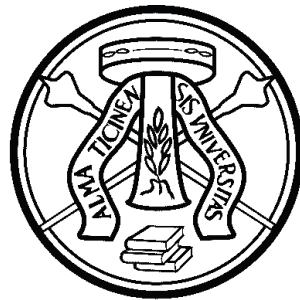


UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE DEL TESTO LETTERARIO E MUSICALE

CURRICULUM FILOLOGIA MODERNA



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

Il dramaturg in Italia

Un'anomalia storica tra Europa e Stati Uniti

Tutor: Prof. Fabrizio Fiaschini

Tesi di dottorato di

Davide Cioffrese

Anno Accademico 2021-2022

Indice

Introduzione. Una dimostrazione d'intenti, e una sintesi.....	I
1. Fondazione di una pratica: albori settecenteschi della drammaturgie tedesca.....	1
1.1 Il primo dramaturg: Lessing al Teatro Nazionale di Amburgo.....	6
1.2 La <i>Drammaturgia d'Amburgo</i> : semi di una crescita futura.....	9
1.3 Dopo Lessing: continuatori, proseliti, imitatori (e il breve caso di Schiller).....	13
1.4 Ludwig Tieck al Teatro di Dresda.....	15
2. Bertolt Brecht, padre della drammaturgie moderna (con diverse madri).....	22
2.1 <i>I dialoghi di Messingkauf</i> : un Dramaturg per un teatro epico.....	25
2.2 Co-creatici, Muse, <i>Dramaturginnen</i> : Brecht e le sue collaboratrici.....	33
2.3 Berliner Ensemble: il collettivo che sfonda le barriere.....	37
3. <i>Literary</i> Great Britain: da un invisibile Reader a un frainteso Manager.....	45
3.1 Archer, Granville Barker e il "Blue Book". L'invenzione del Literary Manager.....	54
3.2 Teorie rinnovate. <i>The Exemplary Theatre</i> e <i>The National Theatre</i>	61
3.3 Kenneth Tynan al National Theatre. Dieci anni di sperimentazioni e scandali.....	66
3.3.1 Kenneth Tynan literary manager. Ruolo teorico dal mansionario concreto.....	70
3.3.2 <i>Literary Mismanagement</i> . Caduta del primo literary manager.....	81
3.4 Managers e dramaturgs dopo Tynan: diffusione, formazione, <i>new play</i>	87
4. Stati Uniti. Un secolo di frenetico aggiornamento, tra dramaturg e manager.....	92
4.1 Secondo Novecento: ascesa della "Hamburger Dramaturgy".....	97
4.1.1 Yale University, cuore accademico della drammaturgie americana.....	98
4.1.2 Teatri regionali. Il caso del Guthrie Theater, dagli anni Ottanta a oggi.....	100
4.2 <i>Literary Managers and Dramaturgs of the Americas (LMDA)</i>	106
5. Preistoria della drammaturgie italiana. Gustavo Modena.....	110
5.1 Gustavo Modena "dramaturg". Impulsi di rinnovamento.....	113
5.2 «La verità e la forza»: Gustavo Modena politico, pre-brechtiano, pedagogo.....	115
5.3 Modena e il testo. Riconstruzioni, interpolazioni, traduzioni.....	120
5.4 <i>Le Dantate</i> . Un poeta popolare per un nuovo teatro.....	125

5.5 Compagnia dei giovani. Riforma dell'arte e formazione collettiva.....	129
5.6 Repertorio della Compagnia. Tra tradizione e innovazione.....	135
6. Gerardo Guerrieri, primo dramaturg d'Italia?.....	138
6.1 Di Visconti e di Guerrieri. Il mio contado per un dramaturg!.....	142
6.2 Guerrieri adattatore. Tradurre <i>allargando</i>	148
6.3 Guerrieri e il Piccolo Teatro. Tentativi d'istituzionalizzazione dramaturgica.....	153
6.4 Sognando un (Piccolo) Teatro Nazionale.....	159
7. Faccendieri, assistenti, poeti. Il secondo Novecento dei dramaturg dissimulati.....	169
7.1 Edoardo Sanguineti, il dramaturg <i>travestito</i> da adattatore.....	175
7.2 L'eccezione che (s)conferma la regola: il caso del Centro Teatrale Bresciano.....	182
7.3 Renata M. Molinari. Una vita per la dramaturgie.....	186
7.3.1 Al lavoro con Thierry Salmon. Tra amore per il testo e <i>permeabilità al reale</i>	191
7.3.2 Nel laboratorio del dramaturg: "assoli" attoriali ed esperimenti processuali.....	196
8. L'Italia contemporanea. Direttrici di uno sviluppo centrifugo.....	202
8.1 Il Dramaturg come Università? Impulsi alla pratica e formazione accademica.....	207
8.2 Dramaturgie e curatela. Una transizione più fluida?.....	210
8.3 Dramaturgie, curatela e <i>cura</i> . Lo sguardo del dramaturg sul teatro sociale.....	214
Appendice. Sei interviste, sei pratiche.....	218
I. Pratica curatoriale, teoria dramaturgica. Tra Romeo Castellucci e Lola Arias.....	218
II. Storico/non-dramaturg, dramaturg/curatore, dramaturg-prima-del-dramaturg.....	221
III. Opera sistema come dramaturgie: il caso di Altofest.....	232
IV. Dramaturgie della cura nel teatro sociale e di comunità.....	245
V. Dramaturgie di confine e formazione internazionale tra Italia, Svizzera e UK.....	257
VI. Curare le azioni. Trent'anni di dramaturgie di Renata M. Molinari.....	272
Bibliografia.....	282
Sitografia.....	311

Introduzione

Una dimostrazione d'intenti, e una sintesi

Mi sembra riduttivo se non impensabile dare inizio a un elaborato dedicato alla figura del dramaturg con un tentativo di definizione. Attorno al dramaturg, professionista versatile, discreto, eclettico e soprattutto ampiamente misconosciuto, si è creata una così ampia costellazione di definizioni significative – ma sempre e comunque inevitabilmente parziali – da rendere necessario, forse, un intero capitolo teso unicamente a raccogliere le più rilevanti. Nell'impossibilità di una simile raccolta intendo limitarmi, in questa sede, a una rapida rassegna delle funzioni comunemente collegate alla sua figura, filtrate attraverso momenti storici e Paesi diversi, in un'evoluzione continua che provvede a dare ragione delle sembianze assunte, oggi, dalla pratica. Il presente lavoro, come buona parte degli scritti sul dramaturg, non può che avere valore parziale: dedicato a *parte* dello sviluppo del ruolo, analizzato in *parte* delle realtà teatrali nazionali che hanno deciso di accoglierlo, eleggendo a esempio e soggetti della trattazione solo *parte* dei professionisti più rilevanti. Ciò nondimeno, spero questa parzialità possa rivelarsi significativa e utile al lavoro di altri, offrendo gli strumenti per analizzare e comprendere la genesi e lo sviluppo della figura del dramaturg in Paesi assai diversi nel loro fare teatro.¹

Inseritosi gradualmente nel processo della creazione teatrale tedesca a partire dal XVIII secolo, il dramaturg nasce come consulente letterario. I primi dramaturg² Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) e Ludwig Tieck (1773-1853) si applicano per fornire al pubblico di una Germania scissa e priva di un'identità culturale univoca tutta una serie di testi ritenuti rilevanti. Drammi ricercati ora tra quelli di loro eccellenti connazionali del passato, ora nella migliore letteratura straniera: divenuta materia grezza per un popolo tedesco che, in questo periodo, è il più vorace dei traduttori, bramoso di trasporre tutto lo scibile esistente nella propria lingua. Lessing e Tieck sono intellettuali eclettici convinti delle possibilità educative del teatro, assunti, tendenzialmente in virtù della loro fama, come critici residenti, drammaturghi e consulenti repertoriali. Spetterebbe loro, in tale ottica, il compito di dare risalto ai propri teatri con la pubblicazione di scritti critici relativi alle produzioni in cartellone:

¹ Sull'affermazione novecentesca di concetti spettacolari – oggi ampiamente diffusi se non autoesplicativi – quali regia e prove, Cfr. ad esempio SCHINO MIRELLA, *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Milano 2005.

² Il termine *dramaturg* viene utilizzato, qui e nel corso dell'elaborato, come forma indeclinabile. L'originale tedesco, pronunciato *dʁama'tuʁk* – plausibilmente per influenza del francese *dramaturge*, termine dotato dello stesso significato – e basato sul greco antico *δραματουργός* (*drāmatūrgós*, 'drammaturgo'), è declinabile al singolare (maschile *dramaturg*, femminile *dramaturgin*) e al plurale (maschile *dramaturgen*, femminile *dramaturginnen*). Si pone poi la questione di come fare riferimento alla pratica del dramaturg, la *dramaturgie*: un termine alla cui resa originale mi permetterò di alternare talvolta il calco *dramaturgia*, utilizzato già nella mia tesi di Laurea Magistrale, che ritengo giustificato, nell'uso, dalla sua ricorrenza nei programmi di alcuni spettacoli di Romeo Castellucci. Cfr. sito della Societas Raffaello Sanzio, scheda di *Jeanne D'Arc au Bûcher* (<https://www.societas.es/opera/jeanne-darc-au-bucher/>); si consulti la Sitografia per l'indicazione dell'ultimo accesso a questo sito web e a tutti quelli citati successivamente.

produzioni che dovrebbero essere basate su testi suggeriti – e, in presenza di drammi stranieri, tendenzialmente tradotti – dai dramaturg stessi, o addirittura realizzati di loro pugno. Un simile intento programmatico, tuttavia, si scontra presto con una realtà diversa. Le istituzioni che assumono Lessing e Tieck, collocate rispettivamente ad Amburgo e a Dresda e nate con l'intento di farsi Teatri Nazionali, non tardano a rivelarsi a loro volta restie al cambiamento, inficiate da attori e drammaturghi residenti indisciplinati e troppo ancorate alle necessità del profitto: e con esso a triti repertori di vecchio stampo, informati perlopiù da una diffusa – e tendenzialmente non eccelsa – francofilia. Questo stato di cose non è aiutato dalla testardaggine dei due dramaturg assunti, devoti alla loro “missione” contro qualunque avversità, e propensi pertanto a troppo marcate e aspre critiche rispetto alle istituzioni che pagano, non senza qualche reticenza, il loro salario. Ed è alle “riottose” critiche di Lessing, in particolare, che risale quello che è considerabile il testo fondativo della dramaturgie, la *Drammaturgia d'Amburgo* (1767-1769). Collezione divagante ed eccentrica di tutti gli articoli scritti dal critico residente nei due anni del suo mandato, la *Drammaturgia* poté vantare solo fama ridotta presso il pubblico amburghese che avrebbe dovuto costituirne il destinatario privilegiato. La sua importanza per la successiva prassi del dramaturg, tuttavia, è incontestabile. E, pur veicolata da pungenti critiche al gusto dell'epoca, al suo interno inizia a essere percepibile una caratteristica che andrà a costituirsi come specificità dramaturgica: l'attenzione verso il pubblico, destinatario imprescindibile della creazione teatrale, nonché interlocutore fondamentale con cui i successivi dramaturg dovranno cominciare a instaurare un dialogo (ora nei termini di un'apertura, ora in quelli, più visionari, di un “rinnovamento” della platea).

Il successivo formalizzatore della pratica dramaturgica tedesca è Bertolt Brecht (1898-1956), teatrante marxista per antonomasia e padre di quel teatro epico che, d'ora in avanti, costituirà l'alternativa più gettonata a qualunque forma più convenzionalmente drammatica e “aristotelica”. Del proprio teatro epico Brecht intravede il promotore ideale nel dramaturg. Una figura che, però, andrebbe liberata dei gravami unicamente letterari della sua professione, insignita di mansioni maggiormente pratiche e inserita nel vivo della produzione teatrale. Ed è proprio grazie all'operato del padre dello *straniamento* che l'orizzonte delle attività del dramaturg diviene oggetto di un'espansione esponenziale: ipotizzata, prima, nella teoria, già a partire dagli anni Trenta; condotta, poi, a una precisa concretizzazione nell'ambito del Berliner Ensemble da Brecht fondato nel 1949, con la Berlino Est sovietica come sede. All'interno di questa istituzione il dramaturg, senza abbandonare la propria competenza letteraria, deve sovrintendere più da vicino alla produzione dei singoli spettacoli, prendendo attivamente parte alle prove e documentandone il processo (insieme di mansioni che, nella prassi postbrechtiana, è andato generalmente a rivestirsi dell'etichetta di *Produktionsdramaturgie*, ‘dramaturgia di produzione’; affidata a un professionista che, per

l'occasione, si fa *Produktionsdramaturg*).³ Il dramaturg, poi, vede concretizzata la sua ideale, originaria apertura al pubblico quale autore dei materiali che gli sono destinati: programmi di sala, documentazione delle produzioni, cronaca degli allestimenti. Un caleidoscopio di scritti tramite cui il Berliner tenta di rendere manifesto il mestiere di fare teatro alla Germania Est, portando a un'insperata quanto singolare realizzazione pratica le pulsioni educative dei praticanti di dramaturgie sette- e ottocenteschi. Il dramaturg, infine, è il principale adattatore del repertorio brechtiano: traspositore, potenzialmente dotato di mano pesante, incaricato di rileggere storici testi alla luce degli ideali marxisti del direttore del Berliner – ideali che, peraltro, hanno spesso contribuito a una percezione non eccelsa del praticante di dramaturgie, talvolta sfociata in quella di un censore o di un “gendarme ideologico” del lavoro – e di farne il *corpus* drammaturgico di riferimento del teatro epico. La dramaturgie brechtiana costituisce probabilmente l'apice della prassi tedesca e il punto di riferimento di buona parte delle altre dramaturgie globali. Supportata, oltre che dalle idee e dalla cornice teorica del maestro, anche dal concreto apporto di una strepitosa *equipe* dramaturgica, capeggiata almeno idealmente dalla preponderanza dei contributi di una dramaturg eclettica come Elisabeth Hauptmann (1897-1973); spesso ingiustamente subordinata alla fama del solo Brecht. Lasciata la congerie brechtiana, ho proseguito la mia indagine al di là del canale della Manica. La trattazione è approdata in Gran Bretagna, Paese più di qualunque altro connesso al lascito degli scritti di William Shakespeare (1564-1616). Sull'isola, come in Germania, i primi proto-dramaturg sono da cercare tra professionisti letterari. Sono da cercare, più precisamente, tra gli sfruttati e misconosciuti *reader* (‘lettori’) che, nel corso del XIX secolo, forniscono testi e adattamenti ai signori della scena anglosassone, gli actor-manager (‘attori-gestori’, incaricati della direzione dei loro teatri): spesso in seguito all'exasperante lettura delle centinaia di *unsolicited scripts* (‘copioni non richiesti’) con le quali aspiranti drammaturghi poco esperti bombardano i teatri inglesi dell'epoca; prassi alla quale i *lettori* devono la loro nomea e che è rimasta piuttosto familiare al mondo anglosassone. A questi primi, bistrattati esperti del testo va prendendo gradualmente corpo l'idea di sostituire, non senza influenze della dramaturgie continentale, un professionista dotato di maggiore status, e invitato a una più regolare contribuzione al lavoro teatrale: il *literary manager* (traducibile come ‘responsabile letterario’), comparso per la prima volta negli scritti di William Archer (1856-1924) e Harley

³ L'utilizzo di diciture quali *Produktionsdramaturg* o *Chefdramaturg* (‘Dramaturg capo’), ormai ampiamente diffuse nei Paesi di lingua tedesca, viene recuperato qui tramite la mediazione principale di Jens Hillje, professionista dotato di una lunga frequentazione con l'Italia e di piena familiarità con la nostra lingua, a lungo *Chefdramaturg* della Schaubühne (sotto la direzione del regista Thomas Ostermeier) e poi del Maxim Gorki Theatre, due delle maggiori istituzioni teatrali berlinesi. Un personaggio che ha offerto grandi contributi al dibattito italiano sulla figura del dramaturg: specialmente grazie al suo intervento al convegno Walkie-Talkie, svoltosi a Milano nel 2003; forse il primo spazio teorico a soffermarsi sulle “etichette” attribuite, in ambito tedesco, alle varie declinazioni del mansionario dramaturgico. Cfr. TEATRO APERTO (a cura di), *Il Dramaturg. Atti del convegno Walkie-Talkie 2003*, Il Principe Costante, Pozzuolo del Friuli 2004, pp. 23-64.

Granville Barker (1877-1946). Un personaggio che, idealmente inserito all'interno di un ufficio drammaturgia o di un comitato letterario, rivesta le funzioni della sua controparte tedesca: suggerisca testi di valore, vada cercandone di nuovi tra gli autori promettenti del suo Paese (attività ricaduta, nel mondo anglofono, sotto la diffusa etichetta-contenitore di *new play dramaturgy*, 'dramaturgia su nuovi drammi') e tenga ben presente la situazione drammatica straniera, per carpirne gli impulsi più significativi. Archer e Granville Barker inseriscono il manager all'interno di un "National Theatre" idealizzato che, non meno del suo modello tedesco, possa divenire istituzione di riferimento per l'intera Gran Bretagna, teatro educatore e accessibile a tutti. E, anche se i due muoiono prima di poterne vedere la fondazione, a Londra un National Theatre ha effettivamente modo di aprire i battenti, nel 1963, e può farlo con l'assunzione formale di un literary manager: Kenneth Tynan (1927-1980), il primo professionista ufficiale del Paese. Esponente più consapevole di una critica teatrale inglese ritenuta ancora inesperta, indefesso cultore della prassi brechtiana e personaggio propenso a creare scandalo, Tynan si applica per implementare una dramaturgie di matrice eminentemente tedesca – se non direttamente marxista nell'ispirazione – all'interno del National. E, se la sua ingenuità e la scarsa predisposizione al compromesso finiscono per causare il licenziamento del manager dopo circa dieci anni di attività (1972),⁴ i suoi apporti all'implementazione della dramaturgie britannica e la varietà dei suoi contributi all'interno del National (consulenza repertoriale, documentazione delle prove, lavoro con gli autori su nuovi testi, realizzazione di materiale critico e promozionale) fanno scuola per tutta la successiva generazione di dramaturg e literary manager, diversi dei quali sono assunti formalmente all'interno di varie istituzioni del Paese.

Ho eletto il colosso statunitense e la sua "fulminea" – in relazione ad altre realtà nazionali – apertura alla figura del dramaturg ad argomento successivo della mia trattazione nella misura in cui nei cinquanta Stati che lo compongono si è andata progressivamente realizzando, mi sembra, una compenetrazione tra le due prassi continentali precedentemente analizzate. Da una parte il literary management britannico, componente letteraria significativa e confortante per un Paese che va da sempre cercando una propria identità e specificità culturale, oltre che nell'idea del Great American

⁴ Caratteristica che, pur accomunando buona parte dei primi praticanti di dramaturgie, da Lessing fino a Tynan, considero diametralmente opposta al ruolo e all'"etichetta relazionale" del dramaturg contemporaneo. Su un corretto protocollo drammaturgico ha avuto modo di esprimersi, ad esempio, Michael Mark Chemers (Cfr. CHEMERS MICHAEL MARK, *Ghost Light. An Introductory Handbook for Dramaturgy*, Southern Illinois University Press, Carbondale 2010, pp. 157-159), mentre Mark Bly, tra i requisiti fondamentali di ogni praticante di dramaturgie, annovera «Tatto, umiltà e un profondo senso dell'umorismo» («Tact, humility and an abiding sense of humor are vital attributes for any practicing dramaturg»; Cfr. BLY MARK, *The Production Notebooks: Theatre in Process*, v. I, Theatre Communications Group, New York 1996, *Introduction*). E sulla valenza di tali necessità anche in ambito italiano sembra lecito richiamare una bella affermazione di Simona Gonella, secondo la quale «il dramaturg è una figura relazionale. Ed è una figura che dalla bontà della relazione può fare emergere la bontà del proprio lavoro» (GONELLA SIMONA, *Dramaturgie di confine e formazione internazionale tra Italia, Svizzera e Regno Unito*, intervista con l'autore del 7 aprile 2021; nella stessa trascrizione la dramaturg offre anche alcune agili indicazioni su come relazionarsi con gli altri membri del gruppo teatrale).

Novel ('Grande Romanzo Americano'), in quella che definirei di Great American Play ('Grande Dramma Americano'). Ma alla precoce assunzione del *literary director* John Corbin (1870-1959) presso il New Theatre newyorkese (1909) gli statunitensi hanno affiancato pure una disponibilità verso l'originaria matrice tedesca della pratica: fattasi, per l'apporto del Brecht esule e poi per la rilevanza del suo esempio europeo, concreta ed eclettica possibilità di collaborazione agli aspetti più disparati della creazione teatrale. Impossibilitati a guardare al modello di un singolo teatro nazionale, gli States hanno optato per la creazione di una miriade di istituzioni regionali, diverse tra le quali hanno assunto stabilmente dei dramaturg: attivi ora come consulenti eminentemente letterari, ora come dramaturg di stampo europeo coinvolti dalle prove. L'elaborato si è soffermato sull'emblematico caso del Guthrie Theatre di Minneapolis (Minnesota), una delle istituzioni teatrali più rinomate del Paese, e in special modo sugli anni in cui il teatro ha ospitato due dei maggiori praticanti di dramaturgie americana, Mark Bly e Michael Lupu (1930-2019). Alla capillare diffusione della pratica statunitense, poi, ha certo contribuito quello che, probabilmente, è il "network dramaturgico" più grande del mondo, Literary Managers and Dramaturgs of the Americas ('Responsabili letterari e dramaturg delle Americhe', LMDA), grande associazione capace di riunire sotto la sua egida la realtà trilingue di Stati Uniti, Canada e Messico.

L'elaborato, a questo punto, approda a quello che, originariamente, avrebbe dovuto costituire il suo precipuo se non unico interesse: la trattazione della dramaturgie nel nostro Paese. L'Italia non può vantare, a oggi, un'istituzionalizzazione dramaturgica paragonabile a quella tedesca, inglese e statunitense, e non ha celebri "assunzioni" alle quali poter fare formalmente affidamento in un'ottica di trattazione della pratica. Ed è probabilmente in virtù di una simile, sostanziale evanescenza della prassi nel nostro Paese che uno dei suoi "precursori" è stato rintracciato in un personaggio anomalo, l'attore e capocomico risorgimentale Gustavo Modena (1803-1861). Patriota militante e interprete tra i più dotati della sua epoca, Modena non è, in compenso, un estimatore delle prassi a lui contemporanee, applicandosi in ogni modo – pur senza sistematicità e senza un preciso disegno teorico – per modificarle dall'interno: ora con una riforma della convenzione recitativa, ora con un'orchestrazione del lavoro teatrale devota all'armonia più che al protagonismo divistico; ora, più singolarmente, con una rinnovata attenzione al testo, capace di esplorarne le profondità e di fornirne una restituzione scenica esulante dai convenzionali compartimenti stagni dei generi tradizionali, di "commedia" e "tragedia". Quella di Modena non è, formalmente, la figura di un proto-dramaturg. Ma l'importanza dei suoi contributi e dei suoi tentativi di riforma (oltre che il coinvolgimento attivo in uno dei periodi più rilevanti della nostra storia nazionale) provvede a fare di lui, nel parere della critica, un precursore imprescindibile delle possibilità della dramaturgie in Italia.

