alle eterne debolezze umane, come il potere, il materialismo del denaro, la corruzione:

BORGHESE. Resistere, però, che fatica maledetta. Oh se mi dispiaceva. Eh, i soldi, i soldi. Poco da dire, ma l'unica cosa che qui da noi possa dare la libertà, l'unica cosa sono i soldi. Perfino la libertà dalla morte, in certi casi. E questo è uno dei lati neri, bisogna riconoscere, della società capitalista.

TERESA. Bravo. Hai ragione. Voi borghesi, con la vostra immancabile ipocrisia, parlate male del denaro. Gli sporchi soldi, dite. Ma cosa c'è di più bello, stimolante, allegro, puro? Una delle più grandi invenzioni del creato. Pensate a quanta gioia distribuiscono nel mondo. [...]³⁷

³² «Quando i narratori del fantastico si occupano della società nella quale vivono», osserva Zangrandi a proposito di Buzzati, citando come caso esemplare *Viaggio agli inferi del secolo* (1964), «non mancano di considerare problematiche legate al consumismo, all'alienazione dell'uomo moderno, alla sua incapacità di sfuggire a moderne schiavitù» (S. Zangrandi, *Cose dell'altro mondo*, cit., p. 173).

³³ M. Ariani e G. Taffon, *Scritture per la scena*, cit., p. 203.

³⁴ Rispetto alla favola euforica del boom economico, i fenomeni di una società in rapido e caotico mutamento appaiono al cronista Buzzati, negli articoli redatti per il «Corriere della Sera» tra la fine degli anni Cinquanta e l'esplosione contraddittoria del «benessere» del decennio successivo, «come le strane malattie che colpiscono i protagonisti dei racconti», seppure «in forma benigna» (S. Basili, *Buzzati e i nuovi fenomeni di costume*, in «Studi Buzzatiani», V, 2000, n. 5, p. 76).

³⁵ P. Puppa, *Buzzati: la lingua in scena*, cit., p. 64.

³⁶ Ivi, p. 59. Si tratta, per lo studioso, del prodotto linguistico nato, tra gli anni bui della censura fascista e la reazione all'autarchia nel dopoguerra, dal «sincretismo tra la falsa oralità, basata a sua volta sulle traduzioni dal francese *boulevardier* in auge ancora nel ventennio e nell'aura dei telefoni bianchi, e lo *slang* doppiato nei film importati dallo *star system*, per poi coagularsi nella commedia *larmoyante* grazie alle didascalie feuilletonesche dei vari Matarazzo negli anni Cinquanta, alla fine del neorealismo» (*ibid.*).

³⁷ D. Buzzati, *La fine del borghese*, in Id., *Teatro*, cit., p. 649.

Riprendendo nell'ultima commedia alcune delle strategie testuali già audacemente esplorate nelle opere di maggiore sperimentalismo, come il radiodramma del '59 *Una ragazza arrivò...*, con l'introduzione di «disordine» e «barbarismi» e «la piena fuoriuscita di istanze pluralistiche verso una babele linguistica terremotata»³⁸, Buzzati innesta sulla banale piattezza della conversazione salottiera accumuli vertiginosi di parole inventate, alterate o svuotate di qualsiasi significato, che spostano inesorabilmente il piano del senso verso la vacuità di un fatuo chiacchiericcio:

CAFONE. Perché vede? Se lei posizionasse un segnalamento un po' meno evidenziato magari bypassando, se insomma lei volesse scimmiettare il tunnelato, tutto risulterebbe scoerenziato. Andiamo! La transistorizzazione dell'organismo apporterà sì un incremento locazonato a interblocchi, ma è poi sicuro che anche ben prospezionando la quantizzazione non finisca per disergizzare i quadri.

UGO (*spiegando*). Adesso Cafone economico.

TERESA. Operatore?

UGO. Operatorissimo³⁹.

In battute come queste, la contraffazione parodica del lessico economico, cui seguiranno subito dopo quella del gergo politico e delle espressioni pseudo-erudite sfoggiate come vessillo intellettuale, non risponde solo alla rappresentazione allegorica e satirica della società contemporanea, ma si rivela tra i sintomi inequivocabili di una stranianti malattia della parola nella sciagurata «civiltà di massa»⁴⁰, sinistramente evocata, infine, insieme ai suoi squallidi «profeti da luna park»⁴¹. Una malattia che negli stessi anni ossessiona altri artisti e intellettuali, tra i quali, per l'affinità dell'ispirazione tematica e delle soluzioni stilistiche adottate, convochiamo in questa analisi Juan Rodolfo Wilcock, ospite irregolare, come Buzzati, della scena teatrale italiana. A confermare una profonda analogia tra i due, è innanzitutto l'identica idiosincrasia, esibita nel decennio dei Sessanta nella produzione creativa e critica wilcockiana⁴², per il lato oscuro della società del benessere, dominata

³⁸ P. Puppa, *Buzzati: la lingua in scena*, cit., p. 62. Nei tre monologhi per attrice *Sola in casa* (1958), *L'orologio* (1959), *Lo spogliarello* (1964) avviene una analoga interruzione della catena verbale del *sermo cotidianus*, rotta da «improvvisi impennate» della lingua, dall'«emersione di una oralità fisiologica, magari motivata da stati d'ansia o da avvilenti agonie» (*ibid.*).

³⁹ D. Buzzati, *La fine del borghese*, cit., p. 608.

⁴⁰ Ivi, p. 658.

⁴¹ Ivi, p. 659.

⁴² Oltre alla raccolta *Teatro in prosa e versi* (Milano, Bompiani, 1962), nel decennio dei Sessanta Wilcock compone i testi teatrali che confluiranno nel volume postumo *L'abominevole donna delle nevi e altre commedie* (Milano, Adelphi, 1982), affiancando alla scrittura drammaturgica la collaborazione con riviste come «Sipario» e la già avviata attività di traduttore di testi di poesia, prosa e teatro dallo spagnolo, dal francese e dall'inglese. In particolare, nel 1966 viene pubblicata la sua traduzione del teatro marlowiano (*Teatro completo*, Milano, Adelphi), seguita due anni dopo dalla versione italiana del *Riccardo III* di Shakespeare per Luca Ronconi. Sul versante

dai feticci di una nuova religione di massa: il consumo sfrenato, l'accanita ascesa sociale, la tecnologia spersonalizzante.

Traduttore in lingua spagnola di Buzzati⁴³, attratto come quest'ultimo dalla sperimentazione di differenti linguaggi espressivi, Wilcock manifesta attraverso i propri testi, a partire da quelli teatrali, istanze polemiche del tutto consonanti a quelle buzzatiane sin qui evidenziate, partecipando a propria volta al dibattito sui mutamenti in atto che, tra elzeviri e articoli di attualità, prende forma su riviste e quotidiani. Ascrivibili tuttavia solo in parte al novero di quegli scrittori polemisti che, negli stessi anni, intervengono con una pluralità di registri sui guasti derivanti dall'omologazione culturale e dall'edonismo consumista⁴⁴, sia Buzzati che Wilcock refertano, dai rispettivi osservatori, la deriva inarrestabile del Belpaese, ricorrendo non all'attivismo di «una serrata milizia» a mezzo stampa o all'organizzazione sistematica di «conferenze, appelli e pamphlet»⁴⁵, bensì alla funzione trasfigurante della cifra fantastica: un codice destinato a trovare infine nella dimensione scenica l'approdo più efficace delle visioni emergenti nei pezzi giornalistici, nelle pagine narrative e persino nel repertorio poetico, forme variamente sondate da entrambi gli autori nei propri percorsi creativi.

«Il volante di questa macchina, il ghiaccio del frigo, lo sputnik, la musica stereofonica, il cervello elettronico, quante balle! Si solleva l'uomo, di giorno in giorno, dal livello animale; e cresce la sua inquietudine», annota Buzzati in una breve pro-

narrativo, si collocano a questa altezza cronologica le raccolte *Il caos* e *Fatti inquietanti* (Milano, Bompiani, 1960 e 1961), coeve alle poesie del volume *Luoghi Comuni* (Milano, Il Saggiatore, 1961) e alla traduzione delle *Poesie* di Joyce per Mondadori, cui faranno seguito poco dopo *Poesie spagnole* (Milano, Guanda, 1963) e, nel 1968, le poesie della raccolta *La parola morte* presso Einaudi, che nel 1964 ospita la traduzione wilcockiana delle *Poesie in inglese* di Beckett.

⁴³ Wilcock traduce in spagnolo la terza raccolta buzzatiana di racconti, *Il crollo della Baliverna*, pubblicata per Mondadori nel 1954 dopo *I sette messaggeri* (1942) e *Paura alla Scala* (1949): *El derrumbe – Cuentos*, Buenos Aires, Emecé, 1955. «Hay que destacar que la traducción que para este volumen hizo Wilcock de “El perro que vio a Dios” es una de las más reproducidas en antologías, así como *on line*. De esta traducción de Juan Rodolfo Wilcock existe una reedición, también en Emecé, del año 2003, que ha salido a la luz con el título completo: *El derrumbe de Baliverna* (dado por el escitor Pablo de Santis)» (E. Soltero Sánchez, *Dino Buzzati. Presencias e interferencias en la narrativa rioplatense*, in «Il Bianco e il Nero», X, 2008, n. 10, p. 170).

⁴⁴ Si tratta di un «fenomeno singolarmente ampio e in certa misura inatteso», che prosegue sino ai primi anni Ottanta del Novecento: «il ritorno di interesse tra gli umanisti letterati per la disputa politica, per la critica orientata ai diritti del cittadino e ai mutamenti intervenuti sul lato delle ideologie, dei valori condivisi, del costume. Ne determinano l'insorgere figure dal profilo intellettuale molto diverso: prosatori di ispirazione settecentesca e ferventi cattolici, seguaci marxisti e campioni di una borghesia qualificata. Tutti insieme [...] decisi in ogni caso a ripristinare una supremazia civica e di giudizio che l'esaurirsi della spinta resistenziale dapprima, poi il predominio di una cultura a sfondo pragmatico e industrialista sembravano collocare tra i residui della storia» (B. Pischetta, *Scrittori polemisti. Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 9).

⁴⁵ *Ibid.*

sa della raccolta *In quel preciso momento* (1963): «Guardateli, il cane, il gatto, il bue, come sono sereni; per giorni e giorni in ozio, senza soffrirne. Noi no. Non ci diamo pace per salire sempre più su, di meccanismo in meccanismo. Ogni giorno più lontani dal cane, dal gatto, dal bue. E cresce l'inquietudine». Non facciamoci illusioni, ammonisce lo scrittore, arrivando ad immaginare che «il giorno che uscirò da questa terra, passeggiando di pianeta in pianeta, la fregatura sarà totale. Altro che conquistata libertà». Perché, conclude, «tutto si paga, nella vita, con una puntualità meravigliosa. Se no, sarebbe troppo comodo»⁴⁶.

La superiorità, tanto presunta quanto vana, di cui l'umanità crede di potersi impadronire per mezzo delle innovazioni tecnologiche, dominando il creato e arrivando persino a conquistare gli spazi extraterrestri, è qui svelata nella sua ridicola inconsistenza, al punto che, illudendosi di evolvere senza limiti, ciascun essere umano è condannato invece ad un crescente malessere, tale da renderlo più infelice degli umili animali, beatamente ignari dei meccanismi del progresso. Ad essi, secondo Wilcock, è risparmiata la scoperta dolorosa dell'inutilità di ogni tentativo di innalzarsi, se è vero che i trionfi della matematica e della scienza, che conducono l'uomo "di pianeta in pianeta", così come il procedere ciclico della storia, l'invenzione di teorie filosofiche e di dottrine religiose con cui tentare di controllare il mistero, sono solo una distrazione effimera dalla inappellabile sentenza di *morte* incombenza sul destino umano – e sulla sua assurda protervia –:

Misurare il diametro del cosmo.
Osservare il ritmo dei cicli storici.
Reperire tracce di vita estraterrestre.
Tenere a bada le presenze invisibili.
Edificare un sistema filosofico⁴⁷.

L'acronimo della parola "morte" («la più dea forse delle parole. / Per lei tutta la vita lavoriamo»⁴⁸), in questi versi coevi alla citata raccolta buzzatiana, richiamando appunto in chiave nichilista i "vantaggi del progresso" degradati dallo scrittore bellunese a sostanza risibile, rimanda allo stesso modo all'impulso fallimentare ver-

⁴⁶ D. Buzzati, *Vantaggi del progresso*, in Id., *In quel preciso momento*, Milano, Mondadori, 1963, p. 269. Lo scetticismo visionario di Buzzati nei confronti del progresso scientifico e delle sue presunte conquiste ricorre frequentemente nell'immaginario dello scrittore, che, così come Wilcock, descrive la figura dello scienziato sempre in chiave negativa e «sotto l'insegna dell'eccesso», come nota F. Favaro, *Follia della scienza (e follia d'amore) nella narrativa di Dino Buzzati*, in S.T. Zangrandi, D. Bombara e E. Patat (a cura di), *Scienza e follia: stravaganza ed eccezione. Alchimisti, maghi, scienziati eslegi nella letteratura e nella cultura contemporanea*, Bologna, Pàtron, 2022, p. 103.

⁴⁷ J.R. Wilcock, *I tre stati*, in «Intelligenza», 1963, n. 2, poi in Id., *Poesie*, Milano, Adelphi, 1980, p. 88.

⁴⁸ Ivi, p. 89.

so un'impossibile grandezza dell'uomo, «solo animale ipocrita»⁴⁹, dissipata nell'amara percezione della fine, fatale privilegio spettante a lui soltanto, in quanto marchiato dall'invenzione del vocabolario: «non così le formiche, il porcospino», «non così le galline, la testuggine»⁵⁰. Affermando che «chi non ha la parola non perisce»⁵¹, cosicché persino i vegetali e gli insetti godono di una immortalità senza tempo, Wilcock intende soprattutto scagliarsi polemicamente contro la corrosione colpevole del linguaggio, unica qualità che distingue l'umanità nel creato, non più adoperato come chiave di consapevolezza, conoscenza, comunicazione autentica, ma asservito ad una calcolata manipolazione nella cultura italiana del boom, conquistata dai mass-media e dagli apparati dell'industria culturale⁵².

Questo punto di vista è sviluppato da entrambi per tratteggiare il ritratto, impietoso e satirico, del conformismo della società, riflesso nell'assurdità del luogo comune e del linguaggio corrente che la scrittura teatrale esibisce⁵³. L'esito è un difuso repertorio di frasi fatte, slogan e banalità, che consente di intercettare nella ricerca drammaturgica dei due autori gli effetti di quella *tragédie du langage* esplorata da Ionesco nella *Cantatrice calva*, con «gli automatismi del linguaggio e del comportamento, il parlare per non dire nulla, il parlare perché non c'è da dire nulla di personale, l'assenza della vita interiore, la meccanica del quotidiano, l'uomo immerso nel suo ambiente fino a non potersene più distinguere»:

Gli Smith, i Martin, non sanno più parlare perché non sanno più pensare, non sanno più pensare perché non sanno più commuoversi, non hanno più passioni, non sanno più essere, possono “divenire”, non importa chi, non importa che cosa, sono intercambiabili: si può mettere Martin al posto di Smith e viceversa, e non ci se n'accorge. Il personaggio tragico non cambia, si spezza; è “lui”, è reale. I personaggi comici, gli imbecilli, sono la gente che non esiste⁵⁴.

⁴⁹ Ivi, p. 83.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Ivi, p. 86.

⁵² Nei propri versi Wilcock «rovescia i dispositivi del linguaggio, rimettendo in discussione il linguaggio stesso, che è forse l'unica cosa che ci determina», e reagisce con una «inoperosità» della lingua «dinanzi a una società che si presenta o si vuole più che “produttrice”, incidendo nella lingua stessa; e questa incisione-scissione non può che essere anche politica» (P. Peterle, «Noi fatti di parole e di null'altro». *Sulla poesia di J.R. Wilcock*, in «Nuova Corrente», gennaio-giugno 2022, n. 169 («Leggi parole di un tempo scomparso». *Juan Rodolfo Wilcock*, a cura di A. Gialloreti e S. Tieri, p. 55).

⁵³ Allo stesso modo di quanto avviene nei racconti wilcockiani, per i quali Mazzarella parla di «irreversibile processo di depotenziamento semantico del linguaggio» attivato dallo specifico uso del luogo comune. Cfr. A. Mazzarella, *Per una poetica del luogo comune*, in R. Deidier (a cura di), *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*, Roma, Edizioni Treccani, 2002, p. 71.

⁵⁴ E. Ionesco, *La tragédie du langage*, in «Spectacles», 1958, n. 2, in G.L. Falabrino, *Ionesco*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, p. 19. Un'ipotesi sugli influssi del drammaturgo rumeno sulla

In questa prospettiva, possiamo verificare come l'effetto straniante delle deformazioni linguistiche ricorrenti nella produzione drammaturgica di Wilcock corrisponda alla medesima funzione critica attivata da Buzzati attraverso i dialoghi dei personaggi teatrali che, come nei casi evidenziati, inanellano battuta dopo battuta formule prive di significato, ingarbugliando il senso perduto del linguaggio in una rete verbale senza scampo. Si tratta, come per Ionesco, di un feroce attacco «contro il livellamento dell'individualità, tipico del mondo contemporaneo, contro l'accettazione degli *slogans* e delle idee fatte che trasformano la nostra società di massa in una società di automi soddisfatti dell'appagamento dei bisogni fisici»⁵⁵.

Ai fini della presente disamina, possiamo osservare agevolmente questo processo, centrale nell'intera opera teatrale wilcockiana, in un testo chiave per l'itinerario che stiamo tracciando, ovvero *L'agonia di Luisa con le avventure di Gilgamesh alla televisione* (1967), titolo programmatico che indica il perimetro in cui si situa la pungente riflessione dell'autore su una società in rapida ed incontrollabile trasformazione. Sottoposta ad abbassamento comico, l'epopea di Gilgamesh è qui caricaturizzata in funzione di stranianti annunci pubblicitari, che fanno da sfondo al lento spegnersi della protagonista, nel cicaleccio indifferente della madre e del medico presenti sulla scena insieme a personaggi dall'identità animalesca (come le figure televisive dell'"Uomo-Lupo" e dell'"Uomo-Scorpione") o ridotti ad oggetto (i "Tre Mucchi di Cenci"). L'ambiguità e la menzogna, elevate a codice privilegiato di un inquietante sortilegio comunicativo, che annulla in brusio mediatico ogni intento di pronunciare le parole come strumento gnoseologico, rivelano una tragica disfunzione del linguaggio, denudandolo come puro gioco combinatorio:

SIGNORA. Premesso che il mio interesse è soltanto questione di spazio, secondo lei è soltanto questione di tempo?

MEDICO. Siamo ovviamente di fronte ai sintomi classici: alta angolosità gomito-ginocchio; tendenza a ridurre le proprie dimensioni, e ad allargare proporzionalmente le dimensioni altrui; improvvise accelerazioni lente; leggera pressione della penna sulla carta; scarse attitudini per il canto gregoriano in genere; eccessiva velocità sull'asfalto reso viscido dalla pioggia; tremito della lingua e spiccata tendenza alla sopraelevazione.

SIGNORA. Io parimenti aggiungerei, per quel che può valere l'opinione di un

scrittura teatrale wilcockiana si trova in P. Favari, «*La consapevolezza verbale del dolore*». *Il teatro di Wilcock*, in R. Deidier (a cura di), *Segnali sul nulla*, cit., p. 129. Puppa cita i primi allestimenti italiani delle opere di Ionesco, nei tardi anni '50, contestualmente ai giochi linguistici del citato radiodramma buzzatiano *Una ragazza arrivò...*, con «la trasparente parodia della cultura scolastica» iscritta «nella tecnica musicale dell'*allegretto*, grazie al quale si passa dal verosimile al nonsense per accumulo non resistibile di dati fino allo sberleffo finale. [...] Si pensi all'incipit della *Cantatrice chauve* o alle filastrocche enumerative da *La Leçon*» (P. Puppa, *Buzzati: la lingua in scena*, cit., p. 63).

⁵⁵ G.L. Falabrino, *Ionesco*, cit., p. 19.

personaggio sporadico: incapacità di risolvere mentalmente un sistema di equazioni quadratiche qualsiasi, nonché di orientarsi materialmente in un labirinto a sei dimensioni qualsiasi; discorsi imbarazzanti davanti alle due Camere; balbuzie e strabismo se appesa a testa in giù; aspirazioni molto al di sopra degli organi respiratori; tendenza a fare il pesce nelle piscine; rifiuto di fronte ai rifiuti; frequenti confusioni tra le dita della mano sinistra e i guanti della mano destra⁵⁶.

La parodia del lessico specialistico, insieme agli inserti di sketch demenziali e all'accumulo di battute prive di senso logico lungo la pièce, tutti elementi già rilevati nella drammaturgia buzzatiana, concorrono qui a celebrare l'immaginario, verbale e visivo, di una realtà sopraffatta da fatui incantamenti mass-mediali, che seducono incauti telespettatori con le ultime, improbabili, novità prodotte sul mercato:

ANNUNCIATRICE. Interrotti a metà discorso? Il vostro interlocutore è deceduto improvvisamente d'infarto o trombosi? Applicategli il comodo e maneggevole riattivatore a trapano «Suscepit» dietro l'orecchio sinistro e per qualche minuto il caro defunto sarà in grado di rispondere lucidamente alle vostre ultime domande. [...] Col modello «Gran Gala» multiplex a lungo raggio, senza spina e senza spesa, potrete interrogare le mummie, toccare con mano i segreti dei faraoni, accertare l'età della terra, informarvi sulla percentuale di ossigeno respirabile nelle dimore ultraterrene già prenotate. «Su-sce-pit», brevetto universale, nelle due versioni, familiare e secolare. E ora la parola di nuovo agli attori⁵⁷.

Il sottotesto mortifero che tramuta martellanti slogan commerciali in grottesche sentenze sulla natura feroce della civiltà dei consumi, non mira tuttavia soltanto alla rappresentazione in negativo del mezzo pubblicitario e dei suoi oggetti del desiderio, ma sembra stigmatizzare la ricerca sfrenata della meraviglia a buon mercato, che riduce persino la tragedia a merce spettacolare: «soltanto le tragedie danno vera gioia alla gente comune; gli incendi, gli incidenti di automobili sanguinosi, i ponti che crollano, le serve sfracellate, le inondazioni, le valanghe»⁵⁸. Una ipotesi inquietante sui tempi moderni, questa, sondata anche da Buzzati, che rileva in più luoghi della propria narrativa e del proprio teatro una pericolosa e brutale regressione del genere umano, assetato del piacere sadico per la sventura altrui, verso gli istinti più barbari.

Osservando ancora il repertorio linguistico, si tratta di un processo che, in uno

⁵⁶ J.R. Wilcock, *L'agonia di Luisa con le avventure di Gilgamesh alla televisione*, in Id., *L'abominevole donna delle nevi e altre commedie*, cit., p. 169. Per una analisi approfondita dell'opera, cfr. K. Trifirò, *Dell'uomo e di altri mostri. La drammaturgia di Juan Rodolfo Wilcock*, Avellino, Sinesiesie, 2019, pp. 84-91.

⁵⁷ Ivi, p. 212.

⁵⁸ Ivi, p. 185.

dei racconti confluiti nella raccolta *Il crollo della Baliverna*, tradotta in spagnolo da Wilcock, fa corrispondere ad una progressiva disarticolazione espressiva la degenerazione mostruosa che erompe, nell'apparente normalità di una folla cittadina, in forma di ingiustificata, incontrollabile, cieca violenza contro una coppia di forestieri in viaggio⁵⁹. Siamo dentro la visione wilcockiana dell'uomo come «paradigma del mostro»⁶⁰, formula che, come un testamento letterario, chiude il racconto finale dell'ultima raccolta pubblicata dall'autore, *Il libro dei mostri*, manifesto definitivo dell'indagine dentro il grottesco, la follia e l'assurdo riconoscibili sotto la maschera della quotidianità, capace in ogni istante di rivelare dietro la superficie la convivenza ambigua del «bello e la bestia in una singola persona»⁶¹.

«Si arriverà ai tempi dei Toltechi, quando per provocare l'ilarità delle folle bisognava squartare le vergini sulla piazza», profetizza il “polimfo” Schiassi («Già sarto, già professore, già chiromante, già ingegnere, oggi pagliaccio e giustiziere»⁶²) nella scena da circo che chiude *La fine del borghese*: «Una volta ai miei lazzi gli spettatori, almeno quelli delle prime file, venivano presi dalle convulsioni. Gli attacchi di epilessia erano frequenti. Non mancavano casi di infarto e congestione cerebrale. Indimenticabili serate...»⁶³. E ancora, i due protagonisti dell'“Intermezzo” del quadro circense, dichiarano in proscenio che i «i processi mettono appetito, se seguiti da condanna», e «i funerali sono ancora più stimolanti per i succhi gastrici»⁶⁴. «Non c'è niente di più comico dell'infelicità»⁶⁵, avverte allo stesso modo un celebre personaggio del teatro beckettiano, cogliendo l'essenza tragica dell'illogicità del reale, in cui gli uomini pervicacemente si dibattono («Anche l'infelicità richiede energia»⁶⁶), dannati all'ostilità ridicola della propria vita terrena, alla desertificazione come cifra fondamentale dei rapporti umani, alla nullificazione di qualsiasi orizzonte di attesa.

Nella pièce wilcockiana, il corpo agonizzante di Luisa diviene perciò feticcio

⁵⁹ «Lo riscosse un colpo alla nuca. Era ancora il giovane in canottiera “Sei qui, sei tu?” fece con un sorriso velenoso. “Non ti bst bst cedín ghaaah!” E ruppe in un gorgoglio inarticolato. “È il complice, arrestatelo! Face guisc guisc ellèh... mmm... mmmm!” gridarono» (D. Buzzati, *Non aspettavano altro*, uscito per la prima volta sulla rivista «Oggi» nel 1948, successivamente incluso nella citata raccolta *Il crollo della Baliverna* e infine in *Sessanta racconti*, Milano, Mondadori, 1958, p. 334).

⁶⁰ J.R. Wilcock, *Alasumma*, in Id., *Il libro dei mostri*, Milano, Adelphi, 1978, p. 148.

⁶¹ Id., *Mario Obradour*, in ivi, p. 47. Di «bestiale umanità», in riferimento alle atmosfere dei racconti wilcockiani, parla A. Santurbano, *Il quotidiano travestito nelle prose di Wilcock*, in «Nuova Corrente», gennaio-giugno 2022, n. 169 («Leggi parole di un tempo scomparso», cit.), p. 180.

⁶² D. Buzzati, *La fine del borghese*, cit., p. 639.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Ivi, p. 653.

⁶⁵ S. Beckett, *Finale di Partita*, in Id., *Teatro*, a cura di P. Bertinetti, Torino, Einaudi, 2005, p. 114 (*Fin de partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1956).

⁶⁶ J.R. Wilcock, *Didone*, in Id., *Teatro in prosa e versi*, cit., p. 42.

tragico dei tempi moderni, eccitati dall'implacabile ricerca di un morboso circo degli orrori. «La gente comune ride di ciò che è straordinario», ammette Luisa e, più avanti: «Io ammiro le meraviglie. Anche la gente comune le ammira; le conserva in barattoli di vetro pieni di spirito. Prima le uccidono, dall'ammirazione. Ognuno vorrebbe avere una meraviglia in casa»⁶⁷. Nel delirio dialogico della madre di Luisa e del suo medico, sfilano episodi di inaudita crudeltà e malvagia perversione, la cui cifra sanguinosa stride violentemente con la banalità conversazionale che fa loro da frivola cornice:

MEDICO. Conosce l'ultima? Due persone aspettano per strada che avvenga un certo evento, e l'arrivo imminente dei protagonisti dell'evento. Invece l'evento è già in atto e i protagonisti sono loro.

SIGNORA. Deliziosa! E ascolti questa: un uomo ricco lascia in eredità la sua casa a una coppia di sposi povera. La coppia si trasferisce nella nuova casa dove si imbatte in un servitore sgarbato che per disposizione espressa dal testamento non può venir licenziato. Quest'uomo li tormenta e li sevizia; alla fine si scopre che è stato proprio lui a lasciare loro la casa in eredità.

MEDICO. Divertentissima! Senta questa: un architetto vuole costruire un tempio abbastanza capiente da contenere tutti gli abitanti della città, ma gli operai addetti allo scavo delle fondamenta sono così maldestri nell'impiego degli esplosivi che l'intera città finisce per scivolare nella buca, con tutti i suoi abitanti; così l'architetto ha raggiunto il suo scopo.

SIGNORA. Modernissima! Senta quest'altra: un uomo ha un amico che gli è caro, ma ogni volta che si addormenta sogna che questo amico è il suo peggiore nemico, pronto a ucciderlo. Allora, per precauzione, uccide lui l'amico...⁶⁸

Il carattere mostruoso, sia in Buzzati che in Wilcock, non riguarda, quindi, soltanto creature provenienti da un altro mondo che assedia il reale, come "Rok" nella citata opera *Drammatica fine di un noto musicista* o l'"Abominevole donna delle nevi" del testo wilcockiano eponimo, ma indica, più profondamente, il ribaltamento disumano di una pluralità di personaggi riconducibili alla realtà che entrambi esplorano con lucido disincanto, a partire dal consapevole sondaggio sull'esistenza e sui guasti prodotti dagli abbagli del progresso, in un processo di degradazione senza fine. Si tratta, inoltre, di una prospettiva che si estende dalle figure della drammaturgia agli scenari in cui le stesse si muovono, immaginati, in base allo stesso principio del rovesciamento distopico, come luoghi di soglia, che consentono l'irruzione dell'abnorme, dell'irrazionale, dell'illogico tra le trame fragili del reale, sino al punto da ribaltarli del tutto e farlo infine precipitare e scomparire.

⁶⁷ Id., *L'agonia di Luisa con le avventure di Gilgamesh alla televisione*, cit., p. 184.

⁶⁸ Ivi, pp. 199-200.

Non è dunque un caso che i due autori frequentino il genere della fantascienza, in voga in Italia sin dai primi anni Cinquanta («la collana “Urania” di Mondadori era nata nel 1952, Fruttero e Solmi avevano licenziato il primo volume delle *Meraviglie del possibile* nel 1959»⁶⁹) e destinato ad ottenere nuove adesioni nei decenni a venire. Citando, a questo proposito, il Buzzati del *Gran ritratto* e di altri racconti, insieme al Calvino cosmicomico e al Berto della *Fantarca*, Turi esamina un racconto di Wilcock pensato in forma di radiodramma per il progetto radiofonico avviato dalla RAI all'inizio degli anni Sessanta, con l'invito ad «alcuni scrittori di fama a consegnare storie di fantascienza per l'ascolto»⁷⁰: a rispondere all'appello ci sono anche Primo Levi, Carlo Fruttero, Gianna Manzini, Tommaso Landolfi, Augusto Frassinetti, Elémire Zolla, Giovanni Arpino, Livia De Stefani, Elio Bartolini.

Tale circostanza ci spinge a ribadire come, oltre alla sperimentazione del genere radiodrammatico⁷¹, ad accomunare Buzzati e Wilcock sia l'inquietudine, già evidenziata, per le possibilità ambigue della scienza e della tecnologia, evocate da entrambi sullo sfondo della storia sociale e culturale dell'Italia del boom, oggetto sin dal decennio precedente di una ampia reazione letteraria, alla quale partecipano, ciascuno con la propria cifra espressiva, una molteplicità di scrittori diffidenti rispetto ad un mondo dominato dallo sviluppo industriale. Il radiodramma wilcockiano *La nube*, da cui l'autore ricaverà un racconto, rivelando l'influenza del romanzo *The Purple Cloud* (1901) di Shiel, da lui tradotto nel 1967⁷², realizza «una inquietante visione distopica»⁷³ e registra, «secondo il più classico degli schemi apocalit-

⁶⁹ R. Sacchetti e N. Turi, *Storie da ascoltare nell'Italia del boom. Il radiodramma da Primo Levi a Giorgio Manganelli*, Roma, Carocci, 2023, p. 36.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Abbiamo menzionato *Una ragazza arrivò...*, che, scrivono Sacchetti e Turi, «segue le trasformazioni (scandite dal contrappunto sonoro di Gino Negri) della dodicenne Leonella – esattamente nello stesso anno, il 1959, in cui Bacchelli ottiene il Prix Italia in virtù di un testo in verità scritto molti anni prima, ma ancora non rappresentato a teatro, e musicato da Nino Rota (*La notte di un nevrastenico*)»; senza dimenticare gli adattamenti: «La Capria, nel 1948, si occupa della trasposizione di uno dei suoi racconti più celebri, *Sette piani*» (ivi, pp. 12-13). Aggiungiamo che nei panni di “Leonella” viene chiamata Laura Betti, «vestale pasoliniana» (P. Puppa, *Buzzati: la lingua in scena*, cit., p. 63) e attrice profondamente legata all'esperienza di Wilcock, tra gli autori di *Potentissima signora. Canzoni e dialoghi scritti per Laura Betti*, Milano, Longanesi, 1965.

⁷² Per illustrare il romanzo, Wilcock «invita a immaginare un *Robinson Crusoe* che abbia per scena, invece di un'isola sperduta, il mondo intero, tra i deliri di una solitudine allucinante, affollata di cadaveri e di relitti. E questo dopo la fine del mondo, provocata da una catastrofe di demoniaca sottigliezza, che estingue l'umanità conservandola immobile, imbalsamata, come uno sterminato museo delle cere. Un romanzo di fantascienza (o meglio, agli albori della fantascienza [...]), traducendo il quale Wilcock riesce a esprimere con grande efficacia la propria angoscia-anni-Sessanta per la minaccia atomica», la stessa che Buzzati manifesta in diversi dei suoi racconti. Cfr. F. Buffoni, *Wilcock traduttore e interprete*, in R. Deidier (a cura di), *Segnali sul nulla*, cit., p. 113.

⁷³ R. Sacchetti e N. Turi, *Storie da ascoltare nell'Italia del boom*, cit., p. 40.

tici, contemporaneamente sfruttato, da noi, dal Flaiano di *Un marziano a Roma* (1954)»⁷⁴, gli effetti catastrofici del passaggio di una strana perturbazione, che raggiunge la terra e causa morte e distruzione.

Si tratta ancora una volta di rilevare come il “modo” fantastico, in quanto esercizio sul reale, offra diritto d’asilo ai temi di un nichilismo diffuso, di una frenesia apocalittica, «di un’ansia mortuaria che pervade senza riparo l’essere sociale»⁷⁵, pericolosamente in bilico sull’orlo dell’annientamento, proprio mentre le mitologie del boom celebrano il miraggio di un «nuovo bravo mondo», per dirla con Wilcock, che non è altro se non il travestimento scintillante di un «inferno pauroso e disperato»⁷⁶. Concludiamo con queste parole, che capovolgono «la civiltà, il progresso, il benessere»⁷⁷ in funerea profezia sociale, evocando di nuovo il personaggio che le pronuncia: l’“Abominevole donna delle nevi” sottoposta al martirio di un forzoso conformismo, al quale si rifiuta di essere addomesticata – ed è, per questo, punita. È la sorte, del resto, di tutte le creature diverse, solitarie, anomale che popolano la drammaturgia e la narrativa di Buzzati e Wilcock, e che, con il loro sguardo non allineato alla moderna foresta della civiltà, proprio come i due autori da cui prendono vita, ne svelano il sottosuolo infernale, sempre in agguato, per riprendere l’immagine da cui siamo partiti, sul confine labile tra il mondo sensibile e il suo doppio.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ B. Pischedda, *Scrittori polemisti*, cit. p. 58.

⁷⁶ J.R. Wilcock, *L’abominevole donna delle nevi*, in Id., *L’abominevole donna delle nevi e altre commedie*, cit., p. 35.

⁷⁷ *Ibid.*

Massimo Castellozzi

Processi e giustizia nel teatro di Dino Buzzati

Entro il vasto arco cronologico sul quale si realizza la tenace, anche se mai pienamente acclamata, vocazione teatrale di Dino Buzzati, è possibile individuare, come è noto, una cesura (non riguardante del resto il solo teatro) sostanzialmente sancita con il dramma *Un verme al ministero*, che venne rappresentato per la prima volta il 3 febbraio del 1960 presso il teatro Sant'Erasmo di Milano, ma che, secondo un articolo anonimo pubblicato il giorno del debutto sul «Corriere d'Informazione» (e forse dello stesso Buzzati o più probabilmente da lui suggerito) già era stato composto «quattro anni prima»¹, nel 1956.