Tra gli esperimenti di Modena e quelli del “dramaturg” italiano successivo è possibile registrare uno iato di quasi cent’anni: frutto anche, si direbbe, di quel ritardo con cui la prassi registica si afferma nel nostro Paese rispetto ad altre realtà europee. Si parla di Gerardo Guerrieri (1920-1986), figura chiave del nostro teatro postbellico e intellettuale caratterizzato da un’onnivora pulsione verso le arti e le attività più svariate (teatro, editoria, cinema, radio e televisione). Promotore teatrale di straordinario spessore tramite il suo Teatro Club romano, Guerrieri è altresì protagonista di due viscerali, strettissime collaborazioni che mi sembra abbiano sfiorato, nel loro sviluppo, la concreta possibilità di assurgere a forme di dramaturgie istituzionale, con precise assunzioni per tale ruolo. Da una parte il lungo lavoro col regista Luchino Visconti (1906-1976) e con la sua Compagnia Italiana di Prosa, della quale Guerrieri è vice-direttore insignito di funzioni repertoriali; dall’altra l’attività con il Piccolo Teatro di Milano, primo teatro stabile del nostro Paese e massimo promotore di tale possibilità, capeggiato dall’organizzatore Paolo Grassi (1919-1981) e da Giorgio Strehler (1921-1997), forse il più grande – certo il più “ingombrante” – della generazione dei nostri cosiddetti registi critici.⁵ All’interno di tali collaborazioni Guerrieri svolge il ruolo di critico, traduttore, fornitore di testi e di spunti e consulente repertoriale, dotato oltretutto di buona familiarità con gli attori delle due compagnie. E se il lavoro con Visconti sfocia nella significativa elezione a suo secondo ma non in un effettivo riconoscimento di un suo ruolo dramaturgico, i contributi di Guerrieri al Piccolo sembrano in procinto, per ben due volte, di farsi dramaturgie formale. Finendo però, in entrambi i casi, col non raggiungere una piena formalizzazione, e forse contribuendo indirettamente alla protratta “oscurità” clandestina della prassi nel nostro Paese.

Contemporaneamente e in seguito a Guerrieri va operando, in Italia, tutta una schiera di altri esperti del testo riconducibili, in maniera più o meno sotterranea, alle sembianze di dramaturg. La trattazione si sofferma brevemente sulle condizioni di lavoro di alcuni tra costoro – Luigi Lunari (1934-2019), Gian Renzo Morteo (1924-1989), Tullio Kezich (1928-2009), Roberto Lerici (1931-1992) e, più singolarmente, Giuliano Scabia (1935-2021) – prima di dedicare maggiore spazio a Edoardo Sanguineti (1930-2010), poeta e ideologo di punta del Gruppo 63: qui richiamato per la sua lunga carriera di adattatore e traduttore teatrale, in special modo per il suo storico “travestimento ariostesco” dell’*Orlando furioso* (1969) per il grande regista Luca Ronconi (1933-2015). Segue una rapida parentesi sul ruolo di Renato Gabrielli quale dramaturg istituzionale, tra 1997 e 2001, del Centro Teatrale Bresciano, istituzione aperta alla dramaturgie di stampo tedesco durante la direzione di Cesare Lievi. Uno tra i pochissimi professionisti assunti formalmente come dramaturg di un teatro italiano; caso che, se non unico, è certo il più lampante. La parabola “storica” della dramaturgie

⁵ Al riguardo Cfr. MELDOLESI CLAUDIO, *Sulla regia critica in Italia*, in CRUCIANI FABRIZIO, FALLETTI CLELIA (a cura di), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Il Mulino, Bologna 1986.

nostrana, poi, si avvia alla conclusione soffermandosi più diffusamente su colei che, con tutta probabilità, è la più celebre dramaturg d'Italia, Renata M. Molinari. Donna di teatro, formatrice, accademica e redattrice della collana Ubulibri diretta dal critico Franco Quadri (1936-2011), Molinari ha contribuito, a partire dagli anni Ottanta, a realizzazioni teatrali di varia natura che sono andate sempre più coinvolgendola, col passare del tempo, in un ruolo apertamente da dramaturg: tra le più importanti l'esordio "terzoteatrista" con Paolo Billi e Dario Marconcini per *Medea* (1986); la collaborazione coi Magazzini Criminali di Federico Tiezzi e Sandro Lombardi per *Artaud. Una tragedia* (1987); il lungo e intenso connubio col regista belga Thierry Salmon (1957-1998) per *Le troiane* (1988), la trilogia dedicata al lavoro di Fëdor Dostoevskij (1821-1861) tra 1991 e 1993 e *L'assalto al cielo* (1996) inserito nel cosiddetto Progetto Temiscira. A tali realizzazioni si è andata poi accompagnando, fin dagli anni Novanta, la vivace realizzazione di laboratori animati da una pratica dramaturgica; dopo il Duemila, inoltre, Molinari è stata protagonista di singolari realizzazioni prive di regista, che l'hanno vista coinvolta come dramaturg a tu per tu con gli attori – *Al placido Don* di Luigi Dadina, *Il custode delle partenze* di Massimiliano Speziani (entrambi del 2002) e *A quel cielo lontano. Il mio Pascoli* (2007) di Giuseppe Battiston. La sua attività, infine, si è articolata a partire dal 2016 in quella di curatrice e animatrice della Bottega dello Sguardo: biblioteca e archivio teatrale, centro di processualità creativa e "scuola" adibita all'organizzazione di workshop, con cornice Bagnacavallo di Romagna. E il monumentale catalogo di tali attività ha fornito a Molinari la sostanza con cui comporre a quattro mani, assieme a Claudio Meldolesi (1942-2009) dell'Università di Bologna, il volume *Il lavoro del dramaturg*. Unico testo monografico italiano a oggi dedicato alla figura del dramaturg, e in quanto tale base imprescindibile del presente elaborato.⁶

La ricerca, infine, trova il proprio epilogo prendendo in analisi la contemporaneità dramaturgica del nostro Paese. Caratterizzata ancora, come anticipato, dalla diffusa difficoltà di istituzionalizzazione della figura del dramaturg, l'Italia ha visto tale prassi declinata ora nell'alveo di singole e occasionali collaborazioni, ora in fenomeni di "curatela" dramaturgicamente informata. Negli ultimi anni, in compenso, gli Atenei del nostro Paese – o comunque strutture formative più o meno strettamente loro connesse – hanno cominciato a dedicare la propria attenzione al tema: concretizzandola, a oggi, almeno in due iniziative di formazione esplicitamente dramaturgica. E, anche sulle orme di Giuliano Scabia, non risulta estraneo alle possibilità della dramaturgie il ricco, vivace ambito del teatro sociale: comprensivo di tutte quelle realizzazioni che, allontanandosi dal lavoro teatrale "tradizionale" e dalle sue logiche produttive, dedicano la propria attenzione alla costruzione e al rafforzamento di comunità di non professionisti. Valorizzando in maniera manifesta, forse, quell'idea di teatro educatore lungo

⁶ MELDOLESI, MOLINARI RENATA MARGHERITA, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Ubulibri, Milano 2007. Il libro verrà richiamato più volte nel corso della trattazione.

la quale, come un *fil rouge*, sembra muoversi l'attività di buona parte dei professionisti della dramaturgie qui trattati. Che essi siano esplicitamente dramaturg, oppure che condividano solo le proprie competenze con quella figura professionale che, secondo Meldolesi, supporta il teatro con la modestia invisibile di un *attore ombra* giapponese.⁷

A conclusione del lavoro, in appendice, vengono riportate le trascrizioni di diverse interviste con alcuni professionisti italiani connessi, a vari livelli, alla pratica della dramaturgie (riferimenti alle quali sono già intessuti nel corso della trattazione precedente). Testimonianze offertemi nel corso del 2021, per le quali rinnovo i miei ringraziamenti a tutti coloro che si sono dati disponibili a contribuire alla mia ricerca.⁸

⁷ MELDOLESI, MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg*, p. 25. Il riferimento è a un insieme di personaggi che, nell'ambito di varie forme teatrali giapponesi (come il Kabuki o il teatro di figura Bunraku), ricade sotto l'etichetta generale di *kuroko* (黒子, all'incirca 'abiti/uomini neri'): lavoratori scenici che compaiono sul palco completamente abbigliati di nero – a indicazione di una loro presunta “invisibilità” rispetto ai colori sgargianti delle messinscena nipponiche – per spostare gli elementi della scenografia, assistere gli attori nel cambio dei costumi e nell'utilizzo degli oggetti di scena e interpretare comparse prive di battute. Professionisti che, non diversamente dal dramaturg, forniscono un contributo fondamentale all'allestimento, ma che sono come quest'ultimo caratterizzati da una ridotta visibilità rispetto al risultato. Cfr. Internet Archive, Wayback Machine, sito del Consiglio delle arti giapponese (Japan Arts Council), pagina *Kuroko* (https://web.archive.org/web/20171113060247/http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/jp/4/4_04_07.html).

⁸ Alle interviste qui riportate è bene aggiungere, poi, la menzione di altre due occasioni di dialogo prive di trascrizione, ma fondamentali alla genesi del lavoro: una conversazione telefonica con Claudio Longhi svoltasi il 4 ottobre 2020 e una lunga intervista a Giulio Sonno del 10 marzo 2021. Momenti per i quali ci tengo a ringraziare nuovamente entrambi.

1. Fondazione di una pratica: albori settecenteschi della dramaturgie tedesca

Gli studiosi concordano sull'identità del padre della dramaturgie tedesca e globale, se non direttamente del primo dramaturg ufficiale: il drammaturgo, critico e filosofo illuminista Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781).⁹ Per quanto la parabola del suo percorso dramaturgico ufficialmente riconosciuto sia stata di breve durata, appena due anni, Lessing resta un punto di riferimento inamovibile per la pratica del dramaturg.¹⁰ Perché si possa conferire il giusto valore alla sua figura, tuttavia, converrà prima soffermarsi sul contesto in cui Lessing si trovò a operare, e sulle ragioni della sua scelta.¹¹

La caratteristica fondamentale del popolo tedesco a cavallo tra Settecento e Ottocento, secondo Adelina Suber, è la sua sostanziale *estraneità* rispetto ai popoli limitrofi: giocata tra i due poli opposti della conservazione di una specifica identità della propria *Kultur* e della ricerca, nelle culture confinanti, di spunti capaci di trasformarla, di arricchirla e consentirle una maturazione. Nel perimetro di tale estraneità, dunque, si stende un autentico oceano di possibilità conoscitive: «L'estraneità al mondo reale può comportare le visioni utopiche; l'essere *altro* delle lingue straniere, nonché dei dialetti, può arricchire la lingua nativa; l'essere *altro* dei luoghi lontani può indurre al viaggio di *formazione*». ¹² Non stupirà quindi constatare che la Germania della seconda metà del XVIII secolo in avanti sia, in tutto e per tutto, la terra dei traduttori. Da nessuna parte, nell'Europa del tempo, si traduce come in Germania; da nessuna parte la pratica della traduzione assurge a uno status paragonabile a quello conferitole in Germania. Si parla a ragione, per la Germania dell'epoca, di un

⁹ Taluni, tuttavia, ritengono di poter rilevare degli almeno ideali precursori della pratica in individui dotati di grande consapevolezza teatrale attivi anche secoli prima di Lessing. Hanno provveduto a farlo, ad esempio, gli americani Michael Lupu e Michael Mark Chemers; dei quali riporto, pur senza avallarle, le teorie. Il primo definisce “dramaturg” – tra caute virgolette – Euripide (485-406 a.C.), Jean-Baptiste “Molière” Poquelin (1622-1673), Carlo Goldoni (1707-1793) e, dopo Lessing, Georg Büchner (1813-1837) (LUPU MICHAEL, *There is Clamor in the Air*, in *Voice of the Dramaturg*, «Theatre Symposium», n. 3, University of Alabama Press, Tuscaloosa 1995, p. 44; a rafforzare l'identificazione con un proto-dramaturg almeno di Goldoni contribuisce Meldolesi; vedi nota 54). Ancora più curioso risulta essere l'elenco del secondo: che, sulla base di comuni competenze da “filosofi pratico-estetici” («practical aesthetic philosopher[s]»), intravede dei proto-dramaturg in personaggi quali l'organizzatore di processioni votive egiziano Ikhnofret (vissuto in un lasso di tempo compreso tra 1991 e 1802 a.C.), Platone (428/427-348/347 a.C.), Aristotele (384-322 a.C.), il saggio indiano Bharata (collocabile, con poche certezze, tra IV secolo a.C. e II secolo d.C.), Quinto Orazio Flacco (65-8 a.C.), il grammatico Elio Donato (IV secolo), la monaca drammaturga Roswitha di Gandersheim (935-973 circa), l'attore e autore giapponese Motokiyo Zeami (1363-1443 circa), il filologo Lodovico Castelvetro (1505-1571), Lope de Vega (1562-1635) e il contemporaneo di Lessing Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799). Cfr. CHEMERS, *Ghost Light*, pp. 12-34. Devo invece alla prof.ssa Simona Morando dell'Università degli Studi di Genova (che in questa sede ringrazio) una suggestione relativa alla possibilità di poter assegnare competenze pre-dramaturgiche alla figura professionale del corago seicentesco. Cfr. FABBRI PAOLO, POMPILIO ANGELO (a cura di), *Il corago, o vero Alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, Leo S. Olschki, Firenze 1983.

¹⁰ LUCKHURST MARY, *Dramaturgy. A Revolution in Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, p. 24.

¹¹ Per più approfondite informazioni sulla figura del filosofo Cfr. ZIMMERN HELEN, *Gotthold Ephraim Lessing: his life and his works*, Longmans, Green & Co., 1878.

¹² SUBER ADELINA, *I mestieri di dramaturg e traduttore in Germania: il caso esemplare di Ludwig Tieck*, in *Teatro e Storia*, v. 24, annuale 2002-2003, Bulzoni, Roma, pp. 489-490.

vero e proprio processo di *onnitraduzione*: «puro impulso a tradurre infinitizzato, puro impulso a tradurre tutto e ogni cosa», afferma Suber citando Berman. E continua «‘Tradurre tutto’ significa tradurre quelle opere, passate o straniere, che portano in germe la letteratura a venire».¹³ La tensione magnetica verso culture e mondi diversi conduce alla necessità della traduzione, uno strumento tramite il quale filtrare gli impulsi provenienti dall’altrove, per farli propri. Diversi tra i più grandi intellettuali tedeschi dell’epoca traducono con frequenza da altre lingue: sono «poeti e filosofi *anche* traduttori» Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), i fratelli August (1767-1845) e Friedrich von Schlegel (1772-1829), Wilhelm von Humboldt (1767-1835), Friedrich Hölderlin (1770-1843), Johann Gottfried von Herder (1744-1803), Friedrich Schleiermacher (1768-1834). E anche chi non si dedica apertamente al lavoro traduttivo, come Friedrich “Novalis” von Hardenberg (1772-1801), contribuisce ciò nondimeno all’acceso dibattito critico relativo alle pratiche di traduzione.¹⁴

È proprio nelle parole di quest’ultimo che si scopre una delle cifre più distintive della nuova traduzione tedesca: «Solo per noi», dice Novalis, «le traduzioni sono diventate *ampliamenti* [*Erweiterungen*]». La traduzione non è mero trasferimento delle parole e delle vicende di una lingua altrui nella propria. La traduzione è un’arte. Una pratica poetica capace, potenzialmente, di conferire nuovo e ulteriore valore al prodotto originale.¹⁵ «Ci vuole moralità poetica, sacrificio dell’attitudine,

¹³ Ivi, p. 490; Cfr. BERMAN ANTOINE, *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*, a cura di Gino Giometti, Quodlibet, Macerata 1997, pp. 174-175 (ed. or. *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, Gallimard, Parigi 1984).

¹⁴ SUBER, *Ludwig Tieck*, p. 492. L’onnitraduzione tedesca risulta essere poi saldamente imparentata anche al Romanticismo: corrente che, inaugurata in Germania da diversi dei «poeti e filosofi» che vanno dedicandosi alla traduzione, nel giro di qualche anno si diffonde a macchia d’olio per il resto d’Europa («I romantici tedeschi erano una generazione di traduttori», sostiene Joanna Neilly; NEILLY JOANNA, *German Romanticism as Translational World Literature: Friedrich Schlegel’s Lucinde and Andrés Neuman’s El viajero del siglo*, in «Modern Languages Open», 24, 2018, p. 4). Cfr. BERMAN, *La prova dell'estraneo*; LEE KYOUNG-JIN, *Die deutsche Romantik und das Ethische der Übersetzung: Die literarischen Übersetzungsdiskurse Herders, Goethes, Schleiermachers, Novalis’, der Brüder Schlegel und Benjamins*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2014. Sul romanticismo tedesco Cfr. BRECKMANN WARREN, *European Romanticism: A Brief History with Documents*, Hackett Publishing Company, Indianapolis 2015.

¹⁵ Per ulteriori ragguagli sulla pratica della traduzione (anche sconnessa dal contesto tedesco di fine XVIII secolo) Cfr. BENJAMIN WALTER, *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Einaudi, Torino 1995, pp. 39-52 (ed. or. *Die Aufgabe des Übersetzers*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955); STEINER GEORGE, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, Oxford 1975. Suber, poi, riporta nella sua trattazione le parole di Terracini sulle somiglianze vigenti tra traduttore e attore: «Ma un traduttore non è solamente un critico e un interprete; gli occorrono qualità prossime alla creazione poetica nelle quali risalti un certo valore mimetico [...]; vi è nella sua interpretazione un elemento creativo ed attivo che porta ad avvicinarla all’interpretazione di un attore. Possiamo anche avvicinare il traduttore ad altra specie di interprete: un direttore d’orchestra mi descrisse un giorno l’angoscia che prova al momento di alzare la bacchetta e segnare il tempo della prima battuta, che, buono o falso, non potrà più cambiare durante l’interpretazione. Anche il traduttore deve scegliere un tono ed una misura e mantenerla uguale sino alla fine. In questa uguaglianza si riassume forse l’elemento veramente attivo nella sua interpretazione. Comunque sia, dipende da tale uguaglianza la presenza o l’assenza di un ritmo proprio della traduzione» (SUBER, *Ludwig Tieck*, p. 511; TERRACINI BENVENUTO, *Il problema della traduzione*, a cura di Bice Mortara Garavelli, Serra e Riva Editore, Milano 1983, pp. 87-88). Sulle capacità della traduzione di scoprire significati impensati persino nell’originale, poi, si è espresso Umberto Eco, constatando che «non è tanto l’autore che influenza il traduttore, quanto il traduttore che, chiedendo conforto all’autore circa una modifica che avverte come ardita, gli permette di capire quale era il vero senso di quello che egli, l’autore, aveva scritto» (ECO UMBERTO, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano 2003, p. 151). Sulla capacità della traduzione – attoriale, in questo caso – di scovare nel testo originale qualcosa

per sottomettersi a una vera traduzione», continua Novalis. «Si traduce per autentico amore del bello e della letteratura patria. Tradurre è poetare (*dichten*), proprio come il produrre opere proprie – e più difficile, più raro».¹⁶ Una simile brama di trasporre nella propria lingua e nella propria cultura tutto quanto lo scibile affonda le sue radici nella storia tedesca precedente. Ha un capostipite eminente: la Bibbia, nella traduzione in volgare fattane da Martin Lutero (1483-1546). L'esemplare fondativo della letteratura successiva come della pulsione tedesca a tradurre è una versione del testo sacro occidentale per antonomasia, resa accessibile a tutti, senza bisogno di mediazione da parte di un sacerdote cattolico. Un testo *tradotto* che è eminentemente e specificamente tedesco, pensato dal riformista per risultare comprensibile e immediatamente familiare alla totalità dei lettori suoi connazionali. Ma nell'auspicare l'approccio individuale al testo sacro, senza filtri e senza chiavi di lettura imposte dall'altro, Lutero provvede altresì ad affermare un'ulteriore caratteristica formale della tradizione (e traduzione) successiva: la componente dialogica. La lettura autonoma del testo sacro presuppone il dialogo di ogni singolo credente col suo dettato. Una ricerca individuale, una continua re-interpretazione, che certo contribuì all'insorgere di una miriade di culti protestanti diversi dopo la prima grande frattura luterana con la Chiesa di Roma. Ispirata in parte ai vivaci dibattiti teologici vigenti tra gli ebrei trapiantati in terra tedesca, la pulsione dialogica intorno alla Bibbia si apre spesso a interpolazioni con la letteratura romanza, con quella popolare e con alcuni spunti di quella classica. Si apre al mito e all'impresa eroica, riletti in ottica sacrale e cristiana. E la lettura di questa «Bibbia narrata ai semplici», secondo Suber, dà spesso l'impressione di star consultando «dei Canovacci [...] della Commedia all'improvviso o del teatro delle marionette».¹⁷

Giungiamo, con quest'ultimo riferimento, al palcoscenico. Il teatro risulta essere luogo privilegiato dell'estraneità, del dialogo – con l'autore dell'opera, chiaramente, ma anche e soprattutto con il pubblico – e della traduzione – dall'opera alla scena. Elemento emblematico in molti degli esemplari

che aveva eluso persino l'autore, infine, si dirà in relazione al primo grande "proto-dramaturg" del nostro Paese, l'attore romantico Gustavo Modena (Cfr. la sezione del presente elaborato dedicata a Modena).

¹⁶ SUBER, *Ludwig Tieck*, p. 508; BERMAN, *La prova dell'estraneo*, p. 135. Altre affermazioni di Novalis riportate da Berman e Suber, poi, sembrano quasi prefiguratrici dell'attenzione del dramaturg verso la fruizione e la consapevolezza spettatoriale (anche se riferite a lettori e non a un pubblico teatrale): «*Il vero lettore dev'essere l'autore ampliato*. Egli è l'istanza superiore che riceve la cosa già elaborata dall'istanza inferiore. Il sentimento col quale l'autore ha distinto i materiali del suo libro distingue nuovamente alla lettura la parte rozza dalla parte colta, e se il lettore elaborasse il libro secondo la sua idea, un secondo lettore lo purificherebbe ancor più, e così, mentre la massa elaborata passa continuamente in recipienti freschi e attivi, essa finisce per diventare parte essenziale, anello dello spirito attivo [...] La maggior parte degli scrittori sono ad un tempo, mentre scrivono, i propri lettori e perciò nelle opere si insinuano tante tracce del lettore, tanti riguardi critici, tante cose che sono utili al lettore, ma non allo scrittore. Lineette di sospensione – parole in corpo maggiore – passi sottolineati: tutto ciò entra nel campo del lettore. Il lettore mette gli accenti a suo arbitrio; a rigore fa del libro ciò che vuole» (Ivi, pp. 509-510; NOVALIS, *Opera filosofica*, v. 1, Einaudi, Torino 1993, p. 488; il corsivo iniziale è di Suber). Suber stessa, poi, constata come «per i Romantici tedeschi il lavoro di traduzione implica una sorta di preveggenza sui suoi effetti, immediati e futuri, sui lettori, la loro storia, la loro lingua, il loro modo di esprimersi» (SUBER, *Ludwig Tieck*, p. 503)

¹⁷ Ivi, pp. 502-504; Cfr. ROSENZWEIG FRANZ, *La scrittura. Saggi dal 1914 al 1929*, a cura di Gianfranco Bonola, Città Nuova, Roma 1991.

di *Bildungsroman* ('romanzo di formazione') dell'epoca, il teatro è percepito come via di fuga temporanea dalla realtà, approdo a un mondo altro. Un mondo che, una volta tornati alle traversie della vita reale, continua a soggiornare nella mente di chi vi ha posto lo sguardo, alterandone permanentemente la percezione. Il teatro altera lo spettatore, ed è pertanto tappa obbligatoria di una buona *Bildung*: «la crescita e lo sviluppo della personalità passano per le scene, le attraversano e poi le abbandonano per sempre». ¹⁸ Se la Bibbia di Lutero detiene il primato nel canone culturale tedesco, poi, un più che dignitoso secondo posto spetta a una produzione drammaturgica: quella di Shakespeare. Non c'è modello di letteratura straniera più importante, in area tedesca, dell'opera del Bardo. Un'opera che, tramite il fitto dialogo con la primazia del testo luterano, pare investita addirittura di una connotazione sacrale:

Il Libro sacro [...] sembra trovare un parallelo letterario, per complessità di composizione, lettura, interpretazione, traduzione, con Shakespeare, inteso come compimento massimo di un Libro profano e considerato passaggio imprescindibile al romanzo ultimo, del futuro. ¹⁹

Lo stesso teatro, del resto, appare spesso, nelle opere tedesche del periodo, in aperta correlazione con lo spazio ecclesiastico. Luogo adibito allo studio dei testi sacri e in particolare della Bibbia luterana: ²⁰ a rafforzare la vicinanza almeno ideale tra le possibilità della messinscena e l'infinita traduzione dialogata con cui la realtà tedesca dell'epoca si relaziona con le altre; vicinanza peraltro manifestata anche nell'assidua frequentazione teatrale e nella grande attenzione critica rivolta al teatro da tanti dei massimi filosofi-traduttori dell'epoca. ²¹

La "traduzione totale" tedesca, la pulsione dialogica, il precipuo interesse rivolto al teatro come tappa formativa: tali aspetti sono tutti connessi alla figura del dramaturg. Giocano un ruolo nella sua nascita, e contribuiscono a costituirne le sembianze. Il dramaturg entra in dialogo con le opere, vi scorge nodi insperati, le mette in contatto con la sua contemporaneità scoprendovi nuovi spunti, *rigenerandole*. Il suo campo d'azione, alle origini squisitamente letterario, riguarda proprio le già citate «opere [...] che portano in germe la letteratura a venire». ²² Coi grandi drammi il dramaturg instaura il proprio dialogo, segnando nuove attribuzioni di senso che permangono aperte all'aggiunta, all'intervento altrui, alla riproposizione. Non meno del traduttore, poi, il dramaturg "dialoga" con un'opera che si

¹⁸ SUBER, *Ludwig Tieck*, p. 508.

¹⁹ Ivi, pp. 504-505. Riguardo all'influenza di Shakespeare su numerosi autori dell'epoca (non solo tedeschi) Cfr. FAZIO MARA (a cura di), *Il mito di Shakespeare e il teatro romantico. Dallo Sturm und Drang a Victor Hugo*, Bulzoni, Roma 1993.

²⁰ SUBER, *Ludwig Tieck*, p. 503.

²¹ Ivi, p. 492.

²² Ivi, p. 490.

dà già come compiuta e originale. Un processo simile nelle movenze, tuttavia, conduce a esiti differenti. Il lavoro del traduttore è teso a rendere *familiare* ciò che non lo è, trasponendolo nella sua cultura. Il dramaturg, al contrario, si applica per guardare ciò che gli risulta familiare con una prospettiva diversa, e per far sì che gli spettatori possano condividere il medesimo sguardo: rende l'opera *estranea*, permettendone nuove interpretazioni.²³

Le prime richieste per una maestranza teatrale assimilabile a quella del dramaturg risalgono alla seconda metà del XVIII secolo. Sono diversi gli intellettuali che in questo periodo auspicano l'istituzione di un nuovo mestiere: una figura di “non-attore” (*Nicht-Schauspieler*)²⁴ che possa inserirsi all'interno di una compagnia nel ruolo di garante intellettuale, procurandole una guida tanto artistica che morale. L'anonimo autore di *Zufälligen Gedanken über die Schaubühne zu Wien* (*Pensieri sparsi sul teatro da Vienna, 1760*) arriva a sostenere come assoluta la necessità di un vero e proprio «saggio», istruito e dotato di buona pratica nelle belle arti.²⁵ Non è meno categorico Johann Elias Schlegel quando, negli *Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen* (*Scritti sulla costruzione di un teatro a Copenaghen, pubblicato nel 1764*), afferma che

La supervisione di tutta la commedia e del suo allestimento, non dovrebbe essere lasciata a un attore, ma, come si è soliti fare per le Opere e per le commedie recitate nelle corti, a una persona di un certo riguardo che sia sufficientemente colta e capace di scegliere i buoni drammi e separare la stupidità e la volgarità dalle idee argute e raffinate.²⁶

Si tratta di un fermento di rinnovamento generalizzato, auspicato da molti esponenti dell'intelligenza tedesca ma difficile nell'esecuzione, e pertanto limitato a pochi effettivi tentativi di applicazione. Nell'ottica della fondazione di una storia e di una prassi dramaturgica, però, sarà bene soffermarsi su un esperimento in particolare. Un tentativo di breve durata, fallito rovinosamente dopo appena due anni, ma capace di echeggiare fino a oggi attraverso più di due secoli.

²³ Ivi, pp. 506-507.

²⁴ Ivi, p. 492; Suber attinge l'incisiva espressione da MAURER-SCHMOOCK SYBILLE, *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*, Max Niemeyer Verlag, Tubinga 1982.

²⁵ SUBER, *Ludwig Tieck*, p. 492. Non è totalmente chiaro se, in questo frangente, Suber faccia riferimento a *Zufällige Gedanken über die deutsche Schaubühne zu Wien, von einem Verehrer des guten Geschmacks und guter Sitten* (*Pensieri sparsi sul teatro tedesco da Vienna, da un estimatore del buon gusto e della moralità*), datato a sua volta 1760 ma attribuibile a Joseph-Heinrich Engelschall (1724-1776; Cfr. ENGELSCHALL JOSEPH-HEINRICH, *Zufällige Gedanken über die deutsche Schaubühne zu Wien, von einem Verehrer des guten Geschmacks und guter Sitten*, Johann-Thomas Trattner, Vienna 1760).

²⁶ SUBER, *Ludwig Tieck*, p. 493; MAURER SCHMOOCK, *Deutsches Theater*, p. 90.

1.1 Il primo dramaturg: Lessing al Teatro Nazionale di Amburgo

Il 1767 è l'anno di pubblicazione di un documento intitolato *Rassegna provvisoria dei cambiamenti in atto al Teatro di Amburgo a partire dalla Pasqua 1767*. Attribuito a Johann Friedrich Löwen, direttore del teatro menzionato nel titolo (situato nella Gänsemarkt di Amburgo e capace di accogliere 1.600 spettatori),²⁷ il documento esplicita gli intenti rinnovatori del progetto che tenta di sollevare detto teatro alla dignità di un'istituzione nazionale, orgoglio per la Germania intera e fulcro di un fervore rappresentativo che sia eminentemente tedesco.²⁸

Annunciamo al pubblico la speranza, forse inattesa, di elevare ad Amburgo il dramma tedesco a una dignità che non potrà ottenere in nessun'altra circostanza. Perché finché questa eccellente, piacevole ed edificante forma d'arte resterà nelle mani di uomini che, per quanto ineccepibili, sono costretti a fare della loro arte esclusivamente una forma di guadagno; finché l'incoraggiamento reciproco e il nobile vanto dell'imitazione mancheranno agli stessi attori; finché trascureremo di ispirare gli scrittori della nazione a comporre drammi nazionali; finché la norma teatrale eviterà di dedicarsi alla selezione delle opere e alla morale degli attori; finché tutto ciò esisterà non vedremo mai il dramma tedesco crescere oltre la sua infanzia.²⁹

Il manifesto programmatico di Löwen getta una luce cupa sul teatro tedesco dell'epoca. Löwen – e poi Lessing con lui – ne accusa l'intero sistema produttivo: attori, drammaturghi e organizzatori teatrali. I primi, secondo lui, mancano di disciplina, professionalità e conoscenze; sono interessati esclusivamente alla propria rinomanza scenica e alla grandezza del proprio ruolo, trascurando la fonte letteraria delle interpretazioni che li rendono famosi. È visibile, tra le linee, anche una marcata critica alla prassi dell'attore principale, sorta di leader di compagnia dedito a guadagnarsi il plauso del

²⁷ TRENCSENYI KATALIN, *Dramaturgy in the Making. A User's Guide for Theatre Practitioners*, Bloomsbury Methuen Drama, Londra 2016, p. 7. Löwen è anche autore di una storia generale dei teatri tedeschi – *Geschichte des deutschen Theaters* (1766) – e di un opuscolo incentrato sulla attività del Teatro di Amburgo – *Flugschriften über das Hamburger Nationaltheater* (1766-1767 –; Cfr. LÖWEN JOHANN FRIEDRICH, *Geschichte des deutschen Theaters (1766) und Flugschriften über das Hamburger Nationaltheater (1766 und 1767)*, a cura di Heinrich Stümcke, Ernst Frensdorff, Berlino 1905).

²⁸ Un tentativo precedente si svolge tra 1727 e 1740 a Lipsia, col patrocinio del critico Johann Christoph Gottsched (1700-1766) e dell'attrice Friederike Caroline Neuber (1697-1760). TRENCSENYI, *Dramaturgy in the Making*, pp. 4-5.

²⁹ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 25-26; Cfr. ROBERTSON JOHN GEORGE, *Lessing's Dramatic Theory*, Cambridge University Press, Cambridge 1939, pp. 18-23. La traduzione è mia. Si riporta la versione inglese utilizzata come riferimento: «We hereby announce to the public the perhaps unexpected hope of raising the German drama in Hamburg to a dignity which it will not attain in any other circumstances. For whilst this most excellent, pleasing and edifying branch of the fine arts remains in the hands of such men, albeit the most upstanding of men, who are forced to turn their art exclusively into a means of earning their crust; whilst mutual encouragement and the noble pride of imitation is lacking amongst actors themselves; whilst we fail to inspire the writers of the nation to compose national dramas; whilst theatrical policy-making fails to pay heed either to the selection of plays or to the morals of actors; whilst all this exists we will never see German drama emerge from its infancy».

pubblico a scapito del resto della produzione: non diversamente dal “Grande attore” che dominerà i palcoscenici italiani fino ai primi anni del Novecento.³⁰ Ai drammaturghi, invece, Löwen critica la facile imitazione degli imperanti modelli francesi, stantia garanzia di profitto priva di originalità e mancante di qualunque cifra specificamente tedesca. Ma dello stato allora vigente della drammaturgia tedesca sono accusati soprattutto gli organizzatori teatrali: rei di non aver sostenuto la formazione di drammaturghi promettenti, vitali per la creazione di una nuova drammaturgia nazionale, come di essersi guardati bene dall’educare il pubblico alla ricezione di una simile, mancante produzione.

Proprio nell’ottica di porre rimedio alle lacune indicate da Löwen si sviluppa il progetto del nuovo Teatro di Amburgo. Un’istituzione che diventa a tutti gli effetti il primo Teatro Nazionale tedesco: sostenuto economicamente da un consorzio di dodici uomini d’affari dell’alta borghesia amburghese – tra le più ricche del Paese – capeggiato da Abel Seyler (1730-1800).³¹ Il manifesto di Löwen, più avanti, si sofferma a dipingere le sue aspirazioni riguardo al neonato teatro, in cui il direttore intravede una miriade di possibilità: un’accademia per la formazione degli attori, che possa disporre di una compagnia pagata con regolare salario; uno spazio dove organizzare letture e conferenze sulla storia e sulla teoria del teatro dalle origini alla contemporaneità; un’istituzione che favorisca la produzione di nuove tragedie e commedie tramite l’assegnazione di premi in denaro.³² Un’operazione tanto ambiziosa, dotata di un intento programmatico rivoluzionario per la produzione drammaturgica di uno Stato come la Germania, necessita di una figura di riferimento all’altezza. E i suoi propugnatori ritengono che tale figura debba coincidere con quella di colui che, all’epoca, era ritenuto il più grande uomo di lettere, critico e drammaturgo tedesco: Lessing. Il filosofo viene invitato al Teatro di Amburgo, perché divenga promotore della riforma teatrale che là si va cercando. Una riforma che, va detto, non ha intenti unicamente artistici. La Germania di fine Settecento, a differenza delle vicine Francia e Inghilterra, non può vantare le sembianze di uno Stato nazionale. Di fatto, è assai più simile a una federazione: composta da una miriade di principati diversi, dotati di statuti e corti autonome. Tale panorama contribuisce, fino alla metà del XVIII secolo se non oltre, a impedire lo sviluppo di una letteratura nazionale unitaria che possa essere emblematica per tutto il Paese, e con essa di un’unica “lingua” letteraria. Ed è anche con in mente tale pulsione culturale “nazionalista” che i

³⁰ Per più precisi ragguagli sulla tipologia del grande attore si confronti la sezione del presente elaborato dedicata a Gustavo Modena.

³¹ LUCKHURST, *Revolution*, p. 26; TRENCSENYI, *Dramaturgy in the Making*, p. 7; CARDULLO, *What is Dramaturgy*, p. 31.

³² LUCKHURST, *Revolution*, pp. 26-27. Per favorire un simile progetto di riforma, il Teatro di Amburgo affida la formazione dei propri attori a Konrad Ekhof (1720-1778), uno tra i massimi interpreti tedeschi dell’epoca, fautore di una professionalizzazione attoriale e sviluppatore di una nuova forma di recitazione diffusasi a partire dalla metà del Settecento. Nel corso dei due anni di lavoro amburghesi Lessing apprende molto da lui, e dimostra grande rispetto per la sua persona. Ivi, pp. 25-26; 33; TRENCSENYI, *Dramaturgy in the Making*, p. 7; LESSING GOTTHOLD EPHRAIM, *Drammaturgia d’Amburgo*, a cura di Pietro Chiarini, Bulzoni, Roma 1979, pp. XXI-XXII; 106-107; (ed. or. *Hamburgische Dramaturgie*, 2 v., Cramer, Amburgo e Brema 1767-1769); sul lavoro di Ekhof Cfr. FETTING HUGO, *Conrad Ekhof: ein schauspieler des achtzehnten jahrhunderts*, Henschelverlag, Berlino 1954.

riformatori amburghesi convocano Lessing. Nell'ottica di favorire una riforma teatrale capace di sostenere uno Stato frammentario nella ricerca di un'identità nazionale comune.

L'attribuzione del ruolo al filosofo, secondo Mary Luckhurst, richiede alcune settimane. I riformatori amburghesi vorrebbero fare dell'illuminista il loro drammaturgo istituzionale («Theatre Poet», nella resa inglese di Joel Schechter),³³ incaricandolo della produzione di un notevole *corpus* di drammi originali; base per una futura, ideale drammaturgia nazionale. Lessing, poi, vanta eccezionali doti di traduttore, anche tra i suoi connazionali: la sua poliglossia, la conoscenza di altre letterature e le nozioni accademiche gli permetterebbero, all'occorrenza, di adattare alcuni tra i più fulgidi esemplari di drammaturgia straniera, da contrapporre alla più gettonata, “facile” produzione francese che domina i palcoscenici dell'epoca.³⁴ Il filosofo, tuttavia, dà prova di grande modestia. Gli manca, sostiene, la «*lebendige Quelle*» necessaria a ricoprire un simile ruolo: la ‘fonte vitale’ di ogni processo creativo spontaneo, alla quale egli contrappone invece il suo lento e metodico rigore. Ritiene di non essere in grado di produrre drammaturgie all'altezza su commissione, e che i suoi semplici ‘esperimenti’ drammaturgici («*Versuche*») non possano costituire il metro di paragone per un nuovo teatro nazionale. Lui, insiste, è soltanto un critico che scrive opere.³⁵ Nonostante la piena fiducia dei suoi datori di lavoro, pertanto, Lessing negozia per sé un ruolo diverso. La mole del suo operato è goffamente celata dietro la posizione ufficiale di “Consulente legale”: dicitura che, è evidente, poco ha a che fare con le mansioni che il critico va a ricoprire e con le ambizioni dietro la sua presenza al Teatro di Amburgo.³⁶

³³ CARDULLO, *What is Dramaturgy*, p. 28.

³⁴ Sull'arte della traduzione Lessing dichiara convinzioni non dissimili da quelle degli autori romantici presi in considerazione nella sezione precedente (LESSING, *Drammaturgia*, p. 45).

³⁵ LUCKHURST, *Revolution*, p. 27; Cfr. LESSING, *Hamburgische Dramaturgie*, in *Werke*, a cura di Julius Petersen e Waldemar von Olshausen, 25 v., Bong & Co, Berlino 1925-1935, pp. 407-408; LAMPORT FRANCIS J., *Lessing and the Drama*, Clarendon Press, Oxford 1981, p. 124; versione italiana in LESSING, *Drammaturgia*, p. 428. La ricerca di *vitalità* Lessing la propugna anche in tutta una serie di altri ambiti artistici, tasselli diversi di una concezione estetica univoca: in ambito filosofico preferisce Gottfried von Leibniz (1646-1716) a Christian Wolff (1679-1754) in virtù della maggiore *Lebendigkeit* ('vivacità') da lui rilevata nelle teorie del primo; in poesia sostiene l'importanza di una *lebendige Wirkung* ('effetto vitale') contro la più diffusa idea di *Ut pictura poësis* ('Come nella pittura così nella poesia', locuzione del poeta latino Orazio relativa a una concezione della poesia come pittorica ed evocatrice d'immagini). Suo obiettivo già all'alba della realizzazione delle commedie giovanili, del resto, risulta essere una *lebendige Erkenntnis* ('comprensione vitale'); Cfr. TUCCI FRANCESCA, *Tendenze recenti della Lessing-Forschung. A proposito del Lessing-Handbuch di Monika Fick*, in «Studi Germanici», n. 39, 2001, pp. 123-140, p. 126).

³⁶ TRENCSENYI, *Dramaturgy in the Making*, p. 7. Tra le diciture associate alla figura di Lessing nell'ambito della saggistica di lingua inglese, tuttavia, il termine più diffuso è «resident/in-house critic», ‘critico istituzionale’ (Ivi, p. 9-10; CARDULLO, *What is Dramaturgy*, p. 27).

1.2 La *Drammaturgia d'Amburgo*: semi di una crescita futura

Il compito principale di Lessing, stando agli accordi stabiliti, è di realizzare articoli critici relativi alla produzione del Teatro Nazionale su un periodico edito dal suo consorzio gestionale. Non potendolo assoldare come drammaturgo di punta, il teatro assume Lessing come critico: nella speranza che la sua erudizione e le sue approfondite conoscenze teatrali possano fornire un contributo all'ambita riforma.³⁷ Ma il primo dramaturg, nel bene e nel male, fa molto di più. Il frutto del suo lavoro, travagliato e discontinuo nella pubblicazione, è la *Drammaturgia d'Amburgo (Hamburgische Dramaturgie, 1767-1769)*: il primo testo normativo della professione dramaturgica.³⁸

Nella critica periodica affidata al filosofo e confluita in tale volume, i gestori del teatro intravedono la possibilità di un canale privilegiato per la promozione dei propri spettacoli. John George Robertson sostiene che, nell'assumere Lessing come critico e nel garantirgli un contatto con il pubblico di Amburgo, il consorzio ritiene di essersi apertamente guadagnato una sorta di pubblicitario («publicity agent»), pronto a tessere le lodi delle produzioni del Teatro Nazionale.³⁹ Lessing, tuttavia, ha altri programmi. E la fedeltà all'intento riformatore della sua posizione la manifesta con critiche più o meno dirette agli interpreti del Teatro di Amburgo e agli attori in generale:⁴⁰ attaccati per motivi non dissimili da quelli esposti da Löwen nella manifestazione d'intenti della stessa istituzione. Non è raro, poi, che le critiche di Lessing siano rivolte al gusto del pubblico contemporaneo come ai

³⁷ Al momento del suo ingresso al Teatro di Amburgo Lessing aveva già fornito notevoli contributi a tre diversi periodici sull'arte del teatro: *Beiträge zur Historie und Aufnahme Des Theaters (Contributi alla storia e al progresso del teatro, 1750)*, *Theatralische Bibliothek (Biblioteca teatrale, 1754-1758)* e *Briefe, die neueste Literatur betreffend (Lettere sulla letteratura recente, 1759-1565)* (LUCKHURST, *Revolution*, pp. 28; 42).

³⁸ Affidato alle stampe periodiche dell'editore Joachim Christoph Bode (TRENCSÉNYI, *Dramaturgy in the Making*, p. 7), l'insieme di articoli che vanno a costituire la *Drammaturgia d'Amburgo* come la conosceranno i posteri di Lessing – centoquattro in totale, gli ultimi quattro dei quali assommati di fatto in uno solo – vengono poi raccolti e stampati in due volumi da J.H. Cramer a Brema nel 1769 (LUCKHURST, *Revolution*, p. 30; Cfr. LESSING, *Drammaturgia d'Amburgo*); una traduzione in inglese dell'opera, rivista e integrata con una serie di aggiunte trascurate dalle versioni precedenti, è poi offerta in *open source* grazie al lavoro di diversi studiosi statunitensi: Media Commons Press, *Hamburg Dramaturgy* (<http://mcpres.media-commons.org/hamburg/>); Cfr. ARONS WENDY, BALDYGA NATALYA, CHEMERS MICHAEL MARK, FIGAL SARA, *The "Open-Sourced" Hamburg Dramaturgy: A Twenty-first-Century Invitation to Interact with an Eighteenth-Century Work in Progress*, in «Theatre Topics», v. 24, n. 2, giugno 2014, pp. 145-148. Per il suo volume Lessing, inizialmente, avrebbe voluto optare per un altro titolo, *Hamburgische Didaskalien (Didascalie di Amburgo)*. Una dicitura tesa a esplicitare l'ispirazione dell'opera alle didascalie aristoteliche: sorta di note di produzione compilate dal filosofo greco per offrire informazioni sull'esecuzione e la ricezione di vari testi teatrali. Il titolo definitivo include, invece, un probabile riferimento a *La Drammaturgia* di Leone Allacci (1586-1669), un simile catalogo di opere italiane, analizzate nei loro allestimenti in tutta Europa, il cui autore è apertamente citato da Lessing (LUCKHURST, *Revolution*, p. 29; LESSING, *Drammaturgia*, pp. 429-430; Cfr. ALLACCI LEONE, *Drammaturgia di Leone Allacci: accresciuta e continuata fino all'anno 1755*, Bottega d'Erasmus, Torino 1961).

³⁹ CARDULLO, *What is Dramaturgy*, p. 29; Cfr. ROBERTSON, *Lessing's Dramatic Theory*.