Nella sua introduzione all'edizione del *Teatro* buzzatiano Guido Davico Bonino affermava:

Da una certa data in avanti Buzzati sceglie, anche a teatro, di guardare direttamente in faccia alla realtà, invece che di scrutarne i meccanismi segreti, invece che cogliere le leggi del suo misterioso divenire e restituircene poi, i mirabili fantasmi, le rapinose apparenze. Per quanto rischiosi siano simili tentativi di periodizzazioni, e soprattutto con scrittori che sono sempre pur stati nostri contemporanei, mi sembra che questa svolta si realizzi, anche nel suo lavoro di narratore, negli stessi elzeviri, nelle prose d'inchiesta giornalistica sul finire degli anni Cinquanta².

¹ «*Un verme al Ministero* è stata scritta da Dino Buzzati quattro anni fa. Si ritrova in essa la atmosfera di paura che aleggiava nel celebre racconto buzzatiano "Paura alla Scala". Anche qui aleggia il timore per l'avvento dei Morzi, estremisti e atei [...]. La vicenda è ambientata negli uffici di un ministero e assistiamo alle manovre doppiogiochiste di un funzionario, il prof. Morales, vigliacco ma astuto che sa trar profitto da ogni mutar di situazione per essere dalla parte di chi vince, viscidamente, e far carriera. Ma alla fine, durante un processo, cominciato quasi per scherzo, il castello di successi del "verme" (come è qualificato il personaggio), crollerà» (*Un verme al ministero di Dino Buzzati*, «Corriere d'Informazione», 3-4 febbraio 1960).

² G. Davico Bonino, *Introduzione* a D. Buzzati, *Teatro*, a cura di G. Davico Bonino, Milano, Mondadori, 1980, p. XXI.

«Soprattutto agli inizi degli anni '60», scriveva inoltre Giulio Carnazzi, «Dino tornò a cimentarsi con il teatro, con un impegno e una continuità che si tradussero in opere di notevole ambizione, segnate da quella vena di satira e di moralità che andava manifestandosi anche nella sua narrativa»³. Mentre Giovanna Ioli, sempre a proposito di *Un verme al ministero* rilevava: «dopo avere rappresentato la corrosione dei valori tradizionali, come l'amore e la famiglia [...] punta ora su quelli etico politici della patria e degli ideali»⁴.

È altrettanto noto che un aspetto caratterizzante sul piano drammaturgico, oltretanto squisitamente tematico, nelle opere teatrali di Buzzati appartenenti all'ultimo periodo della sua produzione, è costituito dalla messa in scena di processi giudiziari. A proposito de *La colonna infame*, rappresentata la prima volta il 23 ottobre 1962 al Sant'Erasmo, Davico Bonino, segnalando l'abbondanza nel dramma delle sequenze processuali (delle quali è stata di recente messa in luce la fedele ripresa delle fonti manzoniane)⁵, notava che «il processo è un "modulo" teatrale che Buzzati predilige»⁶. Renato Bertacchini ne sottolineava analogamente la varietà: dal processo agli untori della *Colonna Infame* «al processo-scherzo di *Un verme al ministero*, al processo "a scena aperta" della commedia *La fine del borghese*. Dal cupo dramma giudiziario del Seicento allo smascheramento di un ignobile "verme" profittatore di una rivoluzione non rivoluzione, allo spettacolo satirico dell'odierno, discutibile "galantomismo" borghese e della sua parabola»⁷.

Anche Serena Mazzone, occupandosi del teatro di Buzzati, non ha potuto ignorare il *leitmotiv* processuale, richiamando peraltro l'attenzione sul coevo panorama della drammaturgia italiana che annovera titoli molto pertinenti al tema giudiziario quali *Corruzione a palazzo di giustizia* di Ugo Betti (1945), *Inquisizione* di Diego Fabbri (1950), *La monaca di Monza* di Giovanni Testori (1967), cui si potrà aggiungere almeno *Frana allo scalo nord*, sempre di Betti, in cui «vengono indagati i limiti stessi della giustizia umana» e l'effettiva possibilità, «in alcuni casi estremi, di fare giustizia»⁸; il testo, risalente al 1936, era stato riportato in auge nel 1951 da Giorgio Strehler che ne curò la regia al neonato Piccolo Teatro⁹.

³ G. Carnazzi, *Introduzione* in D. Buzzati, *Opere scelte*, a cura di G. Carnazzi, Milano, Mondadori, 1998, p. XLIII.

⁴ G. Ioli, *Dino Buzzati*, Milano, Mursia, 1988, p. 155.

⁵ C. Russo, *Nel laboratorio teatrale di Dino Buzzati: l'impiego delle fonti nella Colonna infame*, in «Studi Buzzatiani», XXIV, 2019, n. 24, pp. 63-82.

⁶ G. Davico Bonino, *Introduzione*, cit., p. XXI.

⁷ R. Bertacchini, *L'assurdo teatrale di Buzzati*, in G. Grana (a cura di), *Letteratura italiana. Novecento. I contemporanei. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, Milano, Marzorati, 1979, p. 9963.

⁸ P. Quazzoli, *Il teatro di Ugo Betti*, in Id. (a cura di), *Ugo Betti. Un intellettuale tra diritto, letteratura, teatro e nuovi media*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2022, p. 21.

⁹ Senza dimenticare tutta la drammaturgia processuale internazionale degli anni Cinquanta che uno scrittore come Buzzati, giornalista onnivoro e critico teatrale puntuale e impegnato, difficil-

«Modalità psicologicamente e materialmente persecutorie», afferma dunque Mazzone, «fanno da sfondo a La colonna infame [...]. Nella commedia *Un Verme al ministero*, invece, [...] il processo, un cinico intrattenimento per il potente di turno, ricalca una vuota retorica nella parodia del formulario [...]. Nella *Fine del Borghese*, [...] il Foro è nientemeno che un circo e il giudice un *clown*» e «la costruzione di capi d'accusa capziosi e ridicoli raggiunge esiti grotteschi [...]». Infine, conclude, «i “processi” messi in scena si ribaltano così nella metaforica espressione di una diversa prospettiva: quella in cui è proprio l'imputato a guardare la società civile e a mostrarla allo spettatore perché possa ravvisarne l'immoralità, l'intolleranza, il materialismo»¹⁰.

Non ancora reso noto in sede critica è invece un articolo dello stesso Buzzati apparso sul «Corriere d'Informazione» del 20-21 ottobre 1962, a mo' di una, per lui singolare, auto-presentazione della *Colonna Infame*, che sarebbe andata in scena due giorni dopo. L'articolo merita di essere riproposto quasi integralmente per la rilevanza delle affermazioni di Buzzati rispetto alla centralità che riveste per lui il processo giudiziario in ambito drammaturgico e non solo:

Qualcuno mi ha detto: «Cosa ti è venuto in mente di scrivere un dramma sulla Colonna Infame? Da quando in qua tu hai da spartire qualcosa con la storia?». Verissimo. Bazzicare con la storia, ignorante e smemorato come sono, non è il mio mestiere. Però il processo degli untori milanesi, lo dico con la mano sulla coscienza, è una cosa abbastanza mia. Il suo motivo dominante, dal lato umano, è proprio uno di quelli che mi hanno sempre appassionato e ossessionato. E su di esso sono impostate parecchie delle mie storie. L'unica cosa che mi dispiace è che l'idea di scrivere un dramma sulla *Colonna Infame* non è stata mia. [...] Ebbene, l'idea – lo devo onestamente ammettere – me l'ha data l'amico Silverio Blasi, il regista, a cui m'auguro di poter essere grato¹¹.

mente poteva ignorare: dai drammi didattici brechtiani sino al *Cerchio di gesso del Caucaso*, magari nella rivisitazione di Dario Fo, al *Crucible* milleriano allestito da Visconti, per non aggiungere lo schema del *mock trial* nel *King Lear* shakespeariano. Anche se poi la distanza ideologica fra Brecht e Buzzati appare incolumabile davanti al rifiuto per quest'ultimo della letteratura e del teatro come esplicita forma di *engagement* politico. Ha scritto Nella Giannetto a proposito della prima opera teatrale di Buzzati: «con la *Rivolta contro i poveri* lo scrittore veneto inaugura un filone che diventerà relativamente familiare alla sua produzione per il teatro: quello di una polemica sociale garbatamente reazionaria» (N. Giannetto, *Buzzati a teatro*, in «Quaderni Veneti», 1991, n. 14, p. 120).

¹⁰ S. Mazzone, *Oltre l'immaginazione lo sguardo. Il teatro di Dino Buzzati*, Roma, Aracne, 2014, pp. 164-166.

¹¹ L'informazione secondo cui fu Blasi a suggerire a Buzzati una riscrittura teatrale dell'opera manzoniana è contenuta anche nell'intervista resa a Tino Dalla Valle per «Il Resto del Carlino» la sera della prima, ed è stata recentemente ripresa da Camilla Russo. Queste le parole di Buzzati al giornale bolognese: «La rabbia di non averci pensato prima io. Non era un tema formidabile? Ma come era possibile che una miniera simile fosse stata sempre trascurata? Più ci pensavo,

Ma come era possibile che una miniera simile fosse stata sempre trascurata? Più ci pensavo, più mi sembravano meravigliose le possibilità di quella terribile vicenda, troppo belle anzi, perché a non essere più che bravi era facilissimo maltrattarle. Consideriamo un momento i motivi salienti di quella storia, che la fanno così vicino a noi. Prima di tutto c'è un processo, materia sempre di intenso e quasi immancabile interesse sia nella cronaca, sia nella narrativa, sia nel teatro, sia in film: per di più processo indiziario per eccellenza, elemento che moltiplica ovviamente la «suspense». Ma poi, quanti altri spunti fortissimi che, per impressionanti analogie, trovano un'eco precisa nella nostra vita, di ieri e anche di oggi: l'incubo di una calamità comune, il conformismo, la servile acquiescenza all'*ipse dixit*, l'atmosfera di sospetto, il terrore delle delazioni, la sopraffazione dei forti, il vizio della tortura, l'agonia dei benintenzionati, il gusto della persecuzione, lo spirito di linciaggio. E, soprattutto, uno dei più tristi sviluppi della viltà civile: per cui, quando la lettera della legge, o il presunto interesse collettivo, o un'ambigua motivazione morale offrono un alibi, allora, trovando via libera, si disfrenano le peggiori tendenze dell'uomo, si scatenano la cattiveria, la crudeltà e la voluttà del male altrui, si allentano o vengono del tutto meno i ritegni della coscienza: lo stesso concetto insomma su cui il Manzoni ha impostato il suo celebre scritto. Tale malvagità, così facile a manifestarsi in periodi di pericolo pubblico, m'è sembrata la cosa più notevole del famoso processo, purtroppo viva ancor oggi. Perciò dell'uomo e della sua perversità io, scrivendo il dramma, mi sono quasi esclusivamente interessato. Non ho voluto insomma fare del teatro storico, non ho avuto la minima pretesa di rievocare, in sintesi, il quadro politico, economico e sociale della Milano seicentesca. Ho tentato soltanto di trasmettere, al pubblico di oggi, sia pure in modesta e inadeguata misura, attraverso una fantastica sequenza di scene, il brivido che senza dubbio percorse in quei giorni la città, trasformata in regno della paura. I personaggi, tranne i due accusati Piazza e Mora, sono immaginari. Le battute dei due interrogatori corrispondono, quasi esattamente, ai verbali autentici del processo. In quanto alla comparsa di don Rodrigo, spero non sia una illecita contaminazione. Se poi, nonostante la mia buona volontà, avessi per caso sciupato, o mortificato, un argomento così bello e potente, cosa volete che vi dica? Bastonatemi!¹²

Si dovrà riconoscere una stringente, perfetta aderenza degli spunti che Buzzati ricava dal *pamphlet* manzoniano con le ossessioni e con i più profondi obiettivi polemici che attraversano l'intera opera buzzatiana, sintetizzati in questo passo

più mi sembravano meravigliose le possibilità di quella terribile vicenda, troppo belle, anzi, perché, a non essere più che bravi, era facilissimo maltrattarle» (T. Dalla Valle, *La colonna infame di Buzzati*, in «Il Resto del Carlino», 24 ottobre 1962, citata in C. Russo, *Nel laboratorio teatrale di Dino Buzzati*, cit., p. 64).

¹² D. Buzzati, *Ho scelto la peste che è sempre di moda*, in «Corriere d'Informazione», 20-21 ottobre 1962.

dall'autore in persona con una precisione e un entusiasmo che non lasciano indifferenti.

Il «motivo dominante» del processo agli untori raccontato da Manzoni, che Buzzati dichiara «con una mano sulla coscienza» di avvertire come intimamente affine alla propria sensibilità di scrittore, altro non è, per usare le parole Adriano Prosperi, che

l'insorgere improvviso e senza prove della convinzione che forze oscure stiano complottando per la rovina del nostro mondo. Fantasie cospiratorie, sospettosità estrema, esagerazioni incontrollate compongono un insieme che non è definibile paranoico in termini clinici perché chi la condivide è gente normale¹³.

Una sintesi tematica della *Storia della colonna infame*, quella offerta da Prosperi, adatta non soltanto alla *pièce* di Buzzati che s'impadronisce perfino delle battute del processo per come Manzoni le aveva scritte, ma che, restando al più ristretto campo del teatro, potrebbe estendersi almeno al libretto di *Procedura penale* (1959), dove le «fantasie cospiratorie» e «la sospettosità estrema» si traducono nel surreale e feroce processo cui viene inopinatamente sottoposta la protagonista, la contessa Mauritia Delormes; così come al testo di *Un verme al ministero*, nel quale la cospirazione contro il potere di volta in volta costituito forma addirittura la trama dell'opera, che si conclude, per l'appunto, con uno spettacolare processo al “verme” professor Morales¹⁴, il moralista senza scrupoli, cospiratore contro i cospiratori ed «eroe del doppiogioco»¹⁵.

A proposito di *Procedura Penale*, Vincenzo Vitale, occupandosi del rapporto fra diritto e letteratura, ha potuto scorgere

[...] i tratti caratteristici della *persecuzione collettiva*. Improvvisamente gli amici divengono nemici e ha inizio la persecuzione verso la vittima designata che non

¹³ A. Prosperi, *La minaccia nascosta. Per una rilettura de La colonna Infame*, in A. Manzoni, *Storia della Colonna Infame*, a cura di A. Prosperi, Torino, Einaudi, 2023, pp. VII-VIII.

¹⁴ Se è piuttosto didascalica la scelta del nome “Morales” per il personaggio che incarna il bersaglio polemico di Buzzati contro il moralismo, non è tuttavia impossibile ipotizzare una suggestione onomastica derivante dal dialogo *La veglia a Benicarló* del presidente spagnolo Manuel Azaña, in cui uno dei personaggi è lo scrittore «Eliseo Morales». Una prova della conoscenza di Azaña da parte di Buzzati è fornita dal racconto *Fino all'ultima goccia di sangue* (ne *Il crollo della Baliverna*), che narra di una comunità terrorizzata dall'imminente arrivo di un'invasione sanguinaria, come accade nell'opera di Azaña, e analogamente anche alla trama di *Un verme al ministero*. Nella novella di Buzzati il presidente del paese immaginario è «il dottor Azaña uomo di azione». Ringrazio Marco Perale per aver richiamato la mia attenzione sul racconto *Fino all'ultima goccia di sangue*.

¹⁵ La definizione è di Eligio Possenti, che aveva recensito la rappresentazione sul «Corriere della Sera», all'indomani della prima. Cfr E. Possenti, *Un verme al ministero. Tre atti di Dino Buzzati*, in «Corriere della Sera», 4 febbraio 1960.

potrà trovare difesa alcuna di fronte a un'accusa che è cangiante, molteplice, incredibile [...]: la contessa – così come ciascuno di noi – non è una semplice accusata (o imputata) ma è già dal primo momento una *vittima designata*, che le dinamiche sociali tendenzialmente inclini alla violenza reclamano di sacrificare per ritrovare il necessario equilibrio¹⁶.

Così come peraltro avviene anche nel processo agli untori Guglielmo Piazza e Gian Giacomo Mora, «l'accusa è proteiforme in quanto occorre evitare che ci si possa difendere»¹⁷; ma, nel caso di *Procedura Penale*, che dai ceti popolari nella Milano del secolo XVII passa ai salotti aristocratici della Milano contemporanea, la capziosità e il pregiudizio degli accusatori pongono i presupposti per una situazione esplicitamente assurda (come il paradossale anacronismo per cui l'imputata avrebbe commesso atroci delitti nell'anno 903 e «dal 13 al 32 maggio del 1870»), poiché, continua Vitale, contro l'assurdo «non esiste infatti difesa praticabile [...] se l'assurdo è considerato un possibile metro di giudizio» e se la condanna alla vita, che costituisce il verdetto con cui si conclude il libretto di Buzzati, significa «vivere in un contesto sociale nel quale improvvisamente può in ogni momento scatenarsi la persecuzione sotto forma di accuse surreali»¹⁸.

Senonché, la prima edizione de *La violenza e il sacro* di René Girard, cui si fanno risalire apertamente i concetti di «persecuzione collettiva» e di «capro espiatorio», felicemente applicabili anche al teatro buzzatiano, risale al 1964, ovvero cinque anni dopo la prima esecuzione di *Procedura Penale*. Del resto, perfino a proposito di Freud, che in *Totem e Tabù* (1913) inaugura gli studi sulla funzione antropologica del capro espiatorio, Buzzati, come è noto, afferma: «Freud dirà delle stupidaggini, ma è un grande scrittore. In questo campo indubbiamente lo posso citare ad esempio»¹⁹. Il trattamento riservato alle enunciazioni di Freud, apprezzato da Buzzati solo in virtù del valore letterario della sua scrittura (e per la «geniale intuizione» rappresentata dall'*Introduzione alla psicanalisi*), è del resto un riflesso dell'esplicito disinteresse buzzatiano nei confronti della saggistica in generale, liquidata notoriamente come un genere noioso e stilisticamente brutto.

Piuttosto, l'aspetto peculiare che del processo giudiziario Buzzati sviluppa nell'ambito della sua intera produzione è quello di uno spettacolo offerto per l'intrattenimento del pubblico. Oltretutto nel teatro, la naturale predisposizione dei processi ad appassionare tanto profondamente il pubblico è sperimentata innanzitutto dal Buzzati cronista, a cominciare con il «complicato caso del barambaras

¹⁶ V. Vitale, *Diritto e letteratura. La giustizia narrata*, Milano, Sugarco Edizioni, 2012, pp. 66-67.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, Milano, Mondadori, 1973, p. 162.

Meccia» nella Addis Abeba del 1939²⁰, passando per la fortunata serie di cronache del processo a Rina Fort nella Milano dell'immediato dopoguerra, in cui abbondano le sequenze teatrali nelle diverse fasi istruttorie, per arrivare poi a un testo perfettamente sospeso fra giornalismo e letteratura come l'«elzeviro-racconto»²¹ *Cronache giudiziarie* del 1955, dietro il quale alligna «la paura di essere giudicati in un'aula di tribunale e condannati»²², già intriso di un'atmosfera surreale che percorre in particolare l'*humor nero* de *La fine del borghese* (1966).

Si tratta di un'idea non lontana da quella sviluppata negli stessi anni, caratterizzati peraltro da un fitto dibattito sulla crisi del processo in Italia²³ da un giurista del calibro di Piero Calamandrei. In un saggio del 1950, *Il processo come giuoco*, Calamandrei, «ammaliato da *Homo ludens* di Johan Huizinga», paragonava il processo penale a un gioco, presentandolo come una specie di sacra rappresentazione e «[...] cogliendo nella “partecipazione sentimentale” del popolo il precipitato non solo di “morbosa curiosità” ma anche di “quasi religiosa angoscia” per “il simbolo oscuro della sorte umana”, per il mistero “kafkiano che termina inesorabilmente colla condanna a morte”»²⁴.

Programmatica rispetto alla concezione di Buzzati risuona la dichiarazione resa da Sallustio, il «capo del Cerimoniale», nella «Parte Quinta» e ultima di *Un verme al ministero*, nella quale viene imbandito il processo (a proposito del quale Bertacchini parlava di «processo festa» e di «processo-scherzo»²⁵): la scena «rappresenta un salone per ricevimenti del palazzo del Governo» ove, sul fondale, è «dipinta una folla di invitati in abiti da sera e uomini in uniforme» e «si trasformerà ad un certo punto in una gradinata di tribunale tipo sala anatomica, col primo banco occupato dai giudici popolari e gli altri da spettatori di aspetto fantomatico (“Capricci di Goya”)»²⁶.

Sallustio, dopo aver informato gli astanti che la serata non prevede danze, a Morales che gli chiede assicurazioni sul fatto che si terrà comunque qualche «trattenimento» in onore del generale Baltazano, replica che sono previste sì «cose eccezionali», ma che non si tratta né di «un concerto» né di «un film», ma di un «magnifico processo»; poiché, spiega, «i grandi che stanno in alto [...] sopra

²⁰ D. Buzzati, *Il complicato caso del barambaras Meccia*, in «Corriere della Sera», 7 agosto 1939.

²¹ L. Viganò, *L'altro mondo di Dino Buzzati*, in D. Buzzati, *Cronache Fantastiche. 120 storie (quasi) impossibili*, a cura di L. Viganò, Milano, Mondadori, 2024, p. XIX.

²² Ivi, p. XVIII.

²³ M.N. Miletto, *La paura del processo. Spunti nella penalistica italiana (secoli XVIII-XX)*, in «Quaderno di Storia del Penale e della Giustizia», I, 2019, n. 1, p. 231.

²⁴ *Ibid.* Le citazioni fra virgolette sono tratte da: P. Calamandrei, *Il processo come giuoco*, in «Rivista di Diritto Processuale», V, gennaio-marzo 1950, n. 1, pp. 23-51.

²⁵ R. Bertacchini, *L'assurdo teatrale di Buzzati*, cit., p. 9959.

²⁶ D. Buzzati, *Teatro*, cit., p. 334. Sull'aspetto pittorico del teatro buzzatiano ha insistito S. Mazzone, *Oltre l'immaginazione lo sguardo*, cit., pp. 210 sgg.

di noi mortali hanno i loro gusti» e i processi sono infatti «la passione» del Grande Morzo.

Ecco, quindi, l'enunciazione di Sallustio in cui, con toni sarcastici e scopertamente didascalici, viene palesata la funzione ludico-espiatoria del processo come la moderna evoluzione di lotte circensi, tornei eccetera:

Un tempo, ai grandi della terra, per omaggio, si offrivano spettacoli di gladiatori, eh eh, lancio di schiave nude alle murene, divoramento di cristiani, supplizi, eh eh... Poi, con l'andar dei secoli, tornei, naumachie, corride, relativamente con gran risparmio di sangue umano, eh eh... Oggi i capricci dei potenti sono di una discrezione estrema, siamo in tempi di austerità... Un processo, niente più che un piccolo processo per svagarli un poco²⁷.

«Di sangue», conclude Sallustio con aria ironica e insinuante, «neanche più una gocciolina. A meno che A meno che cosa?» chiede allora Morales che interpreta il sospetto di ciò che sta effettivamente per accadere, senza sapere che la vittima designata alla condanna a morte, evocata per ora come una remotissima possibilità, sarà alla fine proprio lui.

Analogamente, la narrazione dell'amaro epilogo processuale delle *Colonna Infame*, affidato alla ballata del «folletto di Milano» Lucherino, «più amaro e beffardo che mai» sottolinea l'ipocrisia degli apparati di giustizia e il dissennato giubilo del popolo, l'eccitazione collettiva per l'efferatezza delle pene di morte somministrate ai capri espiatori, condannati come untori e untrici:

Giustizia, signori, è stata fatta.
[...]
E il popolo intorno che esultava,
[...]
Una simile giornata di festa!
Anche la Martina?
[...]
la Martina è stata la più grande gioia
per le brave donne di Milano.
Tutte intorno erano al suo carro
e quando lei strillava
come ridevano di gusto.
Impazzite quando il boia
ha cominciato con il mazzapicchio
a spaccarle le ossa
Dàì, dàì, più forte, urlavano!
[...]

²⁷ Ivi, p. 335.

si son messe a ballare intorno
 le brave donne di Milano
 che grande cosa la giustizia!
 [...]

E poi il popolo
 doveva avere la sua soddisfazione no?
 Che bella cosa vederlo così felice
 come quest'oggi.
 Non l'ho mai visto
 divertirsi tanto. Sì, sì,
 il popolo ci tiene alla giustizia!²⁸

Ne *La fine del Borghese* (andato in scena al Sant'Erasmo il 16 novembre 1966) il processo, privato ormai di una sua reale consistenza e mero pretesto per la sopraffazione da parte dei volgari *parvenus* a danno della vecchia borghesia (eccessivo parlare apertamente in proposito di lotta di classe) costituisce addirittura il numero d'eccezione del circo equestre dove si svolge la *Seconda parte* della commedia. Schiassi, rappresentante del ceto emergente e della decadenza culturale della società, in qualità di «giudice-pagliaccio» si rivolge dunque al pubblico e annuncia lo spettacolo: «Silenzio, prego, signore e signori... silenzio... Ho per voi un grande annuncio... La direzione è onorata di presentarvi un numero d'eccezione: Il processo del borghese!»²⁹.

Se per Buzzati il processo è dunque essenzialmente uno spettacolo per divertire il pubblico, che se ne appropria come mezzo per esorcizzare il male liberandosene collettivamente con assoluta e spesso inconscia ipocrisia, l'individuazione del colpevole e la scelta della sua punizione possono prescindere da un giudizio fondato su principi morali e logico-razionali, ma, piuttosto, appaiono fondate su quegli stessi vizi e su quelle paure che Buzzati intende condannare e che dichiara nel suo denso articolo del 1962 a proposito della *Colonna Infame*: «l'incubo di una calamità comune, il conformismo, la servile acquiescenza all'*ipse dixit*, l'atmosfera di sospetto, il terrore delle delazioni, la sopraffazione dei forti, il vizio della tortura, l'agonia dei benintenzionati, il gusto della persecuzione, lo spirito di linciaggio».

Come si è visto, *Un verme al ministero* costituisce dunque il primo testo, e insieme quello di maggiore sforzo teoretico, rispetto alla riflessione elaborata da Buzzati sui grandi temi etici e sociali, se non esattamente politici, che il suo teatro affronta a cominciare dalla seconda metà degli anni Cinquanta.

L'opera, del resto, recepisce e rielabora diverse invenzioni narrative del primo decennio postbellico, se è vero, peraltro, che la sua redazione risale al 1956: non

²⁸ D. Buzzati, *Teatro*, cit., pp. 564-565.

²⁹ Ivi, p. 640

solo, come è noto, il famoso *Paura alla Scala* (1948)³⁰ e *Le precauzioni inutili* (sul *Corriere della Sera* il 15 giugno del '55, poi in *Sessanta racconti* del '58) per la ripresa parziale della trama e di alcuni personaggi (Claudio Cottes che diventa Mario Cotta, i Morzi e il Maresciallo Baltazano), ma anche – e il dato mi pare fin qui inedito – *Processo per idolatria*, poi confluito nel *Crollo della Baliverna* (1954). Il racconto riunisce in sé due dei temi essenziali dell'intera raccolta: il rapporto con il divino e «il rapporto potere-giustizia»³¹, come nella novella *Non aspettavano altro*, a proposito della quale Buzzati aveva detto a Panafieu: «questa novella è dovuta poi all'odio che provo io per il linciaggio. Il sentimento collettivo della folla contro una persona indifesa e debole, così tipico dell'umanità moderna, è una delle cose più abiette che ci sia»³². E aggiungeva, esplicitando in tal modo la sua sfiducia nella giustizia in senso veramente etico:

E perché è schifoso il linciaggio? Precisamente perché nella situazione del linciaggio l'uomo sfoga le più abiette sue istanze, che sono l'odio per il prossimo, con la consapevolezza di essere impunito... E non solo questo: ma anche con l'illusione di rappresentare la giustizia!... È la cosa più turpe³³.

Nel caso di *Processo per idolatria* è interessante notare l'ampia ripresa da parte di Buzzati del finale del racconto che viene riutilizzato con alcune varianti nel «processo per idolatria contro il professor Tullio Morales»³⁴ il quale, da testimone, diventa improvvisamente imputato dopoché Palisierna viene riconosciuto dal Grande Morzo in persona come suo antico commilitone e, pertanto, immediatamente scagionato da ogni accusa: «Su, su briccone!» sdrammatizza il Grande Morzo rivolgendosi a Palisierna, «Non pensiamoci più. Gli errori giudiziari, diceva quel tale, sono il pigmento della legalità»³⁵. Flora, la figlia di Palisierna, può così finalmente approfittare della situazione per accusare pubblicamente l'infidissimo e odiato Morales di

³⁰ «La situazione di *Un verme al ministero* sembra dunque la stessa del racconto famoso *Paura alla Scala*, 1949, in quanto ripete l'atmosfera di una minaccia fortissima, l'incubo che i comunisti, i morzi, stiano preparando il loro colpo di stato. Ma gli sviluppi dell'azione procedono diversamente. [...] Se nel racconto [...] la progressiva visione di una borghesia disfatta dalla paura [...] portava al compromesso [...] in *Un verme al ministero*, tutti, più o meno, i funzionari "esemplari", Cotta, Morales, fanno il doppio gioco, essendo già in segreto dei fedeli, insospettiti morzi. Niente accadeva infine in *Paura alla Scala*. La rivoluzione invece, avviene, trionfa in *Un verme al ministero*, ma non cambia sostanzialmente nulla» (R. Bertacchini, *L'assurdo teatrale di Buzzati*, cit., p. 9958).

³¹ S. Zangrandi, «*Non aspettavano altro*: il potere e la giustizia fai da te in un racconto di Dino Buzzati», in «DNA – Di Nulla Academia. Rivista di Studi Camporesiani», 2021, n. 2, p. 19.

³² Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 105

³³ Ivi, p. 106.

³⁴ D. Buzzati, *Teatro*, cit., p. 356.

³⁵ Ivi, p. 354.

averlo visto pregare di nascosto tutte le sere: «Verme!» lo apostrofa, «Adesso paghi finalmente!» E continua: «Questo caro uomo, questo amico, inginocchiato, che si batteva il petto e si fa un segno della croce dopo l'altro. Credesse almeno in Dio! Ma lui non crede, neanche in sé stesso crede...Nelle sue vene non c'è che la paura!»³⁶ Flora sembra dar qui la voce alla verità, attribuendo unicamente alla “paura” il movente di quella giustizia (e di quel tipo di esistenza) formale e inautentica di cui Morales è l'ignobile fautore, e che ora gli si ritorce contro.

Se vistose, dunque, sono le similitudini tra le battute finali del *Processo per idolatria* a Emidio Cammarano, il protagonista del racconto omonimo, e quelle del processo a Tullio Morales con identico capo d'accusa, diversa è invece la condotta dei due imputati e la loro reazione davanti alla richiesta del presidente della corte di rinnegare e offendere Dio: un passo, peraltro, che la censura aveva osteggiato nella commedia, ritenendolo evidentemente blasfemo e suscitando la perplessità di Buzzati che pure vi aveva dovuto rimettere mano³⁷.

Questa la situazione iniziale³⁸:

Processo per idolatria	Un verme al ministero
Il pubblico però non fiata. Sono tutti in piedi, una barriera di facce livide e ferme.	Tutti per un istante immobili e silenziosi.

Ed ecco che, rispettivamente, il Presidente della corte e Baltazano, che funge anch'egli da presidente, danno luogo alla procedura con la lettura del formulario:

Processo per idolatria	Un verme al ministero
PRESIDENTE: «Avanti...Io leggo e lei ripeta: <i>Sulla mia coscienza affermo che dio non esiste...</i> »	BALTAZANO: [...] Si porti il crocefisso. (Profondi mormorii).
CAMMARANO: «... che dio non esiste».	[...]
Presidente: «Più forte! più forte!...	BALTAZANO [...] Ora leggi il formulario...
	[...]

³⁶ *Ibid.*

³⁷ «Nonostante le difficoltà opposte dalla censura, la prima di *Un verme al Ministero* di Dino Buzzati, commedia con la quale si inaugurerà al Sant'Erasmo il Teatro delle novità di [Maner] Lualdi, dovrebbe regolarmente svolgersi mercoledì sera. [...] Dal canto suo Dino Buzzati, nel darci notizia di aver portato qualche modifica al testo, ci ha detto: “Mi ha stupito il ‘veto’ della censura: il brano incriminato, che precede il finale, dal punto di vista cattolico a me sembra quanto di più morale si possa immaginare. Le parole forti, che possono avere impressionato, precedono immediatamente la punizione che, senza tale premessa, non avrebbe ragion d'essere”» (*Oggi sarà risolto il caso del Verme*, in «Corriere d'informazione», 1 febbraio 1960).

³⁸ Le citazioni di *Un processo per idolatria* sono in: D. Buzzati, *Il crollo della Baliverna*, Milano, Mondadori, 1984, pp. 269-272; quelle di *Un verme al ministero* in D. Buzzati, *Teatro*, cit., pp. 356-358.

Dichiaro che dio è una stolta e ignobile menzogna, nata dall'ignoranza e dalla frode, strumento dell'oppressione e dello schiavismo, onta dell'umanità libera e cosciente».

CAMMARANO: «onta dell'umanità libera e cosciente».

PRESIDENTE: «E ora alla seconda prova: *A sfida di ciò che non esiste chiamo la maledizione di dio sulla mia famiglia...*».

CAMMARANO: *sulla mia famiglia...*

[...]

PRESIDENTE: «... *e invito dio a colpire mia figlia con i mali più dolorosi e immondi...*

Avanti! Ha paura! Dunque lei ci crede?»

[...]

CAMMARANO: «più dolorosi e immondi».

PRESIDENTE: «ed eccoci alla terza prova.

Uscire... butta il crocefisso ai piedi dell'imputato!» [...]

Piomba il crocefisso sul pavimento con un colpo secco. Cammarano lo guarda spaventato.

PRESIDENTE (leggendo): «*L'imputato deve quindi sputare sul crocefisso e gridando la parola Cane! calpestare il simulacro coi talloni sì da sfregiarlo...* Imputato, la invito ad eseguire!

MORALES: Sì, sì, presto!

CANCELLIERE (leggendo un foglio): Imputato, ripeti ad alta voce... Sia maledetto.

MORALES: Sia maledetto...

CANCELLIERE: Sia maledetto Dio.

MORALES (dopo una breve esitazione) Sia maledetto Dio.

(Mormorii fondi e singhiozzo fortissimo dal fondo)

CANCELLIERE: Dio, menzogna infame nata dalla malvagità dei potenti...

MORALES: Menzogna infame nata dalla malvagità dei potenti...

CANCELLIERE: Per tenere il popolo nell'ignoranza e nella schiavitù.

MORALES: Per tenere il popolo nell'ignoranza e nella schiavitù.

CANCELLIERE (leggendo la formula): Io qui lo sfido...

MORALES (ansimando): Io qui lo sfido...

CANCELLIERE: ...a colpirmi coi mali più dolorosi e immondi...

MORALES (con accresciuto affanno): a colpirmi coi mali più dolorosi e immondi...

BALTAZANO: Si porti il crocefisso! [...]

CANCELLIERE: L'imputato ora calpesti il crocefisso col piede destro e ripeta per tre volte l'invettiva: «Prendi, cane!».

A questo punto intervengono due giovani e dolci voci femminili: la figlia di Emidio, Rosita, e Flora: l'una pregando il padre di obbedire alle richieste della corte e di rinnegare Dio per aver salva la vita, mentre paradossalmente Flora, che era già stata colta da un moto di pietà per Morales e di orrore per la situazione in generale, lo prega di smettere, affermando di voler ritirare l'accusa nei suoi confronti.

Ma entrambi gli appelli delle due ragazze restano inascoltati: Cammarano infatti, dopo un attimo di silenzio, decide di interrompere e ribellarsi a questa tortura («Canaglie!» Urla improvvisamente. «Canaglie! Preferisco confessare!»), mentre Morales, fedele al suo personaggio di facciata, vuole continuare con la procedura per salvarsi («Morales (con rabbia): No, io vado fino in fondo!»).