⁴⁰ Cfr. ad esempio LESSING, *Drammaturgia*, pp. 33-35; 126-130; 430-431.

drammaturghi e alle opere cari a quest'ultimo. Il filosofo ritiene del resto di scrivere per illuminare gli spettatori, non per supportare i loro pregiudizi o le loro percezioni sfasate sull'arte teatrale.⁴¹

È la dichiarazione programmatica di una delle principali pulsioni dell'opera di Lessing: quella educativa, tesa alla creazione di un *nuovo* pubblico. Se una nuova drammaturgia tedesca fatica ad affermarsi, ragiona Lessing, è anche per via degli spettatori.⁴² Il pubblico, non meno degli attori, deve essere educato alle possibilità di un nuovo teatro, diverso da quello sterilmente attinto dalla Francia. Il primo dramaturg, convinto ancora del primato del testo sulla trasposizione attoriale (cognizione rimasta a lungo vigente), dà ampia prova della sua ottica eminentemente letteraria per buona parte dei centoquattro tasselli della sua produzione critica amburghese.⁴³ Più volte, nel corso dell'opera, il filosofo si lancia contro i più noti drammaturchi della tradizione francese, primi tra tutti Pierre Corneille (1606-1684) e il suo contemporaneo François-Marie "Voltaire" Arouet (1694-1778).⁴⁴ Autori colpevoli, nelle sue parole, di aver più di chiunque altro travisato le norme della drammaturgia antica: le constatazioni di Aristotele sull'unità teatrale di spazio, tempo e azione, fattesi regole inflessibili con l'avvento del Neoclassicismo.⁴⁵ Lessing, dal canto suo, dedica ampio spazio allo Stagirita e a quelle che ritiene essere le sue teorie sul teatro.⁴⁶ Sulla questione delle "regole" si esprime in favore dell'unità d'azione sopra le altre: propugna una semplicità di fondo dell'intreccio, utile a conferire all'opera una più forte parvenza di mimesi rispetto alla vita reale.⁴⁷ Proprio l'aderenza alla

⁴¹ LESSING, *Drammaturgia*, pp. 6-8; 35; 89-90; 259; 409-413. Informato del risentimento di diversi lettori di Amburgo riguardo ai suoi scritti critici, poi, Lessing si esprime in maniera perentoria: «se ad essi spiace la modesta franchezza scevra da secondi fini, ho paura che troppe volte ancora dovrò scontentarli» (Ivi, p. 41),

⁴² Ivi, p. 431-432.

⁴³ Già nella presentazione dell'opera Lessing sostiene che l'attore «deve pensare con l'autore, e soprattutto pensare con lui quando questi abbia commesso qualche pur scusabile errore» (Ivi, p. 8).

⁴⁴ Cfr. ad esempio Ivi, pp. 118-122: l'articolo XXIII della *Drammaturgia* ha per oggetto una lunga critica a Voltaire, con pretesto il giudizio impietoso che il francese ha espresso per un'opera del suo connazionale Thomas Corneille (1625-1709), fratello del più celebre Pierre (a sua volta frequente e prediletto bersaglio delle critiche di Lessing; si Cfr., oltre alle note successive, Ivi, pp. 146-160).

⁴⁵ Gli articoli LXXXI, LXXXII e LXXXIII della *Drammaturgia* sono dedicati quasi interamente alla critica di diversi autori francesi colpevoli, per Lessing, di aver danneggiato tanto l'arte della tragedia che la comprensione di Aristotele (LESSING, *Drammaturgia*, pp. 356-368; Cfr. anche 332-347; 433-434). E il primo dei tre il filosofo arriva a concluderlo sostenendo che «Corneille, Racine [Jean, 1639-1699], Voltaire o Crébillon [Prosper Jolyot, 1674-1762] sanno poco o nulla di ciò che faceva essere Sofocle, Euripide o Shakespeare quel che effettivamente erano. Questi ultimi si trovano di rado in contraddizione con le istanze fondamentali di Aristotele; gli altri, invece, tanto più spesso» (Ivi, p. 359). Il tedesco, in compenso, sembra mostrare maggiore rispetto per Denis Diderot (1713-1784): lodato per quel *Padre di famiglia* che, con *Il figlio naturale* e con *Miss Sara Sampson* dello stesso Lessing, costituisce uno dei precursori del grande dramma borghese ottocentesco (LESSING, *Drammaturgia d'Amburgo*, pp. 75; 224; anche verso Diderot, comunque, il filosofo si riserva ampie possibilità di critica: Cfr. Ivi, pp. 368-385).

⁴⁶ Cfr. Ivi, pp. 327-347; 182-190. Più di uno studioso, tuttavia, ha avuto modo di soffermarsi sui fraintendimenti dello stesso Lessing rispetto al dettato di Aristotele: connessi perlopiù alla non totalmente uniforme tradizione filologica degli scritti dello Stagirita. E la strenua, ferrea difesa del dettato aristotelico da ogni accusa di contraddizione interna, per Dickson, contribuisce a fare di Lessing «il più bellicoso tra i critici tedeschi» («this most bellicose of all German critics», DICKSON K. A., *Lessing's Creative Misinterpretation of Aristotle*, in «Greece & Rome», v. 14, n. 1, aprile 1967, p. 54; Cfr. ANDERSON MICHAEL, *A Note on Lessing's Misinterpretation of Aristotle*, in «Greece & Rome», v. 15, n. 1, aprile 1968, pp. 59-62).

⁴⁷ LESSING, *Drammaturgia d'Amburgo*, pp. 213-214; altrove Lessing ha modo di constatare che «il genio ama la semplicità, l'intelletto ama le complicazioni» (Ivi, p. 150). La semplicità, poi, il filosofo va ricercandola anche nello stile,

realtà, del resto, costituisce uno dei pilastri dell'ideale teatrale di Lessing. Una realtà che si manifesti con le sembianze della tragedia borghese, di avvenimenti credibili e fedelmente ricostruiti capaci, spingendo gli spettatori alla catarsi (ricondata alla sua matrice aristotelica, contro quelli che il filosofo ritiene siano fraintendimenti critici posteriori), di contribuire a migliorarne la morale.⁴⁸ Qui come altrove, le percezioni teatrali del primo dramaturg sono rivolte malinconicamente al suo ideale di pubblico ateniese antico, testimone delle prime tragedie dotato di grande sofisticatezza e di un'invidiabile tempra morale. Metro di paragone straordinariamente elevato di fronte al quale, inevitabilmente, gli spettatori contemporanei a Lessing risultano ulteriormente sminuiti.⁴⁹ L'aderenza al vero, tuttavia, Lessing sembra disposto a sacrificarla sull'altare dell'autore che, nel Settecento tedesco delle traduzioni, è secondo solo al Lutero traduttore della Bibbia: Shakespeare. Lessing dedica molte pagine al Bardo; la produzione del quale vuole imparentata, per eccellenza, ai tragici greci originari.⁵⁰ Il filosofo, poi, accantona la mimesi anche nel prendere le difese di un retaggio della vecchia Commedia dell'Arte: l'Arlecchino/Hanswurst bandito dai palcoscenici di Lipsia. Ma nella maschera del servo teatrale per antonomasia Lessing ravvisa tanto il modello grecolatino del «Parassita» quanto le parvenze di quel *fool* caro ai frangenti comici del suo venerato Shakespeare.⁵¹ Le lunghe divagazioni e le riflessioni critiche dell'autore si intersecano all'elenco delle opere rappresentate sul palcoscenico di Amburgo, fornendo un quadro della programmazione del teatro nel corso dei suoi due anni di attività. Sul repertorio del quale scrive, tuttavia, Lessing non ha esercitato alcuna influenza. Ogni possibilità di suggerire testi gli è preclusa dalla gestione del teatro: che, contro i dichiarati impulsi riformatori del progetto, risulta essere maggiormente devota alla sicurezza economica derivante da un campionario di testi di più sicuro successo.⁵² E il filosofo, nell'introduzione alla *Drammaturgia*, reagisce mettendo cautamente le mani avanti rispetto a quelle che prevede essere delle scelte non ottimali in fatto di selezione dei drammi:

sostenendo che «Il sentimento non può mai esprimersi in un linguaggio ricercato, prezioso, ampolloso; un simile linguaggio non viene dal cuore e può quindi commuoverlo. Esso invece s'accorda molto bene con le parole e le espressioni più semplici, comuni familiari», e ancora che «Nulla è più decoroso [...] e più degno della semplice natura» (Ivi, pp. 269-271).

⁴⁸ TRENCSENÝI, *Dramaturgy in the Making*, p. 8-9; cfr. LESSING, *Drammaturgia*, pp. 328-347.

⁴⁹ Ivi, pp. 19; 352-353; CARDULLO, *What is Dramaturgy*, p. 36.

⁵⁰ Cfr. Ivi, pp. 307-308; 359. Con grande lucidità di dramaturg, poi, Lessing afferma che «Shakespeare va studiato, non saccheggiato» (Ivi, p. 325).

⁵¹ LESSING, *Drammaturgia*, pp. 94-97. Il bando di Arlecchino è sostenuto, tra l'altro, da Gottsched e Neuber (menzionati alla nota 19): personaggi in cui alcuni tra i primi critici tedeschi della pratica della dramaturgie ritennero di poter ravvisare i fondatori di quest'ultima (MELDOLESI, MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg*, p. 23; TRENCSENÝI, *Dramaturgy in the Making*, p. 8; LUCKHURST, *Revolution*, pp. 31-33; Cfr. JÜRS-MUNBY KAREN, *Hanswurst and Herr Ich: Subjection and Abjection in Enlightenment Censorship of the Comic Figure*, in «New Theatre Quarterly», n. 23, 2, Cambridge University Press, pp. 124-135).

⁵² LUCKHURST, *Revolution*, p. 30.

Questa *Drammaturgia* sarà una rassegna critica di tutti i lavori che verranno rappresentati, e accompagnerà passo per passo poeti e attori nel loro cammino. La scelta delle opere non è piccola cosa, presuppone abbondanza; onde se non saranno messi in scena esclusivamente dei capolavori, si saprà a cosa addebitarne la colpa. Del resto non è un male se la produzione mediocre viene presentata per quello che realmente è; lo spettatore insoddisfatto potrà almeno esercitare le proprie capacità di critica. Per formare il gusto di un uomo che abbia sano intendimento, è sufficiente spiegargli i motivi per i quali qualcosa non ha incontrato la sua approvazione. Inoltre, taluni lavori mediocri devono essere mantenuti nel repertorio, perché in essi vi sono alcune parti eccellenti, nelle quali questo o quell'attore può dispiegare tutte le proprie capacità. Allo stesso modo non si rifiuterà una composizione musicale per il solo fatto che si appoggia a un testo infelice.⁵³

Quella di Lessing è una vera e propria difesa preventiva, atta a distanziare la propria figura di erudito dalla "facilità" di un repertorio che sembra già in partenza aver accantonato gli ambiziosi intenti del nuovo teatro amburghese per incontrare il gusto del pubblico dell'epoca. La sperata promozione di una drammaturgia nazionale tedesca si scontra subito, del resto, con la sostanziale assenza di testi di rilievo nel panorama nazionale del periodo: dei 184 lavori allestiti nei due anni di vita del teatro, le 176 rappresentazioni di testi tedeschi sono schiacciate dalle 308 dei francesi; e il nome del solo Lessing – che, oltre a essere critico residente, è autore delle opere più fortunate del repertorio tedesco, *Miss Sara Sampson* (1755) e *Minna von Barnhelm* (1763) – non può nulla contro quelli di Molière, Diderot, Beaumarchais e dell'aspramente criticato Voltaire.⁵⁴ Il tono elevato e spesso incoerentemente divagante della stessa *Drammaturgia*, poi, finisce per nuocere ulteriormente al progetto, allontanando i potenziali lettori interessati alla vita teatrale cittadina di Amburgo con delle nozioni e un'idea di teatro probabilmente troppo avanzate – se non apertamente troppo pretenziose –

⁵³ LESSING, *Drammaturgia*, p. 7.

⁵⁴ LUCKHURST, *Revolution*, p. 35. Nonostante l'importanza critica della *Drammaturgia*, è bene non trascurare gli apporti pratici di Lessing – sempre umile riguardo alle sue abilità di autore drammatico – per lo sviluppo di una nuova drammaturgia tedesca. *Miss Sara Sampson*, scritta e portata in scena oltre dieci anni prima dell'impiego del filosofo presso il Teatro Nazionale, è tra i primissimi e più riusciti esponenti di quel dramma borghese che, in seguito, avrebbe legato strettamente le sue sorti alla pratica drammaturgica (Ivi, p. 28; TRENCSENYI, *Dramaturgy in the Making*, p. 5). *Nathan il saggio* (1779), un inno alla convivenza religiosa pacifica, tra i testi cardine dell'Illuminismo, fu la prima opera portata sulle scene tedesche dopo la caduta del Nazismo ed è ancora una delle letture più gettonate nelle scuole di tutta la Germania (CHEMERS, *Ghost Light*, p. 114). Per quanto il repertorio del Teatro d'Amburgo si muova abitualmente in contraddizione rispetto ai desideri di Lessing, infine, esso scopre il suo spettacolo di maggiore successo proprio tra le opere del filosofo: *Minna von Barnhelm*, una delle più significative commedie della produzione tedesca, è rappresentata ben sedici volte sul palcoscenico di Amburgo (LUCKHURST, *Revolution*, p. 35; Cfr. *Selected Prose Works of G.E. Lessing*, a cura di Edward Bell, traduzione di Helen Zimmer, George Bell & Sons, Londra 1879). Giunto alla conclusione della sua *Drammaturgia*, tuttavia, Lessing non può che paragonarsi in maniera ben poco lusinghiera a un altro grande innovatore (nonché, per Meldolesi, altro anticipatore della drammaturgie; MELDOLESI, MOLINARI, *Lavoro del dramaturg*, pp. 77-79), Goldoni: «devo rinunciare a ripetere per il teatro tedesco ciò che Goldoni fece per il teatro italiano, quando in un sol anno lo arricchì di tredici nuove commedie» (LESSING, *Drammaturgia*, p. 429).

per il pubblico dell'epoca.⁵⁵ E un critico rimasto anonimo non può che interrogarsi, nel 1769, sulla validità dell'opera di Lessing nell'effettiva implementazione di un nuovo teatro e di una nuova drammaturgia nazionali:

Secondo me, il nostro teatro è a uno stadio di sviluppo troppo prematuro e delicato per portare lo scettro regale della critica di Lessing... O la *Drammaturgia* è stata scritta solo per la nostra umiliazione? ... I critici d'arte non sono il pubblico, ma lo formano. Ora che abbiamo una *Drammaturgia*, avremo anche un teatro? Un teatro tedesco originale? Ne dubito molto.⁵⁶

L'intento riformatore di Lessing, condiviso con Löwen, si scontra con un clamoroso insuccesso pratico: frutto delle liti e delle incomprensioni tra gli amministratori del teatro come dell'ostilità al progetto degli attori, dotati di grande potere decisionale nella selezione del repertorio.⁵⁷ I disequilibri interni, i disaccordi gestionali e le ingenti difficoltà economiche del consorzio, infine, conducono al fallimento del teatro di Amburgo nel 1679, appena due anni dopo l'inizio dell'ambiziosa impresa.⁵⁸ L'esperimento del primo teatro nazionale tedesco si conclude in maniera fallimentare, e il primo grande teorico della figura del dramaturg rifiuta di continuare tale attività presso altre istituzioni.⁵⁹

1.3 Dopo Lessing: continuatori, proseliti, imitatori (e il breve caso di Schiller)

Se la collaborazione di Lessing con il teatro di Amburgo si rivela infelice, la *Drammaturgia* si dimostra al contrario capace di ispirare fin da subito i contemporanei. Nei vent'anni successivi alla sua pubblicazione si susseguono una serie di opuscoli e manifesti che, fin dal titolo, tentano di ricalcarne da vicino le tematiche e lo spirito: *Wienerische Dramaturgie (Drammaturgia viennese, 1775)*, *Mannheimer Dramaturgie (Drammaturgia di Mannheim, Otto Heinrich von Gemmingen, 1779)*, *Dramaturgische Fragmente (Frammenti di drammaturgia, Johann Friedrich Schink, 1781-*

⁵⁵ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 34-36. Lessing stesso, tuttavia, ricorda ai suoi lettori che i fogli della *Drammaturgia* non hanno e non vogliono avere «la pretesa di fornire una trattazione sistematica di drammaturgia», e che pertanto il loro autore non è «obbligato a risolvere tutti i problemi che [pone]» (LESSING, *Drammaturgia*, p. 408). Una dichiarazione apologetica, collocata nel XCV articolo dell'opera (a neanche dieci numeri dalla conclusione), che sembra tradire in parte le iniziali speranze riformatrici del filosofo, ormai evidentemente disilluso rispetto all'impresa amburghese.

⁵⁶ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 35-36; Cfr. STEINMETZ HORST (a cura di), *Lessing – ein unpoetische Dichter: Dokumente aus drei Jahrhunderten zur Wirkungsgeschichte Lessings in Deutschland*, Steinmetz, Horst, Athenäum, Francoforte e Bonn 1969, p. 74.

⁵⁷ CARDULLO, *What is Dramaturgy*, pp. 28-32. Dopo una serie di liti con Madame Hensel, attrice di punta del Teatro Nazionale, a Lessing viene proibito di commentare, nei suoi scritti, la performance degli attori: non ne fa più parola dopo il numero XXV della *Drammaturgia*, nel giugno 1767 (LUCKHURST, *Revolution*, pp. 32-33; LESSING, *Drammaturgia*, pp. XII-XIII). Il filosofo, tuttavia, aveva espresso più volte lodi per la donna, arrivando a definirla «indubbiamente una delle migliori attrici che il teatro tedesco abbia mai avuto» (Ivi, pp. 29; 73-74).

⁵⁸ CARDULLO, *What is Dramaturgy*, p. 30.

⁵⁹ LUCKHURST, *Revolution*, p. 38; ROBERTSON, *Schiller After a Century*, Blackwood, Edinburgo e Londra 1905, pp. 54-55.

1784), *Dramaturgische Blätter* (*Periodici di drammaturgia*, Adolf von Knigge, 1788-1789) e persino una *Neue Hamburgische Dramaturgie* (*Nuova drammaturgia d'Amburgo*, Henry Cristopher Albrecht, 1791). Un volume anonimo pubblicato a Lipsia – la stessa città responsabile del bando di Arlecchino – fa invece proprie due delle diciture che Lessing considera per la sua *Drammaturgia*, unendole nel titolo: *Didaskalien, oder Streifereyen im Gebiete der Dramaturgie* (*Didascalie, o riflessioni sul campo della drammaturgia*, 1796).⁶⁰ Tali pubblicazioni sono emblematiche di una diffusa, crescente convinzione della legittimità – se non della necessità – di impiegare uno specialista critico o drammaturgico all'interno dell'istituzione teatrale, nell'ottica di migliorarne i prodotti e il repertorio. Tutto ciò, si direbbe, grazie al primo dramaturg: nel quale due personalità del calibro di Friedrich Schiller (1759-1805) e Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) provvedono a riconoscere un maestro indiscusso in questioni letterarie e teatrali, tributandogli il titolo di miglior critico tedesco dell'epoca.⁶¹

Da un punto di vista meramente cronologico, poi, Schiller è il primo a seguire le orme di Lessing. Nel 1783 viene assunto come dramaturg e drammaturgo al teatro di Mannheim. La sua, non diversamente da quella del maestro, sarà una parabola di breve durata e di apparentemente impercettibile influenza: appena un anno di lavoro, segnato dalla realizzazione di due delle tre opere che sperava di produrre come dall'impossibilità di influenzare un rinnovamento del repertorio, arroccato sulla sicurezza finanziaria di prodotti noti.⁶² Resta irrealizzato anche il progetto teorico di una sua *Mannheimer Dramaturgie*, a cinque anni da quella di von Gemmingen. La descrizione di tale programma mai dato alle stampe, tuttavia, ne rivela l'ambizioso intento, che attinge a piene mani dalla *Drammaturgia* di Lessing: Schiller avrebbe voluto elevare il teatro di Mannheim a dignità nazionale mettendone per iscritto la storia, analizzandone il repertorio, realizzando biografie degli attori e articoli sulla pratica recitativa e su quella drammaturgica. È un progetto notevole. Ma è destinato alla scomparsa nel momento in cui, alla scadenza del contratto con il teatro, Schiller non viene riconfermato nella sua posizione.⁶³ All'epoca, conviene dirlo, l'autore doveva ancora diventare il grande poeta protagonista della successiva congerie romantica. Forse, armato della reputazione che si sarebbe guadagnato nel giro di alcuni anni, avrebbe potuto condurre le vicende del teatro di Mannheim a un esito diverso.⁶⁴

⁶⁰ LUCKHURST, *Revolution*, p. 37.

⁶¹ Cfr. SCHILLER FRIEDRICH, GOETHE JOHANN, *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, a cura di Emil Staiger, Insel, Francoforte sul Meno 1966, p. 756.

⁶² Cfr. KÖSTER ALBERT, *Schiller als Dramaturg: Beitrag zur Deutschen Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, Wilhelm Herz, Berlino 1981; SHARPE LESLEY, *Schiller and the Mannheim National Theatre*, in «The Modern Language Review», v. 100, n. 1, gennaio 2005, pp. 121-137.

⁶³ SCHILLER, *Sämtliche Werke*, a cura di Gerhard Fricke e Herbert G. Göpfert, Hanser, Monaco 1980, v. 5, pp. 831-833.

⁶⁴ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 37-38.

1.4 Ludwig Tieck al Teatro di Dresda

[...] un intellettuale come lui, autore e dramaturg, storico del teatro,
lettore in pubblico e conferenziere,
traduttore dallo spagnolo e dall'inglese,
conoscitore del mondo del teatro e amico di attori,
nonché – da giovane – aspirante attore⁶⁵

ADELINA SUBER

Schiller è il primo successore di Lessing. Ma il titolo di secondo dramaturg ufficiale, per quanto fumoso come tutto ciò che riguarda la pratica (e in particolare gli anni della sua fondazione), viene solitamente attribuito a Ludwig Tieck (1773-1853). Nato una manciata di anni dopo l'esperimento di Amburgo, Tieck si distingue nella prosa, nel giornalismo, nella traduzione e nella critica teatrale. E queste sue abilità gli fruttano un primo salario regolare e un primo titolo nel 1825, come «*Literator e Dramaturg*» del teatro di Dresda, su incarico del direttore Adolf von Lüttichau.⁶⁶ Tale istituzione, da *Hoftheater* ('teatro di corte') alle dipendenze del regnante locale, va trasformandosi gradualmente in uno *Stadttheater* ('teatro cittadino') indipendente.⁶⁷ E la parabola di questo primo impiego dramaturgico di Tieck è ben più fortunata di quella dei suoi pur eccelsi predecessori: ai due anni di Lessing e al solo anno di Schiller Tieck può contrapporre ben undici di attività ininterrotta, seguiti da cinque di progressivo ritiro.⁶⁸ Nel corso di questo periodo, Tieck segue le orme di Lessing realizzando articoli critici relativi alla produzione del suo teatro sul quotidiano *Dresdner Abendzeitung* (*Giornale serale di Dresda*). Nel 1826, inoltre, pubblica i propri *Dramaturgische Blätter* (omonimi a quelli di von Knigge), apprezzati fin da subito per la loro originalità e riconosciuti a ragione tra i prodotti più significativi nell'evoluzione della critica teatrale tedesca.⁶⁹

Non è tutto. Critico eclettico e poliglotta, Tieck viaggia per l'Europa, guadagnandosi una reputazione sovranazionale e scrivendo approfonditamente di teatro italiano, spagnolo e francese, con un'attenta analisi comparatistica degli stili recitativi dei vari Paesi. E il campo dei suoi scritti si estende alla

⁶⁵ SUBER, *Ludwig Tieck*, p. 496.

⁶⁶ Ivi, pp. 496-497. Oltre venti anni prima, nel 1801, Tieck aveva invece visto respinta la sua autocandidatura a dramaturg per lo Stadttheater di Francoforte, nonostante già all'epoca potesse vantare buona fama di autore e critico. In una lettera del 1818 all'amico Karl Wilhelm Ferdinand Solger (illuminante, peraltro, sulla vocazione teatrale di Tieck e sulla sua pratica critica come su quella drammaturgica), poi, si può intravedere l'ombra di diversi altri insuccessi precedenti a quel fatidico 1825. Ivi, pp. 493-494; Cfr. SCHWEIKERT UWE (a cura di), *Dichter über ihre Dichtungen. Ludwig Tieck*, v. II, Heimeran, Monaco 1971, pp. 226-227.

⁶⁷ SUBER, *Ludwig Tieck*, pp. 493-494.

⁶⁸ LUCKHURST, *Revolution*, p. 39.

⁶⁹ SUBER, *Ludwig Tieck*, pp. 494-496.

scenografia, ai costumi e all'architettura teatrale.⁷⁰ L'importanza critica del dramaturg sarà tale da spingere il suo successore a Dresda, Eduard Devrient (altra interessante figura di dramaturg delle origini),⁷¹ a pubblicare due volumi dei *Kritische Schriften* (*Scritti critici*) di Tieck nel 1852, oltre dieci anni dopo essere subentrato al predecessore.⁷² Non diversamente da quanto accaduto a Lessing, in compenso, alcuni degli articoli di Tieck suscitano l'ostilità dei drammaturghi di Dresda, oltraggiati dalle sue critiche poco lusinghiere e minacciati dai suoi gusti elevati in materia drammaturgica. È di Theodor Winkler (1775-1856), uno dei più noti autori della città, figura chiave del repertorio del teatro nonché suo segretario,⁷³ il tentativo di far cacciare il dramaturg dell'istituzione. Ma il fallimento di tale operazione è ulteriore riprova della maggiore stabilità della posizione di Tieck rispetto ai dramaturg precedenti.⁷⁴

Le mansioni e i conseguimenti di Tieck a Dresda, bisogna dirlo, danno prova di una versatilità e di un eclettismo più marcati rispetto a Lessing. Assunto principalmente per la sua eccellenza critica, Tieck ha svariati compiti: complice, sicuramente, la maggiore autorità garantitagli rispetto al Lessing vittima della prepotenza attoriale ad Amburgo. La mole impressionante delle sue responsabilità – e, di conseguenza, dei suoi poteri – il direttore von Lüttichau aveva provveduto a metterla per iscritto già al momento dell'assunzione di Tieck:

La sua funzione sarebbe quella di *guidare la parte propriamente letteraria*, aiutare con i suoi consigli il direttore generale, *giudicare i manoscritti ricevuti, correggere quelli che vengono riadattati e dire il suo parere sull'attribuzione delle parti*. Egli sarà presente alle prove di lettura e alle prime prove al fine di *richiamare l'attenzione degli attori sul significato del dramma e sull'importanza dei personaggi; leggerà ad alta voce i drammi più importanti per dare agli attori*

⁷⁰ LUCKHURST, *Revolution*, p. 39; Cfr. ZEYDEL EDWIN, *Ludwig Tieck, the German Romanticist*, Princeton University Press, Princeton 1935. Tieck, poi, è autore di un *Bildungsroman* animato da un vistoso interesse teatrale, *Der junge Tischlermeister* (*Il giovane mastro falegname*; Cfr. SUBER, *Il romanzo teatrale di Ludwig Tieck: Der junge Tischlermeister. Narrazioni degli allestimenti di Götz von Berlichingen, dei Masnadieri e della Dodicesima notte*, in «Teatro e Storia», a. XXIII, n. 30, 2009).

⁷¹ Assunto come successore di Tieck col titolo di *Oberregisseur* ('regista superiore'), nel 1852 Devrient passerà allo Hoftheater di Karlsruhe come direttore e dramaturg: precursore, si direbbe, della moderna concezione tedesca di dramaturg responsabili di istituzioni teatrali (anche se il primato, in tal senso, spetta a Karl Immerman a Düsseldorf; vedi nota 84). E per il suo predecessore a Dresda Devrient dimostra la massima ammirazione, sostenendo sia stato proprio lui a spingerlo al teatro (SUBER, *Ludwig Tieck*, pp. 493-494; DEVRIENT EDUARD, *Aus seinen Tagebüchern. Berlin-Dresden 1836-1852*, a cura di Rolf Kabel, 2 v., Böhlau Weimar 1964).

⁷² LUCKHURST, *Revolution*, p. 39. Cfr. TIECK LUDWIG, *Kritische Schriften*, a cura di Eduard Devrient, 4 v., Brockhaus, Lipsia 1848-1852.

⁷³ SUBER, *Ludwig Tieck*, p. 499. Nel 1841, in prossimità alla fine dell'impiego di Tieck a Dresda, Winkler viene poi eletto vicedirettore a vita dell'Hoftheater: promozione che, oltre a cementare definitivamente la decisione del dramaturg di concludere il lavoro a Dresda, potrebbe aver contribuito alla cessazione ufficiale dello stesso (Ivi, p. 501).

⁷⁴ LUCKHURST, *Revolution*, p. 39; Cfr. PAULIN ROGER, *Ludwig Tieck. A Literary Biography*, Oxford University Press, Oxford 1985; ZYBURA MAREK, *Ludwig Tieck als Dramaturg am Dresdner Hoftheater. Mit einem Anhang bisher ungedruckter Dokumente zur Anstellung und Entlassung Ludwig Tiecks als Dramaturg am Dresdner Hoftheater*, in «Wirkendes Wort», 44, Agosto 1994.

(che si occupano sempre e soltanto dei loro ruoli) *una visione generale e il senso del tutto al fine di una buona e corretta interpretazione*; cercherà di aiutare al meglio gli attori più giovani e chiarirà loro il compito della loro arte e le necessarie conoscenze e, allo stesso modo, interverrà su costumi e decorazioni. Dovrà partecipare alla riunione settimanale con i direttori di scena (*Regisseurs*) presieduta dal direttore generale, per consultarsi e accordarsi sulle necessità dei teatri, sui costumi, sulle *pièces* nuove e su quelle antiche da rimettere in repertorio, sulla declamazione, sulla messinscena (*Spiel*), sulla distribuzione delle parti e su tutto quanto riguarda *il lato letterario e amministrativo*.⁷⁵

Si tratta di una serie di possibilità finora impensate, per la figura drammaturgica: molte delle quali risultano connesse a un'autentica pedagogia, a un ruolo di formatore di riferimento per la troupe teatrale. E, se gli studiosi concordano nel limitare i principali meriti di Tieck e la sua azione diretta a due principali ambiti tra quelli citati nel suo mansionario (repertorio e attori, con un apparente accantonamento di tutte le mansioni più strettamente amministrative prefigurate dallo scritto di Lüttichau),⁷⁶ si tratta comunque di responsabilità delle quali la neonata figura drammaturgica si trova insignita per la prima volta.

Prendiamone alcune in esame. Il critico, con le dovute premure e dimostrando il giusto tatto verso gli autori del luogo (specie Winkler), ha la possibilità di influenzare direttamente il repertorio del teatro, in particolare la selezione delle tragedie.⁷⁷ Shakespeare, per il quale Tieck condivide la sconfinata devozione di Lessing, viene portato sulla scena tedesca più che mai in passato, e si guadagnano un posto sul palcoscenico anche opere di Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), Lope de Vega (1562-1635) e Agustín Moreto (1618-1669). Tieck favorisce inoltre l'allestimento della migliore drammaturgia in lingua tedesca del momento: testi di Schiller, Goethe, Heinrich von Kleist (1777-1811), Jakob Lenz (1751-1792), Karl Wilhelm Solger (1780-1819) e dell'austriaco Franz Grillparzer

⁷⁵ IDEM, *Ludwig Tieck als Dramaturg*, pp. 239-240; SUBER, *Ludwig Tieck*, pp. 496-497; i corsivi sono miei. Alcune tra le mansioni elencate, apparentemente, Tieck era già arrivato a rivestirle in via non ufficiale, tra il 1819 e l'inizio formale del suo incarico, grazie alla vicinanza al precedente direttore del teatro, Traugott von Könneritz (1792-1866). Già in questi anni, quindi, Tieck sarebbe arrivato a esercitare una certa influenza sul repertorio del teatro di Dresda e persino sulla scelta e l'assunzione degli attori (Ivi, pp. 495-497; Cfr. FRIESEN HERMANN, *Ludwig Tieck. Erinnerungen eines alten Freundes aus den Jahren 1825-1842*, Wilhelm Braumüller, Vienna 1871, p. 70; PRÖLSS ROBERT, *Geschichte des Hoftheaters zu Dresden: von seinen Anfängen bis zum Jahre 1862*, Baensch, Dresda 1878, p. 441).

⁷⁶ SUBER, *Ludwig Tieck*, p. 498.

⁷⁷ Ibidem; LUCKHURST, *Revolution*, p. 39. Contro la selezione tragica di Tieck, a Winkler è garantita la facoltà di scegliere le commedie da allestire a Dresda: un ruolo che, complice da una parte la preponderanza dei suoi stessi testi (che costituivano abitualmente un settimo – quando non un terzo – del cartellone comico annuale; Ivi, p. 500; PRÖLSS, *Geschichte*, p. 448) e dall'altra le traduzioni realizzate di suo pugno di diversi "facili" lavori francesi (ritenute da Tieck non meno scadenti degli originali), gli guadagna le critiche del drammaturgo, e acuisce i dissapori tra di loro (LUCKHURST, *Revolution*, p. 499).

(1791-1872).⁷⁸ La Germania della sua epoca gli offre quella rosa di drammaturghi rinomati e riconosciuti che, il secolo precedente, era mancata a Lessing – costringendolo ad arrangiarsi con quella «produzione mediocre» ritenuta valida, tutt'al più, per affinare il gusto critico degli spettatori.⁷⁹ Il dramaturg di Dresda, dotato sia di più validi testi di riferimento che di sufficiente influenza per determinarne l'allestimento, può al contrario muovere i primi passi verso la costituzione di un repertorio nazionale tedesco, nonché sopperire alle sue lacune con la migliore drammaturgia straniera del passato.

Rilevante e singolarissimo, poi, è l'altro ambito delle mansioni di Tieck, il lavoro diretto con gli attori. In maniera inusitata per l'epoca (come, sostanzialmente, per tanto del successivo sviluppo della pratica), al dramaturg viene affidata la formazione vocale e recitativa degli attori del teatro di Dresda. Ma nell'assegnazione di tale incarico si possono scorgere i riflessi di una pratica personale che aveva contribuito a rendere famoso Tieck già negli anni precedenti: le sue *Vorlesungen* ('lezioni') serali, vere e proprie letture drammaturgiche svolte alla presenza di amici e conoscenti.⁸⁰ Proprio su una simile prassi sono modellate le sedute di declamazione con cui, sempre seralmente, Tieck tenta di formare gli attori di Dresda. Li guida con una declamazione sobria, espressiva senza mai eccedere la naturalezza, mancante di qualunque accelerazione o rallentamento artificiali del ritmo. L'obiettivo del dramaturg è che gli attori tedeschi "imparino", semplicemente, "a parlare" («sprechen lernen!»).⁸¹ Tali sedute, per Meldolesi, costituiscono veri e propri «pre-spettacoli, animati dall'arte del *ripetere* attivo come da una singolare sapienza indagatrice».⁸² Prefigurazioni, si direbbe, di quello scavo riattivatore che il dramaturg dedica al testo, se non direttamente di una pratica proto-laboratoriale, di ri-scoperta collettiva del dettato e del senso di un'opera. Ma c'è di più: Tieck arriva a giocare un ruolo persino nell'ingaggio di tali interpreti. E nell'ottica di favorire il corretto svolgimento delle recitazioni serali, la sua predilezione va ad attori giovani, più facili da formare e meno restii ad accogliere la sobrietà del suo stile; anche in virtù della gratitudine dimostratagli per la loro assunzione. La frequenza obbligatoria imposta alle sue letture e il suo disprezzo verso qualunque forma di

⁷⁸ Ivi, pp. 38-39. Tieck, in compenso, sembra aver ostacolato l'allestimento delle opere di diversi suoi connazionali, accantonati da lui come autori minori, quali August von Kotzebue (1761-1819), August Iffland (1759-1814) e altri drammaturghi non specificati ma vicini a Winkler (Ibidem).

⁷⁹ LESSING, *Drammaturgia*, p. 7.

⁸⁰ SUBER, *Ludwig Tieck*, p. 496.

⁸¹ Ivi, pp. 498-499; Suber riprende l'espressione da una lettera di Tieck al drammaturgo Heinrich Laube (1806-1884; ZYBURA, *Ludwig Tieck als Dramaturg*, p. 227). Sull'importanza di una moderazione e di un corretto "dosaggio" dell'arte recitativa il Lessing predecessore di Tieck aveva avuto già modo di esprimersi nel quinto articolo delle sue cronache di Amburgo (LESSING, *Drammaturgia*, pp. 31-35). Curiose e precoci, invece, le somiglianze tra la formazione vocale degli attori affidata a Tieck e la vicinanza tra dramaturg e «voice coach» sostenuta da Andrew James Hartley nel contesto del teatro shakespeariano contemporaneo: vicinanza che, in assenza del secondo, può persino causare l'assegnazione delle sue funzioni al primo (HARTLEY ANDREW JAMES, *The Shakespearean Dramaturg. A Theoretical and Practical Guide*, Palgrave Macmillan, Londra 2005, p. 176)

⁸² MELDOLESI, MOLINARI, *Lavoro del dramaturg*, p. 24.

virtuosismo individuale a scapito del resto del cast finiscono, comunque, per guadagnargli l'antipatia di diversi interpreti, sia giovani che "anziani". Ciò nonostante, è alla selezione di Tieck che si devono alcune delle migliori promesse del teatro di Dresda: Franz Joseph Becker (1808-1888), Emil Devrient (1803-1872) e Julie Gley Rettich (1809-1866); quest'ultima assai apprezzata per le sue interpretazioni in drammi il cui allestimento è favorito dallo stesso Tieck (*Intrigo e amore* di Schiller, nel 1827, e il *Faust* di Goethe, nel 1829).⁸³

I primi frutti di una finora insperata ricaduta scenica del dramaturg (Lüttichau aveva parlato di «costumi e decorazioni»), poi, si possono scoprire proprio a Dresda: è qui che, per diverse messinscene elisabettiane, Tieck partecipa attivamente all'allestimento scenografico, forte di non trascurabili competenze scenotecniche come dei suoi approfonditi studi sulla scenografia inglese dei secoli precedenti.⁸⁴ E testimonianza meglio documentata di tale lavoro è l'implementazione della cosiddetta «impalcatura alla Tieck», un balcone elisabettiano sovrastante un palcoscenico privo di sipario: una trovata scenica che scopriamo implementata nell'ultima, celebratissima collaborazione diretta del dramaturg con l'Hoftheater, il *Macbeth* del 1836.⁸⁵ Tieck, infine, contribuisce ancora più di Lessing a saldare la pratica della prima dramaturgie con quella della traduzione. Traduttore versatile e attento, Tieck traspone in tedesco alcuni tra i più grandi autori del *siglo de oro* iberico: i Lope e Calderón dei quali favorisce l'allestimento a Dresda e Miguel de Cervantes (1547-1616). Ardente promotore di Shakespeare, poi, il dramaturg si premura di fornirne una storica traduzione tedesca (1825-1833; 1839-1840), completando e integrando il lavoro svolto dall'amico August Schlegel tra 1799 e 1810.⁸⁶ E il suo contributo, come anticipato dalle pillole sul repertorio del Teatro di Dresda fornite in precedenza, è tanto più significativo in quanto condotto sul palcoscenico direttamente nelle sue traduzioni.

Tieck, tuttavia, guarda con una certa insoddisfazione al suo ruolo di dramaturg: vessato, anche se meno di quanto era accaduto con Lessing, dal rapporto con attori e autori – primi tra tutti Winkler – restii ad assecondare la sua grande visione (che, peraltro, il dramaturg propugna con intransigenza

⁸³ SUBER, *Ludwig Tieck*, pp. 496-499.

⁸⁴ Sul fronte della scenografia Suber ricorda il fruttuoso rapporto tra Tieck e Karl Immermann (1796-1840), dal 1832 contemporaneamente dramaturg e direttore dello Stadttheater di Düsseldorf. I due si ispirano a vicenda nell'ideazione e nella realizzazione di precisi apparati scenografici; Immermann, in particolare, nel 1840 ha modo di realizzare una struttura ideata da Tieck nel suo *Mastro falegname* in occasione di un allestimento del *Come vi piace* shakespeariano (Ivi, p. 493; Cfr. KINDERMANN HEINZ, *Theatergeschichte Europas*, 10 v., Müller, Salisburgo 1972, v. VI; DEVRIENT EDUARD, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, 2 v., a cura di Rolf Kabel e Christoph Trilse, Henschel, Berlino 1967, v. 2.

⁸⁵ SUBER, *Ludwig Tieck*, pp. 498-500. La produzione shakespeariana sovrintesa da Tieck, ricorda Suber, risulta essere tanto significativa da restare modello per discreta parte degli allestimenti tedeschi del Bardo fino all'inizio del XX secolo (Cfr. anche ZYBURA, *Ludwig Tieck als Dramaturg*, p. 231; MAROTTI FERRUCCIO, *Amleto o dell'oxymoron. Studi e note sull'estetica della scena moderna*, Bulzoni, Roma 1966, p. 47).

⁸⁶ SUBER, *Ludwig Tieck*, p. 491. Al riguardo Cfr. ZYBURA, *Ludwig Tieck als Übersetzer und Herausgeber. Zur frühromantischen Idee einer "deutschen Weltliteratur"*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 1994.

paragonabile proprio a quella di Lessing)⁸⁷. Tali condizioni lo spingono, a partire dal 1836, a un graduale ritiro dalla vita dell'Hoftheater come dalla città stessa; un ritiro formalizzato nel 1842 con l'interruzione ufficiale del suo lavoro, dopo sedici anni di attività. Tale finale, tuttavia, non gli sarà parso amaro come quello di Lessing ad Amburgo. Già da qualche tempo, infatti, Tieck è ospite di riguardo di Federico Guglielmo IV di Prussia (1795-1861), che gli garantisce una generosa pensione annua di 1.000 talleri prussiani. Nel 1842, poi, il regnante lo invita a trasferirsi ufficialmente a Berlino, offrendogli il ruolo di consigliere del Königlichches Theater ('Teatro reale') e il relativo stipendio di 3.200 talleri. È un'offerta che Tieck non può rifiutare. Ed è un'offerta che lo ricopre di gratificazioni. Gli attori e i direttori del Teatro reale dimostrano per lui il massimo rispetto, facendo propri i suoi suggerimenti in fatto di messinscena, recitazione e repertorio. Gli viene offerta la supervisione artistica per la rappresentazione dei drammi shakespeariani come dei classici greci, e gli spettano sia la distribuzione delle parti che lo studio delle stesse con gli attori. E gli spettacoli, prima di essere inseriti nel repertorio berlinese, godono di una prima rappresentazione a Postdam: tra i suoi maggiori successi *Sogno di una notte di mezza estate* del 1843, con ben quaranta repliche nella capitale.⁸⁸ Alla corte di Federico Guglielmo Tieck trova l'ambiente più ricettivo alle sue brame di dramaturg. E Caroline Bauer, una delle giovani attrici con cui il critico aveva lavorato durante il suo impiego a Dresda, mostrerà in seguito il proprio rammarico – esemplificativo, forse, anche di quello di diversi suoi coetanei – per il trasferimento del maestro: «Solo dopo il suo commiato, ci rendemmo conto di cosa era stato il vecchio dramaturg per Dresda. La città con Tieck aveva perso un avvincente fulcro per la vita intellettuale».⁸⁹

Con il lavoro di Tieck si conclude il periodo della fondazione dramaturgica. Gli esperimenti pratici di Lessing, Schiller e del dramaturg di Dresda, pur scontratisi con alterne fortune contro la realtà teatrale dell'epoca, sono testimonianza tangibile dell'apertura della cultura tedesca all'idea della collaborazione di drammaturghi e uomini di teatro con quella che Luckhurst definisce una «reflective third party» ('terza parte riflessiva').⁹⁰ Una simile, cerebrale maestranza, del resto, risulta necessaria per un popolo che, dalla metà del XVIII secolo in avanti, inizia a intravedere nel teatro molto più di una forma di intrattenimento: vi scorge uno dei campi di prova fondamentali per un'acculturazione complessiva di stampo illuminista. Vi scorge, soprattutto, uno degli strumenti privilegiati nella definizione di una propria identità nazionale. La Germania è il caso più emblematico, ma non è sola tra i Paesi europei. La vicina Austria condivide simili premure, e le fa proprie anche la più periferica

⁸⁷ SUBER, *Ludwig Tieck*, p. 499.

⁸⁸ Ivi, pp. 499-501; TIECK, *Bemerkungen über einige Schauspiele und deren Darstellung auf der berliner Hofbühne*, in *Kritische Schriften*, v. IV, pp. 369-383; sul *Sogno* Cfr. KINDERMANN, *Theatergeschichte Europas*, v. VI, pp. 28-29.

⁸⁹ Ivi, p. 498.

⁹⁰ LUCKHURST, *Revolution*, p. 40.

Scandinavia. I primi dramaturg, in ogni caso, emergono là dove risulta più sentita la necessità di un teatro nazionale, se non di una letteratura nazionale. Due richieste che la Germania dell'epoca, frammentaria come pochi altri Stati della giovane Europa, percepisce più che mai.⁹¹

Tracciati i profili dei grandi fondatori – in senso teorico e poi pratico – della dramaturgie, sarà bene proseguire la parabola della prassi lasciando la Germania del XVIII-XIX secolo, proiettandola in avanti di oltre cento anni: nel roboante Novecento. Nel “secolo breve”, nel secolo dei due conflitti totali, nel secolo delle catastrofi, ma anche nel secolo delle grandi innovazioni, del teatro di regia, della rivoluzione e del tumultuoso rimestio delle prassi sceniche precedenti. L'ambientazione resta eminentemente tedesca. E il successivo, grande passo nella definizione della figura del dramaturg lo compie un uomo di teatro dagli ideali marxisti, nato ad Augusta e rapidamente trapiantato a Berlino: Bertolt Brecht.

⁹¹ Ivi, pp. 40-41. Tra i primi dramaturg impiegati fuori dai confini tedeschi ci sono Joseph Schreyvogel (1768-1832) al Burgtheater di Vienna e Peder Rosenstand-Goiske (1752-1803) al Teatro reale di Danimarca (Cfr. SCHREYVOGEL JOSEPH, *Josef Schreyvogels Tagebucher, 1810-1823*, a cura di Karl Glossy, Verlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, Berlino 1903; SENELICK LAURENCE, *National Theatre in Northern and Eastern Europe, 1746-1900*, Cambridge University Press, Cambridge 1991).