Cammarano cade quindi ai piedi del crocefisso, gridando orgogliosamente la sua professione di fede e invocando Dio perché riporti la libertà («Dio, te ne scongiuro, liberaci da questa schiavitù [...], togli la luce della vista a chi ti perseguita, falli perire!»). Morales si appresta invece, «ridendo nervosamente con una specie di rictus sulle labbra», a inveire contro il crocefisso come gli è stato richiesto di fare. Dal cielo (o dal Cielo), però, il fenomeno che si produce è del tutto analogo in entram-

be le situazioni: si produce una sorta di cataclisma che punisce e disperde, per contrappasso, i feroci dittatori che avevano intentato il processo per idolatria, terrorizzando anche le folle conniventi e, addirittura, eccitate. Con una sola, sostanziale, differenza: della sorte di Cammarano non si fa poi alcun cenno ma, attraverso la frase finale del racconto, «Chi ha chiuso le finestre?» Urla [il presidente]. «Chi ha fatto buio? Accendete la luce!», Buzzati riporta improvvisamente il lettore alla realtà (secondo una delle tipiche categorie del fantastico buzzatiano), lasciando intendere che l'apparente scatenarsi della furia divina altro non era che un improvviso temporale. Morales, invece, nella dimensione surreale in cui è immersa tutta la *pièce* o quantomeno l'intera *Quinta Parte*, senza che vi sia alcun ritorno né passaggio ad una diversa soglia di realtà, evidentemente soccombe crollando infine «fulminato con un terribile mugolio».

Processo per idolatria	Un verme al ministero
Ma un'ombra orrenda a forma di cono entra adesso nell'aula e vi giace, enorme. [...] Un urlo fondo di terrore esplode allora dal pubblico. [...] Poi uno cade in ginocchio, un secondo, un altro. [...] Il cielo si squarcia in un tuono. Scrosci d'acqua sui banchi. L'ombra ha raggiunto gli angoli, è pesante come un mantello di sabbia. [...] Procuratore: «È una rivolta! Aiuto!» Ma il vento lo circonda, gli attorciglia la toga sul volto. Il presidente è indietreggiato, ha le spalle al muro, tende le mani dinanzi, brancicando, come per difendersi da qualcuno. «Chi ha chiuso le finestre?» urla. «Chi ha fatto buio? Accendete la luce!»	In quel mentre un tuono lontano. Un colpo di vento che gonfia il tendaggio. Baltazano si alza in piedi. Tutti si alzano in piedi. La luce si attenua, solo una luminosità rossastra investe Morales). [...] MORALES: Guardate, uomini! (Alza un piede per calpestare il crocifisso) Prendi, prendi, ca... Ooohhuuuu! (Un lampo l'illumina. Crolla fulminato con un terribile mugolio. Il tendaggio è gonfio di vento. Rintrona acuto un tuono. Una figura altissima e nera compare, come una silhouette fantomatica). VOCI: Cristo è qui! Aiuto! (Movimento generale di fuga, tuoni, scrosci di tempesta). BALTAZANO (coprendosi il capo con un braccio): Tradimento! IL GRANDE MORZO (che arretra anche lui spaventato): È una rivolta! BALTAZANO: È una rivolta! Guardie! Aiuto! (Fuggi fuggi nel fragore della tempesta mentre cala la tela).

Non andranno inoltre, dimenticati i due precedenti “vermi” della narrativa buzzatiana che, insieme a *Un verme al ministero*, compongono un'ideale trilogia, dalla dimensione privata e domestica a quella pubblica e professionale fino a quella politica e istituzionale, con cui Buzzati può così dare corpo alla temibile inesorabilità dell'inganno, all'esercizio pervicace e discreto dell'ipocrisia, all'opportunismo mascherato ad arte da noncuranza, ingenuità e benaltrismo. Tuttavia, in *Un verme in casa* e in *Un verme in ufficio*, apparsi a pochissima distanza di tempo, il primo

sul *Corriere d'Informazione* del 29 settembre 1952 (poi nel *Crollo della Baliaverna*) e il secondo sul *Corriere della Sera* il 25 ottobre (ora in *Cronache Fantastiche*), i due “vermi” protagonisti raggiungono il loro obiettivo, schiacciando le vittime designate: Egidio Molla, da perfetto sconosciuto, riuscirà a installarsi in casa dello sventurato Andrea Filari e, malgrado il tentativo di quest'ultimo di ucciderlo nel sonno, di associarsi parassitariamente alla sua ditta, godendone i vantaggi economici; Francesco Plotta, dosando scientificamente «con la sua aria svagata e innocente»³⁹ i non detti e le mezze parole, ottiene il licenziamento di un anziano collega, il trasferimento del capo e il tentato suicidio della segretaria Flora. Forse quella stessa Flora che, come si è visto, cercherà di vendicarsi di tanto male smascherando il professor Morales e riuscendo così, finalmente, a mettere alla berlina il “verme” supremo.

Ed è ancora lo stesso Buzzati, infine, in un articolo apparso nel marzo del 1965 quando la sua riflessione sul rapporto tra morale e giustizia, sviluppata non solo, ma certamente in modo significativo anche nella sua scrittura per il teatro era ormai giunta alla piena maturazione, a fornire una suggestiva e netta distinzione fra i molti «moralisti» cattivi e i veri moralisti; per i primi, afferma, il male è una colpa da punire ed è quindi inevitabile che ogni forma di processo giudiziario non può che rivelarsi idealmente fallace e inutile, strumento qual è del perbenismo o della presunzione di superiorità morale. Altro è invece il destino del «vero moralista»:

moralisti ce ne sono di due specie: quelli che vedono il male come debito, come colpa da punire e se ne sentono superiori, e perciò chiedono che venga castigato (sono il cristiano d'animo meschino, il filisteo magari in buona fede e perciò pericolosissimo, oppure chi, come il calvinista, intende vedere anticipato in questa vita il giudizio di Dio). E costoro sono la peste del mondo. Il vero moralista invece [...] vede il male come una fatale croce che l'umanità deve portare. E lo trova sì abominevole, ma senza ira. Così come si può trovare abominevole la crosta di un lebbroso. Non agita quindi spade fiammeggianti, non invoca punizioni, non disprezza. È questo appunto l'atteggiamento di tutti gli spiriti veramente superiori⁴⁰.

³⁹ D. Buzzati, *Cronache fantastiche*, cit., pp. 208-213, p. 208.

⁴⁰ D. Buzzati, *Un vero moralista vede il male come una croce fatale che l'umanità deve portare*, in «Corriere d'Informazione», 9-10 marzo 1965; l'articolo tratta della raccolta di racconti *Primo amore* (Milano, Garzanti, 1953) di Leonardo Borgese che era stato nominato Accademico di San Luca il 4 marzo di quell'anno. Buzzati, come è noto, subentrò a Borgese come critico d'arte del «Corriere» nel 1967. Cfr A. Montenovesi, *Buzzati cronista d'arte*, in N. Giannetto (a cura di), *Pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale, Milano, Mondadori, 1992, p. 381.

Armando Rotondi

**Adattare *I topi* per la scena:
Dino Buzzati come prassi teatrale
in *RatOn* di ToTum TeaTre**

Introduzione

Il presente saggio si propone di analizzare alcuni elementi della struttura, dello stile e delle tematiche del racconto *I topi* (1953) di Dino Buzzati¹, al fine di considerarli non solo come tratti letterari distintivi, ma anche come potenziale prassi teatrale e processo creativo. Questo studio si concentra in particolare sul lavoro della compagnia ToTum TeaTre, con sede a Barcellona, composta da artisti internazionali con provenienze diverse, tra cui anche l'Italia. La compagnia, attiva in ambito europeo e attenta alla sperimentazione scenica, ha elaborato una propria pratica che intreccia il teatro fisico, il movimento e la parola, trovando in Buzzati una fonte di ispirazione significativa e ricorrente.

Il punto di partenza dell'analisi sarà *RatOn* (2015), spettacolo manifesto di ToTum, ideato e diretto da Valentina Temussi e Oscar Valsecchi – co-fondatori della compagnia – a partire da un'idea originale della stessa Temussi². Lo spettacolo rappresenta un adattamento teatrale de *I topi*, trasformati in un'opera di teatro fisico e visivo, che conserva parte dei dialoghi e delle atmosfere del testo originale, integrandoli con monologhi *ex novo* scritti dagli stessi interpreti nella parte conclusiva. Il lavoro, pur nella sua libertà espressiva, rimane fedele allo spirito buzzatiano, trasponendo la tensione allegorica e metafisica del racconto in una dimensione scenica fatta di corpi, ritmi e visioni.

¹ *I topi* di Dino Buzzati è pubblicato per la prima volta sul «Corriere della Sera» del 9 agosto 1953. L'anno successivo è compreso nella raccolta *Il crollo della Baliverna* e poi nei *Sessanta racconti* del 1958.

² Lo spettacolo nasce da una produzione della compagnia ToTum TeaTre e si basa su un'idea originale di Valentina Temussi e Oscar Valsecchi, che, come detto, ne firmano anche la regia. In scena, troviamo gli interpreti Evi Charalampidou, Olivier Déciaud, Oscar Valsecchi e Anna Ripoll Companys. Il progetto ha preso forma durante una residenza creativa svoltasi nel 2015 presso l'Associació La Miranda di Barcellona e ha debuttato presso il teatro Sala Fènix nella stessa città.

Il saggio si articolerà secondo una metodologia mista, combinando l'analisi di parte del copione, l'indagine artistica e l'osservazione diretta. In un primo momento, si fornirà un breve profilo della compagnia, sottolineandone la vocazione internazionale e interdisciplinare. Seguirà un'introduzione allo spettacolo *RatOn* e al suo processo di adattamento. Si passerà quindi a individuare alcuni elementi chiave che possono essere identificati come segnali di un possibile "approccio buzzatiano" alla prassi di teatro fisico di ToTum TeaTre – e in particolare nel lavoro della regista Temussi³ –, concentrandosi infine sull'analisi dei monologhi originali inseriti nella parte finale dello spettacolo, veri e propri frammenti autoriali che completano il senso dell'adattamento dell'opera.

La ricerca si fonda su diverse fonti: da un lato, un'intervista condotta con i due registi, che hanno gentilmente messo a disposizione il copione originale in spagnolo dello spettacolo; dall'altro, un approccio di tipo *research-through-practice*, reso possibile dalla mia presenza a repliche dello spettacolo e alla partecipazione a momenti di prova durante la preparazione di una riedizione. A ciò si aggiunge la mia collaborazione diretta con Valentina Temussi, in qualità di autore e dramaturg in alcune sue successive regie, che ha reso possibile una conoscenza approfondita del metodo e della visione artistica della compagnia. L'analisi qui proposta si colloca dunque all'incrocio tra studio teorico e partecipazione attiva, e mira a contribuire alla riflessione sul dialogo possibile tra letteratura e teatro contemporaneo, a partire dall'opera di un autore come Dino Buzzati.

L'adattamento teatrale di/in Buzzati

La riflessione sull'adattamento teatrale delle opere di Dino Buzzati da parte di altri artisti, autori, registi o compagnie è ancora un campo poco esplorato⁴. Tra questi

³ Temussi tornerà a confrontarsi direttamente con l'opera di Buzzati in altre due occasioni. La prima è l'adattamento in chiave di teatro fisico – privo di elementi verbali o dialogici – del racconto *Sette piani* (1937, riveduto nel 1942), realizzato nel 2017 nell'ambito del progetto universitario *Seven Floors*, che ha coinvolto studenti della Pace University di New York e dell'Institute of the Arts Barcelona, con Temussi nel ruolo di coordinatrice. La seconda è la sua partecipazione come consulente per il movimento in *7 Diaboliads*, un progetto di drammaturgia collettiva da me curato e co-diretto insieme a Martin Lewton (Theatre North), scritto e interpretato da artisti internazionali (Clara Casamayor, Sally Cowdin, Unnur Gunnarsdóttir, Lea Marks, José Enrique Moya, Rocío Ramos Sanchez, Tiago Rodrigues, Yoky Yu) su un mio incipit e una mia scena iniziale. In questo caso, il racconto *Sette piani* è stato utilizzato come modello strutturale all'interno del quale è stata inserita *Diavoleide* (1923) di Michail Afanas'evič Bulgàkov: in altre parole, la trama di Bulgàkov è stata adattata seguendo la struttura narrativa buzzatiana. Va sottolineato che, in entrambe le occasioni – *Seven Floors* e *7 Diaboliads* – si è fatto esclusivo riferimento al racconto di Buzzati, senza considerare la sua versione teatrale *Un caso clinico* (1953).

⁴ Cfr. G. Davico Bonino, *Dino Buzzati tra narrativa e teatro*, introduzione a D. Buzzati, *Teatro*, a cura di G. Davico Bonino, Milano, Mondadori, 1980, pp. IX-XXVII. Davico Bonino è fra le

si segnala il saggio di Katia Trifirò, *Un caso di ri-scrittura scenica. Dino Buzzati dal racconto al dramma*⁵, che mette in luce non tanto gli adattamenti teatrali operati da terzi, quanto soprattutto i processi di autoadattamento compiuti da Buzzati stesso, nel passaggio dai racconti al teatro, e che tuttavia rappresenta un riferimento critico di assoluto rilievo per il nostro discorso.

Secondo Trifirò, il “caso Buzzati” si inserisce in quella costellazione novecentesca di scrittori italiani «ammaliati dal mondo della scena ma privi di una netta collocazione teatrale»⁶, esclusi dalle logiche produttive dominate dal “grande attore” e dal “grande regista”⁷ e dunque condannati a un ruolo marginale. La drammaturgia buzzatiana va quindi letta alla luce di questa dialettica irrisolta tra scrittura ed esecuzione, che trova pochi esempi di sintesi compiuta nel panorama italiano del secondo dopoguerra.

altre cose egli stesso adattatore di Buzzati per il teatro, con, ad esempio, *Il deserto dei tartari*, prodotto da Akroama con la regia di Lelio Lecis e che ha debuttato il 23 febbraio 1995. Davico Bonino interviene sul testo con un lavoro di “asciugatura”, concentrando la vicenda sulla figura di Giovanni Drogo, al tempo stesso protagonista e narratore, e riducendo il numero dei personaggi di contorno. Questa scelta drammaturgica, se da un lato restituisce con forza la centralità del tema dell’attesa e della solitudine esistenziale, dall’altro comporta la perdita di episodi secondari ma cruciali nella costruzione dell’allegoria buzzatiana, come la morte di Lazzari o di Augustina. Le recensioni coeve (U. Ronfani su «Il Giorno» del 5 marzo 1995; G.L. Favetto su «la Repubblica» del 4 maggio 1996), sottolineano come la sintesi operata da Bonino, pur inevitabile per esigenze teatrali, attenui la complessità psicologica del romanzo, ma al contempo permetta una concentrazione quasi beckettiana sul “nulla” all’orizzonte, sulla monotonia dell’attesa e sullo scorrere inesorabile del tempo. La regia di Lecis accentua i toni lirici e crepuscolari del testo, esaltando l’atmosfera metafisica e kafkiana che avvolge la Fortezza Bastiani. In questo modo, la riduzione di Davico Bonino si configura come un’operazione di riscrittura scenica capace di far emergere, attraverso la spogliazione narrativa, l’essenza allegorica del romanzo buzzatiano: l’attesa del nemico come metafora universale della condizione umana. Su Buzzati adattato si veda anche l’interessante saggio di R.G. Vianello, *Un «serissimo gioco». Trascrivere per la scena Poema a fumetti*, in «Sinestesieonline», XII, 2023, n. 39 https://sinestesieonline.it/wp-content/uploads/2023/05/09_Sinestesieonline39_Vianello.pdf (ultima consultazione: 19 dicembre 2025). Qui, Vianello affronta la possibilità di adattare per il teatro l’opera grafico-testuale più celebre di Dino Buzzati. L’autore parte dal presupposto che, in Buzzati, parola e immagine siano due facce della stessa vocazione narrativa, e che il suo interesse per la scena sia sempre stato orientato alla fusione dei linguaggi. Dopo aver ricordato come Buzzati abbia già drammatizzato tre sue novelle, Vianello individua nel *Poema a fumetti* un terreno particolarmente fertile per l’elaborazione scenica: la rinuncia al naturalismo, le soluzioni di tipo “narrativo”, l’inserimento di personaggi ulteriori, così come la rottura e la complicazione dei piani temporali, rappresentano risorse drammaturgiche che consentono di tradurre in teatro il messaggio dell’opera, mantenendone intatta la dimensione visionaria e allegorica.

⁵ Cfr. K. Trifirò, *Un caso di riscrittura scenica. Dino Buzzati dal racconto al dramma*, in «Between», II, 2012, n. 4, pp. 1-22.

⁶ Ivi, p. 2.

⁷ R. Alonge e F. Malara, *Il teatro italiano di tradizione*, in R. Alonge e G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. II, Torino, Einaudi, 2001, p. 689.

In questo quadro, la scelta di adattare i propri racconti diventa per Buzzati una strategia privilegiata. Trifirò richiama, a questo proposito, le osservazioni di Marco De Marinis, secondo il quale le differenze tra novella e dramma non si situano tanto sul piano della struttura profonda quanto piuttosto in diverse «specificazioni discorsive ed enunciazionali di un nucleo tematico»⁸ comune. Ciò spiega perché nei testi di Buzzati si assista a una continua osmosi tra narrativo e drammatico, con racconti che si trasformano in pièce teatrali senza perdere il loro nucleo tematico originario.

Il caso emblematico discusso da Trifirò è *Il mantello* (1942). Nel passaggio dal racconto all'atto unico teatrale, la scrittura scenica di Buzzati non solo dilata la coralità dei personaggi e arricchisce l'ambientazione, ma introduce elementi del tutto nuovi: i nonni defunti che parlano dall'aldilà, l'oggettualità perturbante del mantello come simbolo dell'impossibilità di restare, la trasformazione della Morte in figura scenica riconoscibile. L'operazione va dunque letta come un esempio di "traduzione intersemiotica"⁹, che, pur rimanendo all'interno dello stesso codice linguistico, sposta il testo da un sistema semiotico a un altro, attivando nuove possibilità di senso¹⁰.

Trifirò mostra con finezza come nel racconto la tensione sia affidata ai segni allusivi e al silenzio che connota il rapporto madre-figlio, mentre nell'atto unico prevale la verbalizzazione drammatica e il registro più diretto dell'incontro corale. Tale mutamento risponde, secondo Buzzati stesso, alla logica dell'evento teatrale, che non può permettersi pause e divagazioni descrittive, pena l'insuccesso scenico¹¹. A supporto di questa interpretazione, Trifirò ricorre a fonti molteplici: dal concetto di contaminazione tra parola e immagine¹² al rilievo degli oggetti come dispositivi perturbanti¹³, fino alle categorie strutturali del dramma come architettura spaziale.

Se *Il mantello* esemplifica l'autoadattamento di un racconto in chiave medianica

⁸ M. De Marinis, *Visioni della scena*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 103.

⁹ R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale* [1963], a cura di L. Heilmann, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 57.

¹⁰ K. Trifirò, *Un caso di riscrittura scenica. Dino Buzzati dal racconto al dramma*, cit., pp. 7-8.

¹¹ D. Buzzati, in Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 179-189.

¹² Cfr. L. Viganò (a cura di), *Album Buzzati*, Milano, Mondadori, 2006, p. 144.

¹³ Cfr. N. Bonifazi, *Il mantello di Buzzati e il fantastico*, in AA.VV., *Dino Buzzati*, a cura di A. Fontanella, Firenze, Olschki, 1982, p. 260. Bonifazi sottolinea come l'introduzione di nuovi personaggi, l'ampliamento delle parti dialogate e le descrizioni ambientali contenute nelle didascalie costituiscano variazioni necessarie, imposte dal mutamento di genere che avviene nel passaggio de *Il mantello* dalla prosa narrativa alla scrittura scenica. Sullo stesso argomento si vedano inoltre M. Bardi, *Il miraggio del teatro*, in N. Giannetto (a cura di), *Il Pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale (Belluno, 12-15 ottobre 1989), Milano, Mondadori, 1992, p. 520, e C. Vignali, *Il mantello di Buzzati: riscrittura teatrale della figura femminile*, in «Mosaico Italiano», Editore Comunità Ltda, 2015, <https://hal.science/hal-02441257/document>.

e simbolica, *Un caso clinico* – nato dal celebre racconto *Sette piani* – rappresenta l'altro grande paradigma discusso da Trifirò. Qui l'angoscia esistenziale del protagonista ricoverato, condannato a scendere progressivamente di piano in piano verso la morte, si dilata in una pièce che Strehler portò al Piccolo Teatro nel 1953. Lì, come nota Trifirò riprendendo la lettura di Giorgio Strehler stesso, si coglie «un acuto senso di dolore e di morte mescolati insieme, in un amarognolo grottesco»¹⁴. Due anni dopo, Camus ne curerà un adattamento francese (*Un cas intéressant*), a conferma della potenzialità transnazionale della drammaturgia buzzatiana.

In entrambi i casi, l'analisi di Trifirò mostra come l'autore bellunese utilizzi il teatro per spingere all'estremo la propria poetica del perturbante e del fantastico. Non si tratta mai di una semplice riduzione, ma di una riscrittura che mette in evidenza, attraverso la scena, le dimensioni latenti del testo narrativo: ne *Il mantello*, come detto, la componente medianica e simbolica; in *Un caso clinico* la meccanicità spietata del destino e l'alienazione dell'individuo.

ToTum TeaTre: il movimento come linguaggio scenico condiviso

Prima di entrare nello specifico dell'adattamento de *I topi*, è ora necessario fornire un riferimento professionale e biografico della compagnia in esame. ToTum TeaTre è una compagnia teatrale con sede a Barcellona, fondata nel 2014 da un gruppo di artisti internazionali mossi da una visione condivisa del teatro come spazio di ricerca, linguaggio corporeo e incontro interculturale. Fin dall'inizio, la compagnia si è distinta per una forte identità legata al teatro fisico e visivo, facendo del movimento il perno attorno al quale ruotano le sue creazioni sceniche, i progetti pedagogici e le attività di formazione.

A guidare il percorso artistico della compagnia sono, attualmente, gli italiani Valentina Temussi e Oscar Valsecchi e la finlandese Sanna Toivanen, tre performer e pedagoghi provenienti da esperienze differenti ma accomunati da una formazione solida nel mimo corporeo e nelle tecniche del teatro gestuale, ai quali si sono affiancati nel tempo altri artisti come la greca Evi Charalampidou, il francese Olivier Decriaud e la spagnola Anna Ripoll Companys. Ciascuno di loro porta con sé un percorso autonomo, ma legato, come detto, allo studio del mimo corporeo, del teatro gestuale e della pedagogia del movimento. Valentina Temussi ha studiato presso il Laboratorio di Arte Drammatica BarDeFe e successivamente a Londra, dove si è diplomata alla International School of Corporeal Mime e ha seguito un programma di specializzazione in regia e pedagogia teatrale. Con un passato all'interno della compagnia Théâtre de l'Ange Fou, Temussi ha lavorato come attrice e regista in numerosi contesti internazionali, approfondendo costantemente la sua ricerca sul corpo come veicolo espressivo. Accanto a lei, Oscar Valsecchi, anch'egli

¹⁴ G. Strehler, *Ricordo di Dino Buzzati*, in D. Buzzati, *Teatro*, cit., p. 670.

formatosi tra Parigi e Londra sotto la guida di maestri come Marcel Marceau, Steven Wasson e Corinne Soum, ha un percorso che si snoda tra la pratica scenica e la didattica, con numerose collaborazioni in ambito teatrale, tra cui il ruolo di regista aggiunto, sino al 2024, presso la Compagnia Nazionale di Teatro Classico di Madrid, sotto la guida di Lluís Homar. A completare il nucleo stabile della compagnia è la performer finlandese Sanna Toivanen, attrice e pedagoga diplomata presso il centro MOVEO di Barcellona, attualmente attiva anche in progetti de La Fura dels Baus.

L'incontro tra questi artisti ha dato origine a un laboratorio creativo permanente che ha trovato in Barcellona un terreno fertile per svilupparsi e radicarsi. ToTum TeaTre è infatti non solo una compagnia di produzione, ma può essere visto come un organismo in costante trasformazione, uno spazio di confronto e crescita, dove la dimensione collettiva non è solo una metodologia di lavoro ma una vera e propria scelta politica e artistica. Lontana da qualsiasi estetica convenzionale, la compagnia coltiva un linguaggio che si fonda sul movimento, inteso non solo come tecnica ma come strumento drammaturgico e filosofico. Il corpo dell'attore è concepito come campo di scrittura scenica, capace di evocare, narrare e interrogare, attraverso una grammatica fisica che spesso prescinde dall'uso della parola ma non rinuncia alla complessità del pensiero.

Il processo creativo occupa un ruolo centrale nell'identità di ToTum, tanto da essere considerato il vero manifesto del loro fare teatro. Ogni creazione nasce da una fase laboratoriale intensa, in cui gli interpreti sono coinvolti attivamente nella costruzione del materiale scenico. L'improvvisazione, l'ascolto reciproco, l'ibridazione di linguaggi e la sperimentazione sono pratiche quotidiane attraverso cui si arriva alla forma finale, che però non è mai definitiva, ma sempre aperta alla trasformazione. La scena diventa così un luogo liminale, dove le identità si mettono in gioco e dove l'incontro tra diverse discipline – danza, teatro, performance, arti visive – dà origine a un'estetica viva, stratificata e mutevole.

A livello pedagogico, la compagnia ha sviluppato un metodo di insegnamento e regia che mira a formare attori consapevoli, capaci di abitare lo spazio scenico con precisione e presenza. In questo senso, il lavoro di ToTum ha una forte componente educativa.

Tra le produzioni più rappresentative della compagnia si annoverano alcuni spettacoli che ben sintetizzano la poetica e l'approccio creativo del gruppo. *Reflejos 'Liminales'* (2016-2020) è una creazione che si configura al tempo stesso come spettacolo e laboratorio continuo, una sorta di work-in-progress che mette al centro la fragilità, il cambiamento e la relazione fra performer e spettatori. In *Cuarteto Combinat* (2015), l'amore e la bellezza vengono celebrati attraverso una sequenza di duetti amorosi tra attori che si alternano in ruoli e generi differenti, fino a esaurire tutte le possibili combinazioni: uno studio poetico sulla relazione umana, sull'attimo vissuto, sulla possibilità di riconoscersi nell'altro. Altrettanto significa-

tivo è il progetto *InEvidenza* (2015), performance itinerante – creata in collaborazione con Domenico Santo e la compagnia MORKS –, pensata per gli spazi urbani, dove attori dipinti di bianco e muniti di oggetti rossi si muovono nel paesaggio cittadino, attirando l'attenzione e giocando con i concetti di visibilità, presenza e differenza. Anche in questo caso, la performance è accompagnata da un laboratorio che permette agli spettatori di esplorare le potenzialità espressive del corpo e del movimento, in un'ottica partecipativa e formativa.

In tutti questi lavori si ritrova il principio fondante della compagnia: il teatro come spazio di incontro tra corpi, saperi e linguaggi. Il gesto, il respiro, la tensione muscolare, il silenzio e la presenza diventano strumenti per raccontare storie, evocare mondi interiori, interrogare la realtà. La scena è concepita come un luogo in cui il corpo, con la sua memoria, le sue contraddizioni e la sua forza espressiva, diventa protagonista assoluto. È proprio in questa centralità del corpo, nella sua capacità di farsi testo e pensiero, che si può cogliere la singolarità dell'esperienza teatrale proposta da ToTum. Il percorso creativo e formativo si basa su una collaborazione con altre realtà artistiche, favorendo l'incontro tra discipline diverse e interrogando costantemente il senso del fare teatro nel presente.

Nel loro manifesto, si legge:

NUESTRO
PROCESO
DE
CREACIÓN

es nuestro manifiesto.

Experimentando sobre el propio cuerpo, actuando en una zona liminal entre diferentes formas de expresiones en la que todos los experimentos son posibles, se realiza una reflexión crítica sobre lo individual y sobre lo social. Creemos y buscamos un acto creativo que sea un encuentro de diferentes disciplinas alrededor del teatro¹⁵.

Questo principio guida la loro pratica artistica, che si fonda sull'esperienza corporea e sull'esplorazione di forme espressive liminali. Come dichiarato congiuntamente da Temussi, Toivanen e Valsecchi, sperimentando sul proprio corpo, agendo in una zona liminale tra diverse forme di espressione in cui tutti gli esperimenti sono possibili, si realizza una riflessione critica sull'individuo e sulla società. Queste

¹⁵ «IL NOSTRO PROCESSO DI CREAZIONE è il nostro manifesto. Sperimentando sul proprio corpo, agendo in una zona liminale tra diverse forme di espressione dove ogni esperimento è possibile, si compie una riflessione critica sull'individuo e sulla società. Crediamo e ricerchiamo un atto creativo che sia un incontro di diverse discipline attorno al teatro» (traduzione dello scrivente). V. Temussi, S. Toivanen e O. Valsecchi, *El proceso de creación como manifiesto*, in A. Troncone (a cura di), *Looking for Manifestoes*, in «Mise en Abyme. International Journal of Comparative Literature and Arts», VII, 2020, n. 2, pp. 101-102.

affermazioni evidenziano l'importanza attribuita al processo creativo come spazio di ricerca e trasformazione, incoraggiando l'incontro, lo scambio e la collaborazione con altre forme di espressione artistica e con enti legati alle arti.

Da *I topi* di Buzzati a *RatOn*: introduzione allo spettacolo

Un esempio emblematico del lavoro della compagnia è *RatOn*, spettacolo creato e diretto da Temussi e Valsecchi. L'opera, adattata da *I topi*, diventa manifesto pratico della compagnia e ne enuclea i temi, le pratiche e gli elementi chiave. Si configura come una traduzione scenica dei meccanismi emotivi e strutturali della narrativa buzzatiana, offrendo una chiave di lettura in cui corpo, oggetto e spazio si fanno linguaggio dell'inquietudine¹⁶.

Il 9 agosto 1953 Dino Buzzati pubblica sul «Corriere della Sera» un racconto breve e inquietante, *I topi*, che ancora oggi conserva intatta la sua carica perturbante. Ambientato in una tranquilla villa di campagna, il racconto si trasforma progressivamente in un incubo silenzioso e ineluttabile, dove la presenza sempre più invasiva dei topi finisce per disgregare non solo la serenità della famiglia Corio, ma la stessa struttura della realtà come comunemente intesa. Il testo è diventato, nel tempo, oggetto di numerose riletture e interpretazioni, tra cui quella proposta da Elisa Martínez Garrido in un contributo pubblicato sulla rivista «Quaderns d'Italia»¹⁷. L'autrice, con uno sguardo che coniuga psicoanalisi freudiana e lacaniana, individua nel racconto una straordinaria densità simbolica, capace di mettere in scena, sotto forma di allegoria, i fantasmi dell'inconscio e le paure profonde della modernità.

Martínez Garrido individua una serie di elementi ricorrenti e costitutivi della poetica di Buzzati: la sovrapposizione tra reale e fantastico, l'inversione delle categorie del naturale, l'irruzione dell'inspiegabile nel quotidiano, e soprattutto l'evocazione del perturbante, nella sua accezione freudiana di *unheimlich*, di ciò che è familiare ma al tempo stesso minaccioso, deformato, oscuro¹⁸. La casa borghese, spazio per eccellenza del conforto e della sicurezza, si tramuta lentamente in un luogo ostile, invaso da presenze inquietanti che si moltiplicano senza sosta, senza spiegazioni né possibilità di contenimento. La ripetizione ossessiva – un tratto di-

¹⁶ Cfr. A. Rotondi, *Riscrivere classici (Shakespeare, Čechov, Buzzati): pratiche di drammaturgia post-drammatica in autori italiani indipendenti (Tirelli, Meola, Temussi-Valsecchi)*, in E. Pîrvu (a cura di), *Forme, strutture, generi nella lingua e nella letteratura italiana*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2021, pp. 483-494.

¹⁷ E. Martínez Garrido, *Brevi considerazioni sulla familiarità perturbante di Dino Buzzati: Un'animaletta metamorfosi terrificante*, in «Quaderns d'Italia», 2011, n. 16, pp. 165-174.

¹⁸ S. Freud, *Il perturbante* [1919], in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, pp. 269-307.

stintivo della scrittura buzzatiana – assume qui la forma di un’invazione progressiva, dove ogni argine umano sembra cedere a una forza inarrestabile.

È da questo racconto – e dalla sua carica simbolica – che prende avvio *RatOn*. L’opera, nata all’interno di un laboratorio di ricerca teatrale sul tema della paura, riprende la struttura e le tematiche fondamentali del racconto di Buzzati, ma le rielabora attraverso i codici del teatro fisico e del movimento, costruendo uno spettacolo che è al tempo stesso omaggio e riscrittura critica.

Come dichiarano gli stessi autori nel dossier dello spettacolo, *RatOn* è «una parábola de cotidianidad insólita que se agranda hasta adquirir la dimensión de una pesadilla pavorosa y grotesca»¹⁹. Questo slittamento dal quotidiano all’incubo è perfettamente coerente con la logica del perturbante buzzatiano, e trova nello spazio scenico, nella gestualità degli attori, nella scenografia trasformabile e nei meccanismi della ripetizione, le sue principali strategie espressive. In *RatOn*, il perturbante non è solo tematizzato ma incarnato: è il corpo stesso degli attori a trasformarsi, a mutare, a farsi doppio, animale, altro da sé.

Il lavoro di ToTum si distingue per la capacità di tradurre in azione scenica una tensione latente che nel testo letterario è prevalentemente simbolica. Se nel racconto di Buzzati i topi sono inizialmente evocati come entità appena percepibili, destinate a crescere e moltiplicarsi in modo progressivo ma sotterraneo, nella messinscena teatrale la loro presenza è immediatamente fisica, tangibile, inquietante. Il confine tra umano e animale si fa labile e permeabile, e la trasformazione in topi – che nel racconto rimane in fondo sospesa, immaginata, potenziale – prende corpo sulla scena in modo visibile, attraverso il lavoro mimico, la postura, il ritmo, la deformazione dei gesti. A questo si aggiunge la trasformazione attraverso l’uso di apposite maschere nella trasformazione definitiva in topi e che unisce scenicamente i topi di Buzzati e i rinoceronti di Eugène Ionesco.

Non si tratta, tuttavia, di un semplice effetto scenico. La scelta di un teatro (prevalentemente) fisico permette agli autori di attivare una dinamica profondamente buzzatiana: quella della ripetizione come incubo. Come ha osservato Martínez Garrido, la parola “paura” si ripete nel racconto come un mantra, segnalando l’insistenza ossessiva del rimosso che ritorna²⁰. In *RatOn*, la ripetizione diventa azione coreografica: i gesti, le azioni, i movimenti si reiterano, si deformano, si moltiplicano, generando un senso di stallo claustrofobico e al tempo stesso una tensione crescente. È il tempo stesso della narrazione a deformarsi, a oscillare tra il passato e un presente deformato, tra il ricordo e l’incubo.

¹⁹ «Una parabola di quotidianità insolita che si dilata fino ad assumere le dimensioni di un incubo spaventoso e grottesco» (traduzione dello scrivente). V. Temussi e O. Valsecchi, *RatOn*, dossier di lavoro, Barcelona, ToTum TeaTre, 2015, p. 4 (su gentile concessione della Compagnia).

²⁰ E. Martínez Garrido, *Brevi considerazioni sulla familiarità perturbante di Dino Buzzati*, cit., p. 167.

La scenografia gioca un ruolo fondamentale nel creare questa atmosfera: pochi elementi (un tavolo, delle sedie) si animano, si spostano, si trasformano, diventano essi stessi personaggi di un dramma che gioca con le parole e l'assenza di parole. La scena si presenta come un mondo a due livelli: quello realistico e quotidiano della casa borghese, e quello fantastico e perturbante dell'incubo. Il passaggio tra questi due mondi non avviene bruscamente, ma per slittamento graduale, fino a quando lo spettatore si accorge di essere stato trascinato in un universo che non è più il suo.

In questo senso, *RatOn* non si limita a mettere in scena *I topi*, ma ne espande le possibilità drammaturgiche, ponendosi come un vero e proprio riscrivere teatrale del testo buzzatiano. La riscrittura non è mai semplice trasposizione: è rielaborazione, traduzione intersemiotica, confronto con un nuovo linguaggio e con un nuovo pubblico. *RatOn* conserva l'ossatura narrativa del racconto, ma ne altera il codice: dalla parola – che pur rimane, poiché gli attori parlano e seguono il racconto – al gesto, dal simbolo alla corporeità, dal racconto interiore alla visione scenica. In questo passaggio, il perturbante si fa carne, movimento e vibrazione.

Un altro elemento centrale è il tema del “doppio”, già rilevato da Freud come uno dei principali nuclei del perturbante. In *RatOn*, ogni personaggio si sdoppia, si deforma, perde progressivamente la sua identità umana per acquisirne un'altra, liminale e inquietante. Questo sdoppiamento è amplificato dal lavoro sul ritmo, sull'eco, sul gesto specchiato, che ricorda da vicino le tecniche del mimo classico e del teatro gestuale. La metamorfosi in topo non è soltanto una metafora sociale o psicologica: è un processo fisico, graduale, irreversibile, che coinvolge lo spettatore in un'esperienza percettiva diretta²¹ (Fig. 1).

Infine, *RatOn* si rivela anch'essa una riflessione acuta sulla contemporaneità. Se *I topi* poteva leggersi, nel contesto degli anni '50, come una metafora della paura del disordine, del caos, dell'Altro (forse anche dell'inconscio o del comunismo), l'adattamento teatrale persegue nel proporlo come una parabola della paura collettiva, dell'indifferenza sociale, della ripetizione ossessiva dei comportamenti umani di fronte al pericolo. Il topo diventa così, ancora una volta, simbolo di un nemico interno, di una parte di noi che non vogliamo vedere, ma che ci abita e ci consuma,

²¹ *RatOn* si inserisce in una tradizione drammaturgica e performativa che esplora il rapporto tra uomo e animale, sia in chiave simbolica sia psicologica. Come negli spettacoli di Giuliana Musso (*La scimmia*, 2019) ed Emma Dante (*La scimmia*, 2004), anche qui la figura animale diventa uno specchio delle pulsioni e delle fragilità umane. Analogamente, la riflessione sull'identità e sulla condizione dell'essere umano, presente in *C'è del pianto in queste lacrime* (2012) di Antonio Latella e in *Una relazione per l'accademia*, tratto dal celebre racconto di Franz Kafka e messo in scena dalla compagnia torinese Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa (con la regia di Marco Isidori e interpretato da Paolo Oricco, 2019), trova in *RatOn* un'eco nella tensione tra istinto animale e coscienza, tra libertà e costrizione. In questo senso, l'approccio di ToTum dialoga con una linea di ricerca teatrale che utilizza l'elemento animale per interrogare l'umano.



Fig. 1. La trasformazione. Foto di Marta Vilardell su gentile concessione della compagnia.

così come vedremo nell'analisi dei monologhi finali dello spettacolo. Lontano da una semplice messinscena didascalica, lo spettacolo si confronta attivamente, quindi, con l'immaginario buzzatiano, e lo traduce in un linguaggio vivo e corporeo. Attraverso la fisicità degli attori, l'uso dello spazio e il ritmo ossessivo delle ripetizioni, Temussi e Valsecchi danno forma a una paura antica, quella del ritorno del rimosso, della perdita del controllo, della trasformazione dell'umano in inumano.

Buzzati come prassi teatrale

L'adattamento de *I topi* in *RatOn* mette in evidenza alcuni elementi che si trasformano in una prassi teatrale ricorrente nel processo creativo di ToTum TeaTre, e che costituiscono una cifra distintiva, in particolare, nei successivi lavori di Temussi²². Nella messa in scena di *RatOn*, Buzzati non è presente solo nel testo, ma nella gestione dello spazio, del corpo e del tempo scenico, utilizzando un linguaggio corporeo che amplifica l'elemento perturbante dell'opera, rendendolo quasi kafkiano.

²² Cfr., ad esempio, il lavoro della regista su *The Hour We Knew Nothing of Each Other* di Peter Handke, che ha ispirato il suo *devised work* dal titolo *The Empty Square / Space in the Bright Light* (2018), su mia drammaturgia. Il progetto faceva parte del lavoro di ricerca dottorale della regista *Traces and Echoes: a Methodology for the Making of Embodied Performance* presso la Liverpool John Moores University.

I movimenti degli attori si fanno progressivamente più meccanici, stilizzati eppure animaleschi, suggerendo la metamorfosi interiore dei personaggi. I topi, da fuori, sono ormai dentro. La casa borghese si trasforma in una trappola, e lo spazio scenico diventa claustrofobico, abitato da ombre e suoni sottili.

Questa prassi teatrale – fondata su un lavoro fisico profondo, quasi danzato – prende spunto dalla tensione sottesa che attraversa tutto il racconto di Buzzati. Il perturbante non è solo concetto, ma esperienza scenica. Le luci tagliano il buio in modo netto, creando zone di visibilità e invisibilità, mentre la colonna sonora – fatta in parte di scricchiolii, sussurri, ticchettii e da partiture dal vivo suonate con uno strumento musicale atipico quale una sega ad arco – costruisce un ambiente sensoriale che mette lo spettatore in uno stato di allerta continua.

Si procede ora a enucleare alcuni elementi specifici.

L'ordinarietà che svela l'abisso: Buzzati come drammaturgia
dell'inquietudine e la paura come accesso alla conoscenza

Nel racconto, Buzzati costruisce un'inquietudine crescente attraverso una struttura narrativa fatta di piccole scene quotidiane, in cui dettagli apparentemente insignificanti prefigurano un progressivo disfacimento. Il meccanismo è tanto semplice quanto infallibile. La presenza dei topi si insinua nella vita della famiglia Corio senza mai esplodere in un evento drammatico: sono solo rumori, piccoli segni, poi gatti, poi sparizioni, infine il dominio.

Questa struttura narrativa ha colpito profondamente Temussi. La regista, in un'intervista da me condotta, sottolinea l'efficacia della scrittura buzzatiana come materiale drammaturgico: «Buzzati è un ottimo esempio di come si possano costruire azioni e scene ordinarie che parlano però di cose molto più grandi, più intime o più simboliche»²³. Questa affermazione rivela un principio chiave della prassi teatrale adottata in *RatOn*: la trasposizione scenica del quotidiano come dispositivo per evocare l'universale. L'ordinaria vicenda di casa Corio, invasa da topi che si moltiplicano progressivamente fino a sottomettere la famiglia, diventa, in scena, un'allegoria del malessere collettivo, della paralisi esistenziale, della rimozione di un generico trauma. Questo processo di astrazione e amplificazione, tipico della scrittura buzzatiana, diventa nel lavoro di ToTum Teatre un'impalcatura concreta: ogni azione narrativa si traduce in sequenze fisiche, ogni oggetto diventa protesi del senso. Il quotidiano de *I topi* diventa, in *RatOn*, la base di un'esplorazione del corpo nella ripetizione e nella frustrazione del gesto. La drammaturgia fisica, invece di raccontare, mostra la routine che si incancrenisce e il gesto che si contrae.

Uno degli aspetti più profondi del pensiero buzzatiano, secondo la regista, è il modo in cui la paura diventa strumento conoscitivo. Buzzati non si limita a raccon-

²³ Le citazioni di Temussi sono dall'intervista-conversazione da me condotta, dove non indicato diversamente.

tare il terrore come sentimento paralizzante: lo concepisce come momento liminale, soglia di consapevolezza. «Buzzati ci dice di non restare indifferenti e che affrontare la paura ci può portare a fare dei cambiamenti per noi e per gli altri», afferma Temussi. In *RatOn*, questo principio si traduce in un progressivo svelamento: ciò che era nascosto diventa visibile, ciò che era sottinteso diventa materia scenica.

Il momento culminante di questa coscienza è, nel racconto, la visione finale nel sotterraneo, con il riferimento a migliaia di pupille che brillano nel buio e guardano malignamente il protagonista. Una scena che in *RatOn* diventa quadro vivo, discesa negli inferi, climax di un processo tanto fisico quanto psicologico. La rivelazione finale corrisponde a un'apertura verso l'abisso:

DINA. Me llevó al sótano y me mostró una trampilla con una tapadera.

GIORGIO. Desde hace varios meses se han reunido todos allí abajo, en la alcantarilla. Por la casa solo se pasean unos pocos. Están aquí debajo... escucha...

DINA. Calló. Y a través del suelo llegó un sonido indescriptible: un ruido confuso, un ronco temblor, un estruendo sordo semejante al de una materia inquieta y viva en ebullición; y también unas voces, grititos agudos, silbidos, murmullos. ¿Pero cuantos son?

GIORGIO. ¿Quién sabe? Millones tal vez... Ahora mira, pero date prisa.

DINA. Encendió una cerilla y levantó la tapadera de la trampilla. Por un instante, lo vi todo: en una especie de cueva, un frenético hormigueo de formas negras se amontonaba en furiosos remolinos. En aquel abominable tumulto había una potencia, una vitalidad infernal, que nadie habría podido frenar. ¡Los ratones! Vi también miles y miles de brillantes pupilas mirando hacia arriba, observándose malignamente. Pero Giorgio volvió a colocar la tapa a toda prisa²⁴.

È una discesa nell'inconscio, visualizzata attraverso il gesto fisico che si contrae, si ripiega, implode. La scoperta dei topi nel sotterraneo è il momento in cui il personaggio protagonista (e lo spettatore) è costretto a vedere ciò che è stato negato (Fig. 2).

²⁴ ToTum TeaTre, *RatOn*, copione, Barcellona, 2015, pp. 6-7 (su gentile concessione della Compagnia). Viene qui drammatizzata la seguente parte del racconto: «Mi conduce in cantina, là dove c'è una botola chiusa da un portello: "Sono laggiù adesso" mi sussurra. "Da qualche mese si sono tutti riuniti qui sotto, nella fogna. Per la casa non ne girano che pochi. Sono qui sotto... ascolta..." / Tacque. E attraverso il pavimento giunse un suono difficilmente descrivibile: un brusio, un cupo fremito, un rombo sordo come di materia inquieta e viva che fermenti; e frammezzo pure delle voci, piccole grida acute, fischi, sussurri. "Ma quanti sono?" chiesi con un brivido. / "Chissà. Milioni forse... Adesso guarda, ma fa presto." Accese un fiammifero e, sollevato il coperchio della botola, lo lasciò cadere giù nel buco. Per un attimo io vidi: in una specie di caverna, un frenetico brulichio di forme nere, accavallantisi in smaniosi vortici. E c'era in quel laido tumulto una potenza, una vitalità infernale, che nessuno avrebbe più fermato. I topi! Vidi anche un luccicare di pupille, migliaia e migliaia, rivolte in su, che mi fissavano cattive. Ma Giorgio chiuse il coperchio con un tonfo» (D. Buzzati, *I topi*, in Id., *Sessanta racconti* [1958], Milano, Mondadori, 1977, pp. 265-266).



Fig. 2. Dina circondata dai topi. Foto di Marta Vilardell su gentile concessione della compagnia.

Routine, alienazione e struttura narrativa

Uno dei principali traguardi di *RatOn* è quello di riuscire a convertire la tensione buzzatiana in un lessico scenico non verbale. In questo senso, la ricerca di Temussi e Valsecchi si orienta su un uso «espressivo dello spazio a 360 gradi», come racconta Temussi, che permette ai performer di «esplorare la profondità e i diversi livelli dal basso all'alto». Il lavoro sul movimento nasce da un'idea centrale: l'angoscia non si dice, si incarna. Per questo, la ripetizione dei gesti, l'impossibilità di compierli pienamente, la loro deformazione nel tempo diventano strumenti essenziali per rendere visibile quella che Temussi definisce «un'atmosfera onirica più vicina all'incubo che al sogno». Nel racconto originale, l'invasione dei topi è progressiva e pervasiva, fino a diventare un fatto totalizzante. Questo sentimento di impotenza e di claustrofobia viene messo in scena attraverso una coreografia che lavora sullo spazio tridimensionale e sulla verticalità. *RatOn* si muove dentro una casa che diventa sempre più stretta, come se i muri si avvicinassero, mentre i gesti si fanno sempre più ripetitivi e meccanici, incapaci di uscire dal loro ciclo.

Questo principio si ritrova perfettamente nel testo originale di Buzzati. Già nelle prime pagine de *I topi*, il personaggio protagonista descrive un ricordo apparentemente innocuo, tradotto così nel copione che segue, in questo caso, in maniera molto fedele all'originale di Buzzati:

DINA. [...] Un minúsculo ratón se coló a toda velocidad entre mis piernas, atravesó el dormitorio y fue a esconderse debajo del armario. Corría con mucha torpeza, habría podido atraparlo fácilmente. Pero era tan gracioso, tan frágil... Al día siguiente se lo conté a Giovanni.

GIOVANNI. Ah sí.

DINA. Dijo él casi sin prestar atención.

GIOVANNI. De vez en cuando se pasea algún ratón por la casa²⁵.

Il tono si incrina progressivamente: la presenza del topo diventa inquietante, moltiplicata, inarrestabile. Allo stesso modo, nel linguaggio corporeo di *RatOn*, un piccolo gesto – una caduta, una torsione, un arresto improvviso – è ripetuto, moltiplicato, deformato, fino a diventare eco di una minaccia più grande, sistemica.

Un altro elemento mutuato da Buzzati e che diventerà prassi costante del lavoro della regista e della compagnia riguarda la costruzione della tensione attraverso la ripetizione e la routine. La casa dei Corio diventa lentamente una prigione, lo spazio si restringe man mano che l'invasione dei topi cresce. È un processo graduale, scandito da ritorni temporali (ogni anno il personaggio protagonista Dina torna nella villa), in cui il perturbante si insinua nell'ordinario. L'uso del tempo ciclico e della ripetizione diventa nel teatro fisico un vettore per far emergere l'angoscia: la reiterazione dei gesti – una camminata interrotta, un oggetto raccolto e lasciato cadere – disegna una spirale di impotenza e paura.

Temussi, Valsecchi e in generale ToTum hanno sviluppato questo principio attraverso una partitura coreografica molto strutturata: «ci siamo interrogati su come sviluppare movimenti grandi in uno spazio piccolo», spiega Temussi. Questo lavoro sul vincolo spaziale si lega strettamente alla tematica del racconto, dove l'invasione del sottosuolo da parte dei topi corrisponde a una perdita di controllo, una sottrazione di spazio vitale. Il movimento scenico riflette questa oppressione: più lo spazio si restringe, più il gesto si fa convulso, frammentato.

L'oggetto come estensione emotiva: la giacca del senso di colpa

Similmente a quanto nota Bonifazi che vede nei lavori di Buzzati l'oggetto come simbolo del perturbante²⁶, una scelta scenica particolarmente significativa è l'uso

²⁵ ToTum TeaTre, *RatOn*, copione, p. 1 (su gentile concessione della Compagnia). Viene qui drammatizzata la seguente parte del racconto: «Quando udii un piccolo rumore, un grattamento alla base della porta. Andai ad aprire. Un minuscolo topo sguscio tra le mie gambe, attraverso la camera e andò a nascondersi sotto il cassettone. Correva in modo goffo, avrei fatto in tempo benissimo a schiacciarlo. Ma era così grazioso e fragile. Per caso, il mattino dopo, ne parlai a Giovanni. “Ah, sì” fece lui distratto “ogni tanto qualche topo gira per la casa”» (D. Buzzati, *I topi*, cit., p. 261).

²⁶ N. Bonifazi, *Il mantello di Buzzati e il fantastico*, cit., p. 260.

della giacca da parte degli attori come oggetto simbolico, giacca che diventa uno degli elementi chiave di tutti gli spettacoli successivi della regista: «La giacca rappresenta il senso di colpa, il disagio, il malessere», dice Temussi. Questo oggetto, apparentemente banale, diventa nei gesti degli attori un segno di peso, di memoria, di intralcio. Nella narrazione originale, la rimozione della minaccia è accompagnata da un crescente silenzio, da un rifiuto del confronto. La giacca allora diventa il rimosso che ritorna, il non detto che pesa, come una seconda pelle.

L'uso dell'oggetto, nella regia di Temussi e Valsecchi, si lega a una precisa metodologia teatrale che valorizza il simbolismo fisico. Afferma la regista: «È importante uscire con un'immagine che si fissa nella memoria, che resta come icona del malessere». L'oggetto non è dunque un semplice accessorio, ma parte della drammaturgia fisica. È proprio qui che si innesta anche una lettura lacaniana: se il *grido* dell'Altro (i topi, la paura) non viene ascoltato, esso ritorna come sintomo corporeo, come *jouissance* che trapassa il soggetto. Il teatro di Temussi (e Valsecchi) è corpo-sintomo, dove il movimento restituisce lo scarto tra ciò che dovrebbe essere detto e ciò che viene taciuto. La giacca – come oggetto scenico – è esattamente questo: un *oggetto a* che sfugge alla rappresentazione ma organizza il desiderio e l'angoscia.

Una cronologia ineluttabile: tempo e inevitabilità nell'universo

Un altro aspetto che emerge dalla pratica teatrale della compagnia partendo da Buzzati è il rapporto con il tempo. «Bisogna seguire una cronologia degli eventi che non si può saltare», afferma Temussi. Questo principio si riflette nella fedeltà dell'adattamento, che ripercorre gli anni della narrazione buzzatiana con attenzione maniacale ai dettagli: ogni anno una visita, ogni visita un piccolo mutamento. Nel testo originale, il tempo è ciclico ma irreversibile. Il ritorno annuale del personaggio protagonista si accompagna a un inarrestabile peggioramento:

Da tempo immemorabile ogni estate mi invitavano per qualche settimana. Quest'anno per la prima volta no. Giovanni mi ha scritto poche righe per scusarsi. Una lettera curiosa, che allude in forma vaga a difficoltà o a dispiaceri familiari; e che non spiega niente. Quanti giorni lieti ho vissuto in casa loro, nella solitudine dei boschi. Dai vecchi ricordi oggi per la prima volta affiorano dei piccoli fatti che allora mi parvero banali o indifferenti. E all'improvviso si rivelano²⁷.

In scena, questa temporalità è scandita da variazioni ritmiche, da ripetizioni sempre più deformate, da scene che ritornano ma mutano di senso. Questo tempo non è solo cronologico, ma esistenziale: il tempo del non-agito, della colpa, della rimo-

²⁷ D. Buzzati, *I topi*, cit., p. 261.

zione. *RatOn* lo rende visibile nella ripetizione fisica, nel crescendo claustrofobico del gesto e nell'immobilità morale dei personaggi.

Da Buzzati alle proprie paure in scena: i monologhi aggiuntivi

RatOn vede intercalati anche monologhi scritti dai quattro interpreti di *RatOn* – in ordine di monologo Anna Ripoll Companys, Olivier Déciaud, Oscar Valsecchi e Evi Charalampidou – durante il processo creativo e messi in scena rivolgendosi direttamente al pubblico nella parte conclusiva dello spettacolo. Partendo da Buzzati e dai topi, gli attori prendono il sopravvento sui personaggi e parlano delle proprie paure ponendo lo spettatore davanti alla realtà ineluttabile che tutti abbiamo dei “topi”.

I tre monologhi finali, pronunciati dagli attori, si intrecciano in un racconto collettivo di paure individuali e universali, che riprendono il tema centrale de *I topi*: l'invasione silenziosa e angosciante di un male che non si vede ma che si sente. Ogni monologo prende la forma di una riflessione personale e intima, in cui il protagonista confessa le proprie paure in un atto di vulnerabilità, ma allo stesso tempo cerca di provocare il pubblico a confrontarsi con le proprie.

Nel suo monologo, Anna Ripoll Companys inizia parlando di un timore che la affligge da sempre: la paura dei cambiamenti improvvisi e incontrollabili che modificano il corso della sua vita senza che lei possa fare nulla per evitarli. Dice:

Me dan miedo los cambios. Me da miedo que las cosas cambien. Y las cosas cambien, lo se, la vida es así, las cosas cambian constantemente²⁸.

Ripoll Companys prosegue descrivendo come la paura non si riferisca ai cambiamenti che lei stessa ha scelto, ma a quelli che arrivano senza preavviso: la perdita di qualcosa o qualcuno che aveva dato per scontato. Le piccole disgrazie quotidiane, come un incidente o un imprevisto, diventano metafore di una condizione più profonda, quella della vulnerabilità alla quale siamo esposti continuamente:

No me dan miedo los cambios que yo he querido hacer. He querido cambiar de casa y lo he hecho. Los que me dan miedo son aquellos cambios que llegan por sorpresa, cuando no he tenido el control de la transformación, sin darme cuenta, inevitablemente suceden. Como que se te lleve el coche la grúa, de repente ya no está. O caminando por la calle se te caga un pájaro en la cabeza, o se te cae el móvil al wáter, o te deja el novio.

Estos cambios afectan también a otras cosas. Y hay cosas... hay pilares que deben

²⁸ «Mi fanno paura i cambiamenti. Ho paura che le cose cambino. E le cose cambiano, lo so, la vita è così: le cose cambiano continuamente» (trad. a cura di chi scrive). Monologo di Anna Ripoll Companys in *ToTum TeaTre, RatOn*, copione, p. 6 (su gentile concessione della Compagnia).

estar, que, si se derrumban, se deben reconstruir: como la casa, el trabajo, la familia, los amigos.

Y todo esto cambia: la casa con tu familia de niña cambia a tu casa de adulta con otra familia. Entonces trabajas para mantener esa casa, pero no todas las horas, para poder dedicarlas a tus amigos. Hasta que llega el novio, que produce también un cambio en todo lo anterior. Cambios positivos, vas construyendo pilares. ¿Pero y si un día se te quema la casa? ¿Y si te deja el novio? ¿y si te echan del trabajo? Eso produce un vacío, y parece que debes reconstruir algo. Y sin saber cómo. Hay pilares que no se pueden destruir²⁹.

La paura di Ripoll Companys è quella di perdere il controllo su ciò che è fondamentale nella sua vita, come la casa, il lavoro e le relazioni. Si domanda: «¿Pero y si un día se te quema la casa? ¿Y si te deja el novio? ¿Y si te echan del trabajo?»³⁰, per poi concludere:

Tengo miedo de volver a casa y que ya no sea la misma, que ya no me sienta a salvo en ella. Tendría que ser como en “la peste alta”, este juego de niños como el pilla-pilla pero si estás en un lugar alto “eso es casa”, estás a salvo, ahí todo está bajo control.

Mejor dedicarse a controlar lo que debe estar en orden, para que no se destruía. Sólo si todo está controlado podrá tener un sentido. Todo debe tener su sitio y su razón de ser así. Así estará construido y sin derrumbes, aunque parezcan solo cambios. Y de ahí, agarrarte bien fuerte para tenerlo todo controlado y eliminar cualquier sensación de un mundo nuevo, cualquier fantasma, cualquier amenaza que pueda existir³¹.

²⁹ «Non mi fanno paura i cambiamenti che ho voluto io. Ho voluto cambiare casa e l'ho fatto. Quelli che mi fanno paura sono i cambiamenti che arrivano all'improvviso, quando non ho avuto il controllo della trasformazione, che senza accorgermene, inevitabilmente, accadono. Come quando il carro attrezzi ti porta via la macchina: all'improvviso non c'è più. O mentre cammini per strada un uccello ti caga in testa, o ti cade il cellulare nel water, o il fidanzato ti lascia. / Questi cambiamenti influiscono anche su altre cose. E ci sono cose... ci sono pilastri che devono esserci, che, se crollano, devono essere ricostruiti: come la casa, il lavoro, la famiglia, gli amici. / E tutto questo cambia: la casa con la tua famiglia da bambina cambia nella casa da adulta con un'altra famiglia. Allora lavori per mantenere quella casa, ma non tutte le ore, per poterne dedicare alcune agli amici. Finché arriva il fidanzato, che provoca a sua volta un cambiamento in tutto ciò che c'era prima. Cambiamenti positivi: vai costruendo dei pilastri. / Ma se un giorno la casa prendesse fuoco? E se il fidanzato ti lasciasse? E se ti licenziassero dal lavoro? Questo produce un vuoto, e sembra che tu debba ricostruire qualcosa. E senza sapere come. Ci sono pilastri che non si possono distruggere» (trad. a cura di chi scrive). Monologo di Anna Ripoll Companys in *ToTum TeaTre, RatOn*, copione, p. 6 (su gentile concessione della Compagnia).

³⁰ «Ma se un giorno ti si brucia la casa? E se ti lascia il fidanzato? E se ti licenziano dal lavoro?» (trad. a cura di chi scrive). Monologo di Anna Ripoll Companys in *ToTum TeaTre, RatOn*, copione, p. 6 (su gentile concessione della Compagnia).

³¹ «Ho paura di tornare a casa e che non sia più la stessa, che non mi senta più al sicuro lì. Do-

Olivier Déciaud, invece, porta alla luce una paura che ha radici fisiche: la claustrofobia. Descrive un'esperienza che ha vissuto in un viaggio in Egitto, dove il suo senso di soffocamento e di panico aumenta quando il suo autobus, bloccato nel deserto per un guasto, diventa un luogo angusto e opprimente:

Yo tengo claustrofobia: como sabéis, es el miedo a los lugares cerrados, ya sean pequeños o llenos de gente. Entonces intento evitarlos, pero no siempre es posible.

Una vez estaba en Egipto, en El Cairo. Cogí un autobús para cruzar el desierto del Sinaí y llegar al mar Rojo. Un viaje de un día y una noche. El autobús estaba llenísimo: gente con equipajes, animales, música muy alta... No me sentía muy cómodo, pero no tenía elección, así que... lo aguanté. A mitad de la noche, en pleno desierto, el autobús se paró por una avería. Nos hicieron bajar (era invierno, hacía frío) y nos pidieron que esperáramos. Pues esperamos.

Finalmente, después de un tiempo indefinido, cuando llegó otro autobús, nos dimos cuenta de que no venía vacío, sino igual de lleno, igual de caótico. Nos pidieron que subiéramos...

En ese momento, la alternativa era: yo, un extranjero, en Egipto, en el desierto, en invierno, en plena noche. Pues subí. (¿Vosotros qué habríais hecho?)³²

Déciaud racconta, così, il viaggio in autobus attraverso il deserto del Sinaí, un'esperienza che diventa rapidamente insopportabile. La situazione peggiora quando l'autobus si ferma per un guasto e i passeggeri sono costretti a scendere e salire su un altro autobus altrettanto sovraffollato e claustrofobico. Nel momento in cui

vrebbe essere come in "la peste alta", quel gioco da bambini simile a ce l'hai, ma se ti trovi in un posto alto "quello è casa", sei al sicuro, lì tutto è sotto controllo. Meglio dedicarsi a controllare ciò che deve restare in ordine, per evitare che si distrugga. Solo se tutto è sotto controllo potrà avere un senso. Tutto deve avere il suo posto e una ragione per essere così. Così sarà costruito e non crollerà, anche se sembrano solo cambiamenti. E da lì, aggrapparsi forte per avere tutto sotto controllo ed eliminare ogni sensazione di un mondo nuovo, ogni fantasma, ogni minaccia che possa esistere» (trad. a cura di chi scrive). Monologo di Anna Ripoll Companys in ToTum TeaTre, *RatOn*, copione, p. 5 (su gentile concessione della Compagnia).

³² «Io soffro di claustrofobia: come sapete, è la paura degli spazi chiusi, siano essi piccoli o affollati. Cerco quindi di evitarli, ma non sempre è possibile. Una volta ero in Egitto, al Cairo. Presi un autobus per attraversare il deserto del Sinai e raggiungere il Mar Rosso. Un viaggio di un giorno e una notte. L'autobus era stracolmo: persone con bagagli, animali, musica altissima... Non mi sentivo affatto a mio agio, ma non avevo scelta, quindi... resistetti. Nel cuore della notte, in pieno deserto, l'autobus si fermò per un guasto. Ci fecero scendere (era inverno, faceva freddo) e ci chiesero di aspettare. Così abbiamo aspettato. Finalmente, dopo un tempo indefinito, arrivò un altro autobus, ma ci rendemmo conto che non era vuoto: era pieno allo stesso modo, lo stesso caos. Ci chiesero di salire... A quel punto, l'alternativa era: io, uno straniero, in Egitto, nel deserto, in inverno, nel cuore della notte. Così salii. (E voi, cosa avreste fatto?)» (trad. a cura di chi scrive). Monologo di Olivier Déciaud in ToTum TeaTre, *RatOn*, copione, pp. 5-6 (su gentile concessione della Compagnia).

l'autobus riparte, Déciaud entra in uno stato di panico. La sua reazione è quella di chiudere gli occhi e non aprirli fino alla fine del viaggio: «La única solución que encontré fue cerrar los ojos y NO abrirlos hasta el final del viaje».

Questa esperienza lo porta a una sorta di trance, uno stato di isolamento psichico che gli permette di sopravvivere al terrore fisico che sta vivendo. La paura di Déciaud, come quella di Ripoll Companys, è legata a un'impossibilità di controllo, a un qualcosa che lo imprigiona e che non riesce a gestire. Alla fine del viaggio, quando finalmente apre gli occhi, la realtà del deserto lo sorprende con un'immagine di bellezza e serenità. La paura, quindi, si svela come una tensione tra l'invasione claustrofobica e il riscatto attraverso il confronto con il mondo esterno.

Nel terzo monologo, Valsecchi esprime una paura più esistenziale: quella della routine. Il suo monologo riguarda la sensazione che la vita diventi ripetitiva e meccanica, che la routine quotidiana prenda il sopravvento sui desideri e sugli impulsi autentici. Dice:

Yo creo que tengo miedo a la rutina.

La rutina que, poco a poco y sin que te des cuenta, va guiando tu vida.

Que ya no sean tus impulsos, tus deseos, tus instintos los que te guían en el día a día, sino la rutina.

La rutina de ir al trabajo.

La rutina de dar un beso a tu esposa.

La rutina de abrazar a tu hijo.

La rutina de ir a ver a Paqui, aquí en la esquina.

La rutina.

Sí, para mí es eso. Tengo miedo a la rutina³³.

Valsecchi descrive come la routine diventi un "topo" invisibile che rosicchia la spontaneità della vita. La paura non riguarda un evento eccezionale, ma un processo insidioso che lentamente sottomette l'individuo, facendolo vivere senza più la consapevolezza di essere libero di scegliere. La routine diventa una forma di prigionia psicologica che priva l'individuo della propria autenticità. Egli teme qualcosa che lo priva della sua libertà: la routine non è solo un insieme di azioni quotidiane, ma un'entità che guida e limita la propria esistenza, in modo simile ai topi di Buzzati, che invadono l'ambiente e lo rendono inabitabile.

Infine, il monologo di Evi Charalampidou si concentra sulla paura viscerale

³³ «Credo di avere paura della routine. / La routine che, a poco a poco e senza che te ne accorga, guida la tua vita. / Che non siano più i tuoi impulsi, i tuoi desideri, i tuoi istinti a guidarti ogni giorno, ma la routine. / La routine di andare al lavoro. / La routine di dare un bacio a tua moglie. / La routine di abbracciare tuo figlio. / La routine di andare a vedere Paqui, qui all'angolo. / La routine. / Sì, per me è questo. Ho paura della routine» (trad. a cura di chi scrive). Monologo di Oscar Valsecchi in ToTum TeaTre, *RatOn*, copione, p. 6 (su gentile concessione della Compagnia).

dell'essere rinchiusa, privata della possibilità di vedere lontano e di fuggire, una paura che si fa fisica e mentale insieme. Il testo mette in scena un incubo claustrofobico, in cui l'ipotesi immaginaria di essere chiusa in una prigione assoluta, priva di stimoli, conduce a una crisi identitaria e sensoriale:

A mí me da miedo a que me encierren dentro de un sitio. La idea de estar enclaustrada dentro de un sitio, sin poder ver lejos, ¡me vuelve loca!
 ¡Digamos que te encierran en una cárcel, pero absoluta! No hay nada.
 Y te dicen... Todo lo que has almacenado hasta ahora de imágenes, de estímulos, de sensaciones... Olvídalo... Ya no está.
 Si yo fuera zen, me pondría a meditar. Pero no. Yo me imagino corriendo contra la pared y rompiéndome la cabeza. ¿Porque que hago si no puedo salir?
 Ya se me está subiendo el ritmo.
 ¡La la la la la la! Podría cantar. Es una opción. Podría cantar, podría bailar. ¿Pero después?
 ¡Vale, que es muy de película! Que eso no puede pasar... Que te metan en una cárcel... No hay nada... Eso no puede pasar. ¿Pero si te lo imaginas?³⁴

L'evocazione del vuoto – «No hay nada» – diventa il detonatore di una reazione emotiva e fisica incontrollabile: Charalampidou si immagina correre contro la parete, spingersi verso l'autodistruzione come unica via di uscita. Il ritmo del discorso si accelera, si frammenta, si interrompe con l'irruzione di canti o strategie di fuga momentanee («Podría cantar, podría bailar...»), che tuttavia si rivelano subito insufficienti. L'atto performativo si struttura come una progressiva escalation d'ansia, alternando momenti razionali e ironici a esplosioni emotive, che trovano una forma nella voce e nel corpo dell'interprete. Il tono inizialmente colloquiale lascia spazio a un delirio sempre più inquietante, in cui la paura immaginaria diventa più vera della realtà, e il confine tra pensiero e allucinazione si fa labile. In questa costruzione, Charalampidou mette in scena un conflitto interiore che rispecchia perfettamente l'estetica del perturbante buzzatiano: la normalità che scivola nell'assurdo, la razionalità che cede alla follia. Il suo monologo, come quelli degli altri interpreti, non solo integra il mondo di *I topi*, ma vuole espanderlo, introducendo

³⁴ «Ho paura che mi rinchiudano da qualche parte. L'idea di essere chiusa dentro un posto, senza poter guardare lontano, mi fa impazzire! Mettiamo che ti rinchiudano in una prigione, ma una prigione assoluta! Non c'è niente. E ti dicono... Tutto quello che hai accumulato finora – immagini, stimoli, sensazioni... Dimenticalo... Non esiste più. Se fossi zen, mi metterei a meditare. Ma no. Io mi immagino che corra contro il muro e mi spacco la testa. Perché cosa faccio se non posso uscire? Già mi si sta alzando il ritmo. La la la la la la! Potrei cantare. È un'opzione. Potrei cantare, potrei ballare. Ma dopo? Va bene, è da film! Una cosa così non può succedere... Che ti chiudano in una prigione... Dove non c'è niente... Non può succedere. Ma se te lo immagini?» (trad. a cura di chi scrive). Monologo di Evi Charalampidou in *ToTum TeaTre, RatOn*, copione, p. 6 (su gentile concessione della Compagnia).

nuove inquietudini e modalità espressive, in un teatro che assume come materiale vivo la paura e la trasforma in visione.

I monologhi non sono solo confessioni individuali, ma si pongono come specchi per lo spettatore, costringendolo a confrontarsi con le proprie paure. Come nel teatro di Bertolt Brecht, dove il distanziamento e l'interpellazione diretta al pubblico sono usati per far emergere la coscienza critica, in *RatOn* i monologhi hanno la stessa funzione di rendere esplicite le dinamiche di alienazione e impossibilità di controllo che caratterizzano la nostra condizione esistenziale.

Ripoll Companys, ad esempio, con la sua paura dei cambiamenti, rievoca l'angoscia di una vita che si trasforma senza che l'individuo possa farvi fronte. La sua paura non è solo la perdita, ma il non controllo su ciò che definisce la sua identità: la casa, il lavoro, le relazioni. Come il protagonista de *I topi*, che cerca di mantenere il controllo nella propria casa, ma alla fine è sopraffatto dall'invasione, anche Ripoll Companys si trova di fronte a un mondo che cambia senza il suo consenso. Décriaud, con la sua claustrofobia, esprime una paura che è tanto fisica quanto psicologica. La sua esperienza nel deserto del Sinai diventa una metafora di prigionia, in cui l'individuo si trova chiuso in uno spazio angusto, incapace di liberarsi. Come i topi di Buzzati, che occupano la casa con una presenza soffocante, Décriaud è intrappolato in una situazione che gli sfugge di mano. Il suo tentativo di chiudere gli occhi e sopravvivere al terrore richiama il tentativo del protagonista di Buzzati di restare lucido mentre il caos invade la sua vita. Valsecchi e Charalampidou, infine, portano alla luce una paura che riguarda la routine quotidiana, una prigionia psicologica che sottomette l'individuo senza che questo se ne accorga. La routine, come un topo invisibile, rosicchia lentamente la libertà e l'autenticità dell'essere, proprio come i topi di Buzzati che occupano progressivamente ogni angolo della casa.

Questi monologhi non solo offrono uno spunto di riflessione personale, ma riescono a collegare le esperienze individuali a un tema collettivo di paura e invasione, richiamando il lavoro di Buzzati. La paura non è solo un fenomeno individuale, ma una condizione universale che accomuna tutti, e *RatOn* utilizza il teatro per rendere questa connessione esplicita. In questo senso, lo spettacolo diventa un momento di condivisione collettiva delle paure, dove il pubblico è invitato a riflettere sui propri "topi", in un gioco di specchi che non solo analizza, ma sollecita anche una trasformazione del pubblico stesso.