2. Bertolt Brecht, padre della dramaturgie moderna (con diverse madri)

Nessuno contribuisce alla moderna definizione delle sembianze del dramaturg più di Bertolt Brecht, all'anagrafe Eugen Berthold Friedrich Brecht (1898-1956). Dramaturg e drammaturgo, regista,⁹² teorico, fondatore e direttore di quella che, dopo la Seconda guerra mondiale, sarà la più significativa istituzione teatrale nella Germania dell'est, Brecht è ricordato anche e soprattutto come padre dello straniamento teatrale: ideatore – o meglio, massimo e più maturo sviluppatore – di una formula rappresentativa contrapposta a quella convenzionalmente drammatica.⁹³ Una formula che, nel sottolineare la distanza tra personaggio e interprete, tra messinscena e realtà, osteggia l'immedesimazione dello spettatore e la sua ricezione emotiva dello spettacolo. Brecht agogna uno spettatore distante, critico. Dal pubblico si aspetta una presa di posizione cosciente, fredda, sui grandi temi che le sue opere vanno impietosamente a trattare: capitalismo, sfruttamento dei lavoratori, ingiustizie sociali. È nella prima metà del Novecento che si colloca lo sviluppo delle manifestazioni teatrali *agit-prop*, ispirate dalla filosofia economica di Karl Marx (1818-1883) e tese a una rivoluzione sociale. E teatrante marxista per antonomasia risulta essere Brecht.⁹⁴

Il maestro dà il via alla sua parabola di lavoro e riflessione dramaturgica in giovane età. Appena venticinque è assunto al Kammerspiele di Monaco come consigliere letterario, uno tra diversi dell'istituzione. È qui che, assegnato all'allestimento di un'opera di Shakespeare, dà prova per la prima volta della sua irriverente inventiva: riesce a sviare la produzione su un adattamento di suo pugno dell'*Edoardo II* di Christopher Marlowe (1564-1593), contemporaneo del Bardo. E di tale messinscena risulta essere tanto regista che dramaturg; Jan Kopf ha voluto parlare, in relazione a questo esperimento, della prima fra le tante produzioni collettive («kollektive Produktion[en]») che avrebbero segnato la sua carriera.⁹⁵ In seguito, cavalcando il successo riscosso da *Edoardo II*, Brecht è assunto al Deutsches Theater di Berlino come co-dramaturg, affiancato da Karl Zuckmayer. Alla direzione del Deutsches c'è Max Reinhardt (1873-1943), uno dei più noti registi tedeschi dell'epoca. Una figura che, nel bene e nel male, lascerà la sua impronta sull'apprendistato del giovane.⁹⁶

⁹² Il drammaturgo e critico Werner Mittenzwei (1927-2014) si è espresso sul triplice status del Brecht regista, drammaturgo e dramaturg in tali termini: «si può dire che fosse più drammaturgo che regista, nel senso che, se lo riteneva necessario, era veramente in grado di cambiare il testo: cosa che molti registi non sanno fare. Bisogna tener presente che in Germania non c'è la tradizione del regista-attore, bensì quella del regista-*Dramaturg*. Come Reinhardt, Jessner [Leopold, 1878-1945] e altri, così era anche Brecht» (MELDOLESI, OLIVI LAURA, *Brecht regista. Memorie dal Berliner Ensemble*, Cue Press, Bologna 2015, pp. 170-171, intervista di Laura Olivi del 27 maggio 1983).

⁹³ Sulla pratica dello straniamento (in originale *Verfremdungseffekt*, 'effetto di straniamento') Cfr. BRECHT BERTOLT, *Brecht on Theatre*, a cura di Tom Kuhn, Steve Giles e Marc Silberman, Bloomsbury, Londra 2014, pp. 149-200.

⁹⁴ Cfr. EWEN FREDERIC, *Bertolt Brecht: His Life, His Art, His Times*, Carol Publishing Group, New York 1967; BRECHT, *Brecht on Theatre*; IDEM, *Brecht on Art and Politics*, a cura di Tom Kuhn e Steve Giles, Bloomsbury, Londra 2015.

⁹⁵ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 121-122; KOPF JAN, *Brecht-Handbuch*, J.B. Metzler, Stoccarda 1980.

⁹⁶ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 124-125; MELDOLESI, OLIVI, *Brecht regista*, p. 45. Benno Besson ricorda come lo stesso Brecht riconducesse all'apprendistato con Reinhardt la sua propensione, nel corso delle prove, a motivare e ispirare gli

Approdato da poco presso la nuova istituzione, Brecht compie una mossa ardita. Segue il già goffo esempio pratico dei primi dramaturg, di Lessing e Tieck promotori di un nuovo teatro contro qualunque avversità, con quella che Joel Schechter definisce un'arroganza quasi comica («almost comical arrogance»). Il giovane dramaturg si presenta davanti ai dirigenti del teatro, pretendendo che gli sia concesso tutto il potere decisionale relativo alla conduzione artistica del Deutsches. È il suo collega Zuckmeyer a offrire la descrizione più precisa di tale audace richiesta. Il passaggio dello scettro, per Brecht, sarebbe stato necessario affinché

lui potesse dare interamente forma al repertorio secondo le sue idee e ribattezzare i teatri di Reinhardt [...] 'teatri epici per fumatori' [*Episches-Rauch-Theater*], perché era dell'opinione che le persone sarebbero state più inclini a pensare se in teatro fosse stata concessa loro la possibilità di fumare.

È una richiesta quasi buffa nella sua giovanile, quasi innocente sfacciataggine. E la nota comica sulla conclusione di tale vicenda la segue di lì a poco: «Visto che tali domande furono respinte», continua Zuckmeyer, «[Brecht] limitò la sua attività all'occasionale comparsa in teatro per ritirare il suo salario». ⁹⁷ Nonostante il clamoroso, scontato insuccesso, tuttavia, nella nuova nomea proposta per il Deutsches scopriamo già i germi della prassi che, successivamente, avrebbe reso Brecht il fondatore dello straniamento teatrale: un teatro *epico*, narrato, i cui spettatori risultino tanto distanti dalla messinscena da potersi *fumare* una sigaretta.

Lasciatisi alle spalle il curioso tentativo di arrogarsi la direzione totale del Deutsches Theater a nemmeno trent'anni, a partire dal 1926 Brecht continua la sua formazione al fianco di un'altra grande figura di teatrante. Un personaggio che, senza dubbio, eserciterà sul giovane marxista un'influenza anche maggiore di quella di Reinhardt. Si parla di Erwin Piscator (1893-1966), protagonista del teatro politico dell'epoca e originale fornitore di quegli impulsi che Brecht, in seguito, farà confluire nella

attori tramite la condivisione di storielle di poco conto o fatti interessanti, invece che di teorie recitative o di più precise indicazioni metodologiche (Ivi, pp. 153-154, intervista di Laura Olivi del 27 giugno 1986).

⁹⁷ SCHECHTER JOEL, *Lessing, Jugglers and Dramaturgs*, in CARDULLO, *What is Dramaturgy*, p. 39. La fonte è la traduzione inglese dell'originale tedesco: «[...] he could mold the repertoire entirely according to his own ideas and rename the Reinhardt theatres [...] 'epic smoking theatres' [*Episches-Rauch-Theater*], for he was of the opinion that people might be more inclined to think if they were allowed to smoke in the theatre [...] As these demands were rejected, he confined his activity to occasional appearances to collect his salary» (per l'originale cfr. MITTENZWEI WERNER, *Das Leben des Bertolt Brecht*, 2 v., Aufbau Verlag, Berlino 1986). Zuckmeyer si esprime anche sulla marginalità del ruolo suo e di Brecht presso il Deutsches, sostenendo il dramaturg non potesse ricoprirvi che una posizione di umile addetto all'archivio o al limite di 'ornamento intellettuale' («intellectual ornament»; LUCKHURST, *Revolution*, p. 124). L'idea di fumare durante le messinscene, invece, Brecht sembra averla attinta dal teatro elisabettiano: il Dramaturg dei suoi *Dialoghi di Messingkauf* – trattati più avanti – fa esplicito riferimento alla possibilità, offerta allo spettatore inglese del tardo Cinquecento, di acquistare del tabacco all'interno dell'edificio teatrale e di farne uso nel corso delle rappresentazioni ivi tenute (BRECHT BERTOLT, *Brecht on Performance: Messingkauf and Modelbooks*, a cura di Tom Kuhn, Steve Giles e Marc Silberman, Bloomsbury, Londra 2014, p. 58; un'evocativa immagine di tale prassi è offerta in SHAKESPEARE WILLIAM, *Julius Caesar*, a cura di Samuel Thurber. Allyn and Bacon, Boston 1919).

definizione del *suo* teatro epico.⁹⁸ Con nuovo riferimento la Piscator-Bühne collocata sulla Nollendorfpfplatz berlinese, Brecht è inserito all'interno di un "collettivo dramaturgico" composto da dodici autori. Piscator, attivo prevalentemente come regista, ha bisogno di drammaturghi e adattatori capaci, in grado di fornirgli materiale pertinente al suo disegno di un teatro nazionale politicamente connotato e attento alla contemporaneità. Ma, come evidenziato dalla dicitura del suo gruppo di lavoro, tali professionisti devono anche assumere le sembianze di dramaturg, coinvolti attivamente nella vita creativa del teatro.⁹⁹ Come parte del collettivo di Piscator, Brecht lavora alla produzione di *Rasputin* (da Alexey Tolstoy) e *Svejk* (da *Il buon soldato Sc'vèik* di Jaroslav Hašek). Ma il grande successo – e l'affrancamento dalla secondarietà del ruolo – arriva con un testo scritto di suo pugno: *L'opera da tre soldi*, debuttata il 31 agosto 1928, e tutt'ora considerata una delle più incisive dramaturgie brechtiane.¹⁰⁰

Nella prima metà degli anni '30 la progressiva ascesa del regime nazista spinge Brecht al trasferimento in Scandinavia (con tappe in Danimarca, Svezia e Finlandia), prima, e negli Stati Uniti, poi.¹⁰¹ Approdato in California tenta di lavorare, per qualche anno, a Hollywood, ma ha scarso successo. I suoi ideali marxisti, oltretutto, gli guadagnano presto una convocazione di fronte al House Committee on Un-American Activities: la commissione del Congresso degli Stati Uniti che, sull'onda del maccartismo e della "paura rossa", interroga alcuni tra i più significativi uomini d'arte residenti sul suolo americano riguardo alle loro presunte simpatie sovietiche. Brecht risponde alla chiamata e, il 30 ottobre 1947, nega tutte le accuse con una testimonianza brillante; tra i membri del Congresso maggiormente soddisfatti da tale deposizione c'è Richard Nixon (1913-1994), oltre vent'anni prima di compiere il suo ingresso nello Studio Ovale.¹⁰² Esattamente il giorno successivo alla sua testimonianza, Brecht lascia gli Stati Uniti alla volta dell'Europa. E, trascorso un anno in Svizzera, compie finalmente il suo ritorno in Germania. Una Germania in pieno Dopoguerra, spezzata in due e divisa tra i colossi contrapposti di America e Russia. Brecht sceglie di stabilirsi nella Repubblica Democratica Tedesca (*Deutsche Demokratische Republik*, DDR), a est, sotto la sfera d'influenza

⁹⁸ TURNER CATHY, BEHRNDT SYNNE, *Dramaturgy and performance*, Palgrave Macmillan, Londra 2016, p. 61-63; BRECHT, *Brecht on Performance*, pp. 59-61. Riguardo alle influenze di Piscator su Brecht – e, in seguito, alle differenze tra i due – Cfr. RÜHLE GÜNTHER, *I teatri e la critica in Germania*, in CRUCIANI, FALLETTI, *Civiltà teatrale nel XX secolo*, pp. 193-221, pp. 207-211. Su Brecht e sul suo rapporto col "maestro" Piscator, poi, in Germania prende vita un vivace dibattito, animato dalla contrapposizione tra i critici Herbert Ihering (1888-1977) – favorevole a Brecht, e dramaturg a sua volta – e Alfred Kerr (1867-1948) – ostile a Brecht. Ed entrambi, inizialmente, sostengono la bontà del lavoro di Piscator (Ivi, pp. 215-218; Cfr. GUSMAN TANCREDI, *L'arpa e la fionda. Kerr, Ihering e la critica teatrale tedesca tra fine Ottocento e il nazionalsocialismo*, Fabrizio Serra, Roma 2016).

⁹⁹ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 125-126.

¹⁰⁰ CARDULLO, *What is Dramaturgy*, p. 57-58.

¹⁰¹ Brecht documenta i suoi viaggi e poi il ritorno in Germania in una serie di diari. Cfr. BRECHT BERTOLT, *Journals 1934-1955*, a cura di John Willet, traduzione di Hugh Rorrison, Routledge, New York 1993.

¹⁰² Il soggiorno e le attività statunitensi di Brecht hanno ricevuto la loro descrizione più compiuta per mano di James Lyon, Cfr. LYON JAMES K., *Bertolt Brecht in America*, Princeton University Press, Princeton 1980.

sovietica. E nel 1949 allestisce al Deutsches Theater – l’istituzione dove ha compiuto l’apprendistato con Reinhardt – una delle sue opere più note: *Madre Coraggio e i suoi figli*, con la moglie Helene Weigel nel ruolo della protagonista. Un “allestimento modello” («Modell-Inszenierung»), accompagnato da vivaci discussioni con gli spettatori e tramandato fotograficamente in un apposito volume. E in tale operazione di apertura al pubblico e precisa documentazione possiamo scorgere le movenze della moderna dramaturgie, alla quale Brecht continuerà peraltro a fornire fulgidi esempi.¹⁰³ Già da gennaio dello stesso anno, poi, Brecht è a capo di una propria compagnia. È nato il Berliner Ensemble:¹⁰⁴ il collettivo teatrale che, più di qualunque altro, contribuirà allo sviluppo della figura del dramaturg. Ma, prima di soffermarci su tale atto di fondazione *pratica*, sembra bene offrire una panoramica del pensiero che Brecht dedica alla *teoria* dramaturgica. Un insieme di riflessioni raccolte in un volume che ha ricevuto molta meno attenzione critica di quella che gli sarebbe dovuta: *I dialoghi di Messingkauf* (*Dialoge aus dem Messingkauf*).

2.1 *I dialoghi di Messingkauf*: un Dramaturg per un teatro epico

Scritti in fasi alterne tra 1939 e 1955, tra gli anni dell’esilio e il ritorno in patria, i *Dialoghi* sono un complesso e frammentario insieme di sezioni dialogate, poesie, note, saggi, progetti ed esercizi per gli attori.¹⁰⁵ Luckhurst dedica diverse pagine alla diffusa mancanza di attenzione vigente nel mondo anglosassone verso tale testo: mancanza che, nei rari frangenti in cui questo è stato preso in considerazione, ha invece assunto le sembianze di una contorta matassa di fraintendimenti critici. Eppure, i *Dialoghi* costituiscono per Kopf il più significativo conseguimento teorico dell’intera carriera di Brecht. Luckhurst stessa, poi, è perentoria nel descriverli come il testo di riferimento per qualunque storia della dramaturgie del XX secolo.¹⁰⁶ Con il suo peculiare trattato, Brecht vorrebbe realizzare, contemporaneamente, un documento teorico e un copione plausibilmente recitabile. I *Dialoghi*, ricalcati su quelli della classicità greca e latina, sono divisi in quattro serate e animati da cinque autentiche *dramatis personae*. Brecht le presenta così:

Il Filosofo vuole piegare il teatro ai propri fini, senza remore. Il teatro deve fornire immagini accurate di ciò che accade tra la gente, e permettere allo spettatore di assumere una posizione.

L’Attore vuole esprimere sé stesso. Vuole essere ammirato. Storia e personaggi servono il suo scopo.

¹⁰³ CARDULLO, *What is Dramaturgy*, pp. 58-59.

¹⁰⁴ LUCKHURST, *Revolution*, p. 126.

¹⁰⁵ Cfr. BRECHT, *Brecht on Performance, Part One. Messingkauf, or Buying Brass*.

¹⁰⁶ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 110-112; Cfr. KOPF, *Brecht-Handbuch*.

L'Attrice vuole che il teatro inculchi lezioni sociali. È interessata alla politica.

Il Dramaturg mette sé stesso a disposizione del Filosofo, e promette di utilizzare le sue conoscenze e le sue abilità per ricostruire il teatro a immagine di quello del Filosofo. Spera che il teatro possa godere di un nuovo periodo di vita.

Il Tecnico delle Luci rappresenta il nuovo pubblico. È un lavoratore ed è insoddisfatto del mondo.¹⁰⁷

Salterà subito all'occhio la totale mancanza di un *Regista*. Dal catalogo di Brecht manca l'ordinatore delle scene per antonomasia: e da tale mancanza l'equilibrio di potere risulta inevitabilmente influenzato. I personaggi sono cinque, ma solo due si fanno portatori dell'intento dialettico del testo. Solo due forniscono coerenza teorica al tutto, permettono gli sviluppi del dibattito e agiscono come effettivi agenti del cambiamento. Le due figure sono quella del Filosofo e del Dramaturg. Il grande riformatore è il primo: bramoso di implementare una nuova pratica teatrale che attinga alla contemporaneità, conducendone sul palcoscenico le vicende perché lo spettatore possa maturare una propria consapevolezza. È, in tutto e per tutto, l'intento del teatro epico brechtiano. Ma il Filosofo manca delle competenze necessarie a realizzare tale ambizioso progetto teatrale. Ed è qui che entra in gioco l'altra figura. Perché le idee del Filosofo possano trovare realizzazione scenica sono necessarie l'autorità e le abilità del Dramaturg: le sue abilità teoriche, e le sue abilità pratiche. È su di lui che Brecht punta il successo della nuova prassi epica. La cospicua presenza critica del Dramaturg all'interno del suo teatro permette al Filosofo di entrare in contatto con l'istituzione, forte di una valida mediazione. Ma il Dramaturg risulta fondamentale anche nella successiva trasposizione delle idee del Filosofo sul terreno pratico e sperimentale della scena. È imprescindibile in ambedue le fasi, dall'inizio della collaborazione alla sua più concreta realizzazione.¹⁰⁸

Quella del Dramaturg è la figura chiave dei *Dialoghi*. Tale assunto, del resto, sposa alla perfezione l'intento programmatico di Brecht. È sulla maestranza dramaturgica che, nel suo scritto teorico più consapevole, il padre del teatro epico impernia le possibilità della sua rivoluzione. Perché il teatro epico si possa fare, Brecht ha bisogno del dramaturg: di un *nuovo* dramaturg, anzi. La ridefinizione del praticante di eredità lessinghiana è fondamentale al disegno di Brecht. Un illustre critico, capace di combinare il ruolo di drammaturgo, consigliere letterario e all'occorrenza traduttore, non è più sufficiente. Perché il teatro drammatico finora vigente possa cedere il passo al teatro epico, è necessario che il dramaturg si relazioni con la scena, e con le sue pratiche: deve lasciare la riservatezza

¹⁰⁷ BRECHT, *Brecht on Performance*, pp. 11-12. La traduzione è mia.

¹⁰⁸ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 113-114.

del suo ufficio – biblioteca straripante di *pièces* ancora da leggere – e immergere le mani nella materia viva della scena.

Nel corso dell'opera, comunque, il Dramaturg di Messingkauf dimostra di possedere qualifiche comuni anche al praticante di stampo “drammatico”. È autore di talento, capace di realizzare personalmente nuovi drammi come di analizzare nel dettaglio gli altrui. È uno storico teatrale di livello, con una conoscenza enciclopedica di ciò che l'ha preceduto, ed è ugualmente a suo agio con la ricerca di stampo accademico e con la fruizione diretta di messinscena. È, infine, sia un critico attento che un abile divulgatore. A distinguere tale professionista da quelli che l'hanno preceduto, tuttavia, c'è la sua partecipazione da protagonista ai *Dialoghi*: animatore di un processo dialogico che si svolge interamente sul palco, lungo le quattro serate dell'opera. La presenza simultanea delle cinque *dramatis personae* all'interno del teatro contribuisce a delineare un'area precisa e circoscritta, che sarà cara a Brecht come a tanta della successiva prassi dramaturgica. Uno spazio di prova comune, di lavoro collaborativo, di cooperazione artistica alla creazione della messinscena. Uno spazio al quale, finalmente, avrà accesso anche il Dramaturg, e con lui il dramaturg: facilitatore dinamico («dynamic facilitator»), nelle parole di Luckhurst, delle prove e del processo creativo («rehearsal process», termine assai diffuso in ambito anglosassone) fondamentali a qualunque allestimento.¹⁰⁹

Facilitatore del processo, ma anche imprescindibile *mediatore* tra le parti interessate dal suo sviluppo. È solo per suo tramite che l'opposizione apparentemente insolubile tra Attore e Filosofo, tra difensore pratico del teatro drammatico e propugnatore teorico del nuovo teatro epico,¹¹⁰ trova una risoluzione dialettica nella quarta serata dei *Dialoghi*: nel progetto di una riformulazione dinamica del teatro tutto. L'Attore ha bisogno del Dramaturg per poter definire al meglio l'articolazione teorica del proprio mestiere; il Filosofo si relaziona col Dramaturg tanto come rappresentante del suo teatro che come suo interlocutore intellettuale di riferimento. E, tramite la mediazione di una figura fondamentale per entrambi, capace di muoversi con eguale competenza sul terreno della teoria come su quello della prassi, Attore e Filosofo hanno modo di comprendere le rispettive posizioni. Luckhurst provvede a riassumere quanto finora sostenuto ponendo le teorizzazioni teatrali dei *Dialoghi* in rapporto diretto con l'ideologia e il sistema valoriale brechtiano: «For Brecht the Dramaturg is the vital tool for forging an historic encounter between Marxist theory and theatre practice, and the catalyst of dynamic possibilities in their new dialectical relationship».¹¹¹

¹⁰⁹ LUCKHURST, *Revolution*, p. 113.

¹¹⁰ Per più approfonditi riferimenti sulla differenza tra le due forme teatrali Cfr. SZONDI PETER, *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, Einaudi, Torino 2000, pp. 96-97 (ed. or. *Theorie des modernen Dramas*, Suhrkamp, Berlino 1956).

¹¹¹ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 112-115. «Per Brecht il Dramaturg è uno strumento vitale per forgiare un incontro storico tra teoria marxista e pratica teatrale, e un catalizzatore di possibilità dinamiche nella nuova relazione dialettica tra le due».

Come propugnatore della prassi e dell'ideale di Brecht, poi, il Dramaturg risulta investito anche della duplice funzione di ideologo del teatro e di suo educatore per antonomasia. È suo il compito di sviluppare e concettualizzare una didattica del teatro epico; è suo, poi, il compito di diffonderla. E tale diffusione deve interessare in egual misura i professionisti del teatro e il suo pubblico. Nella pedagogia del Dramaturg attori e autori trovano gli strumenti per comprendere e fare proprie le principali componenti strutturali della messinscena epica. Ma queste stesse componenti il Dramaturg si occupa di trasmetterle agli spettatori: dei quali, del resto, egli rappresenta nel corso delle prove una "avanguardia". È un rappresentante del pubblico che ancora ha da radunarsi, un "sostituto" capace di guardare lo spettacolo in allestimento con gli occhi di coloro che andranno a costituirne i depositari privilegiati. Anticipando lo sguardo del pubblico, è in grado di comprenderne le necessità, ed eventualmente di assecondarle suggerendo dei cambiamenti nella messinscena. Brecht, nel soffermarsi sul rapporto tra scena e spettatori, parla di «*Verkehr*».¹¹² Di 'traffico', di 'comunicazione', ma anche di 'dialogo'. E tramite imprescindibile di tale dialogo risulta essere ancora una volta il Dramaturg, collocato strategicamente a metà strada tra i due poli; garante della corretta implementazione degli stilemi del teatro epico come del raggiungimento degli obiettivi marxisti del Filosofo. Converrà, di nuovo, citare le sempre incisive parole di Luckhurst:

The Dramaturg's very presence is thus constructed as a self-reflexive reminder that the premise of epic theatre rests on a dialectical relationship between practice and criticism, and between stage and auditorium.¹¹³

Supportato dall'attenta pedagogia del Dramaturg, lo spettatore ideale brechtiano può assumere le sembianze di un informato *Gesellschaftshistoriker* ('storico sociale') e valutare le messinscene epiche per ciò che sono: non più tentativo di "facile" immedesimazione emotiva drammatica, bensì spinta a storicizzare i fatti del presente per valutarli con l'occhio attento della critica marxista.¹¹⁴

La nuova forma di teatro, è chiaro, richiede nuovi drammi: e Brecht stesso non manca di fornirgliene in abbondanza. Nell'eventuale assenza di quest'ultimi, tuttavia, il teatro epico può eleggere suoi strumenti anche i grandi testi del passato. Nei migliori esemplari di letteratura drammatica – Goethe, Schiller, Shakespeare – lo spettatore può cogliere sembianze familiari, solo per trovarle radicalmente alterate sul palcoscenico epico: fagocitate da un processo trasformativo capace di farne altrettanti

¹¹² BRECHT, *Der Messingkauf*, in *Bertolt Brecht: Werke*, a cura di Werner Hecht, Jan Kopf, Werner Mittenzwei e Klaus-Detlef Müller, 30 v., Aufbau-Suhrkamp, Berlino-Francoforte sul Meno, 1988-1998, v. XXII.II, p. 697.