La scelta di inserire questi monologhi, con un rapporto diretto con il pubblico, segna una svolta rispetto al registro generale dello spettacolo ma ne è allo stesso tempo in continuità. Il teatro, sospendendo la finzione, si afferma come uno spazio di verità, in cui le biografie degli attori entrano in gioco, ma allo stesso tempo lascia un livello di perturbante e ambiguità. È un atto scenico che richiama le pratiche del teatro documentario, ma con una valenza esistenziale più che politica: si tratta di offrire al pubblico un frammento autentico di intimità che crea empatia e, allo

stesso tempo, universalizza il personale. Ogni spettatore è chiamato a rispecchiarsi nella domanda: Qual è il tuo topo? Dove si annida? Di cosa hai paura? Il meccanismo che richiama l'approccio buzzatiano è quello di evocare senza mostrare, ma qui il discorso si apre alla comunità, trasformandosi in una domanda collettiva, quasi un coro silenzioso che attraversa il pubblico.

Il corpo è il luogo in cui la paura si manifesta in tutti i monologhi. Il corpo diventa il vero campo di battaglia del perturbante, e proprio attraverso la corporeità scenica – principio fondante del lavoro laboratoriale di ToTum – Buzzati si fa prassi performativa.

Nonostante la natura personale e apparentemente slegata dei monologhi, essi rispondono tutti alla logica de *I topi*. Vi è un equilibrio iniziale (la casa, il viaggio, la vita quotidiana), un evento disturbante (il cambiamento, l'autobus affollato, la routine) e un tentativo di rielaborazione e resistenza (controllo, trance, consapevolezza). Questa struttura, che Temussi definisce "buzzatiana", si riconfigura nella forma del racconto autobiografico, ma mantiene la stessa funzione narrativa: mostrare l'impossibilità di evitare l'invasione, anche quando è interiore. Così, la drammaturgia di *RatOn* non solo si sviluppa in sintonia con i temi buzzatiani, ma ne rielabora anche la forma, mettendo in luce come l'angoscia, pur appartenendo al piano privato, diventi una condizione condivisa.

Conclusione

Il percorso tracciato in questo saggio ha voluto mettere in luce come l'opera di Dino Buzzati – e in particolare il racconto *I topi* – possa essere riletta e reinterpretata non solo come materiale narrativo, ma come vero e proprio metodo scenico, capace di generare forme teatrali originali. In *RatOn*, il linguaggio fisico e visivo del teatro si intreccia con la forza evocativa e allegorica del testo buzzatiano, dando vita a una creazione che non si limita a "rappresentare" ma si propone di *abitare* le paure, le inquietudini e le trasformazioni dell'esistenza contemporanea. In questo senso, il lavoro dei registi mostra come la parola scritta possa essere riscritta dal corpo, e come la scena possa diventare un laboratorio di riflessione etica ed estetica, una pratica di traduzione poetica, un atto di rigenerazione e incarnazione del testo.

Studi

Antonia Liberto

Una famiglia circense nella Napoli ottocentesca: i Guillaume

«Uno straordinario corteo traversa Napoli da parte a parte. La musica marcia in testa.

Seguono gli elefanti con le castella piene di moretti e baiadere, poi le scimmie vestite da uomini la coda fuori del frachettino a scacchi, i puledri infiocchettati che ballano la polca, lo stuolo dei pagliacci, i leoni che sbadigliano dietro le inferriate della gabbia, le equilibriste sotto l'ombrellino aperto, gli acrobati brillanti di stagnola, i nani con le scarpe più lunghe di loro e infine *monsieur Guillaume*, proprietario e direttore del circo che con la tuba rossa saluta a destra e a sinistra la folla assiepata sui marciapiedi e affacciata alle finestre».

(Alberto Savinio, *Narrate, uomini, la vostra storia*, Milano, Bompiani, 1942, p. 81)

Una storia di famiglia: il circo come eredità

Gli oggetti della storia dello spettacolo sono tutti, di per sé, frammentari e spesso esigui. Anche i tentativi di ricostruzione dello spettacolo circense si scontrano con l'invalidabile confine della limitatezza e della discontinuità delle fonti. Occorre, in tali circostanze, accettare il rischio dell'incertezza, rinunciando alla pretesa di portare a compimento una ricerca che, per sua natura, rimane aperta. Pretendere di chiudere definitivamente il cerchio della pista significherebbe fraintenderne la natura profonda, che al contrario rimane aperta verso la piazza, la città e il contesto storico-politico che la circonda e l'attraversa. Aperta infine verso il pubblico, unico e inesorabile giudice del destino di ogni spettacolo, per il quale la pista si anima ogni sera in una strenua lotta alla novità. Uno sforzo per incantare e coinvolgere spettatori eterogenei e numerosi, più di ogni altra forma di spettacolo, senza particolare distinzione di età, classe o censo. Ai passi ancorati alla terra bisogna preferire lo slancio del vuoto, con tutti i rischi che questo comporta, tenendo salda la vertigine del trapezista.

Nondimeno, lo spettacolo circense merita di essere studiato¹, anche solo per

¹ Numerosi risultano i saggi dedicati alla storia del circo, tra i quali giova ricordare almeno i seguenti contributi: A. Cervellati, *Storia del circo*, Bologna, Poligrafici il Resto del Carlino, 1956; D. Noël (a cura di), *The Circus. 1870-1950*, Köln, Taschen, 2008; R. De Ritis, *Storia del circo*, Roma, Bulzoni, 2008; D. Denis, *Le cirque en France au XVIII^e siècle*, Aulney-sous-Bois, Arts de deux Mondes, 2013; A. Giarola (a cura di), *Corpo animali meraviglie: le arti circensi a Verona tra Sette e Novecento*, Verona, Equilibrando, 2013; I. Greenwood, *The Circus. Its Origin and growth*

evitare la semplice e riduttiva convinzione che sia stato marginale rispetto alla cultura dominante. Al contrario, fino al secolo scorso le evoluzioni circensi risultano le più seguite per numero di spettatori e, sebbene caratterizzate da contenuti variegati, più di altre veicolano un immaginario visivo condiviso. Quello dei saperi circensi è un mondo articolato, fatto di un proprio gergo tecnico e di continui prestiti e lasciti sul percorso ormai tracciato da secoli dei reciproci scambi culturali tra l'Italia e alcuni paesi europei: fra Italia e Francia, due dei maggiori poli circensi del XIX secolo, così come con la Russia o l'Inghilterra. Perduti nella volatilità delle fonti centinaia di artisti, figure di Sèvres², fugaci apparizioni che si manifestano in luoghi diversi, mosse da una tradizionale eredità nomade, che trasformano lo studioso in un cercatore di segni fragili e scintillanti, sparsi nel tempo e nello spazio.

Fa eccezione, seppure parzialmente, la famiglia Guillaume che, spostandosi in diverse città italiane, individua alcuni luoghi privilegiati in cui stabilirsi. Per quasi un secolo, la dinastia circense domina le piste di tutta Italia, mantenendo però una condizione di semi-stabilità in specifiche località. Il presente studio si pone come un primo passo verso una ricerca sistematica sulla famiglia Guillaume, base per futuri approfondimenti critici e analitici.

I Guillaume, di gran lunga una delle famiglie circensi più longeve d'Europa, seppur originaria della Francia, si può dire naturalizzata in Italia già dall'inizio dell'Ottocento. L'origine della stirpe, come spesso accade per gli artisti circensi, è avvolta nel mistero e tramandata per via orale. Annovera ascendenze nobiliari³ e avi che compiono mirabili imprese cavalleresche, condizione che giustifica e legittima un'ammirevole capacità equestre.

prior to 1835, Washington, Hobby House Press, 1962; P. Jacob, *Le Cirque. Du théâtre équestre aux arts de la piste*, Paris, Larousse, 2002; D. Jando, *Histoire mondiale du cirque*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1977; Id., *The Circus. 1870-1950*, Köln, Taschen, 2010; Id., *Philip Astley and the horsemen who invented the circus (1768-1814)*, Lavergne, CreateSpace Independent Pub, 2018; E. Mazzoleni, *Arti sceniche in viaggio. Circo, pantomima, vaudeville dall'Europa al Nord America (secoli XVIII-XIX)*, Roma, Tab Edizioni, 2023; Ead., *Le origini del circo moderno. Le migrazioni e gli intrecci drammaturgici dei circhi Astley, Ricketts e Chiarini*, in P. Degli Esposti (a cura di), *Intrecci. Incontri tra teorie e prassi attoriche e coreutiche nel passaggio tra Otto e Novecento*, Bari, Edizioni di Pagina, 2020, pp. 86-96; G. Pretini, *Antonio Franconi e la nascita del circo*, Udine, Trapezio, 1988; A. Serena, *Storia del circo*, Milano, Mondadori, 2008; G. Speaight, *A history of the circus*, London, The Tantivy Press, 2012.

² Tale felice definizione, che qui riprendo per la sua efficacia, è in P. Boni Fellini, *Gran Circo Equestre Guillaume. Vecchia storia di famiglia*, in «Nuova Antologia», novembre 1955, n. 1859, pp. 363-372.

³ Spesso le nobili origini sono un *topos* giocoso. Il clown Albert Fratellini, ad esempio, nella sua autobiografia annovera la propria come una «fra le notabili famiglie italiane citate nell'opera dello Strobballanza» (A. Fratellini, *Noi, i Fratellini*, introduzione e cura di T. Megale, traduzione di A. Liberto, Roma, Tab Edizioni, 2022, p. 38) stravolgendo ironicamente il nome di Giovanni Battista di Crollalanza, autore di un noto *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti* (Pisa, presso la direzione del giornale araldico, 1886) nel quale però i Fratellini non sono presenti.

Pare che il capostipite, Francesco Luigi (Francois Louis, 1771-1853) fosse stato un barone a Lione e che i suoi avi avessero partecipato alla crociata di Pietro l'Ermita. Altri invece affermano che fosse un ex colonnello napoleonico⁴, mentre un'ulteriore versione vuole che quella dei Guillaume fosse un'agiata famiglia di «Mortru nella Sciampagna»⁵. Francesco Luigi, avendo perso i genitori durante la Rivoluzione del 1789 e sentendosi in pericolo egli stesso, fuggì in Italia con la prima moglie, Maddalena. I due prima si rifugiano in Provenza, poi a Nizza o a Aix-en-Provence e, durante il loro peregrinare, incontrarono una compagnia di saltimbanchi con i quali riuscirono a superare il confine. Giunti in Piemonte, rilevarono la compagnia e girarono lo stivale con tale formazione, trasformandola in un circo di prima categoria grazie ai numeri equestri e a uno stile distintivo, modellato dalla loro estrazione aristocratica, che conferiva allo spettacolo un'impronta di eleganza e raffinatezza inedita nel panorama circense dell'epoca. La prima testimonianza finora nota della compagnia di Monsieur Guillaume è del 1807, quando in settembre è documentato un suo spettacolo equestre a Bologna⁶ e poi nel 1809 a Milano al locale di San Lazzaro, attiguo al Teatro Carcano⁷.

Il Circo Guillaume giunge nel Regno di Napoli in pieno decennio francese, accolto benevolmente da Gioacchino Murat, tanto che la regina Carolina Bonaparte tenne a battesimo una figlia di Luigi, regalándole un anello con un topazio e il suo stemma inciso circondato da brillanti⁸. Definito dal Regli «uno dei più provetti Conduttori e Direttori di Compagnie equestri»⁹ Francesco Luigi è il primo cavallerizzo a montare senza sella, mentore di Alessandro Guerra, altro celeberrimo circense delle origini e, a sua volta, maestro del noto artista equestre Gaetano Ciniselli.

Dal 1828 si stabilisce a Brescia, dove prende in affitto il cortile dell'ex convento di San Barnaba, adiacente alla chiesa, per costruirvi un anfiteatro ligneo. Poi, nel 1847, complice la riorganizzazione urbanistica cittadina, acquista un terreno e vi costruisce una sala per spettacoli. Si tratta del primo Teatro Guillaume, ancora costruito in legno. Oltre alla specializzazione equestre, fulcro delle esibizioni, al Circo Guillaume sono annoverate molteplici altre discipline: acrobazia, giocoleria,

⁴ Cfr. A. Cervellati, *Questa sera grande spettacolo. Storia del circo italiano*, Milano, Edizioni Avanti!, 1961, pp. 54-55.

⁵ F. Regli, *Guillaume, Francesco Luigi*, in *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, ... impresarii ecc. ecc che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Enrico Dalmazzo, 1860, pp. 258-259.

⁶ P. Busi, *In scena a Bologna. Il fondo teatri e spettacoli nella Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna (1761-1864, 1882)*, Bologna, Comune di Bologna, 2004, p. 82.

⁷ *Spettacoli d'oggi*, in «Il Corriere Milanese», Milano, 27 settembre 1809, n. 194, p. 936. Oltre ai Guillaume è citata un'altra compagnia equestre di origine francese che frequenta le piazze italiane dell'epoca, quella dei Tournaire.

⁸ L'anello, menzionato da Boni Fellini in *Gran Circo Equestre Guillaume* (cit., p. 365) è descritto dall'autrice come un oggetto che afferma di aver visto personalmente.

⁹ F. Regli, *Guillaume, Francesco Luigi*, in *Dizionario biografico dei più celebri poeti*, cit., p. 258.

clownerie e sono incluse le pantomime¹⁰, per le quali è costruito un apposito palcoscenico accanto alla pista.

Francesco Luigi si sposa più volte, probabilmente con Marianna Casali e poi, alla di lei morte, con Lucia Maj, e ha numerosi figli. Morirà nel 1853. A imitare le gesta paterne saranno Luigi Secondo (Livorno, 1807 - Brescia, 1833), Giovanni (1817-1900), Davide (o David, 1824/1826-1901) e Maddalena (1829-1882). Luigi Secondo, dopo aver frequentato il seminario, si specializza nelle discipline equestri, seguendo il padre con Alessandro Guerra¹¹, dove si segnala per le doti da cavallerizzo e ammaestratore, come testimoniato dalle pubblicazioni dell'epoca:

per esso [Luigi Guillaume, figlio maggiore del proprietario] non v'ha elogio che basti. Giovine poco più che quadrilustre, è di già pervenuto al sommo grado di perfezione nella equestre esercitazione; poichè oltre aver fatto conoscere quanto valga nello ammaestrare i cavalli, trattiene il pubblico con divertimenti affatto nuovi, e con la massima maestria eseguiti: e siano citati a ragione d'esempio, i giuochi cosiddetti Chinesi, eseguiti su due cavalli, nei quali spiega una destrezza e una valentia straordinaria, la gran corsa sui quattro cavalli, infine la disfida dei due arabi eseguita il giorno 25 scorso per la prima volta da esso¹².

L'itineranza di Luigi si mantiene costante nel tempo, come attestano numerosi periodici dell'epoca, che segnalano la presenza dei Guillaume nelle maggiori città italiane¹³. Un programma degli anni Trenta mostra come già fosse in atto una specializzazione per disciplina e come ciascun fratello avesse un ruolo preciso nella compagine familiare e artistica, a seconda dell'età e della capacità. Davide a soli tredici anni è già avviato alla carriera professionale:

I. Coi piacevoli e puerili travagli il piccolo Davide Guillaume in aspetto di amorino darà principio al trattenimento. Farà detto fanciullo due volte il giro della vasta Arena sul cavallo in piedi, ed arditamente manovrerà secondo il solito, producendo quella meraviglia che può destare un adulto coraggio in sì tenera età [...].

V. Il più e più volte applaudito volteggiatore Luigi Guillaume il figlio, si produrrà ora con sempre maggiore impegno a dar saggi di sua intrepida perizia, del multiforme travaglio su tre cavalli a dorso nudo ed a rapidissimo corso [...].

¹⁰ Sulla pantomima, cfr. gli studi di Stefania Onesti e Annamaria Corea.

¹¹ *Straordinario spettacolo che sarà eseguito dalla compagnia del cavallerizzo Alessandro Guerra romano, nell'8 luglio 1827*, in *Dei giuochi olimpici della Grecia e dei circensi in Roma ecc. ecc. e degli spettacoli nell'Anfiteatro dell'Arena di Milano dal 1807 a tutto il 1834*, Milano, a spese dell'autore, 1836, p. 41.

¹² *Bologna*, in «Teatri, Arti e Letteratura», Bologna, 1 luglio 1830, n. 328, p. 175.

¹³ Le numerose tracce sono presenti sia sulla stampa di settore sia su quella generalista, che all'epoca risulta fittamente costellata di notizie sui Guillaume e intenta a seguire i loro spostamenti nei diversi centri italiani, da Trieste a Roma, dal Veneto al Piemonte.

VI. Ricomparirà il predetto Luigi Guillaume guidando in piedi quattro cavalli a dorso nudo.

VII. Marcia trionfale dei vincitori, corredata d'armoniose bande militari.

VIII. Alle spine centrali dell'Arena s'innalzeranno quattro archi trionfali sfavillanti con fuoco d'artificio – Un giovine in abito d'antico guerriero, montato sopra veloce corridore oserà lanciarsi con furiosa corsa in mezzo, e fendere replicate volte l'una dietro l'altra le lignee macchine, offrendo all'occhio stupefatto misto il diletto collo spavento. In questo punto il grande anfiteatro si troverà all'istante illuminato dal più brillante splendore d'un fuoco del Bengal¹⁴.

Il finale grandioso dà conto del rinomato sfarzo del Circo Guillaume, noto per la ricchezza nell'allestimento e per la capacità di proporre novità scenografiche e innovazioni nei numeri equestri.

Luigi Secondo risulta sposato dapprima con l'amazzone Annetta Depuy e poi, in seconde nozze, con Mily Shawon, una giovanissima contessa svedese che si innamora di lui durante una *tournee* nordeuropea. I due amanti scappano in Italia: trovano accoglienza a Torino, sotto la protezione di re Vittorio Emanuele II e si trasferiscono poi in una villa a Calcinatello, nel bresciano, gestendo anche il Teatro Guillaume fatto costruire dal padre nella provincia lombarda. Della struttura Luigi è promotore di un riadattamento, concluso nel 1874, che dà all'arena una forma più stabile e che contempla elementi in muratura. Nel 1883 Luigi Guillaume muore e a occuparsi del teatro è principalmente suo figlio, Emilio. Gli affari non vanno bene e la gestione non è fortunata, per cui dopo di lui il Teatro Guillaume sarà affidato a impresari di mestiere e perderà definitivamente ogni legame con la famiglia.¹⁵ Dalle sue mogli Luigi Secondo ebbe numerosi figli, tra i quali si ricordano: il già citato Emilio (1833-1914), Natale (1838 ca.-1881), Carolina (nata a Brescia nel 1840), Alessandro (1850-1892), Paolina (nata a Padova nel 1854), Maria (nata a Brescia nel 1857), Luigi (nato a Brescia nel 1858), Luigia ed Emilia. Girovago per tradizione e allo stesso tempo ancorato per necessità impresariali, Luigi Secondo non rinuncia all'erranza della propria compagnia. L'intento di costruire un teatro stabile a Brescia rivela una tensione interna tra nomadismo e sedentarietà, segno di un progetto lavorativo familiare in cerca di radicamento.

Un presidio semi-stabile a Napoli

La logica adottata si ripropone, pur con le dovute differenze, anche a Napoli. È il capostipite Francesco Luigi il primo a toccare suolo partenopeo, dove ne è testimo-

¹⁴ Grandioso spettacolo d'equitazione eseguito dalla compagnia del cavallerizzo Luigi Guillaume il 5 ottobre 1829, in *Dei giuochi olimpici della Grecia*, cit., pp. 54-55.

¹⁵ Sulla storia e le vicende della sala, nel Novecento rinominata Teatro Sociale, cfr. F. Robecchi, *Il Teatro Sociale di Brescia*, Roccafranca (Brescia), La Compagnia della Stampa, 2000.

niata la presenza alla fine degli anni Trenta dell'Ottocento insieme ad Alessandro Guerra. Se per gli anni precedenti le informazioni risultano carenti, esse si intensificano a partire dal 1838, anno in cui è avviata la pubblicazione dei «Programmi giornalieri»¹⁶, fogli quotidiani che riportano la scansione degli spettacoli in cartellone nei teatri nel capoluogo. L'esistenza di questa preziosa fonte supplisce, più in generale, al vuoto storiografico sulle attività circensi nell'Ottocento a Napoli, argomento finora poco considerato dagli studiosi. Questi periodici, insieme ai documenti d'archivio, alle locandine e ad altre riviste, consentono di localizzare la famiglia Guillaume e di seguirne i principali spostamenti entro le mura urbane.

Non è difficile immaginare i Guillaume parte di quelle *troupe* che giunsero a Napoli durante il decennio francese, come suggerito da studi condotti in altri contesti¹⁷. Essi sono perciò tra i promotori di quel duraturo legame culturale tra Napoli e la Francia che, nel campo dello spettacolo, vanta radici antiche, ma che si consolida in un rapporto quasi speculare proprio in quegli anni e che prosegue con forza fino al secolo scorso.

Il gruppo familiare dei Guillaume che si radica a Napoli è folto e ramificato¹⁸. La prima testimonianza è del 1838 quando Luigi Secondo si esibisce con il suo Circo Olimpico al Largo Santa Maria in Cappella, nella zona dell'attuale Piazza dei Martiri. Risultano parte della compagnia la figlia Luisa e la moglie Annetta. Con Luigi sono i fratelli Giovanni e Davide insieme alla sorella Maddalena, a progettare nella capitale varie imprese equestri e di arti circensi semi stabili. Giovanni Guillaume compare in veste di ginnasta e acrobata, si occupa del «volteggio col braccio di

¹⁶ Per un'analisi dettagliata dei fogli e della loro composizione, cfr. T. Megale, *I Programmi giornalieri degli spettacoli, balli, feste, concerti ed altri divertimenti pubblici a Napoli fra arti sceniche e arti tipografiche (1838-1890)*, in M.I. Biggi, et al. (a cura di), *Il teatro delle riviste (1870-2000). I periodici come oggetti e strumenti della storiografia teatrale*, Bari, Edizioni di Pagina, 2004, pp. 21-30.

¹⁷ Sul tema, cfr. V. De Gregorio Cirillo, *I «Comédiens français ordinaires du roi». Gli spettacoli francesi al Teatro del Fondo nel periodo napoleonico*, Napoli, Liguori, 2008; e P. Maione (a cura di), *Musica e spettacolo a Napoli durante il decennio francese (1806-1815)*, Atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 4-6 ottobre 2012), Napoli, Turchini Edizioni, 2016.

¹⁸ Non risultano attestati legami di parentela tra i Guillaume circensi, oggetto del presente studio, e altri Guillaume. In particolare, nello stesso periodo, sono attivi a Napoli Carlo e il figlio Edoardo (o Eduardo), legati alle vicende del Regio Teatro di San Carlo. Il primo, infatti, ricopre il ruolo di direttore del vestiario, mentre il secondo segue il mestiere paterno ma a questo aggiunge la gestione dei teatri regi come impresario (anni Quaranta-Cinquanta), succedendo al più noto e studiato impresario Domenico Barbaia. Per un approfondimento su queste due figure, cfr. F.M. Columbro, *La raccolta dei libretti d'opera del Teatro San Carlo di Napoli*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1992; F. Mancini, B. Cagli e A. Ziino, *Il Teatro di San Carlo, 1737-1987*, Napoli, Electa, 1987, 3 voll. Altri Guillaume sono pure presenti a Napoli, ad esempio la famiglia di commercianti di Giovanni Pietro e suo figlio Carlo Giglielmo Guillaume (Archivio di Stato di Napoli, d'ora in poi ASN, Stato Civile della restaurazione, Quartieri di Napoli: Montecalvario, *Matrimoni* 1853, c. 310).

ferro»¹⁹ e del «salto del leone»²⁰, mentre il piccolo Emilio, di soli tre anni, esegue il «ballo cinese», probabilmente una danza con movimenti e acrobazie. Da notare, inoltre, la presenza in compagnia di uno Stenterello che esegue volteggi e giochi, ma anche alcune scene, come quella definita “ridicola” di *Stenterello vivo e morto*²¹, della quale non si conosce il contenuto ma che, dal titolo, rivela un legame con le maschere tradizionali e, probabilmente, con scene e lazzi della ormai lontana Commedia dell’Arte, la cui eco è sopravvissuta grazie alle espressioni di stampo popolare.

Dall’analisi del programma delle esibizioni emerge con evidenza la scansione tipica che sarà adottata dalla famiglia Guillaume:

Grandi esercizi equestri eseguiti tanto con sella, che a dorso nudo da’ primi artisti d’ambi i sessi della compagnia. Giuochi indiani e cinesi [*sic!*] eseguiti dal giovine piemontese sul cavallo a dorso nudo. Gran manovra militare eseguita da otto cavallerizzi, comandata e diretta da Luigi Guillaume. Salti col trampolino inglese eseguiti dal Pagliaccio ungherese Wiltman. Scene ridicole eseguite dai buffi. Passi di grazia e balli eseguiti dalle signore Guillaume, Lombardi e Casali. Si chiuderà lo spettacolo con alcune forze e lotta eseguite sopra diversi cavalli a dorso nudo dal direttore Guillaume²².

I numeri sono articolati in una sequenza che affianca agli esercizi equestri, centrali e preponderanti, acrobazie sia a terra che in aria, scene buffe e clownerie. Tale struttura include la presenza femminile, di frequente nei ruoli di amazzona o ballerina. In questa formazione l’artista di punta è Maddalena Guillaume²³, cavallerizza e giocoliera, che porta in scena le «posizioni con le sciarpe»²⁴. Lo spettacolo

¹⁹ Il termine, come i successivi, è una traduzione letterale. Mentre il francese *bras de fer* fa riferimento a una figura classica dell’anello, che consiste nello stare in piedi dritti con le braccia divaricate, l’italiano “braccio di ferro” richiama ben altri significati.

²⁰ Traduzione letterale dal francese *saut de lion*, consiste nel salto in cui l’acrobata mette le braccia in avanti per darsi una spinta a terra e alzarsi in piedi. Cfr. C. Zavatta, *Les mots du cirque*, Tours, Belin, 2021.

²¹ «Programma giornaliero degli spettacoli, balli, feste, concerti ed altri divertimenti pubblici» (d’ora in poi «Programma giornaliero»), I, Napoli, 20 maggio 1838, n. 19.

²² «Programma giornaliero», I, Napoli, 13 maggio 1838, n. 12.

²³ Di Maddalena, celebre per la sua bellezza, si riporta di seguito una descrizione: «dal bel volto gitano e dalla figura squisita, la sua esibizione consisteva nell’aggrapparsi a un cavallo, utilizzando soltanto una cinghia appesa al suo fianco. Vi infilava un piede e volava attorno alla pista nel modo più spericolato, saltando con il cavallo sopra pali e cancelli, e rimanendo apparentemente appesa al nulla, finché i fez [gli spettatori turchi] non fremettero di entusiasmo, poiché il suo costume non era esattamente quello delle dame di Istanbul – in effetti, lasciava ben poco all’immaginazione» (T. Frost, *Circus life and circus celebrities*, Londra, Tinsley Brothers, 1875, pp. 183-184, trad. di chi scrive).

²⁴ Si fa qui riferimento probabilmente alla giocoleria con i *foulards* in uso ancora oggi.

lo si conclude con un numero finale di grande impatto scenico, spesso costituito da lotte rappresentate o pantomime spettacolari.

L'anno successivo il Circo Olimpico (anche se non è riportato il luogo, si ipotizza sia ancora in uso la costruzione al Largo Santa Maria in Cappella dell'anno precedente) è occupato dalla Compagnia di Alessandro Guerra che, ancora in nome dello scambio di saperi circensi tra Francia e Italia, annovera tra i cavalierizzi Guglielmo Grasselt, Enrico Lagoutte e Ernesto Gillet²⁵. Da giugno, nel medesimo luogo, riprendono gli spettacoli dei Guillaume, ma stavolta la compagnia è diretta dal capostipite Francesco Luigi. Il repertorio tende verso una maggiore stabilizzazione: sono sempre presenti giocolerie, passi di grazia (generalmente interpretati da donne), salti grotteschi e pose accademiche. Alcune piccole variazioni vedono la partecipazione di giovani interpreti della famiglia, come Maddalenina o Emilio Guillaume, scene mimiche e trasformismi. Inoltre si segnala la presenza di alcuni artisti "ospiti" che, per un periodo piuttosto breve, si esibiscono con il loro numero, come il cavalierizzo Bonvini, presente solo per alcune repliche, che esegue uno spettacolo equestre con la particolarità di tenere mani e piedi incatenati²⁶. In chiusura, si possono alternare l'esibizione a cavallo del Direttore Francesco Luigi oppure una lotta o, infine, una pantomima a cui partecipano tutti gli artisti presenti. Le tematiche, che si evincono dai soli titoli, risultano ancora di stampo antico e tradizionale, come per *Arlecchino finto scheletro* o *Il vecchio ammalato ossia l'ospedale dei pazzi*. Anche nel Circo, come nella prosa, è in uso l'abitudine di serate a beneficio dei singoli artisti.

Negli anni Quaranta la Compagnia Equestre Guillaume si trasferisce alle Fosse del Grano, nella zona di Port'Alba, non lontana dal Foro Carolino (attuale Piazza Dante), luogo dove dal 1843 viene eretto un locale per spettacoli equestri e che quindi, in questi anni, comincia ad essere utilizzato per tale scopo. Il teatro è così descritto da de Bourcard:

Nell'edificio detto *Fosse del Grano* fuori porta Alba, fondato dal viceré Conte di Benevento nel 1608, e cosiddetto perché qui vi precisamente le carceri si istituirono pei trasgressori de regolamenti annonari, evvi una specie di anfiteatro con ampio terrapieno, ove per lo più manovrano compagnie equestri e ginnastiche, che è però chiamato anche *Circo Olimpico* ed ha un proscenio abbastanza grande per rappresentazioni drammatiche o mimiche. Vi han rappresentato compagnie comiche in musica ed in prosa»²⁷.

Direttrice della compagnia per la prima volta una donna, la moglie di Luigi Se-

²⁵ «Programma giornaliero», II, Napoli, 31 marzo 1939, n. 1.

²⁶ «Programma giornaliero», II, Napoli, 10 luglio 1839, n. 85.

²⁷ F. de Bourcard, *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti*, 2 voll., Napoli, Stabilimento tipografico di Gaetano Nobile, 1853, vol. 1, p. 256.

condo Annetta Depuy, ossia Madame Guillaume²⁸. La gestione femminile dura solo pochi mesi, sostituita da quella del marito. In questi anni il circo è celebre per la presenza dell'elefantessa Miss Baba (fig. 1) che, accompagnata dal suo addestratore Monsieur Le Cerf, diviene la star del circo.²⁹ Miss Baba è un'elefantessa ammaestrata che, a comando, risponde "parlando", si muove con leggiadria e riesce a "suonare" la tromba e il flauto³⁰. Gli animali, presenza costante del circo, si fanno sempre più numerosi nella compagine dei Guillaume. Essi sono tenuti di gran conto per le esibizioni, ne costiscono i numeri centrali e sono elencati tra i circensi al pari degli altri artisti, spesso in numero più rilevante di questi ultimi. La fama dell'elefantessa Baba, legata stavolta alla figura di Giovanni Guillaume, desta tanti entusiasmi che nelle scale dell'Anfiteatro Correa di Roma, oggi non più esistente, è apposta una lapide con la scritta:

Cessa la loquace tromba della fama ove non giunga il nome di Giovanni Guillaume, superbo frenatore di destrieri, e domatore dell'elefantessa Miss Baba, cui straordinariamente plaudiva la città del Tebro negli autunni 1851 e 1852³¹.

Sappiamo inoltre che i fratelli Guillaume possedevano settanta cavalli, di cui diciannove ammaestrati; un cervo (probabilmente utilizzato per le pantomime che simulavano la caccia molto in voga all'epoca), tre scimmie e un mandrillo, anch'essi ammaestrati. I cavalli più bravi e/o noti sono citati per nome e capacità: Monte

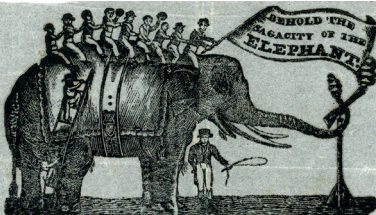
²⁸ «Elenco della Compagnia: primo artista di forza ed Ercole equestre membro dell'istituto di Belle Arti in Vienna Alessandro Price, Viennese; primo artista in grazia, equilibrista tanto a dorso nudo che con sella Giuseppe Venturelli, spagnolo; giocatore indiano e cinese Luigi Poretti, piemontese; Grottesco e saltatore sul cavallo a dorso nudo Luigi Tardini, modenese; altro grottesco sul cavallo a dorso nudo Pietro Milcker, Moro egiziano; Uomo tartaruga equestre Pasquale Benfinati, bolognese; Cavallerizzo e ballerino di grazia Antonio Scortajolo, napoletano; Cavallerizzo Natalino Guillaume; Atleta di prima forza Giuseppe Minelli bolognese; Cavallerizzo volteggiatore di prima forza Camillo Canevacci romano; Volteggiatore a dorso nudo Emilio Guillaume di Milano; altro giocatore indiano sul cavallo con sella Odoardo Fau, boemese; carattere buffo di Stenterello Luigi Smaglieri mantovano; pagliaccio ginnastico Secondo Toderi romano; giocoliere meccanico Francesco Masserini; mimici Giovanni Perrelli milanese Giuseppe Gillot ginevrino. Prima ballerina di grazia sul cavallo a dorso nudo Annetta Guillaume viennese; Cavallerizza volteggiatrice a dorso nudo Cristina price prussiana; Ballerina grottesca sul cavallo con sella Giovanna Scortajolo napoletana; ballerina di grazia sul cavallo con sella Emilia Masserini marsigliese; Piccola amorina Carolina Guillaume; cavallerizze pantomimiste Sofia Dupuy, Maria Andreace, Giuseppina Ponce; numero 26 cavalli effettivi tra i quali tre ammaestrati, più il cervo ammaestrato *Zephir*» («Programma giornaliero», V, Napoli, 2 dicembre 1842, n. 215).

²⁹ D. Bolognese, *Teatri. Circo Olimpico alle Fosse del Grano*, in «La Formica», I, Napoli, 30 dicembre 1843, n. 4, p. 48.

³⁰ Cfr. il testo anonimo *Storia dell'elefante, colla descrizione dell'elefantessa denominata Miss Baba di proprietà del sig. Marco Le Cerf*, s.i.t., 1800.

³¹ E. Calvi, *L'Augusteo (Il Teatro Corea)*, in «Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti», marzo-aprile 1908, n. 134, p. 109.

Fig. 1 Manifesto dell'Elefantessa Miss Baba di anni 17 dell'altezza di piedi 10 e di lunghezza 12 [1/2]. Archivio CEDAC (Verona) - Fondo Antonio Giarola.



ELEFANTESSA
MISS BABA
 DI ANNI 17
 DELL'ALTEZZA DI PIEDI 10 E DI LUNGHEZZA 12½

Monsieur Marc le Cerf si dà l'onore di partecipare a questo coltissimo pubblico l'arrivo di una *Elefantessa* di già conosciuta in questo Regno per nome *Miss Baba*.

La meraviglia che ha recato nelle città, che ha percorse, per la lezione che lo stesso *Le Cerf* ha data all'*Elefantessa*, le ha meritato a buon senno il nome di *NON PLUS ULTRA* in tutti gli Elefanti.

La medesima *Elefantessa Miss Baba* eseguisce al comando del suo padrone i seguenti giuochi:

1. Si abbassa onde far montare il padrone. 2. Alza un fazzoletto gittatolo e lo restituisce. 3. Farà lo stesso con due pezzi di moneta suonandoli nel rialzarli con la proboscide. 4. Si ribassa per far discendere il padrone. 5. Li fa vedere il piede. 6. Farà il falegname aprire una cassetta per prendere il martello, lo batte in terra e lo ripone nella detta cassetta chiudendola. 7. Con la proboscide suonerà la tromba. 8. Farà lo stesso con il flauto.	9. Caminerà sopra tre piedi. 10. Darà caggio di equilibrio alzando due piedi trasversalmente e viceversa. 11. Prenderà con la proboscide un pezzo di moneta dentro una secchia di acqua. 12. Si metterà a tavola suonando il campanello onde le si porta da mangiare, pranzarà e bevverà cavando dalla bottiglia il turaccio; indi pagherà con moneta datale dal padrone. 13. Si coricherà alzandosi ad un cenno del detto. 14. Sparerà una pistola. 15. Suonerà l'organetto.

Il suddetto *M. Le Cerf*, a richiesta, trasporterà dovunque la sua *Elefantessa* purchè gli venga offerto un giusto compenso.

Cristo, Marok, Vampiro, Tiger, Aly (cavallo arabo definito “ballerino”), Furia, cavalla turca saltatrice o Zio Tom (fig. 2)³².

È degli anni Cinquanta lo spostamento al Largo delle Pigne (l'attuale Piazza Cavour), dove il Grande Anfiteatro equestre Compagnia Guillaume è presente dal 1852³³. Gli spettacoli, nei quali le pantomime acquistano maggiore importanza e centralità, si danno di giorno e di sera, moltiplicando gli affari. Per quell'anno viene allestita *La battaglia e la presa di Costantina* divisa in cinque atti, con più di 200 figuranti e musica appositamente scritta.

In contemporanea alle Fosse del Grano, luogo d'elezione del Circo Guillaume

³² Cfr. *Politeama Fiorentino*, in «Lo Scaramuccia. Giornale-omnibus», I, 21 aprile 1854, n. 50, p. 4.

³³ «Variati esercizi equestri eseguiti dagli artisti Bussi, Davide Guillaume, Dallot, madamigella Clementina Verri, madama Emma Pusterla, Wittayne, Secchi e Petrei. I detti esercizi equestri saranno intermezzi di scene buffe e giuochi di cavalli ammaestrati. Si darà termine con la Grandiosa pantomima [...] *La Battaglia e la presa di Costantina fatta dall'armata Francese in Ottobre 1837*» («Programma giornaliero», XVI, Napoli, 27 marzo 1853, n. 1).

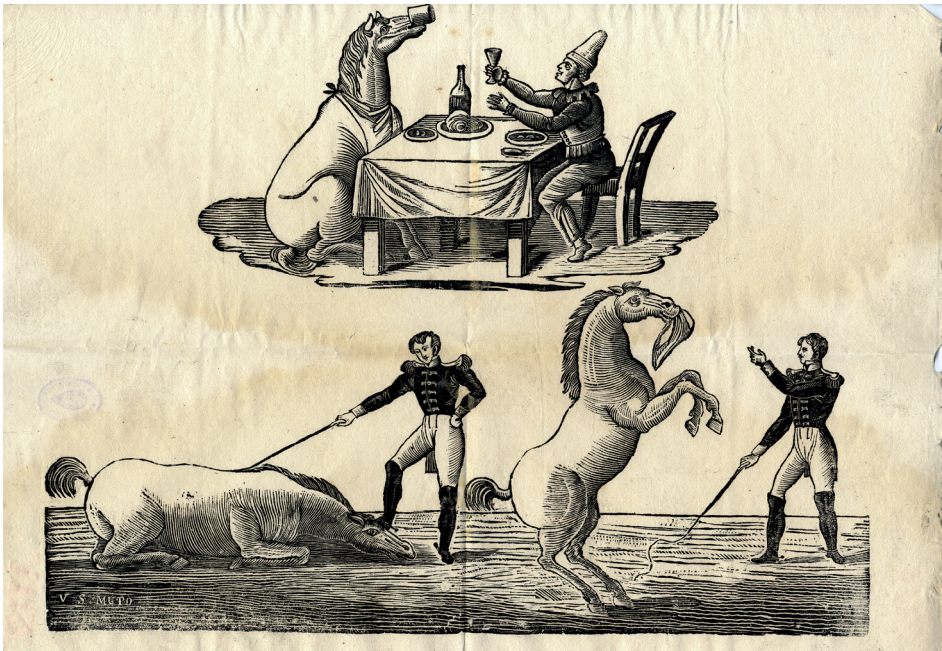


Fig. 2 Litografia relativa ai giochi effettuati dalla Compagnia di Luigi Guillaume. Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Fondo speciale Teatri e spettacoli, I.04.34.

negli anni precedenti, agisce un'altra compagnia equestre, quella di Francesco Pierantoni. La presenza dei due circhi in contemporanea suggerisce un breve confronto: il repertorio Pierantoni, stando ai «Programmi giornalieri», sembra più limitato e si basa su una sequenza di esercizi equestri acrobatici e un dramma finale in luogo della pantomima. La replica è solo serale, contro il doppio spettacolo diurno e pomeridiano dei Guillaume e, considerando una certa differenza strutturale dei due teatri, i prezzi dei biglietti migliori della compagnia Pierantoni risultano più bassi di quelli della *troupe* francese: se per il primo un palco di prima fila si acquista a 1,20 ducati, i palchi del Circo Guillaume sono venduti a ben 2 ducati. Differente il confronto tra i posti peggiori: mentre i terzi posti di Pierantoni sono prezzati 8 carlini, quelli del circo Guillaume, che sono addirittura in piedi, si vendono a 10 grane. Oltre al diverso repertorio vi è un diverso *target* a cui rivolgersi, notevolmente più ampio e variegato per i Guillaume. Questo fa del Circo Guillaume un vero e proprio fenomeno di massa, capace di attirare ogni sera migliaia di spettatori provenienti da ceti differenti, ma con un'attenzione particolare al pubblico popolare, che trova in questa forma di spettacolo un raro spazio di svago e meraviglia.

Anche il Largo delle Pigne non è luogo esclusivo dei Guillaume nonostante questi ultimi siano una presenza costante negli anni. Nel 1841, ad esempio, vi

troviamo l'anfiteatro ginnastico di Marco Averino³⁴, noto funambolo detto il primo Alcide d'Italia. La sua compagnia, anch'essa composta da numerosi membri della famiglia, oltre alle prodezze ginniche propone al pubblico partenopeo pantomime e quadri plastici³⁵. La presenza di diverse formazioni a Napoli fa pensare a un regime di semi-stabilità, che assicura ai Guillaume un oligopolio e delle piazze sempre a disposizione. Le differenti compagnie artistiche legate al nucleo familiare dei circensi di origine francese possono essere così attive in diverse piazze senza mai perdere la possibilità di esibirsi a Napoli, luogo certamente molto redditizio. Anche l'uso di cambiare spazio, seppure entro i confini cittadini, risponde a esigenze pratiche di disponibilità, ma anche di diversificazione del pubblico.

Il Teatro dei Guillaume al Largo delle Pigne è descritto come un padiglione destinato a durare nel tempo: «l'ampio locale, con copertura di zinco, con un palcoscenico capacissimo e magnifico, è uno stabilimento che fa onore alla nostra città»³⁶. Tuttavia non ebbe la lunga vita che i Guillaume si auguravano: nel 1855 fu colpito da un incendio³⁷.

Qualche anno dopo, nel 1857, ritroviamo la famiglia circense impiegare come luogo di spettacolo il Giardino d'Inverno della Villa Reale di Napoli, appena realizzato, non smettendo di dedicarsi anche alla costruzione di baracconi, per lo più lignei, atti a ospitare i sempre più richiesti e complessi numeri dei cavallerizzi.

In questi anni i Guillaume perfezionano le loro grandiose pantomime, messe in scena nell'anfiteatro alle Fosse del Grano, nel frattempo rinominato Circo Olimpico delle Due Sicilie, da quando l'anno precedente ha stanziato lì la compagnia equestre di Clementina Soullier. Costei, trovando Napoli sprovvista di un edificio per gli spettacoli di equitazione a seguito dell'incendio di quello al Largo delle Pigne, crea un grande Circo così descritto:

la sala è vasta, corredata di una spaziosa corona di gradinate e di palchi, di un vasto circo per gli esercizi degli artisti, cavallerizzi e volteggiatori, nonché di un grazioso palcoscenico su cui han luogo rappresentazione di commedie recitate da compagnie di commedianti scritturati ad alternare le loro recitazioni

³⁴ Elenco della Compagnia: Marco Averino, Francesco Natali, Camillo Averino, Domenico Averino, Giacomo Averino, Antonio Casali, Gaetano Averino, Eugenio Averino, Luigi Averino; Lucia Averino Mele, Adelaide Averino, Lucia Averino («Programma giornaliero», III, Napoli, 25 maggio 1840, n. 20).

³⁵ Cfr. A. Cervellati, *Questa sera grande spettacolo*, cit., pp. 148-149.

³⁶ C. De Ferraris, *Su' circhi olimpici*, in «L'Omnibus Pittoresco», X, Napoli, 15 gennaio 1853, n. 18, pp. 141-142.

³⁷ Il Direttore Giovanni Guillaume, conscio dei pericoli del mestiere, aveva assicurato l'attività. Ne sono testimonianza i rapporti della Compagnia di assicurazioni di Venezia conservati in ASN, *Tribunale del Commercio. Atti depositati*, 52, vol. 912.

ai giuochi equestri, o spettacolose pantomime eseguite dalla compagnia de' cavallerizzi³⁸.

Qui oltre agli spettacoli equestri e acrobatici cominciano a guadagnare importanza crescente anche le pantomime. Interessante analizzare il *Programma della spettacolosa pantomima Napoleone I in Egitto*³⁹, che riporta personaggi e interpreti, oltre alla trama divisa in atti. Vediamo come Davide si stesse specializzando nelle interpretazioni di questo genere (qui veste i panni del Colonnello Bernard), mentre il personaggio femminile di Fatima spetta all'abile amazzone Giuditta Guillaume⁴⁰. Si tratta di uno spettacolo a tema storico-militare molto scenografico, all'interno del quale si succedono battaglie simulate e ricostruzioni di eventi storici realmente accaduti, in questo caso l'attentato al generale Kléber durante la campagna d'Egitto. Oltre a questi elementi spiccano le presenze muliebri e danzanti. Inoltre, un ricercato uso di effetti speciali piuttosto nuovo per l'epoca si risolve in arditi cambi di scena e in un finale spettacolare di fuochi. La pantomima rispecchia l'impostazione tipica del circo equestre dell'Ottocento, che unisce discipline acrobatiche, teatro ed equitazione a elementi narrativi.

Nel 1860 Giovanni Guillaume richiede al Municipio il permesso di costruire un Circo Equestre ligneo al Largo Mercatello (attuale Piazza Dante) o, in alternativa, al Largo del Castello⁴¹. Il Decurionato, istituzione che amministra la città in questi anni, delibera invece per l'utilizzo dello spazio pubblico al Largo delle Pigne, già impiegato in precedenza per lo stesso scopo proprio da Guillaume, sotto pagamento di un diritto di portolania per l'occupazione del suolo. I proprietari delle case al Largo delle Pigne, però, scrivono all'Intendente della Provincia di Napoli preoccupati per la pericolosità dell'attività, che aveva già provocato diversi disagi qualche anno prima. I cittadini sperano in un riesame della decisione e ricordano i danni causati dall'incendio del circo, ma anche le scarse condizioni igieniche e le frequentazioni notturne del luogo. Il Decurionato, dopo aver analizzato le richieste, decide di far stabilire comunque il Circo equestre di Giovanni Guillaume al Largo delle Pigne, ma con alcune clausole relative alla pulizia dei luoghi e all'atten-

³⁸ *Principali edifizii della città di Napoli descritti da Vincenzo Corsi*, Napoli, Stabilimento tipografico-litografico dell'Ateneo, 1859, p. 316.

³⁹ *Programma della spettacolosa pantomima Napoleone I in Egitto alla battaglia delle piramidi ovvero la morte del generale Kleber*, Napoli, Tipografia S. Giuseppe, 1858 (ma l'indicazione sui repertori reca erroneamente 1838). La stampa è conservata a Napoli, Biblioteca Nazionale, sezione Lucchesi Palli.

⁴⁰ A Giuditta è dedicato il componimento in versi, pubblicato nel 1847, *Va, Silfide gentil!*, Bologna, Tipografia Governativa alla Volpe, conservato alla Biblioteca dell'Archiginnasio, *Omaggi poetici per attori, cantanti, ballerini e gente di teatro 1822-1865*.

⁴¹ L'incartamento relativo alla richiesta e ai successivi sviluppi è in ASN, Intendenza di Napoli, Terzo Versamento, Ex Divino amore, sottoserie *Teatri e spettacoli*, 1860, *Dimanda del Sig. Giovanni Guillaume per la costruzione di un Circo Equestre*.

zione agli edifici sacri adiacenti alla piazza. La documentazione rivela un aspetto non ancora emerso del lavoro circense: il delicato equilibrio tra l'impresa e il contesto cittadino, nonché tra le spese e gli oneri da dover sostenere. L'attività circense è un meccanismo oneroso e complesso, che la famiglia Guillaume è in grado di mantenere attivo per decenni grazie a consolidate competenze impresariali e a strategie operative ben pianificate.

Nel 1863, ad esempio, approfittando di un'interruzione delle rappresentazioni al Teatro San Carlo, i Guillaume raddoppiano il loro consueto pubblico. La notizia è riportata dall'«Arlecchino», che precisa come «questo buon popolo napoletano ha avuto la fortuna di sfogare un poco. È un anno che mediante i favori del prefetto Allegro e di Federico il grande! San Carlo sta chiuso a grande consolazione dei brigadieri. [...] Con questa chiusura potete immaginare la folla che corse a vedere l'apertura del circuito equestre di Monsieur Guillaume»⁴².

Oltre l'intrattenimento

Dalla sua inaugurazione il 13 novembre 1864 il Teatro Bellini diventa uno dei luoghi più vivaci della scena culturale cittadina, ospitando da subito le spettacolari esibizioni del Circo Guillaume. Questo accade in un momento storico particolarmente delicato: nel periodo postunitario Napoli attraversa una fase di profonda trasformazione, sospesa tra grandi speranze e cocenti disillusioni. In un clima tanto teso, il circo Guillaume affronta, tramite una serie di pantomime, argomenti di attualità, riuscendo a mescolare intrattenimento e riflessione e diventando un potente strumento per leggere e raccontare il presente. L'assetto del programma circense è tutto a favore delle pantomime, che narrano i fatti della storia recente tramite i consueti apparati spettacolari. La cosa non passa del tutto inosservata se l'anno successivo il quotidiano politico «L'Arca di Noè» descrive in questo modo l'impresa Guillaume:

È un covo di rompicolli / È un formicolio di rossi / È una caverna di amici del disordine.

Non vi meravigliate, non sogghignate, non ridete: i fratelli Davide e Giovanni Guillaume, la compagnia equestre e ginnastica dei fratelli Guillaume, gli esercizi equestri, ginnastici e mimici della compagnia de fratelli Guillaume costituiscono un formidabile, un terribile, uno spaventoso centro di opposizione all'attuale politica e ai suoi servi ai suoi lecca zampe ai suoi guatterai ai suoi sostenitori ai suoi alleati ai suoi confederati. Io non capisco, io non arrivo a comprendere, io non so capacitarmi come fino a oggi *D. Nicola*⁴³ non abbia

⁴² *Circo equestre*, in «Arlecchino», IV, Napoli, 5 dicembre 1863, n. 288, p. 1152. Dai «Programmi giornalieri» di quegli anni il Teatro S. Carlo risulta inattivo.

⁴³ Il riferimento è a Nicola Amore, allora questore di Napoli e direttore generale di polizia, noto per la sua lotta contro le sommosse antiunitarie e il brigantaggio.

fulminato i due fratelli Guillaume: il mio microscopico cervello non sa persuadersi come finora *D. Nicola* non abbia inviato sopra luogo un corpo d'armata di carabinieri e fatto ammanettare e spedire a fenestrelle queste due versiere rosse, questi due capitudini d'una compagnia che ciascuna sera, coi suoi spettacoli, fa più male alla Santa causa dell'ordine che non 12.000 rompicollo politici [...] Gli spettacoli che questi fratelli offrono al rispettabile pubblico e all'inclita guarnigione costituiscono la satira più pungente, il più sanguinoso epigramma, la più terribile caricatura, l'ironia più formidabile che si possa mai concepire e fare al sistema da te sorretto, agli uomini di questo sistema, idest ha tuoi fratelli e ha tuoi alti e bassi protettori in pagnotta⁴⁴.

Nel 1864 i nostri circensi sono di stanza ancora una volta al Giardino d'Inverno, dove le pantomime rappresentate uniscono azioni allegoriche con trasformazioni a vista e scene di argomento storico, come *Mazzeppa ovvero il trionfo del Cavallo Selvaggio*⁴⁵, ispirato alle imprese del soldato ucraino Ivan Mazepa o *Garibaldi a Varese*⁴⁶. Qui a interpretare Garibaldi è Davide Guillaume, che «fa bene assaje Zi-Peppe nuosto» e che appena comparso in scena «li strille songo arrivate a li sette cieie, e s'è ntiso pe tutte parte: Viva Garibaldi!»⁴⁷ o ancora mitologiche, come *L'Origine del diavolo zoppo, ovvero la discesa d'Ercole nell'Inferno*⁴⁸.

Negli anni Settanta il Circo si esibisce al neonato Teatro Politeama e si fa spazio un'altra generazione di artisti, figli di Davide: Francesco, Cesare e Adele, provetti cavallerizzi, diretti da Emilio, figlio di Luigi Secondo. A suggellarne la fama, tra il pubblico, ad assistere alle esibizioni equestri anche il re Vittorio Emanuele II⁴⁹. Il successo del Circo Guillaume continua ininterrotto, nonostante il quadro dei divertimenti a Napoli vada via via trasformandosi e ampliandosi nel corso degli anni. La città assiste a una crescente proliferazione di forme di svago alternative: in questi anni in Piazza Mercatello compare un Grande Museo Anatomico e al Largo delle Pigne un Teatro meccanico. Al Largo della Vittoria si esibisce invece un altro circo il *Great America Circus* di James Washington Myers⁵⁰, e nel 1872 il Teatro Politeama è occupato dalla Regia Compagnia Equestre di Gaetano Ciniselli⁵¹.

⁴⁴ Antropolis, *Il circo-teatro Bellini*, in «L'Arca di Noè», IV, 4 marzo 1865, n. 55, p. 220.

⁴⁵ *Gran circo olimpico al Giardino d'Inverno*, in «Lo nuovo Diavolo zuoppo e Pullecenella», I, Napoli, 17 febbraio 1864, n. 38, p. 36.

⁴⁶ *Triate de Napole*, in «Lo nuovo Diavolo zuoppo e Pullecenella», I, Napoli, 24 febbraio 1864, n. 16, p. 64.

⁴⁷ *Fatte de Napole. Garibaldi a Varese*, in «Lo nuovo Diavolo zuoppo e Pullecenella», I, Napoli, 1 marzo 1864, n. 22, p. 87.

⁴⁸ *Gran circo olimpico al Giardino d'Inverno*, in «Lo nuovo Diavolo zuoppo e Pullecenella», I, Napoli, 17 marzo 1864, n. 9, p. 152.

⁴⁹ «Il Pungolo», 12 dicembre 1872.

⁵⁰ Da «Programma giornaliero», XXXIII, Napoli, 17 dicembre 1870, n. 240 a «Programma giornaliero», XXXIV, Napoli, 30 aprile 1871, n. 23.

⁵¹ «Programma giornaliero», XXXIV, Napoli, 21 febbraio 1872, n. 310.

Queste presenze sporadiche non sembrano scalfire il successo della formazione di Emilio Guillaume⁵². I temi eversivi delle pantomime del “Carrettone”⁵³ (come viene affettuosamente chiamato dai napoletani) e la necessità di coinvolgimento del pubblico si muovono ancora su un confine sottile e fa scalpore la pantomima della *Breccia di Porta Pia*, portata in scena solo due anni dopo l’importante avvenimento storico. La messa in scena è tanto sentita dal pubblico che «al momento della lotta cioè dell’assalto della breccia, alcuni popolani si erano tanto animati che vi è mancato poco che non si frammischiassero alle truppe italiane per combattere i difensori di Porta Pia»⁵⁴. L’anonimo cronista de «Il Pungolo» chiosa: «Fu una vera dimostrazione anti-clericale – ed una dimostrazione assai favorevole per la cassetta del sig. Guillaume»⁵⁵. Negli anni successivi il Circo Guillaume sperimenta nuovi luoghi di spettacolo, come il Gran Padiglione Olimpico della Villa Nazionale, aperto dal 1875; nel frattempo Davide crea una *troupe* che, lo stesso anno, compie una *tournee* in America del Sud. Tra gli scritturati anche Gustave Fratellini, capostipite della famiglia Fratellini⁵⁶.

Nella Napoli ottocentesca⁵⁷, costellata di piccoli e medi luoghi adibiti allo spettacolo popolare, la presenza continuativa del Circo Guillaume si impone come un

⁵² La Compagnia equestre Emilio Guillaume risulta composta da: Maddalena Guillaume, Sara, Elisa e Costanza Palmer, Elisa Guerra, Amalia Filippuzzi, Costanza Hadwin, Margherita Hadwin, Elena Gauthier, Jeanne Blondeau, Elvira Prosperi, Elisa Mancini, Celestina Aldovrandi; Emilio Guillaume, Alfredo Palmer, Orazio Filippuzzi, Carlo Gauthier, i clown Giorgio e Beniamino Hadwin, Giuseppe Pinta, Eugenio Prosperi, Giorgio Palmer, Antonio Scortajoli, Michele Vignolt, Serafino Aldovrandi, Giovanni Lepicq, Enrico Guillaume di soli 5 anni (V. Tardini, *I teatri di Modena. Contributo alla storia del teatro in Italia*, 3 voll., 1899-1902; vol. II, *Il Teatro Aliprandi*, Modena, G.T. Vincenzi e nipoti, 1899, pp. 426-427).

⁵³ *Circo Olimpico Guillaume*, in «Lo Lampo. Giornale elettresco pe tutte», I, 18 agosto 1875, n. 6, p. 3.

⁵⁴ «Il Pungolo», 16 dicembre 1873.

⁵⁵ «Il Pungolo», 12 febbraio 1874.

⁵⁶ Cfr. T. Rémy, *I clown. Storia, vita e arte dei più grandi artisti della risata*, Roma, Robin Edizioni, 2006, p. 273. Sulla storia della famiglia, cfr. A. Fratellini, *Noi, i Fratellini*, cit.

⁵⁷ La stirpe Guillaume non interrompe il suo legame con le arti circensi neppure con il passaggio al nuovo secolo. Rodolfo Guillaume, figlio di Emilio e fratello di Cesare e Francesco, guida il circo di famiglia alle soglie del Novecento. La vocazione artistica si tramanda di generazione in generazione: Onorato, figlio di Francesco, diventa un acclamato acrobata e giocoliere, celebre per la sua abilità scenica e la versatilità delle sue esibizioni. Dal suo matrimonio con Itala Truzzi, anch’ella artista circense appartenente alla rinomata famiglia Truzzi, nascono Ferdinando e Natalino, che ereditano lo spirito teatrale dei genitori, ma lo declinano in una forma nuova: quella del cinema comico. Fin dai primi anni del Novecento entrambi si affermano come attori, contribuendo alla nascita di una comicità visiva fortemente influenzata dal linguaggio corporeo e dalle dinamiche clownesche tutte circensi. In particolare, Ferdinando, con i suoi personaggi Tontolini e Polidor, diviene una figura popolare del cinema muto e uno dei primi comici italiani a costruirsi un’identità riconoscibile sul grande schermo. Per un approfondimento sulle declinazioni in ambito cinematografico del personaggio di Polidor e sulla sua storia, cfr. M. Giusti, *Polidor e*

Fig. 3 Antonio Mancini, *A circus boy*, 1872, New York, The Metropolitan Museum of Arts, New York, USA, 2026. Image copyright The Metropolitan Museum of Art / Art Resource / Scala, Firenze, 2026©Foto Scala, Firenze.



fenomeno significativo, che merita una riflessione più ampia sulle forme di intrattenimento e sulla composizione del pubblico dell'epoca. In questo senso, il circo si configura come un crocevia di classi e linguaggi, uno spazio accessibile ma anche simbolicamente denso, dove si riflette la complessità sociale partenopea. La costanza della presenza dei Guillaume, dunque, non è solo una nota cronachistica: è un segnale di come il circo sia riuscito a ritagliarsi uno spazio stabile in una città in trasformazione, dialogando con le aspettative del suo pubblico e contribuendo alla costruzione di una cultura popolare urbana. La pista diviene una fucina di visioni collettive e personali, che stimola artisti del calibro di Antonio Mancini (1852-1930) e Vincenzo Gemito (1852-1929). È proprio Mancini a realizzare *Un ragazzo del circo* (1872, fig. 3)⁵⁸, dipinto in cui ad essere immortalato è forse proprio uno dei giovani Guillaume⁵⁹.

I Guillaume possiedono e gestiscono diverse imprese circensi, tuttavia, a differenza di molte compagnie che praticano un nomadismo costante, adottano una strategia inedita: mantenere una presenza semi-stabile a Napoli, dove restano per lunghi periodi, fungendo quasi da presidio all'interno della città. Questa scelta non è casuale ma risponde a precise logiche di mercato e visibilità. Napoli rimane uno dei centri culturali più vivaci della penisola. È una delle città più popolate d'Europa, possiede una solida tradizione teatrale e musicale, una vasta platea popolare affamata di intrattenimento e rappresenta quindi una piazza ambita e competitiva. In questo contesto, la decisione dei Guillaume di stabilire una base semi-fissa all'ombra del Vesuvio può essere letta come un'astuta strategia di consolidamento del legame con il territorio. Tale ricerca di stabilità appare come un tratto caratteristico dei Guillaume, opposto a quanto sta accadendo oltreoceano, dove il circo sta diventando sempre più mobile. La semi-permanenza consente di costruire una rete locale di relazioni, fondamentale in un'epoca in cui la promozione dello spettacolo viaggia attraverso il passaparola, i manifesti e la stampa. La capacità dei Guillaume di conquistare e fidelizzare masse così ampie di spettatori è il segno di un'intelligenza artistica e imprenditoriale acuta, in grado di interpretare e spesso anticipare i gusti del tempo, trasformando il circo da evento artistico a vero e proprio fenomeno sociale.

Polidor, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, 2019 e E. Mosconi (a cura di), *L'oro di Polidor. Ferdinand Guillaume alla cineteca italiana*, Milano, Il Castoro, 2001.

⁵⁸ A. Mancini, *A circus boy*, 1872, New York, The Metropolitan Museum of Arts. Tra i soggetti più noti ispirati al mondo circense il più celebre dipinto dell'artista dal titolo *Il saltimbanco* (1877, Philadelphia Museum of Art).

⁵⁹ Il circo, in questo contesto, è inteso come spazio privilegiato in cui osservare la teatralità dell'esistenza e metafora dell'arte stessa. Un tema che precorre il mito tutto novecentesco dell'artista-saltimbanco come allegoria di una condizione esistenziale, per cui cfr. J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, a cura di C. Bologna, Torino, Bollati Boringhieri, 1984.

Simone Dragone

Immagini dal Terzo Teatro in Salento

Relazioni tra gruppi teatrali, territorio e pubblico

La dimensione etica e sociale del Terzo Teatro

A partire dal 2023 ha preso il via il progetto PRIN *Archives of Floating Island. Mapping Third Theatre in Puglia and Sicily*. Finanziato da fondi PNRR, il progetto è coordinato da Francesco Ceraolo, *principal investigator* e responsabile per l'unità di ricerca dell'Università del Salento, in collaborazione con Simona Agnese Scattina dell'Università di Catania, *Associated PI* e responsabile per l'unità di ricerca siciliana.

Oltre a una mappatura e a un censimento dei gruppi teatrali all'interno dei territori regionali di riferimento, il progetto si pone l'obiettivo di divulgare la memoria del Terzo Teatro attraverso risorse documentarie, bibliografiche e archivistiche contenute in centri di documentazione, archivi e biblioteche presenti nelle rispettive regioni. Volendo indagare la memoria del Terzo Teatro, adotteremo qui di seguito una prospettiva socio-antropologica, necessaria ad evidenziare la dimensione etica e sociale del fenomeno. Inoltre, un'analisi comparativa tra immagini fotografiche e altre fonti bibliografiche e archivistiche riferite a tre specifici casi di studio, sarà utile per identificare la dimensione relazionale posta in essere da particolari pratiche "teatrali" con cui vengono o venivano operati precisi interventi di carattere culturale e sociale in determinati territori dell'area salentina.

Come ha riportato Taviani intorno alla metà degli anni Ottanta – quindi a circa dieci anni di distanza all'enunciazione del manifesto avvenuta nel 1976¹ – il Terzo Teatro non è da inquadrare come un fenomeno puramente teatrale o artistico, basato su delle estetiche comuni, ma è da intendersi piuttosto come un'istanza contro-culturale in cui si riconoscono «tutti coloro che fanno teatro in una situazione di discriminazione, in modi non omogenei a quelli del teatro culturalmente rispet-

¹ Cfr. E. Barba, *Terzo Teatro*, in Id., *Le mie vite nel Terzo Teatro. Differenza, mestiere, rivolta*, a cura di L. Masgrau, Bari, Edizioni di Pagina, 2023, pp. 239-241.

tato ed economicamente meglio protetto», e in cui convivono «teatri di tendenze, scuole e stili diversissimi»². Infatti, il già citato manifesto redatto da Barba non aveva evidenziato nulla di estetico, ma aveva avuto il merito di riconoscere gruppi teatrali che fino ad allora erano sconosciuti, non istituzionalizzati, non identificati come tradizionali o d'avanguardia, considerati appunto "terzi", che agivano in situazioni marginali, lontano dalle città o nelle estreme periferie delle città stesse, e pur essendo per la maggior parte costituiti da componenti autodidatti o comunque non formati da accreditate accademie o scuole teatrali, riconoscevano nel mestiere teatrale una dimensione etica ed esistenziale e un valore sociale. Infatti, in anni più recenti, Barba ha chiarito le modalità di formazione di questi gruppi, distinguendo due tipi di aggregazione: l'«aggregazione meccanica» che avviene nel «teatro professionale di ogni genere, estetica e tendenza, sperimentale, tradizionale o commerciale», in cui i componenti – siano essi scritturati su progetto o impiegati stabilmente dall'istituzione – «sono organizzati sulla base di una precisa divisione del lavoro che mira a un risultato di un buon livello standard»; e l'«aggregazione organica», tipica del teatro di gruppo, in cui

l'apprendistato avviene all'interno del gruppo. Il matrimonio – la relazione con un numero limitato di persone – non si sviluppa secondo il programma di una scuola teatrale suddiviso in diverse discipline e materie (voce, dizione, storia del teatro, semiotica, storia della scenografia, improvvisazione, ecc.) in attesa di essere poi scritturati da qualche teatro. L'esperienza fondatrice di tutti i gruppi di teatro che conosco è costituita da esercizi fisici e vocali, il training. La caratteristica del training è obbligare il giovane a impegnare l'intero corpo a resistere nonostante la stanchezza, ad apprendere a pensare con tutto se stesso, a superare ostacoli e inibizioni, acquisire una disponibilità fisica e mentale, liberarsi dai condizionamenti privati. È una pratica rara nella nostra società dove la competenza concettuale, il rapporto causa/effetto e risultato/utilità sono fattori fondamentali in qualsiasi apprendistato³.

Non è un caso che nel marzo del 2017, nell'ambito del convegno intitolato *Terzo teatro: ieri, oggi, domani*, tenutosi presso il Centro "La Soffitta" del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, Marco De Marinis – curatore dell'evento insieme a Roberta Ferraresi – abbia sostenuto che il punto di vista della riflessione derivante dal manifesto di Barba «non era *estetico* ma piuttosto *etico* o, meglio ancora, *antropologico*», per cui «accanto alla domanda (sempre fondamentale, sia chiaro) riguardante il *come fare teatro*» ne vanno necessariamente collocate «alme-

² F. Taviani, 1964-1980: *da un osservatorio particolare*, in F. Cruciani e C. Falletti (a cura di), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Bologna, il Mulino, 1986, p. 368.

³ E. Barba, *Sposare una maschera. Cambio e continuità in un gruppo di teatro*, in C. La Camera (a cura di), *Terzo teatro. Un grido di battaglia*, Genzano di Roma, la Bussola, 2021, pp. 11-12.

no altre due ugualmente importanti se non addirittura più importanti, nella contemporaneità: quelle relative al *perché* e al *per chi* fare teatro, e di conseguenza anche al *dove* e *quando* farlo»⁴.

Il carattere etico e sociale del Terzo Teatro, opportunamente evidenziato da De Marinis, era già stato portato alla luce da Ian Watson all'inizio degli anni Novanta. Lo studioso americano inquadrava all'interno del fenomeno una dimensione sociologica, considerandola «more important than esthetics», ed affermando che, a differenza delle dinamiche produttive e distributive preponderanti nel teatro istituzionale e in quello d'avanguardia, il Terzo Teatro si concentrasse sulle relazioni; «on the relationship between those in a particular group, on their relationship to other groups, and on their relationship with the audience»⁵. In altre parole, dalle considerazioni appena fatte, emerge come le relazioni tra individui e gruppi siano più delle estetiche il vero motore del fenomeno Terzo Teatro.

Mimma Valentino ha identificato all'interno del movimento alcune delle caratteristiche sia del teatro di gruppo che del teatro di base. Tuttavia, mentre per i gruppi di base la prerogativa fondamentale è il radicamento nel contesto territoriale di riferimento con intenzioni mosse prevalentemente da una militanza di tipo politico, l'operatività dei gruppi terzo teatristi “di impronta Odin” oscilla tra l'isolamento e l'apertura verso il territorio, concentrandosi da un lato sul *training* individuale e sul lavoro collettivo – quindi su una ricerca che esprime attraverso il corpo e la voce i bisogni personali di ogni componente del gruppo «in vista di un mutamento di sé e degli altri» – e dall'altro sul contatto verso l'esterno, attraverso la pratica del “baratto”, incontri dedicati allo scambio di conoscenze con altri gruppi e «la “territorializzazione”, cioè la costruzione di un tessuto di relazioni con la comunità di riferimento»⁶.

Tale peculiarità del Terzo Teatro, ossia la dinamica relazionale che si instaura tra individuo, gruppo e territorio, emerge anche in un più recente studio compiuto da Jane Turner e Patrick Campbell della Manchester University. I due studiosi britannici hanno rintracciato la *poetica* del Terzo Teatro nella pratica individuale del *training*, «whereby individual actors are responsible for the paths their work in the training room take», nella *dramaturgy*, intesa come scrittura scenica che «operates in a non-conventional manner, and reflects the needs of groups working within a tradition of devised theatrical practice», e soprattutto nella *cultural action*, termine impiegato per descrivere «a range of activities carried out within the Third Theatre community, such as knowledge exchange

⁴ M. De Marinis, *Terzo teatro: ieri, oggi, domani. Presentazione*, in R. Ferraresi (a cura di), *Terzo teatro: ieri, oggi, domani*, in «Culture Teatrali», 2018, n. 27, p. 169.

⁵ I. Watson, *Towards a Third Theatre. Eugenio Barba and the Odin Teatret*, London-New York, Routledge, 1993, pp. 20-21.

⁶ M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2015, p. 136.

events, pedagogic practices and an extended praxis that disseminates out into and involves the wider local community»⁷.

Dalle osservazioni fin qui elaborate affiorano i tre elementi che caratterizzano la dimensione sociologica del Terzo Teatro. Il centro attorno a cui ruotano le relazioni e le interazioni sociali è l'*individuo* che condivide ed esprime i suoi bisogni con un *gruppo* di appartenenza, che a sua volta socializza quegli stessi bisogni con una o più *comunità* locali. Se, come sostiene lo stesso Barba, il Terzo Teatro non è uno stile, una tendenza artistica o una moda, quanto piuttosto «*un modo di dar senso al teatro*»⁸, si potrebbe, da un punto di vista antropologico, far coincidere tale senso con quello che Augé chiama «senso sociale», definibile «in rapporto a due tipi di relazione»: da un lato «ogni individuo è in relazione con diverse collettività», circostanza che determina l'identità dell'individuo stesso e la sua appartenenza a un gruppo; dall'altro, «ogni singolo individuo si definisce anche attraverso le sue relazioni simboliche e istituite ("normali") con un certo numero di altri individui, appartenenti o meno alle sue stesse collettività»⁹. Riportando il pensiero dell'antropologo francese alle dinamiche sociologiche del Terzo Teatro, appare chiaro che l'individuo-attore sviluppa un senso di appartenenza al gruppo proprio perché, attraverso la pratica professionale, condivide e allinea i suoi bisogni personali con quelli del gruppo stesso; in secondo luogo, il fatto che l'individuo e il suo gruppo di appartenenza inneschino azioni di carattere socio-culturale con altri individui e con altre collettività, non fa altro che definire le diverse identità culturali e professionali, caratterizzate da specifiche modalità di azione-interazione e da particolari pratiche di condivisione tra individui e gruppi sociali diversi.