¹¹³ LUCKHURST, *Revolution*, p. 116. «La stessa presenza del Dramaturg, pertanto, è costruita come un promemoria autoriflessivo che la premessa del teatro epico è basata su una relazione dialettica tra pratica e critica, palcoscenico e pubblico».

¹¹⁴ Ivi, pp. 116-117. BRECHT, *Über die epische Schauspielkunst*, in *Bertolt Brecht: Werke*, v. XXII.II, p. 672.

momenti di riflessione sulla contemporaneità. Se non direttamente drammaturgo, il Dramaturg dev'essere almeno abile *adattatore*. Deve vantare una conoscenza approfondita delle forme drammatiche preesistenti, e deve saperle piegare alle esigenze del nuovo teatro e della sua prassi rappresentativa: assumendo all'occorrenza, in presenza di testi stranieri, le sembianze del traduttore. L'adattamento non è un processo indolore, per Brecht. E la principale causa del suo eventuale fallimento è la mancata volontà di alterare a sufficienza, di agire con sufficiente estro sul dettato originale.¹¹⁵

Ben esemplificativa di una simile prassi adattiva potrebbe essere quella che, tra numerose e più note opere, Meldolesi ritiene sia stata la prima esperienza apertamente dramaturgica dello stesso Brecht: il dittico composto dai due semidrammi didattici *Il consenziente* e *Il dissenziente* (1928), rielaborazioni dell'opera *Nō Tanikō* attribuita all'attore giapponese Zenchiku Komparu (1405-1468 ca). La vicenda originale, ambientata nell'antica Cina, ha per protagonista un Ragazzo che segue il suo Maestro, un monaco, in una spedizione votiva sui monti: nella speranza che un simile gesto possa condurre alla guarigione della propria Madre, gravemente malata. Unitosi ai confratelli del Maestro e avventuratosi tra le cime, lo stesso Ragazzo cade vittima di una malattia. La meta è troppo lontana, il punto di partenza è ormai invisibile, e la spedizione deve continuare. Impossibilitati ad aiutare il giovane, i monaci si rassegnano ad agire secondo le loro antiche regole. Il Ragazzo dovrà sottoporsi alla "prova della valle": verrà scaraventato nel fondovalle, e affidato al volere degli dèi. Il Maestro è scoraggiato dall'idea di sottoporre il proprio allievo a un rito senza speranza, ma il Ragazzo acconsente, piegandosi alle necessità della spedizione e confidando nel divino. Il giovane malato viene gettato dal precipizio, ma una simile vista è troppo per i monaci: pentitisi immediatamente, implorano a gran voce il fondatore della loro confraternita, sperando questi possa rimediare al loro sbaglio. E lo spirito del fondatore non tarda a manifestarsi, inviando nelle profondità della valle un demone che subito dopo appare di fronte ai confratelli, il Ragazzo incolume tra le sue braccia.

Brecht mantiene sostanzialmente inalterata buona parte della vicenda, limitandosi solo a ricontestualizzarla. L'ambientazione è contemporanea, la spedizione è composta da laici e l'eventuale speranza della Madre è affidata non all'intercessione del divino ma a una scorta di farmaci, situata al di là dei pericolosi passi montani. Il protagonista de *Il consenziente* – prima stesura brechtiana in ordine cronologico e originariamente dramma a sé stante – è colto dalla malattia. E, devoto all'obiettivo della spedizione, accetta di rimanere indietro, per non rallentare gli altri. Non c'è

¹¹⁵ L'adattamento brechtiano, poi, può per Meldolesi fare proprie le forme della contaminazione. Soffermandosi sull'*Opera da tre soldi*, il critico sostiene alla sua costruzione concorrano tanto la fonte dichiarata (*L'opera del mendicante* del settecentesco John Gay) quanto alcuni spunti del ben più noto – e precedente – *Mercante di Venezia* shakespeariano: ad esempio le somiglianze tra Peachum e Shylock, o al contrario la quasi antitetica distanza tra il mercante Antonio e il ladro Mackie Messer (MELDOLESI, MOLINARI, *Lavoro del dramaturg*, p. 56).

speranza di salvezza per intercessione divina, qui: quello del Ragazzo brechtiano è un sacrificio consapevole per il bene della collettività, compiuto in omaggio all'ideologia marxista.

Si sarebbe dovuto concludere così, l'adattamento brechtiano. Rispecchiando la vicenda originale, riletta però alla luce della sua contemporaneità e della sua visione. Ma su questo esperimento interviene un elemento che, in seguito, diverrà squisitamente drammaturgico. Interviene il parere del pubblico: quello, giovane ma già fermo nelle sue convinzioni, di una scuola politicizzata, dove Brecht allestisce il primo dramma didattico. Il sacrificio del Ragazzo, gli viene detto, è troppo spietato; la rassegnazione dei suoi compagni ad abbandonarlo non ha nulla del dovere militante marxista verso la collettività. Brecht torna sui suoi passi. E *Il consenziente*, precedentemente opera autonoma, diventa un semidramma: gli viene accostato *Il dissenziente*. Un'aggiunta che rispecchia fedelmente il proprio predecessore, fino al rovesciamento finale. Nel secondo semidramma, il Ragazzo rifiuta di restare indietro, e tale rifiuto è condiviso dai suoi compagni.¹¹⁶ Nessuno viene abbandonato, nella nuova società marxista. Il dettato originale è sovvertito, risemantizzato, come accadrà per tanta della successiva produzione brechtiana. C'è di più: la trasformazione trova il suo impulso motore nelle richieste e nelle necessità degli spettatori. Le incisive prassi adattive del professionista brechtiano sono in nuce già prefigurate. E l'orecchio del drammaturgo si mostra già ricettivo alla voce del suo pubblico.

Adattatore dalla mano pesante ma esperta, il Dramaturg ha anche il dovere di diffondere una simile prassi adattiva presso scrittori e, curiosamente, attori. È bene che il suo lavoro si svolga a contatto col resto della troupe: parte di un procedimento collettivo, informato tanto dalle nozioni del professionista di drammaturgie e dell'eventuale drammaturgo che dalla prestazione dell'attore. Il Dramaturg brechtiano risulta, nuovamente, mediatore. E oggetto della sua mediazione, in questo caso, sono i compartimenti altrove stagni della scrittura e della recitazione, aperti l'uno all'altro in una fruttuosa collaborazione. Le facoltà letterarie esercitate dal Dramaturg, poi, ne fanno una delle maestranze privilegiate nell'identificazione di quegli «incidenti di sufficiente interesse pubblico» che il Filosofo vuole alla base della nuova prassi epica.¹¹⁷

Alla definizione del nuovo drammaturg, infine, concorre il notevole spazio di manovra che Brecht gli vuole concesso. Il Dramaturg dei *Dialoghi* è il “contatto” del Filosofo desideroso di relazionarsi con

¹¹⁶ Cfr. MELDOLESI, *Dal nō Tanikō a Il consenziente e Il dissenziente. Chiarimenti della drammaturgie d'autore, anche sui confini dell'Opera da tre soldi e di Godot*, in «Teatro e Storia», n. 19, 1997, pp. 185-200.; IDEM, MOLINARI, *Lavoro del drammaturg*, pp. 32-36.

¹¹⁷ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 117-118. Certamente incisiva sulla teoria brechtiana, poi, la dichiarazione d'intento drammaturgico del Piscator che assume Brecht (sempre riportata da Luckhurst): «Considerata l'importanza del processo drammaturgico nel nostro teatro, la scelta del drammaturg era cruciale [...] Ciò di cui avevo bisogno dal drammaturg nelle circostanze specifiche del nostro teatro era un'autentica collaborazione creativa, con me o con il drammaturgo interessato. Il nostro drammaturg doveva essere in grado di riscrivere i testi alla luce della nostra posizione politica e di sviluppare il testo e dare forma alle scene con la massima adesione possibile al concetto della mia regia» (Ivi, pp. 125-126; Cfr. PISCATOR ERWIN, *Das politische Theater*, a cura di Felix Gasbarra, Rowohlt, Amburgo 1963, p. 139).

l'istituzione, e in seguito detiene una mansione di grande responsabilità nella preparazione della messinscena. Viene meno, nel progetto di Brecht, la marginalità congenita del dramaturg: dotato qui di poteri decisionali autentici, che gli forniscono la possibilità di influenzare direttamente il processo creativo. Il Dramaturg può contribuire attivamente allo sviluppo dell'intera compagnia. È autorizzato, in particolare, a consigliare gli attori e a suggerire loro esperimenti pratici utili al raggiungimento di una corretta forma di *Verfremdung* ('straniamento'). È sempre lui a prendere la parola contro la fossilizzazione dei ruoli e il protagonismo attoriale: una serie di constatazioni che suggeriscono anche una sua facoltà decisionale nell'assegnazione delle parti. Il Dramaturg, nell'assetto di Brecht, gode dell'autonomia di un "agente vagante" («roving agent») capace di intervenire a qualunque stadio del processo creativo. Il suo compito? Fornire risposte alle domande degli altri, che si tratti dei collaboratori o del pubblico. La pratica squisitamente dramaturgica del "domandare" scopre, di fronte al rigore ideologico e alla fermezza dell'intento brechtiano, una preferenza per il "rispondere": emblematica, senza dubbio, anche dell'autorità istituzionale del nuovo professionista.¹¹⁸

Siamo lontani dalla subalternità dei primi dramaturg. Luckhurst si sofferma sulla figura delineata fin qui dalle "gesta" del Dramaturg di Messingkauf, riassumendone tutte le caratteristiche ma prendendo pure atto delle curiose idiosincrasie del ruolo.

Brecht's ideal dramaturg is a paradoxical construct of considerable ambiguity, required to negotiate constantly between his synthesising rôle (as the critical articulator of the process) and analytical rôle (as a representative member of the audience): the former positing involvement and the latter critical detachment. An adaptor, historian, scholar, teacher, experienced practitioner, Marxist ideologue and critic, the Dramaturg possesses a formidable armoury of intellectual and practical skills, and, no longer excluded from performance processes, his influence extends across the whole concept of a production from the director, writer, designer and actors to figures such as the technical crew, stage hands, make-up artists and set builders. He is ubiquitous and intentionally controlling, and it is telling that Brecht denies him the full breadth of his power in the *dramatis personae* by describing his role as a willing act of sacrifice to a higher ideological truth.¹¹⁹

¹¹⁸ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 114; 117-118.

¹¹⁹ Ivi, p. 118. «Il dramaturg ideale di Brecht è un paradossale costrutto di ambiguità considerevole, al quale si richiede di negoziare costantemente tra un ruolo di sintesi (in quanto articolatore critico del processo) e un ruolo di analisi (in quanto rappresentante del pubblico): ruoli che richiedono uno la partecipazione e l'altro la distanza critica. Adattatore, storico, studioso, insegnante, praticante esperto, ideologo marxista e critico, il Dramaturg possiede un formidabile arsenale di abilità intellettuali e pratiche, e, non più escluso dai processi performativi, la sua influenza si stende sull'intero concetto della produzione, su regista, autore, scenografo e attori fino a figure quali l'equipe tecnica, gli aiutanti di scena, i truccatori e i realizzatori del set. È ubiquo e capace di esercitare consapevolmente una forma di controllo, ed è significativo che Brecht gli neghi l'utilizzo assoluto di tale potere, nella descrizione delle *dramatis personae*, descrivendo il suo ruolo come votato a un atto di sottomissione volontaria a una più elevata verità ideologica».

La versatilità – e la minaccia – del dramaturg brechtiano, si direbbe, risiede nella sua liminalità: nella sua capacità di situarsi nel punto di incontro tra i vari campi interessati dal mestiere teatrale, senza mai soggiornare stabilmente all'interno di uno solo tra questi. Il praticante dramaturgico, non confinato a una specifica area di competenze, è libero di vagare per le varie fasi del processo teatrale, attraversando quelle barriere che costituiscono ostacoli concreti per altri professionisti. E, forte dell'autorità concessagli dal nuovo sistema epico, ha modo di influenzare la produzione attraverso una miriade di modi diversi.

Il Dramaturg di Messingkauf, nella forse “ingenua” («deliberately naive») costruzione teorica di Brecht,¹²⁰ si dimostra però bendisposto a sacrificare le notevoli possibilità di azione offerte dal suo ruolo sull'altare della subalternità al teatro del Filosofo. Nel suo praticante di dramaturgie Brecht vede un esperto a tutto tondo dedito – *devoto* – al servizio volontario del nuovo teatro epico. Il Dramaturg costituisce, di fatto, il punto di raccordo tra prassi teatrali vecchie e nuove: fulcro delle dinamiche trasformative necessarie al compimento del processo inaugurato da Brecht. Mai qualcuno pronto a usare lo spazio di manovra concessogli per arrogarsi potere personale. Mai, soprattutto, un estremista, un prepotente ideologo di regime pronto a “censurare” e distorcere la messinscena. Il Dramaturg dei *Dialoghi*, forse, è più un costrutto ideologico che una figura professionale; ci sarà modo, nella sezione successiva, di esaminare le ricadute concrete della prassi dramaturgica presso il Berliner Ensemble. Ma, considerato l'alone di fraintendimenti e la mancanza di attenzione che circondano la teoria di Brecht (per non dire la poca documentazione relativa al suo *operato* dramaturgico), le sembianze del dramaturg possono vedersi spinte facilmente alle loro realizzazioni più estreme. Il caso più emblematico è certo quello di Rainer Schlösser (1899-1945), *Reichsdramaturg* nazista posto a capo della *Reichstheaterkammer* (‘Camera teatrale del Reich’):¹²¹ al contempo censore politico e rappresentante più visibile della sorveglianza statale delle arti imposta in Germania durante il Terzo Reich.¹²² E l'ombra di una simile figura minaccia il lavoro di tanti dramaturg animati da tutt'altri ideali, screditandoli agli occhi di coloro che dovrebbero assumerli e che nella collaborazione con loro – discreta, umile, devota – troverebbero utili spunti di riflessione. È la minaccia fantasma della “polizia del pensiero” («theatrical thought police»), che risulta difficile sradicare dalla mente di buona parte dei nemici della prassi.¹²³

¹²⁰ Ivi, p. 119.

¹²¹ Ibidem.

¹²² TURNER, BEHRNDT, *Performance*, pp. 109-110; Cfr. STROBL GERWIN, *The Swastika and the Stage: German Theatre and Society, 1933-1945*, Cambridge University Press, Cambridge 2007; GADBERRY GLEN, *The Thingspiel and Das Frankenger Wurfelspiel*, in «The Drama Review», n. 24, 1, marzo 1980, pp. 103-114.

¹²³ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 118-120. Trattando di teatro nazionale nella Cina comunista, Huizhu Sun ha ritenuto di poter conferire al drammaturgo Tian Han (1898-1968), responsabile dell'Ufficio per il miglioramento dell'opera di Pechino, le sembianze di un dramaturg capo statale, dotato di notevole autorità e poteri censori; Cfr. ROMANSKA MAGDA (a cura di), *The Routledge Companion to Dramaturgy*, Routledge, New York 2016, pp. 82-83. Nell'ambito delle messinscene shakespeariane, invece, diverse voci vedono nel dramaturg il membro di una cosiddetta, minacciosa

2.2 Co-creatici, Muse, *Dramaturginnen*: Brecht e le sue collaboratrici

I frammenti dei *Dialoghi*, redatti nel corso di oltre quindici anni, trovano nel Berliner Ensemble il loro più accurato tentativo di realizzazione pratica. Ma nella gestione autonoma e ben sovvenzionata della compagnia, a partire dal 1954,¹²⁴ convergono spinte generate ben prima. La pulsione alla costruzione di collettivi creativi, alla ricerca di collaboratori incoraggiati tutti a dare il proprio apporto al lavoro, risale in particolare agli anni d'infanzia del piccolo Bertolt (all'epoca Eugen): animatore già allora di gruppi di amici e compagni di scuola che condividono poesie e canzoni, e arrivano a improvvisare qualche prima messinscena amatoriale. I germi dell'attività a venire ci sono tutti. Già a quest'altezza cronologica, poi, Brecht insiste perché ogni membro della sua cerchia scriva molto e annoti spunti significativi su un diario. E in una simile attività sembra quasi di trovare prefigurate la pulsione ad annotare e quella alla documentazione approfondita, fondamentali per la successiva pratica brechtiana come per lo sviluppo dell'odierna dramaturgie.¹²⁵

I collettivi brechtiani incontrano più formali fortune negli anni Venti: decennio verso la fine del quale contribuisce alla loro definizione, oltretutto, il lavoro con Piscator e la sua idea di “collettivo dramaturgico”. Tali gruppi, non più amatoriali, includono attori, registi, drammaturghi, autori, musicisti, scenografi e altri esponenti dell'intelligenza creativa tedesca. Una serie di collaboratori attivi in modo diverso su progetti brechtiani fino all'ascesa al potere di Hitler e al conseguente esilio del maestro all'estero:

Il collettivo era il principio fondamentale del suo metodo di lavoro. Ovunque si trovasse, c'era sempre una cerchia di amici, di collaboratori, che lo aiutava nel processo di lavoro e con cui discuteva dei suoi piani e dei suoi progetti.¹²⁶

Queste parole, riportate da Luckhurst, sono di Elisabeth Hauptmann (1897-1973), forse la più significativa collaboratrice della costellazione di volti brechtiani: «meine beste Mitarbeiterin», ‘la mia miglior collaboratrice’, ne dice Brecht nel 1934, prossimo al lungo iato del suo lavoro tedesco. Ma la sua relazione creativa con Hauptmann riprenderà a pieno regime alla fondazione del Berliner,

«Shakespeare police», dedita a difendere la purezza testuale del lavoro del Bardo da qualunque tentativo di allestimento non ritenuto sufficientemente filologico (HARTLEY, *Shakespearean Dramaturg*, p. 2).

¹²⁴ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 126-127.

¹²⁵ Tale pratica si mantiene viva ben oltre la fondazione del Berliner: Manfred Wekwerth ha modo di ricordare come, durante il trasferimento in un paesino di campagna connesso alla realizzazione del film *Katzgraben* (debuttato dopo la scomparsa di Brecht, nel 1957), Brecht incoraggiasse tutti i membri dell'ensemble a stenografare ciò che capitava loro di vedere o sentire, oltre a stendere appunti di regia durante le prove (MOLINARI, OLIVI, *Brecht regista*, p. 166; intervista del 15 giugno 1983).

¹²⁶ LUCKHURST, *Revolution*, p. 121.

all'interno del quale sarà nuovamente fondamentale l'apporto della donna. *Delle donne*, anzi. Strumentale alla definizione della prassi brechtiana risulta essere, infatti, la sua collaborazione con varie figure femminili: Hauptmann, in primo luogo, ma anche Ruth Berlau (1906-1974) e Margarete Steffin (1908-1941). Tre professioniste che, in modi diversi e pur indicate come semplici *Mitarbeiterinnen*, sono a tutti gli effetti praticanti di dramaturgie, e fondamentali nella definizione del dramaturg brechtiano.¹²⁷

Traduttrice e drammaturga stroncata dalla tubercolosi a poco più di trent'anni, incapace di vedere realizzato il grande disegno del Berliner, Margarete Steffin affianca Brecht durante il suo soggiorno in Danimarca. È ricercatrice e collaboratrice alla stesura di diversi tra i suoi drammi, inclusa *Vita di Galileo* (iniziata nel 1938 circa).¹²⁸ È, soprattutto, la rappresentante ideale dei suoi spettatori: autentica «voce del proletariato»¹²⁹ che spinge frequentemente Brecht a ricalibrare il proprio lavoro, perché possa risultare il più trasparente e significativo possibile per il futuro pubblico. Al suo rilevante ruolo di collaboratrice drammaturgica (se non direttamente a quello di co-autrice), quindi, Steffin affianca quello di “estranea ideale” del nascente teatro politico brechtiano, attenta primariamente alle necessità di quegli spettatori connotati secondo precise caratteristiche sociopolitiche ai quali il maestro tenta di rivolgersi. Solo una manciata di anni prima, l'autore ha accolto di buon grado l'invito degli studenti a fare del cupo *Consenziente* un radioso *Dissenziante*, fautore di speranza per un futuro affidato alle premure di una collettività marxista. E in tale direzione sembra muoversi anche il lavoro di Steffin, prima di essere bruscamente interrotto dalla sua malattia.¹³⁰

Sempre danese è la prima fase della collaborazione con Berlau, attiva inizialmente come traduttrice, segretaria e rappresentante dell'autore. Brecht, tuttavia, la inizia a tecniche di lettura e critica drammaturgica. È un apprendistato fruttuoso, che ridefinisce le sembianze di Berlau in quelle di una ricercatrice e fornitrice di spunti. La qualifica che la donna rivendica per sé è *Aufschreiberin*, letteralmente ‘registratrice’. Ma tale etichetta fa riferimento, nel suo caso, alla prassi squisitamente drammaturgica di documentare tutto, e di tutto prendere nota: perché spunti provenienti da ogni dove

¹²⁷ Ivi, pp. 120-122.

¹²⁸ Tra gli altri significativi contributi di Steffin alla drammaturgia brechtiana Luckhurst ricorda *Gli Orazi e i Curiazi, I fucili di Madre Carrar, Terrore e miseria del Terzo Reich, L'interrogatorio di Lucullo e La resistibile ascesa di Arturo Ui* (Ivi, p. 122). Per più approfondite informazioni sulla figura e sul lavoro di Steffin Cfr. KEBIR SABINE, *"Ich wohne fast so hoch wie er". Margarete Steffin und Bertolt Brecht*, in «Theater der Zeit», v. 65, Verlag Theater der Zeit, Berlino 2008.

¹²⁹ LUCKHURST, *Revolution*, p. 122.