Il lavoro all'Odin Teatret e il Terzo Teatro in Italia

Sebbene da un punto di vista teorico si possa intravedere un parallelismo tra il pensiero antropologico di Augé e le trattazioni di Barba, occorre in questo contesto chiarire le differenze tra il concetto di Terzo Teatro espresso dal regista italiano, il lavoro dell'Odin Teatret e le modalità con cui i mandati etico-culturali espressi nel Manifesto e negli scritti successivi sono stati recepiti in Italia.

Rileggendo le autobiografie delle attrici e degli attori dell'Odin ci si accorge di come in realtà, all'interno del gruppo danese, non vi fosse una condivisione dei bisogni personali, ma fosse piuttosto richiesto all'individuo-attore un assiduo impegno e

⁷ J. Turner e P. Campbell, *A Poetics of Third Theatre. Performer Training, Dramaturgy, Cultural Action*, London-New York, Routledge, 2021, pp. 9-11.

⁸ E. Barba, *Le mie vite nel Terzo Teatro*, cit., p. 285.

⁹ M. Augé, *Il senso degli altri. Attualità dell'antropologia*, trad. di A. Soldati, Milano, Bollati Boringhieri, 2000, p. 37 (*Le sens des autres. Actualité de l'anthropologie*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1994).

un cambiamento sia identitario che ideologico per integrarsi nel gruppo. Tale circostanza appare evidente, per esempio, sia nell'autobiografia di Roberta Carreri che in quella di Julia Varley. Nel primo caso, dall'autobiografia di Carreri emerge come, nel 1974 – dopo i primi mesi passati in Danimarca – l'attrice abbia dovuto ri-costruirsi «una nuova identità» fra persone che non conosceva, arrivando dopo anni a smantellare la sua «“identità milanese”»¹⁰. Nel secondo caso, Julia Varley – che prima del 1976 faceva parte del Teatro del Drago e militava in Avanguardia Operaia partecipando attivamente alle lotte operaie e studentesche – dopo tre mesi passati in Danimarca a contatto con il gruppo di Barba, connota in sé stessa una discrepanza ideologica: «[...] Non potevo tornare fra i miei compagni e sostenere il loro lavoro solo con la forza illusoria dell'ideologia e con la rabbia che provoca l'ingiustizia. Cominciavo a capire la differenza fra parole e azioni, fra ideali e capacità di realizzarli concretamente»¹¹. Infatti, visto il clima ideologico, politico, culturale e sociale dell'Italia degli anni Settanta, va da sé che il Manifesto di Barba fu accolto con qualche riserva, causando talvolta ostilità, polemiche e dibattiti, emersi in particolar modo al Convegno di Casciana Terme e tra le pagine della rivista «Scena»¹².

Tuttavia, negli anni Ottanta – durante il periodo definito da Taviani «ritorno all'ordine», segnato dalla disgregazione e dallo scioglimento di gruppi nati nel decennio precedente¹³ – alcuni gruppi di “impronta Odin” e altri nati nel corso dei primi anni del decennio, comunque ispirati dal gruppo danese, resistevano. I motivi della sopravvivenza sono forse rintracciabili nel fatto che tali gruppi non vedevano nel Terzo Teatro un genere a cui appartenere, quanto piuttosto un «movimento e un momento più aperto ma non per questo non collegato e relazionato alla dimensione non solo metaforica dell'*arcipelago di teatro* e delle *isole galleggianti* teorizzati e praticati da Barba e i suoi attori»¹⁴. In anni più recenti, Mirella Schino è tornata sulla problematica relativa alla ricezione italiana del concetto di “Terzo

¹⁰ R. Carreri, *Tracce. Training e storia di un'attrice dell'Odin Teatret*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2015, p. 29.

¹¹ J. Varley, *Pietre d'acqua. Taccuino di un'attrice dell'Odin Teatret*, Bari, Edizioni di Pagina, 2016, p. 17.

¹² Cfr. S. Ferrone, *Il teatro del signore*, in «Scena», I, 1976, n. 6, pp. 22-24; F. Taviani, *Terzo teatro: vietato ai minori*, in «Scena», II, 1977, n. 1, pp. 12-18; S. Ferrone, *Il teatro invisibile. Una replica all'intervento di Taviani*, in «Scena», II, 1977, n. 1, pp. 19-21; Redazione di Scena, *Frammenti da un incontro difficile e grande*, in «Scena», II, 1977, n. 6, pp. 6-13; M. Cornacchia, *L'ambiguo fascino dell'autorità*, in «Scena», II, 1977, n. 5, pp. 10-11. Rispetto alle posizioni politico-culturali della rivista «Scena», diretta da Antonio Attisani, cfr. l'interessante capitolo *Un'altra scena, comunque* all'interno del volume A. Attisani, *Atto secondo. Nel mare del teatro (1966-1993)*, Torino, Lexis Compagnia editoriale, 2018, pp. 71-83.

¹³ F. Taviani, *Inverno italiano*, in Id., *Contro il mal occhio. Polemiche teatrali 1977-1997*, L'Aquila, Textus, 1997, p. 102.

¹⁴ P. Giacché, *La primavera dei teatri*, in C. Tafuri e D. Beronio (a cura di), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, Genova, Akropolis Libri, 2018, p. 345.

Teatro”, evidenziando come per i gruppi di generazioni successive all’Odin Teatret il termine evidenziasse «tutto ciò che appariva loro diverso, “anti-accademico”», potatore non solo di «tecniche di base da riprendere, rielaborare o rifiutare», ma soprattutto di «punti chiave come gruppo, training, improvvisazione, relazioni, affini alla mentalità giovanile diffusa del periodo»¹⁵.

Il punto di vista antropologico di Giacché e quello storico proposto da Schino aiutano a comprendere come l’applicazione effettiva del pensiero di Augé alle dinamiche etico-sociali terzo teatriste espresse da Barba non sia riconducibile direttamente alla fonte, ossia all’Odin Teatret e a Barba stesso, quanto piuttosto si realizzi successivamente, attraverso gruppi che non raccolgono in toto tecniche e *modi operandi* propri del gruppo danese, ma vi si ispirano parzialmente, talvolta rielaborandoli o addirittura rifiutandoli.

Con l’intenzione di riportare a galla la dimensione sociologica del fenomeno, racchiusa nelle sue stesse dinamiche relazionali, tenderemo nei paragrafi che seguono di analizzare il Terzo Teatro attraverso le teorie proprie della sociologia, affronteremo le problematiche relative alla transitorietà della relazione teatrale utilizzando un approccio visuale e l’immagine fotografica come strumento di analisi e confrontando quest’ultima con altre fonti. Oltre che sulla presenza dell’Odin Teatret a Carpignano Salentino, ci focalizzeremo sul caso di Koreja, che affonda le sue radici nel teatro di gruppo e nel Terzo Teatro, ma che comunque si fonda sulla necessità di dar voce a bisogni individuali e rivalse sociali, da esplorare e condividere, per cui furono fondamentali le basi pedagogico-teatrali apportate da Silvia Ricciardelli a partire dal 1985, ma altrettanto determinanti furono gli incontri con il Gruppo Farfa e le relazioni con il territorio. Vedremo inoltre come la necessità di ricostruire una dinamica relazionale attraverso il dispositivo teatrale sia una prerogativa del barbonaggio teatrale di Ippolito Chiarello, formatosi a Koreja con Silvia Ricciardelli nel corso degli anni Novanta, che intraprende una sua strada nel 2004 e nel 2007 fonda Nasca – Teatri di Terra.

L’obiettivo di questa analisi consiste nel definire l’impatto che il fenomeno Terzo Teatro ha avuto sul territorio salentino, delineando gli effetti che specifiche azioni socio-culturali di carattere terzo-teatrista hanno avuto in Salento tra gli anni Ottanta e gli anni Dieci del Duemila.

Il Terzo Teatro tra individuo e *communitas*

Intorno alla metà degli anni Cinquanta, il sociologo franco-russo Georges Gurvitch identificava tra le branche della sociologia del teatro lo studio del gruppo degli attori, suggerendo di analizzarne

¹⁵ M. Schino, *Il problema del Terzo Teatro: Tebe dalle sette porte*, in «Culture Teatrali», 2020, n. 29, pp. 166-167.

la misura della coesione delle differenti compagnie, la loro organizzazione, i rapporti (professionali ed extra-professionali) dei relativi membri, l'origine sociale di costoro; l'integrazione delle compagnie nella professione; la strutturazione della professione d'attore in gruppo; le relazioni del gruppo professionale degli attori con altri raggruppamenti professionali (scrittori, sarti, direttori di teatro, macchinisti, ecc.), con i differenti sindacati, e infine con le classi sociali e la gerarchia dei relativi strati¹⁶.

Nei suoi numerosi scritti riguardanti il Terzo Teatro e la cultura del teatro di gruppo¹⁷, Barba chiama spesso in causa il valore sociale del teatro, da ricercare «nelle relazioni sociali che gli uomini stabiliscono producendo spettacoli»¹⁸. Inoltre, il regista italiano identifica le fondamenta del gruppo teatrale proprio nelle dinamiche sociali interne che si instaurano tra i membri che lo compongono, e nel «modo come differenti individui regolano le loro relazioni di lavoro e socializzano i propri bisogni», circostanza aggregante che definisce il gruppo anche all'esterno, stabilendo «il posto e l'influenza del gruppo teatrale nella società»¹⁹. Sempre secondo Barba, non esiste unitarietà di intenti sociali nel panorama dei gruppi terzo-teatristi, ma le diverse «isole galleggianti» sono separate e fluttuano ognuna per sé, ogni gruppo è per sé stesso costruttore di senso e «definisce in modo autonomo il proprio personale senso dell'azione di far teatro», incarnando il senso stesso «in attività precise» e «in una ben distinta identità professionale»²⁰. La dinamica relazionale interna al gruppo è funzionale alla costruzione di un terreno esperienziale e di scambio sociale in cui lo spettatore, o comunque colui che partecipa a quella che abbiamo precedentemente individuato come *cultural action*, si trasforma da semplice individuo in colui che agisce attivamente immergendosi in una situazione che lo porta a raggiungere un «diverso stato di esperienza»²¹.

Da un punto di vista più prettamente sociologico, quelle che Barba chiama «isole galleggianti» non sono altro che *gruppi primari* costituiti «da un piccolo numero di persone che interagiscono direttamente e intrattengono rapporti in cui sono

¹⁶ G. Gurvitch, *Sociologia del teatro*, a cura di M. Serino, Calimera (Lecce), Kurumuny, 2011, p. 34 (*Sociologie du théâtre*, «Les lettres nouvelles», IV, n. 35, février 1956, pp. 196-210). Per approfondire i rapporti e gli studi che coinvolgono sociologia e teatro cfr. C. Meldolesi, *Ai confini del teatro e della sociologia*, in «Teatro e Storia», 1, ottobre 1986, n.1, pp. 77-151; e il capitolo intitolato proprio *Sociologia* in M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatologia*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 131-158 (2ª edizione rivista e ampliata).

¹⁷ Cfr. E. Barba, *La via del rifiuto: Terzo Teatro*, in Id. *Le mie vite nel Terzo Teatro*, cit., pp. 237-333.

¹⁸ Ivi, p. 249.

¹⁹ Ivi, p. 253.

²⁰ Ivi, p. 303.

²¹ Ivi, p. 262.

implicati numerosi aspetti della loro personalità»²². Nello specifico caso dei gruppi di Terzo Teatro, si potrebbe affermare che essi hanno una *funzione espressiva*, da non intendersi solo in riferimento alla produzione drammatica o spettacolare, ma che investe l'esistenza e la vita professionale dell'individuo nella sua totalità, dal momento che la funzione espressiva stessa è intesa dalla sociologia come l'adempimento al soddisfacimento del «bisogno di accettazione, riconoscimento e stima»²³, e come abbiamo già visto, nei gruppi del Terzo Teatro le interazioni professionali ed extraprofessionali interne tra l'individuo e gli altri membri servono al soddisfacimento dei bisogni personali di ognuno. Va detto però che, nel loro complesso, le dinamiche relazionali qui esaminate possono essere concepite anche come un incontro di molteplici alterità. Dal momento che ogni gruppo è per sé stesso costruttore di senso, l'insieme delle «isole galleggianti», la loro differenza sul piano estetico, il loro agire nei più diversi contesti politico-sociali, la loro stessa esistenza in quanto realtà «terze», è l'incarnazione di quella che Augé definisce «alterità completa», ossia «regioni di esteriorità assoluta» da cui nascono eventi e «nuove forme politiche»²⁴.

Guardando invece alle dinamiche relazionali interne al gruppo, l'unità minima dell'individuo-attore e le differenze identitarie e culturali che intercorrono con gli altri membri formano di fatto un'«alterità interna» o «alterità sociale», dando vita a un «sistema di differenze istituite»²⁵, costituito da diversità individuali accettate che si esprimono condividendo norme e obblighi professionali. Inoltre, considerando il fatto che l'obiettivo delle «isole galleggianti» e degli individui che le compongono è quello di «cercare la strada perché il singolo entri in contatto con il singolo, il diverso con il diverso»²⁶, si può parlare anche di un'alterità che Augé definisce «intima», in cui «la relazione è l'essenza dell'identità», soprattutto «nella definizione istituzionale degli individui che corrisponde loro»²⁷.

Mancano ancora da specificare le dinamiche relazionali tra gruppi e le modalità con cui questi interagiscono con le comunità locali. Nonostante il termine «comunità» presenti in ambito sociologico non poche problematiche di definizione, potremmo in linea generale affermare che l'insieme dei gruppi del Terzo Teatro sia una comunità, in quanto insieme di «gruppi che hanno uno status o alcune caratteristiche comuni, ma i cui membri non vivono necessariamente in contiguità»²⁸. Forse, per meglio definire l'insieme delle «isole galleggianti» e le relazioni che queste intrattengono sia tra di loro che con altre comunità, ci si potrebbe rifare alle diverse

²² M. Baldini (a cura di), *Manuale di sociologia*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 91 (5ª edizione).

²³ Ivi, 94.

²⁴ M. Augé, *Il senso degli altri*, cit., p. 113.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ E. Barba, *La via del rifiuto: Terzo Teatro*, cit., p. 258.

²⁷ M. Augé, *Il senso degli altri*, cit., p. 114.

²⁸ M. Baldini (a cura di), *Manuale di sociologia*, cit., p. 154.

tipologie di *communitas* identificate da Turner. L'antropologo americano definisce tre tipi di *communitas*: la *communitas spontanea* viene intesa come «confronto diretto, immediato e totale fra identità umane differenti» che si stabilisce attraverso una «relazione diretta con un'altra persona», avviene nell'*hic et nunc*, e in cui gli individui «vengono totalmente assorbiti in un unico evento fluido sincronico»; la *communitas ideologica* è invece costituita da elementi che descrivono la *communitas* spontanea, in cui il soggetto, l'*essere*, ricerca nel suo passato culturale «modelli passati con i quali egli può costruirne uno nuovo» che verrà riprodotto nell'ambito della *communitas* spontanea; infine, la *communitas normativa* consiste in un «sistema sociale permanente», quindi in un gruppo che «tenta di promuovere e conservare le relazioni della *communitas* spontanea su una base più o meno stabile»²⁹.

Come abbiamo già potuto constatare in precedenza, le dinamiche relazionali terzo-teatriste si giocano tra le private stanze del gruppo, circostanza in cui avviene il *training* individuale e la scrittura di un'eventuale *dramaturgy* derivante dai bisogni di ogni singolo individuo, e azioni esterne non limitate al solo spettacolo, ma riguardanti una vasta gamma di attività tra cui “baratti”, incontri e seminari che, oltre ad allievi e addetti ai lavori, possono coinvolgere attivamente anche la comunità locale all'interno della quale queste *cultural actions* avvengono. Alla luce di questa considerazione, si potrebbe affermare che i gruppi di Terzo Teatro rientrano, ognuno per sé e dal suo interno, nelle tre definizioni di *communitas* suggerite da Turner: in primo luogo, essendo essi gruppi primari, rappresentano *communitas spontanee* in cui il singolo condivide i suoi bisogni attraverso la relazione con gli altri componenti; in secondo luogo sono *communitas ideologiche* in cui l'individuo riflette sui suoi modelli culturali passati e cerca di romperli attraverso il *training*, per costruirne di nuovi e ripiegarli internamente – attraverso la composizione della *dramaturgy* – o esternamente attraverso le *cultural actions*; infine, il gruppo terzo-teatrista rappresenta anche una *communitas normativa* in quanto gruppo sociale permanente che tenta di incentivare e rafforzare le relazioni interpersonali sia interne che esterne in maniera più o meno durevole.

Le dinamiche interne al gruppo fanno sì che, nel momento in cui si verificano quelle che abbiamo definito *cultural actions* – siano esse incontri, seminari, conferenze, attività pedagogiche, “baratti”, parate o azioni teatrali performati nello spazio urbano – esse creano di volta in volta delle *communitas spontanee*, in quanto le relazioni avvengono in questo caso *hic et nunc* e ogni individuo che partecipa a una *cultural action* viene in quello stesso momento assorbito dall'evento partecipandovi attivamente. In altre parole avviene un'«*interazione significativa*», in cui i valori

²⁹ V. Turner, *Dal rito al teatro*, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 92-94 (*From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of play*, New York, PAJ Publications, 1982). Cfr. anche Id., *Il processo rituale. Struttura e antistruttura*, Brescia, Morcelliana, 1972 (*The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Chicago, Adeline Publishing Company, 1969).

cognitivi, intellettuali e affettivi sono creati mutualmente sia dall'attore che dallo spettatore³⁰. Non a caso, nelle conclusioni al suo più famoso studio – che indaga la relazione attore-spettatore attraverso paradigmi neuroscientifici – Sofia individua nello spettatore un elemento che «co-costituisce, con l'attore, il mondo fenomenico su cui si basa il loro incontro», costituito da strategie neuromotorie e da un'organizzazione spazio-temporale extraquotidiane «da cui risulta un'esperienza altra dello spazio, della temporalità dell'intersoggettività»³¹.

Tuttavia, in questo contesto, per meglio chiarire le dinamiche relazionali che costituiscono la *cultural action*, occorre compiere un ulteriore passo. Sebbene non si tratti di spettacoli teatrali veri e propri, quanto piuttosto di fatti para-teatrali o extra-teatrali, le *cultural actions* rappresentano il crocevia tra l'*estetica del performativo* e l'*estetica relazionale*: da un lato creano una dinamica relazionale che va oltre l'estetica stessa, in cui «la fusione dell'elemento estetico e di quello sociale» produce una *communitas spontanea* che è «il risultato di una particolare direzione presa dal loop autopoietico di feedback»³²; dall'altro, essendo la *cultural action* costituita da elementi sia teatrali che extra-teatrali, vengono smontate di fatto le tradizionali dinamiche di fruizione scenica, e si genera ciò che Bourriaud – mutuando il termine da Karl Marx – chiama *interstizio*, ossia «uno spazio di relazioni umane che, pur inserendosi più o meno armoniosamente e apertamente nel sistema globale, suggerisce altre possibilità di scambio rispetto a quelle in vigore nel sistema stesso»³³.

Avremo modo di verificare più avanti come tutte queste considerazioni di carattere sociologico e antropologico siano utili a orientare l'analisi di immagini e di documenti testimonianti particolari esperienze relazionali verificatesi in area salentina nell'ambito di precise *cultural actions*.

Immagini dal Terzo Teatro: un'evidenza visuale della relazione

Sono numerosi gli studi che si sono occupati dei rapporti tra teatro e fotografia, e questi, come spiega egregiamente Silvia Mei, restituiscono «un *terrain vague* negli studi accademici, liminale a settori e ambiti diversi, soprattutto in ragione della natura anfibia dei suoi oggetti»³⁴. Inoltre, la studiosa italiana suggerisce di

³⁰ M. De Marinis, *Capire il teatro*, cit., p. 148.

³¹ G. Sofia, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Roma, Bulzoni, 2013, p. 176.

³² E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, a cura di T. Gusmann, Roma, Carocci, 2014, p. 98 (*Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2004).

³³ N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, trad. di M.E. Giacomelli, Milano, Postmedia Srl, 2010, p. 17 (*Esthétique relationnelle*, Dijon, France, Les presses du réel, 1998).

³⁴ S. Mei, *Nello sguardo dell'incontro: teatro, paesaggio e natura nei racconti fotografici di Francesco Galli*, in «RSF. Rivista di Studi di Fotografia», 2022, n. 13, p. 78.

non limitarsi a concepire la fotografia come un dispositivo testimoniante solamente lo spettacolo e le sue tecniche, ma invita a utilizzare l'espressione "fotografia di teatro", sostenendo che ampliando il campo – quindi riferendosi al "teatro" e non unicamente alla "scena" – la fotografia possa farsi essa stessa testimonianza del fatto teatrale nel suo insieme, da intendersi appunto come «complesso dei processi produttivi e ricettivi che circondano, fondano e costituiscono lo spettacolo»³⁵.

Nello stesso dossier monografico in cui compare il saggio di Mei³⁶, è pubblicata anche un'interessante trattazione di Samantha Marenzi, la quale analizza l'assidua collaborazione del fotografo Tony D'Urso affianco all'Odin Teatret e ad Eugenio Barba³⁷, suggerendo che nell'esaminare il rapporto teatro-fotografia si dovrebbe concepire il «teatro come esperienza», che coincide con una dilatazione e una ridefinizione dei tempi, degli spazi e delle tecniche del fare scenico»³⁸.

Dal momento che l'obiettivo di questo studio è quello di restituire un'analisi di specifiche azioni culturali avvenute in Salento tra gli anni Ottanta e gli anni Dieci del Duemila, e considerando il fatto che il fulcro dell'indagine non è la scena teatrale tradizionalmente intesa – quanto piuttosto le relazioni prodotte e instaurate attraverso determinate iniziative – converrebbe concepire l'uso dell'immagine con una prospettiva etno-antropologica. In sostanza si tratta di osservare la fotografia con uno sguardo pragmatico, come suggerisce Philippe Dubois, il quale ha parlato dell'immagine come di un atto che «non si limita, semplicemente, al gesto della *produzione* propriamente detta dell'immagine (il gesto di "scattare"), ma che include tanto l'atto della sua *ricezione* quanto quello della sua *contemplazione*»³⁹.

In questo contesto analitico, l'immagine verrà utilizzata come prova evidente di particolari relazioni sociali e culturali; si tratterà di volgere lo sguardo alla fotografia secondo la prospettiva che Roland Barthes individua come *studium*, estrapolando dalle immagini stesse la loro dimensione informazionale, razionale e oggettiva e, ove possibile, cercando di individuare le pratiche che le hanno prodotte. In questo senso la fotografia ha un vantaggio: essendo «contingenza pura», ossia «sempre un *qualcosa* che viene rappresentanto», è in grado di «con-

³⁵ M. De Marinis, *Capire il teatro*, cit., p. 13.

³⁶ C. Chiarelli e G. Fiorentino (a cura di), *Fotografia, Teatro, Performance*, in «RSF. Rivista di Studi di Fotografia», 2022, n. 13, pp. 10-169.

³⁷ Cfr. T. D'Urso e F. Tiviani, *Lo straniero che danza*, Torino, Cooperativa Editoriale Studio Forma, 1977; E. Barba e T. D'Urso, *Viaggi con / Voyages with Odin Teatret*, Milano, Ubulibri, 2000.

³⁸ S. Marenzi, *Il teatro come esperienza: Tony D'Urso fotografo dell'Odin Teatret*, in «RSF. Rivista di Studi di Fotografia», 2022, n. 13, p. 58.

³⁹ P. Dubois, *L'atto fotografico*, Urbino, QuattroVenti, 1996, p. 17 (*L'acte photographique*, Parigi, Nathan, 1990).

segnare immediatamente quei “particolari” che costituiscono precisamente il materiale etnologico»⁴⁰.

Sul concetto di *studium* espresso da Barthes si sono schierati positivamente anche alcuni studi etno-antropologici, sostenendo che la fotografia «svela attraverso la sua finzione, la struttura della realtà che rappresenta»⁴¹. Tuttavia occorre essere prudenti, in quanto ci si ritrova di fronte a documenti che sono sempre parziali rispetto a quello che rappresentano; la fotografia, lo scatto, è di per sé la selezione di una porzione della realtà che «dice troppo e dice troppo poco, in rapporto al discorso scientifico»⁴², quindi nell'utilizzarla è necessario passare «dalla mera considerazione dell'oggetto, a quella dei contesti e delle pratiche in cui esso è inserito»⁴³.

In altre parole si tratta di restituire il senso della fotografia in relazione all'oggetto di analisi, per cui – per non farla funzionare come semplice illustrazione – ma volendola utilizzare come «strumento di raccordo tra piano dell'osservazione e piano della scrittura»⁴⁴, è necessario interagire con l'immagine attraverso una «prospettiva enattiva», dando «rilevanza alla corporeità dei soggetti coinvolti; al loro essere inseriti in un contesto biologico, psicologico e culturale; alla mediazione tra corpo e ambiente offerta dal dispositivo tecnologico; e alla natura relazionale di tale pratica»⁴⁵.

Come afferma il già citato antropologo Faeta, fotografia e scrittura «costituiscono testi paralleli, non destinati a incontrarsi, ma a produrre senso attraverso la giustapposizione e l'imperfetta correlazione»⁴⁶. Proprio in relazione alla produzione di senso e di ulteriore conoscenza, e nonostante la pratica della scrittura scientifica sia solo parallela e correlata in maniera imperfetta alla rappresentazione fotografica, è necessario che la fotografia stessa venga utilizzata unitamente ad altre fonti, siano esse archivistiche, biblioteconomiche o audiovisive, circostanza che oltre ad avere la finalità di conferire un maggior senso a quanto rappresentato dall'immagine, garantisce una correttezza storica e scientifica rispetto al fenomeno analizzato e alle relazioni in esso racchiuse.

⁴⁰ R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. di Renzo Guidieri, Torino, Einaudi, 2003, p. 30 (*La chambre claire. Note sur la photographie*, Parigi, Cahiers du cinéma - Gallimard, 1980).

⁴¹ F. Faeta, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano, FrancoAngeli, 2003, p. 108 (3ª edizione).

⁴² Id., *L'immagine e il senso. Appunti sull'uso della fotografia in etnografia e antropologia*, in Id., *Fotografi e fotografie. Uno sguardo antropologico*, Milano, Franco Angeli, 2006, p. 64.

⁴³ Ivi, p. 66.

⁴⁴ Ivi, p. 72.

⁴⁵ A. D'Aloia, *Il fotospazio sociale. Trasformazioni prossemiche nella fotografia digitale quotidiana*, in «Rivista di Studi di Fotografia», 2019, 9, p. 100.

⁴⁶ F. Faeta, *Strategie dell'occhio*, cit., p. 127.

La cultural action come scambio culturale: l'Odin a Carpignano Salentino

Le azioni culturali di carattere terzo-teatrista che abbiamo cercato di definire nei paragrafi precedenti, affondano le loro radici nelle esperienze che l'Odin Teatret ha condotto in Salento e in Sardegna a partire dai primi anni Settanta, nonostante l'espressione "Terzo Teatro" non fosse ancora stata coniata e teorizzata. Al di là del valore storico e culturale di queste iniziative, peraltro già evidenziato e indagato da diversi studi⁴⁷, è interessante individuare le dinamiche sociali e relazionali che si sono instaurate tra il gruppo di teatro e la comunità in cui le *cultural actions* avvenivano.

Tra il 20 maggio e il 15 ottobre 1974 l'Odin Teatret si stabilisce a Carpignano Salentino, piccolo paese del Salento orientale che contava intorno alla metà degli anni Settanta circa duemila abitanti, e in cui nella maggior parte delle famiglie gli uomini adulti erano emigrati per motivi lavorativi in Germania o in Svizzera. L'obiettivo di Barba e dei suoi attori è quello di trovare un senso dell'essere attore e del fare teatro rivolgendosi agli «emarginati del sistema politico e culturale»⁴⁸, uscendo quindi dalla sala di lavoro e da quella ritualità intima, elitaria e privata che aveva caratterizzato il lavoro dell'Odin fino ad allora.

Dopo un iniziale isolamento, durato circa un mese, il gruppo straniero comincia a destare curiosità agli occhi della comunità locale, tanto che Barba è costretto a inventarsi il "baratto", una pratica sperimentata l'anno precedente nella Barbagia sarda⁴⁹, uno scambio,

un reciproco – e di breve durata – sforzo per tendersi verso la diversità, in sé stessi e fuori da sé. Il baratto è un'interazione tra un gruppo di stranieri – l'Odin Teatret – che si presenta in un ambiente specifico e riceve come risposta le manifestazioni culturali delle persone che lo hanno accolto: canti, danze, racconti popolari e biografici, piatti tipici, simulacri di cerimonie popolari o religiose⁵⁰.

Rileggendo la definizione del regista italiano, risulta evidente che l'intenzione non era quella di imporre la propria cultura alla comunità ospitante, quanto piuttosto di identificare la diversità stessa come merce di scambio. Tale prospettiva appare ancora più chiara in un articolo firmato da Ferruccio Merisi e Renata Mo-

⁴⁷ Cfr. A. Frattali, *Le esperienze salentine dell'Odin Teatret (1973-1975)*, in S. Brunetti, M. Cristini e P. Eckersall (a cura di), *Il Nuovo Teatro e l'avanguardia teatrale. Incontri e influenze oltre i confini (1948-1981)*, Atti del convegno internazionale di studi (Verona, 4-5/11-12 maggio 2022), Bari, Edizioni di Pagina, 2024, pp. 211-226; V. Santoro, *Odino nelle terre del rimorso. Eugenio Barba e l'Odin Teatret in Salento e Sardegna (1973-1975)*, Roma, Squilibri, 2017.

⁴⁸ F. Cruciani, *Laboratorio?*, in T. D'Urso e F. Taviani, *Lo straniero che danza*, cit., p. 98.

⁴⁹ Cfr. ciò che viene riportato da E. Barba in Ivi, pp. 62-63.

⁵⁰ E. Barba, *Baratto: un'enorme bestia di legno*, in Id. *Le mie vite nel Terzo Teatro*, cit., p. 388.

linari, secondo cui i Carpignanesi riconoscevano una disciplina e una cultura nel lavoro del gruppo danese e «si sentivano rispettati nella differenza»⁵¹. Inoltre, come risulta da un'intervista rilasciata da Barba alla televisione danese, attraverso la pratica del "baratto" è come se la popolazione di Carpignano e l'Odin si siano definiti reciprocamente, ognuno attraverso il proprio patrimonio culturale⁵².

I risvolti sociali risultanti dalla pratica del "baratto" sono ben evidenti in due fotografie scattate da Tony D'Urso il 13 ottobre 1974, l'ultimo giorno di incontri e attività che l'Odin avrebbe tenuto a Carpignano. Va detto che in questo contesto il ruolo del fotografo è stato fondamentale. Dalla già citata trattazione di Marenzi, emerge come D'Urso fosse «uno degli artefici dell'impresa salentina», mescolato alla vita del gruppo e tessitore della loro memoria. Si trattava di

una sorta di avventuriero pronto a seguire l'Odin nelle iniziative più strane, anche uscendo dal campo della fotografia e reinventandosi in altri ruoli all'interno del gruppo [...].

Con un gruppo che fuoriesce dallo spettacolo, il reporter esce dal suo ruolo, non solo perché collabora con diverse mansioni (sarà anche tecnico in alcune tournée successive, in cui Barba lo coinvolgerà anche per aiutarlo economicamente), ma perché diventa parte integrante dell'ensemble e lo fotografa non più di nascosto e da lontano, ma da dentro⁵³.

In quell'ultima giornata di interventi a Carpignano, l'Odin – dopo una breve ma interessante rappresentazione offerta agli abitanti sul sagrato della chiesa – diede vita a una parata per il centro e la periferia del paese, circostanza in cui

Gli attori sono conosciuti e salutati, la gente esce dalle case, a volte offre qualcosa da bere ma l'azione continua senza pause. Il corteo si frantuma, la ragazza-clown è rimasta indietro, c'è solo una vecchia sulla porta di casa che la guarda compiaciuta: l'azione "scenica" della ragazza continua, per lei⁵⁴.

La foto di Tony D'Urso (Fig. 1), che rappresenta la contingenza descritta da Cruciani qui riportata, sancisce come nell'ambito di un evento "teatrale" e in seguito a una lunga pratica di scambio e confronto che era stata dilatata per mesi, due collettività diverse avevano trovato un modo per relazionarsi, proprio nella sottolineatura delle loro differenze generazionali e socio-culturali.

La dinamica di questi incontri, giocati tra vita quotidiana ed extraquotidiana e

⁵¹ F. Merisi e R. Molinari, *Visite all'Odin*, in «Paragone-Letteratura», febbraio 1975, n. 300, p. 104.

⁵² E. Barba, *Due tribù*. Intervista a Eugenio Barba a cura di Stig Krabbe Barfoed, in Id. *Le mie vite nel Terzo Teatro*, cit., p. 339.

⁵³ S. Marenzi, *Il teatro come esperienza: Tony D'Urso fotografo dell'Odin Teatret*, cit., p. 63.

⁵⁴ F. Cruciani, *Laboratorio?*, cit., p. 105.



Fig. 1. Iben Nagel Rasmussen, durante una parata, si relaziona con un'anziana abitante di Carpignano. OTA, Photographic Fond, Series Tony D'Urso, CD 38, 5910, Negative4-27-03(1). © Tony D'Urso.

autorappresentazione delle alterità, diventa ancora più evidente la sera del commiato tra l'Odin e i carpignanesi (Fig. 2). In questo specifico contesto viene organizzata una festa nelle stanze in cui abitavano i componenti del gruppo danese, appuntamento a cui accorrono «centinaia di persone, si formano gruppi che cantano, che ballano, esplode l'arte di alcuni anziani che fanno suonare i tamburelli», si creò



Fig. 2. L'attrice dell'Odin Roberta Carreri danza con un abitante di Carpignano nel corso della festa di commiato. OTA, Photographic Fond, Series Tony D'Urso, CD 39, 5923, Negative 3-20-03(1). © Tony D'Urso.

quindi una dinamica che a detta di Cruciani «scioglie le ultime perplessità e riserve sulla pienezza espressiva e sull'incidenza della comunicazione che ha caratterizzato la presenza dell'Odin in Salento»⁵⁵. Nel corso di quella sera, Pierfranco Zappareddu – regista cagliaritano che collaborava con l'Odin in quegli anni e aveva ospitato il gruppo danese in Sardegna nel corso dell'anno precedente – aveva raccolto le impressioni e i commenti di alcuni abitanti di Carpignano. In un documento intitolato *Dissero*, depositato presso gli OTA (Odin Teatret Archives), sono trascritte frasi come:

L'Odin è unico, molto qui a Carpignano è cambiato.

[...]

I danesi sono serviti ad uscire dal guscio in cui eravamo chiusi. Ci ha fatto conoscere cose che già sapevamo, ma che però non riuscivamo ad esprimere.

⁵⁵ F. Cruciani, *Laboratorio?*, cit., p. 106.

[...]

L'Odin ha risvegliato Carpignano dal suo torpore. Auguro all'Odin di ritornare spesso e volentieri a Carpignano, perché noi gli daremo sempre il benvenuto. [...]»⁵⁶.

Da queste frasi emergono due fattori: da un lato le dinamiche dei “baratti” in quanto azioni culturali avevano risvegliato le tradizioni della cultura locale, che si è ritrovata a condividerle con un gruppo di stranieri; dall'altro emerge come non sia stato il gruppo teatrale a studiare in prospettiva etnologica la comunità con cui si relazionava, ma il gruppo teatrale stesso è diventato oggetto di studio per gli abitanti del posto. Inoltre, queste frasi rafforzano ciò che il regista italo-danese scrive in una lettera di risposta alle domande poste dalla giornalista americana Jennifer Merin. Secondo Barba «non è il teatro che vuole conquistare il paese, ma il paese che vuole sedurre il gruppo, e in questo tentativo rivela il bisogno di avere teatro»⁵⁷.

Ogni azione culturale posta in essere nel corso dell'intero periodo trascorso dal gruppo a Carpignano ha generato di volta in volta diverse *communitas* spontanee, allo stesso modo, ciò che emerge dalle dinamiche relazionali e performative innescatesi durante la serata di festa è il sintomo della creazione di una *communitas* normativa, in cui il gruppo di stranieri e la comunità locale agiscono insieme e simultaneamente per conservare le relazioni e i sistemi sociali che si erano prodotti precedentemente nel corso dei “baratti”.

L'esempio di Koreja: gli incontri con il gruppo Farfa e Aradeo e i Teatri

La Puglia dei primi anni Ottanta si presentava come un territorio che sembrava «sgretolarsi sotto le spinte di una criminalità organizzata aggressiva e sfrontata come mai prima»⁵⁸, e il Salento non faceva eccezione. Inoltre, giovani morti per droga rappresentavano un'ulteriore problematica sociale. Tale situazione emerge anche da una testimonianza di Salvatore Tramacere, fondatore e direttore artistico del Teatro Koreja, il quale, riferendosi a quel periodo, dichiara:

Vedevo che tanti amici con cui vivevo intensamente quel tempo cominciavano a fare strane scelte. Alcuni hanno cominciato a “frequentare” progressivamente ma in maniera più assidua la droga. Erano convinti che sarebbero stati in grado

⁵⁶ P. Zappareddu, *Dissero. Carpignano, domenica 13 ottobre 1974*, in Odin Teatret Archives (d'ora in poi OTA), Document Fonds, Series Environment, b. 9 1/2A, ff. 139-140.

⁵⁷ E. Barba, *Lettera dal Sud Italia*, in Id., *Le mie vite nel Terzo Teatro*, cit., p. 350.

⁵⁸ F. Cassano, *Oltre il Novecento*, in A. Massafra e B. Salvemini (a cura di), *Storia della Puglia 2. Dal Seicento a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 207.

di gestire e controllare la “bestia”. In quegli anni ho perso tragicamente alcuni dei miei migliori amici e amiche.

Altri si sono avventurati in situazioni politiche estreme, affascinanti ma molto rischiose.

Anche loro erano convinti che sarebbero stati in grado di gestire e controllare la situazione che gli stava intorno ma il “nemico” ormai ci aveva accerchiato e piano piano ci stava stringendo in una morsa. Eravamo molto irrequieti, avevamo bisogno di trovare qualcosa che ci permettesse di vivere un ascolto diverso, cercavamo un “qualcun altro” da noi⁵⁹.

Nella primavera del 1982 il giovane Salvatore Tramacere è uno studente all'Università di Lecce, e viene introdotto alla cultura teatrale dal professor Nicola Savarese, il quale gli propone di aiutare un gruppo teatrale danese che avrebbe dovuto girare un film nei pressi di Otranto. In questo modo il giovane studente salentino si ritrova «impiegato come facchino e trovarobe per le riprese dello spettacolo *Come! And the Day will be Ours* dell'Odin Teatret»⁶⁰. È in questa circostanza che Tramacere incontra César Brie e Iben Nagel Rasmussen, attori dell'Odin, componenti e fondatori del Gruppo Farfa⁶¹. Con l'occasione Tramacere invitò il gruppo guidato da Rasmussen in Salento, nonostante Koreja fosse ancora inesistente e di conseguenza non vi fosse neanche un luogo in cui ospitarlo. Iben Nagel Rasmussen, in una lettera recentemente inviata a Tramacere, in occasione dei quarant'anni di Koreja, ricorda questa circostanza.

Con il gruppo Farfa siamo scesi in Puglia, invitati da te per passare un mese, come dicevi: “nel mio castello”. Non esisteva. Invece ci siamo trovati nelle stanze attaccate alla Basilica della Cattedrale di Gallipoli, con pranzo e cena pagati per tutto il periodo in un ristorante di pesce. Il nostro contributo fu lo spettacolo “Heridos por el Viento”, nella vecchia fortezza del paese, dove vennero anche gli zii di Eugenio Barba, che applaudivano “il suo grande lavo-

⁵⁹ Cfr. Testimonianza di Salvatore Tramacere del 09/08/2022, in M.C. Provenzano, *Un villaggio vivente nella memoria. Teatro Koreja: dall'archivio le storie (1982-1999)*, Corazzano (Pisa), Titi-villus, 2024, p. 57.

⁶⁰ Ivi, p. 41.

⁶¹ Il Gruppo Farfa fu fondato nell'omonima cittadina in provincia di Rieti nel 1980. Ospite del Teatro Potlach, il primo nucleo era costituito da Dolly Albertin, César Brie, Maria Consagra, Isabella Dalla Ragione, Daniela Piccari, Pepe Robledo, a cui successivamente si aggiunsero Pip-pio Delbono, Tove Bornhöft, Maria Orbis, Isabel Soto, e poi ancora Danio Manfredini. Il gruppo, che durò circa quattro anni, costituiva un'attività parallela a quella dell'Odin Teatret, era guidato da Iben Nagel Rasmussen e si riuniva per periodi di tre o quattro settimane al fine che i componenti costruissero un loro training personale e talvolta degli spettacoli. Cfr. I.N. Rasmussen, F.R. Rietti e M. Schino, *Training. In occasione del trent'anni del Ponte dei Venti*, in «Teatro e Storia», n.s., 2019, n. 40, pp. 31-32. Cfr. anche il materiale archivistico in OTA, Documents Fonds, Nagel Rasmussen Fonds, Series Farfa.

ro". Difficile spiegare che non lo era, e solo anni dopo seppi che avevi convinto il responsabile della cultura di Gallipoli che Barba in persona sarebbe venuto⁶².

Nonostante le bugie, il giovane studente salentino riesce ad attirare a sé un gruppo internazionale, osserva il *training* condotto da Iben Nagel Rasmussen e il relativo lavoro di gruppo, e i primi giorni di settembre 1982, in una corrispondenza, fornisce al professor Savarese – che in quel momento si trovava a Kyoto – un resoconto della sua esperienza, ritenendola a buon titolo un «avvenimento determinante»⁶³. In effetti, qualche riga più sotto, Tramacere dichiara di voler fondare un gruppo e chiede aiuto a Savarese, sostiene di «essere in contatto con due o tre ragazzi (attori)» che saranno i futuri fondatori di Koreja (Francesca Carallo, Franco Ferramosca e Stefano Bove), i quali non avevano alcuna esperienza in campo teatrale, ma, mossi dai medesimi intenti, potevano aiutare Tramacere a fondare un gruppo, in quanto quest'ultimo aveva rifiutato il servizio di leva obbligatorio ed essendo obiettore di coscienza non poteva né assumere incarichi di carattere pubblico né partecipare a concorsi pubblici⁶⁴.

A questo primo incontro con Farfa, ne seguiranno altri due negli anni successivi, e tutte queste circostanze fanno intuire come Koreja sia nata «nel contesto del teatro di gruppo, in un'idea di comunità, quello che si è chiamato Terzo Teatro. Nasce da esperienze da "autodidatta" fatte di sguardi, di tentativi, di errori»⁶⁵.

Di fatto, il primo incontro tra Tramacere e il gruppo Farfa è una *cultural action* involontaria, attraverso cui un individuo, grazie alla sola osservazione del *training* operato all'interno di una *communitas* spontanea ha dato a sua volta vita ad un'ulteriore *communitas* spontanea, come se i bisogni condivisi all'interno di un gruppo avessero contagiato anche un individuo che era sostanzialmente esterno al gruppo stesso. In altre parole, è come se l'«isola galleggiante» Farfa abbia dato vita a un'ulteriore «isola galleggiante» e avesse mantenuto i contatti con questa nuova «isola» negli anni a venire. È evidente che in questa dimensione sociologica le relazioni sono fondamentali, anche quelle esterne al *training* o ad altre attività pedagogiche (Fig. 3). Infatti, secondo Watson è basilare che i gruppi di Terzo Teatro in-

⁶² I.N. Rasmussen, *Lettera a Salvatore Tramacere in occasione del 40° anniversario di Koreja*, in S. Tramacere, L. Ruzza e A. Porcheddu, *Forty-40. Il libro dei mutamenti. Teatro Koreja (1985-2025). Autobiografia di un teatro per immagini*, Bari, Sfera Edizioni, 2025, p. 244. Cfr. anche S. Tramacere, *In cerca di un castello*, in M. Marino (a cura di), *Graffiare i muri. Cantieri Koreja, storia di un teatro*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2010, pp. 133-135.

⁶³ Lettera a Nicola Savarese del 04/09/1982, Archivio Teatro Koreja (d'ora in poi ATK), archivio aggregato Salvatore Tramacere, Serie Corrispondenza – Busta 1, Fascicolo N, n. 1, (fotocopia).

⁶⁴ *Ibid.* Cfr. anche M.C. Provenzano, *Un villaggio vivente nella memoria*, cit., pp. 69-70.

⁶⁵ S. Tramacere, *Voglia di teatro (cielo di pietra)*, in M. Marino (a cura di), *Graffiare i muri*, cit., p. 26.



Fig. 3 Un'immagine dell'*Incontro con il gruppo Farfa* avvenuto nel 1983 alle Tre Masserie di Aradeo. Al centro Iben Nagel Rasmussen, alla sua destra, con la chitarra, Roberto Licci del Canzoniere Grecanico Salentino. ATK, Serie Fotografie, Unità 748, *Incontro con il gruppo Farfa*, III I A 1. © Teatro Koreja.

trattengano tra di loro anche incontri non formali ed extraprofessionali, l'importante era mantenere il contatto tra le diverse isole.

The most valuable aspect of these gatherings, however, has invariably been the informal encounters between members of the third theatre who rarely get to meet each other. From this discussions over coffee or a few drinks, friendship are formed, succes and difficulties shared, and professional contacts are made that often lead to tours or the ongoing exchange of ideas through mail or at subsequent meetings. In short, the "islands" are in touch with each other⁶⁶.

Koreja nascerà ufficialmente come associazione culturale il 16 novembre 1983, e di lì a poco si stabilirà presso l'ex Villa Mongiò, contrada Tre Masserie ad Aradeo⁶⁷.

⁶⁶ I. Watson, *Towards a Third Theatre*, cit., p. 22.

⁶⁷ M.C. Provenzano, *Un villaggio vivente nella memoria*, cit., pp. 72-73.

Tra il 1983 e il 1984 il gruppo guidato da Tramacere aveva già organizzato due incontri con il gruppo Farfa, divenendo fin da subito un centro che dialogava con altre realtà terzo-teatriste, alimentando di scambi sé stesso e altri gruppi locali che partecipavano agli incontri. Nel corso di questi incontri, quello che Koreja impara da Iben Nagel Rasmussen e dal suo gruppo «è la curiosità, l'incontrare gli altri con semplicità mostrandosi per quello che si è»⁶⁸.

Sebbene Koreja sia un gruppo nato dietro all'influenza del Terzo Teatro, o forse soprattutto per questo, va specificato che il gruppo non si dimenticava della realtà sociale che aveva attorno, autodefinendosi "Campo d'azione teatrale", per integrarsi nella campagna salentina e nel paesaggio umano che circondava le Tre Masserie, costituito da contadini e braccianti che raccoglievano il tabacco nei campi vicini. Dall'altro lato i componenti del gruppo si opponevano alle dinamiche socio-culturali che condizionavano la vita dei giovani nella provincia salentina degli anni Ottanta: isolamento, fragilità, il sentirsi in pericolo e pericolanti per via della criminalità e del diffuso uso di droga, il conflitto con figure paterne secondo cui il passaggio all'età adulta era segnato dal servizio di leva per l'uomo e dal matrimonio per la donna;

sono questi i risentimenti che provocano quei sotterranei movimenti di faglia che portano alla genesi del gruppo teatrale Koreja [...] e alla scommessa di un tentativo radicale di gettare la maschera sociale, anche attraverso un rapporto diretto e comunione di vita tra attore e spettatore⁶⁹.

Per soddisfare questi bisogni, e allo stesso tempo entrare in contatto con la comunità di riferimento, già nel luglio 1983 – grazie all'appoggio organizzativo offerto dal Circolo Culturale S.M. Ejsenstein – Koreja dà vita alla prima edizione del festival Aradeo e i Teatri, intitolata *Incontri*. Dalla brochure dell'iniziativa appaiono chiari gli obiettivi del gruppo guidato da Tramacere.

Il circolo culturale «S.M. Ejsenstein» facendosi interprete di una esigenza nella cittadinanza, organizza un incontro teatrale di alcuni giorni con la presenza di gruppi internazionali. Le possibilità che questi «incontri» offrono sono quelle di far confrontare la «nostra cultura» con culture che, in certo modo, sono molto vicine e sono caratterizzate da uno spirito che unisce ed esalta la creatività.

È un'occasione importante da non perdere che, nata qui, valorizza, attraverso gli spettacoli di teatro e danza, un territorio vicino a tutti e che tutti possono attraversare e vivere in prima persona.

È un momento di verifica da compiere che, se da una parte misura la nostra capacità organizzativa, dall'altra, attraverso la proposta degli spettacoli, la per-

⁶⁸ S. Tramacere, *In cerca di un castello*, cit., p. 134.

⁶⁹ Ivi, p. 66.



Fig. 4 "Incontri". Aradeo e i Teatri 1983. Foto conservata presso gli uffici di Koreja. © Teatro Koreja.

manenza degli attori per quattro giorni nel nostro paese, offre la possibilità di vivere più intensamente il rapporto pubblico-teatro.
Aradeo e i Teatri, una scommessa che inizia quest'anno⁷⁰.

L'immagine qui riportata (Fig. 4) si fa testimonianza di come fin da subito gli abitanti di Aradeo hanno risposto massivamente e attivamente alle iniziative introdotte da Koreja, nonostante da un punto di vista organizzativo le risorse fossero limitate. Come riporta il critico e giornalista Francesco Farina, negli anni della presenza di Koreja ad Aradeo «c'erano sicuramente meno risorse, forse più presapochismo, ma i rapporti umani che si sviluppavano erano senz'altro più forti e intensi»⁷¹.

Quello che emerge da questa breve analisi è che Koreja, attraverso l'incontro con

⁷⁰ *Aradeo e i Teatri. 28-31 luglio – Aradeo. "Incontri"*, Brochure a stampa, in ATK, Serie Organizzazione, Sezione Materiali Spettacoli e produzioni Koreja, Busta 211, II 6 A 2.

⁷¹ F. Farina, *Due Fiabe*, in M. Marino (a cura di), *Graffiare i muri*, cit., p. 92.

altri gruppi abbia formato una sua cultura, arrivando a costituirsi come “teatro cultura” nel territorio in cui agiva, facendo incontrare le alterità, in circostanze che hanno portato gli abitanti di Aradeo in quanto spettatori in situazioni delimitate che andavano al di là della loro quotidianità, ma che allo stesso tempo permettevano diversi rapporti, scambi ed esperienze.

In cerca dello spettatore: il barbonaggio teatrale di Ippolito Chiarello

Nel corso degli anni Ottanta Koreja diventa anche un luogo per la formazione dell'attore, soprattutto a partire dal 1985, quando Silvia Ricciardelli, che aveva lavorato con Barba nei dieci anni precedenti, si aggrega al gruppo portando in dote il *modus operandi* dell'Odin Teatret⁷².

Nel 1995 Ippolito Chiarello entra a far parte di Koreja, in seguito a un provino attraverso il quale viene scritturato da Tramacere per *Molto rumore per nulla* di Shakespeare, spettacolo che andrà in scena il 6 settembre di quello stesso anno presso il Palazzo baronale di Meledugno (LE). In seguito, Chiarello decide di rimanere ad Aradeo, andando a costituire con Maria Rosaria Ponzetta, Cristina Mileti e Fabrizio Pugliese la prima generazione di attori che si formano a Koreja, attraverso il metodo pedagogico apportato da Silvia Ricciardelli, che prevedeva processi di elaborazione dei materiali e trasmissione della conoscenza in tempi lunghi e dilatati⁷³. Nel 2004 Chiarello lascia Koreja e dopo alcuni lavori con altri gruppi e contemporaneamente nel mondo del cinema, fonda nel 2007 Nasca – teatri di terra.

Nel 2009 nasce il suo barbonaggio teatrale, e nasce da un disagio.

Dentro di me avevo un disagio che era quello del teatro e degli spettacoli come qualcosa di chiuso in un ambito: il mondo teatrale, della critica, dei festival. Come se la presenza di un pubblico, o meno, fosse quasi ininfluente. [...]

Bisogna avere una cura e un'attenzione nei confronti del pubblico, bisogna trovare il modo per arrivare al pubblico se si vuole che il pubblico sia il proprio interlocutore. Questo non significa semplificare il prodotto artistico, si possono anche portare avanti progetti di ricerca e creare prodotti e contenuti artistici di sperimentazione che hanno ripercussioni future sul pubblico, ma l'autenticità del contatto è unica⁷⁴.

Dopo il debutto al Festival Castel dei Mondi di Andria con *Fanculopensiero stanza 510*, Chiarello, mosso da questa necessità di una relazione più diretta con lo

⁷² Cfr. S. Ricciardelli, *Preistoria e storia*, in Ivi, pp. 13-21.

⁷³ Cfr. M.C. Provenzano, *Un villaggio vivente nella memoria*, cit., p. 111.

⁷⁴ T. Giannitelli, *Barbonaggio teatrale: intervista a Ippolito Chiarello*, 5 ottobre 2018, <https://metismagazine.com/2018/10/05/barbonaggio-teatrale-intervista-a-ippolito-chiarello/> (ultima consultazione: 31 luglio 2025).

spettatore divide lo spettacolo in “pezzi”, relizza un listino per ogni stralcio dello spettacolo e lo porta per strada, con l'intento di capire

se servissi a qualcosa, se il mio mestiere serviva alla società e se il pubblico era davvero disposto a pagare direttamente quello che voleva sentire e “mangiare”. Volevo provare ad abituare le persone a dare un valore alla poesia, alle parole, alla scrittura, a sentirne veramente la necessità, il bisogno⁷⁵.

Si è trattato dei «primi passi di un movimento politico e culturale fatto da cittadini e attori»⁷⁶, per cui non è lo spettatore che va a teatro, ma sono i teatranti che scendono in piazza in cerca dello spettatore, con l'obiettivo di recuperare quella relazione intima che si può avere solo a uno a uno con gli individui.

La finalità dell'operazione messa in moto da Chiarello è duplice: da un lato, in un contesto sociale sopraffatto dalle tecnologie e dai *social media*, il barbonaggio potrebbe rappresentare «un modo autentico di comunicare, fare l'attore in un'epoca di questo tipo ha senso se lo si fa recuperando quello che è il senso di questo mestiere: il rapporto con il pubblico, la presenza fisica»⁷⁷; dall'altro è un tentativo che, sfuggendo alla politica e affidandosi alla strada, nasce proprio per «incontrare il pubblico e per portarne di nuovo a teatro»⁷⁸. In altre parole, le *communitas* spontanee e gli *interstizi* che si creano nel corso delle attività di barbonaggio teatrale perseguono tre obiettivi: soddisfare una necessità personale dell'artista; rispondere, attraverso la compresenza fisica di attore e spettatore, ai bisogni sociali e relazionali di chi ascolta; e tentare di creare una *communitas* normativa, ossia un pubblico preciso, formato da nuovi spettatori teatrali con cui stabilire incontri e relazioni più o meno stabili.

Il barbonaggio teatrale portato avanti da Chiarello è quindi una *cultural action* che oltre a innescare dinamiche relazionali atte al soddisfacimento dei bisogni, sia dell'attore che dello spettatore, rappresenta un dispositivo funzionale alla formazione di un nuovo pubblico (Fig. 5).

Va considerato tuttavia un altro risvolto di questa attività che Chiarello porta avanti da ormai sedici anni, oltre che in Italia e in Europa, anche in Canada, a

⁷⁵ I. Bonadies, *Barbonaggio teatrale: a tu per tu con Ippolito Chiarello*, intervista, 6 ottobre 2015, https://www.ippolitochiarello.it/wp-content/uploads/2017/07/Barbonaggio-teatrale_-a-tu-per-tu-con-Ippolito-Chiarello-INTERVISTA_-QuartaParete.pdf (ultima consultazione: 31 luglio 2025).

⁷⁶ L. Grossi, *Barboni e politica, cronaca in scena*, in «Corriere della Sera», 14 novembre 2013, p. 42.

⁷⁷ T. Giannitelli, *Barbonaggio teatrale: intervista a Ippolito Chiarello*, cit.

⁷⁸ O. Rosato, *Il Barbonaggio teatrale: trasformare le platee in comunità. Intervista a Ippolito Chiarello*, 16 dicembre 2019, <https://webzine.theatronduepuntozero.it/il-barbonaggio-teatrale-intervista-a-ippolito-chiarello/> (ultima consultazione: 31 luglio 2025).



Fig. 5 Ippolito Chiarello durante un barbonaggio in Piazza Sant'Oronzo a Lecce (2013). © Nasca – Teatri di Terra.

Vancouver⁷⁹. L'incontro con l'aterità è stato per l'attore fonte di formazione professionale e personale.

Come artista, ringrazierò sempre la strada perché mi ha formato come attore consapevole. Umanamente mi ha arricchito di relazioni e sono una persona diversa, una persona che affronta le cose senza paura dell'altro. Ho conosciuto le altre etnie, gli altri popoli, e gli altri modi di essere e di vivere la vita e ho davanti a me l'idea di una vita colorata, fatta di tante sfumature⁸⁰.

Dalle parole di Chiarello emerge il senso sociale dell'attività rituale espresso da Augé: il dispositivo del barbonaggio teatrale è una sorta di "carro di Tespi", che

⁷⁹ Cfr. il film di M. Greco, *Ogni volta che parlo con me*, con I. Chiarello e M. Bianchi, Kama, Italia, 2014, 90'.

⁸⁰ *Ibid.*

«ha come obiettivo essenziale di stabilire, di riprodurre o di rinnovare le identità individuali e collettive»⁸¹.

Cosa resta della *cultural action*?

In conclusione, verrebbe da chiedersi quali effetti le diverse *cultural actions* qui esaminate hanno avuto sia sulle comunità locali che sui gruppi o sugli individui che le hanno innescate.

L'Odin Teatret con la sua presenza a Carpignano Salentino aveva in qualche modo legittimato canti e balli contadini ormai caduti in disuso, facendo in modo che i giovani carpignanesi intrattenessero un dialogo con gli anziani, depositari di quelle tradizioni, per riportare ciò che si poteva salvare nella contemporaneità. In questo senso Giovanni Pellegrino, intellettuale salentino che aveva partecipato ad alcune attività dell'Odin nel 1974, aveva ispirato alcuni operatori culturali locali verso la rivitalizzazione di alcune feste tradizionali come la "festa dellu focu" a Zollino e la festa di San Rocco a Torre Paduli.

I giovani carpignanesi, già nel settembre 1975 – anno immediatamente successivo alla prima presenza dell'Odin in paese – si erano re-inventati la tradizionale *festa te lu mieru*, che è diventata «il modello per decine e decine di altre ricostruzioni, tradizioni inventate negli altri paesi»⁸². Dal canto suo l'Odin ha avuto l'opportunità di formarsi rispetto alla pratica del baratto, dispositivo di scambio che continuerà a utilizzare negli anni ai fini degli incontri con altre culture, come quello avvenuto con una tribù di Yanomami venezuelani nel 1976⁸³.

Il festival Aradeo e i Teatri si fermerà alla sua quindicesima edizione, fino a quando nel 1999 Koreja trasferisce la sua sede a Lecce. In questo contesto quello che era il "campo d'azione teatrale" si trasforma in "cantier teatrale", e Aradeo e i Teatri cambia nome in Teatro dei Luoghi. Secondo Provenzano questo secondo nome è «significativo di una crescita nelle capacità relazionali con il territorio, nella visione progettuale e nelle competenze a disposizione: dal luogo di nascita che si relaziona con molteplici forme e linguaggi teatrali, al teatro che diventa centro propulsivo dei luoghi che abita»⁸⁴. In altre parole, sembra che il gruppo Koreja sia passato dalla "cultura del teatro" alla "cultura del progetto", incarnando attraverso il festival Teatro dei Luoghi ciò che sottolinea Raimondo Guarino rispetto ai tempi del Terzo Teatro.

⁸¹ M. Augé, *Il senso degli altri*, cit., p. 83.

⁸² E. Barba, *L'Odin in Salento: la mia casa del padre*, in «Il Paese Nuovo», 6 dicembre 2002. Cfr. anche V. Santoro, *Odino nelle terre del rimorso*, cit., pp. 68-71.

⁸³ Cfr. il film *Theatre meets Ritual. Odin Teatret in Amazonia*, Denmark, Kurare - Odin Teatret Film, 1976, 25'.

⁸⁴ M.C. Provenzano, *Un villaggio vivente nella memoria*, cit., p. 77.

L'ostinazione del "teatro di gruppo" nel trapiantare e rivendicare cifre, ossessioni e matrici delle insorgenze novecentesche lascia il posto, verso la fine del secolo scorso, a un altro senso del passato del teatro, a diverse ragioni del rapporto tra senso del passato e urgenze del contemporaneo. Nell'alta marea di formazioni e fenomeni dei decenni Ottanta-Novanta, le linee di filiazione e rigenerazione appaiono sommerse. L'autonomia delle culture teatrali, vagante tra isole, cellule, molecole, sfere e altre metafore, resta vigile fino alle accensioni del presente, sotto mutate insegne, come risorsa di adattamento, resistenza, opposizione⁸⁵.

Mentre Koreja ha cambiato la sua fisionomia originaria, pur trovando attraverso il Festival Teatro dei Luoghi un bilancio tra il senso sociale del passato e le necessità relazionali del contemporaneo, Ippolito Chiarello, mosso dal bisogno personale di uscire dal "circuito teatro" per trovare relazioni più umane, va alla ricerca dello spettatore nelle piazze, facendo del barbonaggio teatrale un dispositivo scenico che cerca di conquistare e formare una *communitas* spettatoriale proprio a partire dalla relazione.

⁸⁵ R. Guarino, *Il tempo del terzo teatro*, in R. Ferraresi (a cura di), *Terzo teatro: ieri, oggi, domani*, cit., p. 187.

Abstracts

DANTE CAPPELLETTI: NEW HYPOTHESES FOR NEW STUDIES

edited by Fabio Acca

The “Case” of Dante Cappelletti

Starting from the emergence of the archive preserved at the Municipal Library of Piancastagnaio, this article advances an initial yet necessary historiographical repositioning of Dante Cappelletti. Reconstructing his critical, academic, and intellectual trajectory, it restores visibility to a figure long kept at the margins of Italian theatre studies, despite his lucid engagement with the relationship between theatre and media, the public function of criticism, popular forms, and experimentation as a historical and cultural symptom. The resulting portrait is that of a scholar whose neglect now appears strikingly disproportionate to the quality, scope, and diversity of his contributions.

Fabio Acca

Dante Cappelletti: «A Fellow Traveller to Many, Yet He Travelled Alone».

Interview with Paolo Ruffini

Filtered through personal memory and critical exchange, this interview with Paolo Ruffini constructs an original portrait of Dante Cappelletti in the final years of his life. What emerges is the profile of an intellectual who was reserved without being marginal: rigorous and generous, deeply attached to the centrality of the actor, to the popular function of theatre, and to a non-aligned idea of criticism. Biographical recollections, reflections on his cultural positioning, and hypotheses concerning a legacy interrupted by premature death thus illuminate Cappelletti's singular autonomy, his relational solitude, and the lasting relevance of his perspective.

Adele Cacciagrano

Dante Cappelletti as Theatre Critic for «Il Dramma»

The essay focuses on the seven-year span of Dante Cappelletti's critical work in the journal «Il Dramma» (1976-1982), re-reading it as a genuine workshop for observing contemporary theatre. It identifies a set of recurring thematic concerns while outlining a broad understanding of theatrical forms as the very core of stage phenomenology. Reviews, interviews, dossiers, and essayistic pieces make it possible to trace the movement of an autonomous critical gaze, often in tension with the most prominent tendencies of Italian and international experimental theatre, yet consistently resistant to ideological rigidity and school-bound affiliations.

Arianna Frattali

***An «Impossible Autobiography»: Dante Cappelletti's Voice
in Critical Writing on Vittorio Gassman***

Dante Cappelletti's *Vittorio Gassman. Solitudine di un mattatore* is here taken as a privileged point of entry for reconsidering his place within the critical bibliography devoted to the actor. The article questions the book's premises, forms, and methodological implications by bringing biographical writing into dialogue with archival sources and with theatre, film, and television studies. Within this framework, “solitude” emerges as a crucial interpretive category for reading the Gassman myth. More broadly, the essay

reflects on the relationship between biographical discourse, memorial construction, media culture, and critical approaches to the acting figure in twentieth-century Italy, highlighting the enduring heuristic value of biography.

Massimo Marino

Dante Cappelletti and the Teatro Povero of Monticchiello

This article focuses on Dante Cappelletti's role in the critical recognition of the Teatro Povero of Monticchiello, treating the latter as an exemplary site from which to rethink the relations between theatre in the square, popular theatre, and research theatre. A rereading of *Teatro in piazza* and of Monticchiello's autodrama brings into focus several key issues of contemporary performance: the role of the intellectual, the link between ritual and critical awareness, the use of public space, and the collective, process-based dimension of theatrical creation. From this perspective, Cappelletti's reflection also reveals a striking anticipatory force in the way it connects subaltern cultures, communal imagination, and experimentation.

Maria Teresa Surianello

The Tuttoteatro.com Dante Cappelletti Award for Performing Arts

More than a simple institutional history, this article reconstructs the origins of the Tuttoteatro.com Dante Cappelletti Award for Performing Arts as a form of cultural intervention developed in the early 2000s to support independent creativity. By retracing the experience of the online journal, the first editions of the award, and its later transformations, the article shows how the "Cappelletti" gradually established itself as an observatory on new Italian theatre and as a place for the emergence, support, and legitimization of artists, languages, and practices operating outside dominant circuits. In this sense, it has become a stable space for reflection, dialogue, and cultural mediation.

Alessia Zombardo

The Dante Cappelletti Collection at the "Angelo Ferrazzani" Municipal Library in Piancastagnaio (1964-1996). Preliminary Inventory and Research Perspectives

The essay is devoted to the Dante Cappelletti Collection preserved at the "Angelo Ferrazzani" Municipal Library in Piancastagnaio, whose scope, internal organisation, and research perspectives are here outlined. By describing its documentary series, scripts, preparatory materials, and personal library, the article brings into focus the specificity of a theatre critic's archive largely constituted by paratexts, programmes, press reviews, and research materials. In this way, the collection emerges as a privileged observatory on reception, professional practices, and Cappelletti's intellectual horizons, while also providing a first methodological basis for future cataloguing and valorisation work.

SPECIALE TEATRO BUZZATI

edited by Antonio Rosario Daniele

Fabio Atzori

«Ma tanto! Alla mia età! Ormai». Reading *L'uomo che andrà in America*

This essay analyses the drama *L'uomo che andrà in America* (1962), highlighting Dino Buzzati's growing technical mastery in the construction and deployment of stage directions. Particular attention is paid to directions concerning the voice, which are predominant and provide actors with detailed guidance on pauses, intonation, and psychological nuance. The analysis also confirms Buzzati's acute sensitivity to the differentiation of spoken languages on stage: each character is endowed with a clearly defined and recognisable linguistic personality. Finally, the essay sheds light on the workings of the 'second' Buzzati, revealing a dense network of intratextual references (*Il critico d'arte*, 1956; *Al caffè letterario*, 1957; *Mondanità*, 1958; *Il maestro*, 1960).

Massimo Castellozzi

Trials and Justice in the Theatre of Dino Buzzati

In Buzzati's theatre, the civic and satirical dimension is articulated through the staging of judicial proceedings in which the true defendants are moralism and political opportunism, as in *Un verme al ministero* (1960); the brutality of collective lynching directed against a scapegoat, as in *La colonna infame* (1962); and, finally, the cultural decline and fragility of the bourgeoisie, as in *La fine del borghese* (1966). This essay therefore sets out to analyse the farcical and spectacular nature of the courtroom trial, which Buzzati develops from news reports and short stories, as a mode of administering justice, one that is necessarily worldly and formal, and that stands in sharp contrast to the only truly possible ethics, located instead in the tragic acceptance of evil.

Rossella Palmieri

«Vi inginocchiate per avere una proroga». Prolonging Life Between Rhetoric and Action

This essay examines two of Buzzati's plays (*Piccola passeggiata*, *Il mantello*), which share the theme of an announced death, whether brought about by old age or by war, through the figure of an emissary. At the same time, it highlights Buzzati's narrative choices in *Appuntamento con Einstein*, where this *topos* is embedded within a broader reflection on the time granted to human beings on earth and on the responsible use of reason in the service of science.

Antonio Palumbo

Sola in casa Between Lightness and the Uncanny

This essay analyses Dino Buzzati's play *Sola in casa*, first performed by Paola Borboni in May 1958 at the Teatro Gerolamo in Milan. Palumbo examines the play's central themes and motifs, highlighting the contrast between Life and Death and its connections with erotic imagery. Particular attention is paid to the presence of symbolic objects, to intertextual links with other works by Buzzati, and to the stage reception of *Sola in casa*.

Armando Rotondi

Staging I topi: Dino Buzzati as Theatrical Practice in RatOn by ToTum TeaTre

This essay explores Dino Buzzati's short story *I topi* (1953) both as a literary work and as a source for theatrical creation, with a particular focus on the Barcelona-based company ToTum TeaTre. It examines the company's adaptation *RatOn* (2015), directed by Valentina Temussi and Oscar Valsecchi, analysing how Buzzati's themes are re-imagined through physical theatre. Combining textual analysis, interviews, and research-through-practice, the study highlights a distinctive "Buzzatian approach" to performance and investigates the original monologues created by the actors. The essay concludes with a reflection on the interplay between literature and contemporary theatre-making practices.

Katia Trifirò

Monstrous Repertoires, Distorted Dictionaries, Cruel Epiphanies: The Dark Side of the Boom in the Dramaturgy of Buzzati and Wilcock

This paper explores aspects of Buzzati's theatrical language in order to examine the correspondence between a set of formal processes that parody everyday conversation and the satirical representation of characters and situations within the social and cultural transformations of Italy during the period of the economic boom. From this perspective, the essay proposes a comparison with the dramaturgy of Juan Rodolfo Wilcock, an irregular presence, like Buzzati, on the Italian theatrical scene. What emerges most clearly is a striking affinity between the two authors, grounded above all in a shared idiosyncrasy, evident in Wilcock's creative and critical work of the 1960s, towards the darker side of a society dominated by the symbols of a new mass religion: consumerism, social mobility, and technology.

Silvia T. Zangrandi

Dino Buzzati's Ferrovia sopraelevata: Misfortunes and Fate of a Musical Tale

Dino Buzzati's *Ferrovia sopraelevata*, a musical tale in six episodes conceived for the theatre, is the first opera libretto to mark his collaboration with Luciano Chailly. Its publication and editorial history is notably complex: despite being a celebrated libretto, it remains relatively little known and, for this reason, largely unstudied. This article examines the typescript preserved by the City of Bergamo, a copy containing corrections, additions, and variants that testify to a meticulous and sustained process of revision aimed at meeting the requirements of censorship, which was still very much in force in the 1950s.

STUDI

Antonia Liberto

A Circus Family in 19th-Century Naples: The Guillaumes

In the 19th century, the Guillaume family performed in various cities across Italy, providing important evidence of the spread of circus arts and practices. While the episodes concerning the Brescia-based branch, led by Francesco Luigi Guillaume (1771-1853), are better known, the history of the large family group based in Naples remains less documented. The city became a semi-permanent base for the family from at least the 1830s. Here, Francesco Luigi's descendants carried on the circus tradition, performing at various venues across the city. By using unpublished documents from the Archivio di Stato, reports from local and national periodicals, as well as advertisements and posters, this study aims to reconstruct the biographical and artistic history of the Guillaume family in Naples, examining the places where they performed, the organisational structure of their circus company and the characteristics of their performances.

Simone Dragone

Takes from the Third Theatre in Puglia: Relations between Theatre Groups, Territory, and Audience

Numerous studies have highlighted the ethical and social dimensions of Third Theatre and, rather than concentrating on the how, that is on aesthetics, have addressed the where, when, for whom, and why of theatrical practice. This paper seeks to analyse the phenomenon of Third Theatre from a sociological perspective, starting from photographs preserved in various public and private archives in the Salento area. Through comparison with other sources, it aims to identify the effects that the relational dynamics between theatre groups and local communities in Salento, from the 1970s to the 2010s, have had on cultural revitalisation and valorisation in the region, as well as on audience formation.