¹³⁰ I diari redatti da Brecht durante il suo soggiorno scandinavo offrono diversi riferimenti alla collaborazione con Steffin, affettuosamente definita «Grete». Della dramaturg si ricorda qui, a testimonianza della sua costante attenzione per il pubblico e per le modalità della sua ricezione, la richiesta di riscontro sul romanzo brechtiano *Gli affari del signor Giulio Cesare* avanzata ad alcuni lavoratori e sindacalisti tedeschi nel 1939, tramite consultazione del materiale scritto in corso d'opera: un'operazione che, secondo Brecht, riscuote reazioni positive e incoraggianti. Brecht, poi, dedica pagine struggenti alla scomparsa della donna, impossibilitata a seguirlo in America per la tubercolosi e infine stroncata dalla malattia stessa. In un appunto dell'aprile 1942, a quasi un anno dalla morte di Margarete (avvenuta il 9 giugno), il teatrante sostiene di soffrire ancora di depressione e di non riuscire a superare l'evento (Cfr. BRECHT, *Journals 1934-1955, Sweden: 23 April 1934 to March 1940, Finland: 17 April 1940 to 13 July 1941, America: 21 July 1941 to 5 November 1947*).

possano, all'occorrenza, concretizzarsi in un'utile *Fabel* ('favola, storia') brechtiana, nel valido intreccio di una *pièce* epica.¹³¹ Alla fondazione del Berliner, poi, Berlau continuerà la sua collaborazione con Brecht come dramaturg dotata di funzioni archiviali.¹³²

Preponderante e molteplice risulta, infine, il ruolo della più fidata collaboratrice di Brecht, propensa a sconfinare nei campi di esperienza delle altre. Hauptmann è correttrice, traduttrice, consulente in fatto di letteratura straniera, ricercatrice, autrice, documentatrice, rappresentante, segretaria e, in maniera non meno rilevante, compagna di dibattito intellettuale. Il suo impulso critico alla quasi totalità della produzione brechtiana e il suo contributo all'opera e al disegno dell'uomo risultano incommensurabili. Le sue straordinarie doti linguistiche, le sue traduzioni e la sua familiarità con la letteratura straniera – quella inglese in particolare – sono alla base di molti dei più fortunati lavori di Brecht, prima tra tutti *L'opera da tre soldi*, nata a partire da una traduzione dell'*Opera del mendicante* di John Gay (1685-1732) realizzata dalla stessa Hauptmann. Spesso, poi, è la donna a suggerire a Brecht le strutture drammatiche adatte ad accogliere le numerose, vivaci idee preliminari dell'uomo. È notevole, poi, il suo apporto alla produzione diretta di Brecht: Luckhurst le attribuisce quasi interamente il merito di *Un uomo è un uomo* e della forma sperimentale delle *Lehrstücke*, 'drammi istruttivi' con cui il Berliner tenta di educare il suo pubblico e di diminuire la distanza tra questo e gli attori.¹³³

Tra le tre "Muse" dramaturgiche più vicine a Brecht, dunque, scopriamo ripartite quasi tutte le funzioni caratterizzanti il potente, idealizzato Dramaturg di Messingkauf. E la collaborazione con tali

¹³¹ Nei diari brechtiani Berlau figura come responsabile, inizialmente, della messa alle stampe delle opere del maestro (l'esempio citato è quello delle *Poesie di Svendborg*, nel 1939) e come occasionale fotografa sua e della sua abitazione. Le competenze della donna, però, si estendono nel giro di qualche anno a effettivi contributi ai lavori collaborativi di Brecht e alla fornitura delle suggestioni più svariate: tra queste ultime il maestro ha modo di ricordare, ad esempio, una proposta poetica basata sui caratteri della scrittura cinese, tesa a coinvolgere più persone in un «copione sociale» (BRECHT, *Journals 1934-1955, Sweden: 23 April 1934 to March 1940, Finland: 17 April 1940 to 13 July 1941, America: 21 July 1941 to 5 November 1947*). Il ruolo della Berlau *Aufschreiberin*, invece, si è sostanziato in una raccolta di note e ricordi Cfr. BERLAU RUTH, BUNGE HANS, *Brechts Lai-tu. Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau*, Luchterhand, Darmstadt 1985.

¹³² LUCKHURST, *Revolution*, pp. 122-123; Cfr. BROCKMANN STEPHEN, *Who was Ruth Berlau? / Wer war Ruth Berlau?*, in «The Brecht Yearbook», 30, University of Wisconsin Press, Madison 2005.

¹³³ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 120-122; Cfr. KEBIR SABINE, *Ich frage nicht nach meinem Anteil. Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht*, Aufbau Verlag, Berlino 1997. Nel 1961 Hauptmann, poi, risulta essere stata depositaria del Premio Lessing (Lessing-Pries) attribuito dalla Repubblica Democratica Tedesca sulla base di conseguimenti in ambito teatrale ritenuti straordinari – sito della Bundesstiftung Aufarbeitung/The Federal Foundation for the Study of the Communist Dictatorship in Eastern Germany, Biographische Datenbanken, HAUPTMANN, Elisabeth (<https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/de/recherche/kataloge-datenbanken/biographische-datenbanken/elisabeth-hauptmann>) –: un'onorificenza che sembra prefigurare, nel nome, l'odierno Gotthold Ephraim Lessing Award for Career Achievement attribuito dall'associazione Literary Managers and Dramaturgs of the Americas per meriti dramaturgici – Sito della LMDA, GE Lessing Award for Career Achievement (<https://lmda.org/ge-lessing-award-career-achievement>) –; si rimanda alla sezione del presente elaborato dedicata agli Stati Uniti. Diversi premi tedeschi sono dedicati a Lessing, ma buona parte di essi non è tesa a premiare esclusivamente meriti teatrali o dramaturgici: il Premio Lessing del Libero Stato di Sassonia (Lessing-Preises des Freistaates Sachsen), ad esempio, può essere assegnato indistintamente per meriti letterari, critici o teatrali. Sito di REVOSax, Recht und Vorschriftverwaltung Sachsen, Statut des Lessing-Preises des Freistaates Sachsen (<https://www.revosax.sachsen.de/vorschrift/19236-Statut-Lessing-Preis>).

donne fornisce vistosi contributi all'ideale brechtiano che nei *Dialoghi* trova la sua manifestazione più precisa e compiuta. Il processo di creazione collettiva che coinvolge Brecht e le sue dramaturginnen di punta, certo infuso anche di una notevole carica emotiva e sentimentale (quando non apertamente sessuale),¹³⁴ è stato oggetto, presso i posteri, di alcune feroci critiche: suscitate da chi, nell'ambito delle realizzazioni brechtiane, ha ritenuto di poter quasi azzerare l'apporto del direttore del Berliner in favore dell'ingente contributo delle sue *Mitarbeiterinnen*. Le testimonianze di Hauptmann e Berlau, tuttavia, non sembrano confermare simili pareri. E, se la loro relazione con Brecht non poté vantare unicamente degli alti, la devozione di tali professioniste di dramaturgie verso il teatrante marxista – e il comune riconoscimento delle sue abilità artistiche – è indicativa di un'autentica e fruttuosa cooperazione creativa.¹³⁵

Un'ennesima collaborazione femminile, del resto, è fondamentale anche alla fondazione e alla gestione del Berliner Ensemble. Si tratta, questa volta, di un rapporto ben meno vulnerabile agli scandali: quello di Bertolt con sua moglie Helene Weigel (1900-1971). Prima e più nota interprete di Madre Coraggio nell'omonimo dramma, Weigel è attiva come *Intendant* ('direttrice') della compagnia. E la notevole mole delle sue mansioni è fondamentale per lo sviluppo del Berliner: la signora Brecht si occupa della gestione pratica e amministrativa dell'intera compagnia, lasciando suo marito libero di concentrarsi sulla direzione artistica. Quella dei coniugi Brecht è, per Luckhurst, una squadra formidabile. E senza l'apporto di Weigel, con tutta probabilità, il Berliner Ensemble sarebbe rimasto solo il sogno di un ingenuo teatrante marxista.¹³⁶

¹³⁴ Intervistata da Laura Olivi il 13 giugno 1983, l'attrice brechtiana Regine Lutz (1928) si è espressa sul rapporto di Brecht con le donne in tali termini: «Fin dall'infanzia aveva trovato donne che facevano tutto per lui, che lo amavano, lo coccolavano, lo trattavano come un re» (MELDOLESI, OLIVI, *Brecht regista*, p. 148). Un'altra attrice, Gisela May (1924-2016), intervistata pochi mesi prima, ha sostenuto nel rapporto tra Brecht e le sue assistenti (che in questa sede ci spingeremmo a definire dramaturg), caratterizzato dall'assegnazione di compiti di grande importanza, non si limitasse al lavoro, e che «Affetto e lavoro contribuivano a migliorare la resa» (Ivi, p. 169, intervista del 10 marzo 1983). Meldolesi, poi, intravede in Brecht il padre di un bambino messo al mondo da Berlau, e tragicamente scomparso ancora neonato (MELDOLESI, *Il Consenziente*, p. 196).

¹³⁵ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 122-123. Luckhurst, in particolare, si sofferma sul volume del 1994 *Brecht and Company: Sex, Politics, and the Making of the Modern Drama* di John Fuegi (titolo alternativo, non meno graffiante, *The Life and Lies of Bertolt Brecht*). Un testo dal quale la figura di Brecht emerge come quella di uno sfruttatore e plagiatore del lavoro delle sue collaboratrici, oltre che di un predatore sessuale spregiudicato e misogino (cfr. FUEGI JOHN, *Brecht and Company: Sex, Politics, and the Making of the Modern Drama*, Grove Press, New York 1994; IDEM, *The Life and Lies of Bertolt Brecht*, HarperCollins, Londra 1994). Sul rapporto con Brecht diversi suoi collaboratori (incluse le tre citate *mitarbeiterinnen*) si esprimono con toni ben più pacati – anche se non mancanti di occasionali sferzate al difficile carattere del personaggio e talvolta alla sua mancanza di tatto – in WIT HUBERT (a cura di), *Brecht, as they knew him*, traduzione di John Peet, Lawrence & Wishart, Londra 1980; MELDOLESI, OLIVI, *Brecht regista*, pp. 128-172; emblematiche delle difficoltà di lavorare con Brecht sono, tra altre, pp. 128; 131; 166-167.

¹³⁶ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 128-129; Cfr. VAN DIJK MAARTEN, WILKE JUDITH (a cura di), *Helen Weigel 100*, in «The Brecht Yearbook», 25, University of Wisconsin Press, Madison 2000. Ci restano diverse testimonianze dell'imprescindibilità gestionale di Weigel per il meccanismo teatrale brechtiano (Cfr. ad esempio MELDOLESI, OLIVI, *Brecht regista*, p. 148): una di esse riporta l'affermazione, apparentemente pronunciata frequentemente dalla stessa Weigel, secondo cui suo marito, da solo, non sarebbe stato in grado nemmeno di comprare un biglietto dell'autobus (affermazione che pare Brecht periodicamente tentasse di smentire sostenendo, al contrario, di poter tranquillamente svolgere qualunque funzione gli venisse richiesta, ma di amare troppo «la vita comoda» per farlo; Ivi, p. 167; intervista di Laura Olivi a Manfred Wekwerth del 15 giugno 1983).

2.3 Berliner Ensemble: il collettivo che sfonda le barriere

Veniamo al Berliner. Alla sua struttura, alla sua organizzazione e al suo ruolo nel panorama della Germania affiliata al blocco sovietico. Brecht fa ritorno a Berlino il 22 ottobre 1948, ma già nei mesi precedenti ha preso contatti coi nuovi ordinatori della capitale divisa. L'obiettivo è quello di ottenere la sovvenzione statale di una propria compagnia teatrale. E, riconosciuto ormai come una tra le figure di punta della nuova intelligenza tedesca, il teatrante ha successo. Nel gennaio 1949 può fondare il Berliner Ensemble: stanziato, inizialmente, presso il Deutsches Theater dei suoi anni di formazione. Nel marzo 1954, però, la compagnia ottiene quella che resterà la sua storica sede: il Theater am Schiffbauerdam. A fornire ingenti fondi al collettivo brechtiano è il Politburo ('Ufficio politico') della DDR. Il Berliner è riconosciuto come un organo culturale statale, con tutti i privilegi e il prestigio che tale qualifica comporta. Brecht si trova dove ha sempre voluto essere: nella posizione di influenzare direttamente la vita culturale di un neonato Stato comunista, per il quale ci si aspetta che il suo gruppo funga da esempio. Il Berliner può essere – *deve* essere – il fulcro della rigenerazione teatrale della Germania dell'est, modello per l'implementazione nazionale di un nuovo teatro.¹³⁷ Un teatro epico, collaborativo, che possa farsi critico della contemporaneità. Nei disegni statali del Politburo il Berliner ha un ruolo educativo centrale, e ci si aspetta che le sue produzioni contribuiscano alla diffusione e al rafforzamento degli ideali del Partito. E Brecht, allo scopo di mantenere il rapporto dinamico tra messinscena e ideale che da sempre anima il suo lavoro, si muove con cautela, guadagnandosi la simpatia delle autorità. Le sue sono, nelle parole di James Lyon, le sembianze di un «conformista dissidente»: attente a enfatizzare, però, il «conformista».¹³⁸

La funzione educativa del Berliner, teso a irradiare il Paese e a conferire forma alla sua cultura, vanta soprattutto notevoli risultati in fatto di organizzazione teatrale. Tra 1949 e 1956 Brecht si dedica alla realizzazione e alla sistematizzazione di un complesso processo di selezione, addestramento e formazione di professionisti teatrali. Non può affidarsi a drammaturghi, registi, attori e dramaturg esperti solo nella "vecchia" prassi aristotelica. Per il suo teatro necessita di professionisti che comprendano alla perfezione le dinamiche della narrazione, del *Gestus* (letteralmente 'attitudine', ma il riferimento è a una precisa prassi recitativa straniata), della *Verfremdung*.¹³⁹ Il metodo migliore di

¹³⁷ Per più precisi ragguagli sulla storia del Berliner Ensemble Cfr. BARNETT DAVID, *A History of the Berliner Ensemble*, Cambridge University Press, Cambridge 2015; sito del Berliner Ensemble (<https://www.berliner-ensemble.de/>); il sito dedica anche una sezione alla storia del Theater am Schiffbauerdam propriamente detto, dalla sua creazione a oggi).

¹³⁸ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 126-128. Lyon utilizza l'arguta etichetta applicata qui a Brecht già nel titolo del suo intervento all'International Bertolt Brecht Symposium dell'Università di Delaware nel 1992, *Brecht in Postwar Germany: Dissident Conformist, Cultural Icon, Literary Dictator* (Cfr. LYON JAMES K., BREUER HANS-PETER (a cura di), *Brecht Unbound*, University of Delaware Press, Newark 1995). Nonostante più di uno screzio con gli organi statali della Germania sovietica, poi, il fondatore del Berliner Ensemble è insignito sia del Primo Premio Nazionale della DDR (1951) che del Premio Lenin per la pace (1954). MELDOLESI, OLIVI, *Brecht regista*, pp. 46-48; 71.

¹³⁹ Sul *Gestus*, come sullo straniamento, Cfr. BRECHT, *Brecht on Theatre*, pp. 149-200.

reclutarli? Formarli personalmente. Nel Berliner, su proposta dei candidati e valutazione di una commissione, si riversa una miriade di giovani ritenuti promettenti. Siamo alla presenza di una vera e propria scuola per professionisti teatrali: come l'avrebbe voluta Lessing, come tentò di realizzarla Tieck. Ma ancora più curiosa risulta essere la ripartizione dei ruoli e della relativa formazione. Ripartizione che, e in ciò risiede la curiosità, di fatto non sussiste. Aspiranti registi, aspiranti critici e aspiranti dramaturg ricevono lo stesso identico allenamento, partecipano alle stesse lezioni, si formano assieme. Brecht provvede, di nuovo, ad abbattere le barriere tra tre esperti della scena, premurandosi al contempo di potenziare le competenze pratiche tanto del dramaturg che del critico. Al Berliner teoria e prassi sono tutt'uno. L'interdisciplinarietà regna sovrana, e nella comune formazione i futuri praticanti di una data professione hanno modo di fare propri – e di comprendere nelle loro sfaccettature e difficoltà – i requisiti e le particolarità delle altre.

Una simile struttura, oltre a dotare la figura del critico di un'impensata connotazione pratica, provvede al potenziamento e alla valorizzazione di quella del dramaturg. E se il grande personaggio di Messingkauf resta, come accennato, un costrutto idealizzato, ideale *summa* delle funzioni ripartire tra professionisti diversi del Berliner (tra i quali continuano a giocare un ruolo precipuo Hauptmann e Berlau), il professionista di dramaturgie risulta sicuramente valorizzato dal sistema di formazione brechtiano. A vacillare, forse, è la sua dicitura specifica. È significativa, da questo punto di vista, la lettera con cui nel 1956 una dramaturg del Berliner, Käthe Rüllicke-Weiler (1922-1992),¹⁴⁰ spiega a un collega “di vecchio stampo”, tale signor Heinen, il motivo del rifiuto della sua candidatura:

La difficoltà di offrirle un impiego con noi è curiosa. Brecht lavora solo con persone giovani che ha addestrato personalmente. *I dramaturg, nell'accezione tradizionale, non esistono nel nostro teatro. I nostri dramaturg lavorano come assistenti alla regia e viceversa; i nostri registi lavorano nel Dipartimento di Drammaturgia.* Questo modo di lavorare, probabilmente, deriva dalla stessa attività di Brecht nel ruolo di autore, dramaturg e regista.¹⁴¹

È la testimonianza più evidente del metodico annientamento brechtiano delle barriere teatrali. I nuovi professionisti epici, formati personalmente da Brecht secondo il suo disegno, possono slittare con competenza da un ruolo all'altro, senza mai dimenticare la prassi dramaturgica della quale il loro addestramento li ha infusi. Il dramaturg incontra il suo massimo sviluppo proprio nel luogo in cui la

¹⁴⁰ Rüllicke comincia a collaborare con Brecht nel 1950, guadagnandosi gradualmente, nelle sue parole, il ruolo di «braccio destro» del direttore del Berliner (più plausibilmente una tra diverse tali “braccia”). Si tratta di una professionista versatile e volutamente non specializzata: capace di collaborare, a seconda dei casi, alla drammaturgia o alla regia; talvolta sale anche sul palcoscenico come attrice. E tale varietà di ruoli dà conto della sua definizione auto-applicata di «teatrante tutto fare» al Berliner (MELDOLESI, OLIVI, *Brecht regista*, p. 161; intervista del 5 giugno 1983).

¹⁴¹ La traduzione e il corsivo sono miei. L'originale tedesco è disponibile in LUCKHURST, *Revolution*, p. 149.

sua etichetta risulta essere meno vincolante. E delle diffuse difficoltà di comprendere la compenetrazione tra le varie professioni si prende atto anche al Berliner. Ma Weigel, nel difendere tale scelta davanti ai più dubbiosi, sostiene ferrea il parere del marito: il lavoro di registi e dramaturg – e critici, aggiungiamo qui – è inestricabilmente connesso.¹⁴²

Il Berliner presenta una rigorosa struttura gerarchica, basata sul livello di istruzione dei singoli membri e sulla loro esperienza con il collettivo; di tale apparato Brecht occupa la sommità.¹⁴³ Gli *Élèven* (‘undici’) sono reclutati dalle scuole e costituiscono il fondo della piramide teatrale. Sopra di loro ci sono gli *Studenten*, che vantano un livello di istruzione universitaria: al Berliner possono essere presenti, annualmente, dai dodici ai venti esponenti di tali categorie, sia retribuiti che volontari. Il grado più elevato della formazione brechtiana, invece, ricade sui *Meisterschüler* (‘alunni modello’, ‘allievi magistrali’), non più di sei all’anno. Un gruppo formatosi presso l’Accademia delle Arti (Akademie der Künste), ammesso in base a prove accurate e già distintosi nel lavoro col Berliner. Un’élite dalla quale ci si aspetta a ragione una più vicina collaborazione con Brecht.¹⁴⁴

Tutti gli allievi, in modo diverso in base al gradino che occupano, sono chiamati a rivestire funzioni apertamente dramaturgiche. Le loro mansioni includono critica, ricerca, amministrazione, educazione, partecipazione alle prove e documentazione delle stesse tramite *Notate*: note che, successivamente, vengono valutate da dramaturg più esperti, nell’ottica di migliorare gradualmente le capacità critiche dei singoli. Tali note vengono anche utilizzate attivamente come materiale nel processo creativo, permettendo agli allievi di fornire il proprio contributo. Una volta approntata la messinscena, poi, sui giovani dramaturg ricade il compito di realizzarne la *Vorstellungskritik* (‘critica concettuale’), soffermandosi in egual misura su restituzione attoriale, resa del concetto e reazione del pubblico. È tendenzialmente riservata ai soli *Meisterschüler*, invece, la possibilità di dirigere delle messinscene, combinando prassi dramaturgica e registica. Gli studenti dei ranghi inferiori, pur idealmente dotati delle competenze necessarie grazie al comune percorso di formazione, non hanno garanzia di una restituzione attiva di tale lavoro. Un ruolo registico, tutt’al più, possono scoprirlo grazie alla loro funzione educativa nei confronti dei cittadini della Germania Est: funzione esercitata,

¹⁴² Ivi, pp. 128-130.

¹⁴³ Il direttore del Berliner vanta un ruolo nel quale Luckhurst ritiene di poter intravedere, a tratti, una sintesi tra il Dramaturg e il Filosofo dei *Dialoghi* (Ivi, p. 138).

¹⁴⁴ In una lettera del 14 maggio 1951 al Ministero dell’Educazione della Germania Est Brecht si sofferma sui compiti dei suoi *Meisterschüler* e sulla loro formazione: «Gli allievi seguiranno le regolari attività degli assistenti registi e dei dramaturg del Berliner Ensemble. Parteciperanno, oltre che alle prove, a conferenze con gli scenografi, i creatori delle maschere, i costumisti e i tecnici di scena. Prenderanno nota di problemi di produzione. E in determinate fasi della loro formazione dirigeranno personalmente gruppi amatoriali nelle fabbriche [...] Parteciperanno all’attività di adattamento delle dramaturgie (finora il Berliner ha adattato *Il precettore* di Lenz [Jakob Michael Reinhold, 1751-1792], *La pelliccia di castoreo* e *Il gallo rosso* di Gerhart Hauptmann [1862-1946]. Il *Coriolano* di Shakespeare è in fase di adattamento) [...] La formazione richiederà dai due ai tre anni e dovrebbe permettere all’allievo di diventare un dramaturg, un regista o un critico teatrale» (Ivi, p. 131; Cfr. BRECHT, *Briefe*, a cura di Günter Glaeser, 2 v., Suhrkamp, Francoforte sul Meno 1981).

oltre che tramite l'organizzazione di conferenze e discussioni nelle scuole e nelle università, attraverso la supervisione di messinscene brechtiane amatoriali presso fabbriche e centri comunitari.¹⁴⁵

Alla mole degli allievi dramaturg-registi bisogna poi aggiungere gli storici professionisti di dramaturgie del Berliner: Hauptmann, Berlau, Hans Bunge, Claus Hubalek e Peter Palitzsch.¹⁴⁶ L'ultimo, in particolare, detiene all'interno del teatro la posizione di *Chefdramaturg*. Diversamente da quanto suggerito dal suo titolo, però, quest'ultimo non ha alcuna autorità sui propri colleghi anziani. La dicitura di *Chefdramaturg* fa riferimento a un'altra responsabilità, che Brecht mostra di ritenere primaria: la costruzione dell'immagine del Berliner agli occhi del pubblico e l'educazione di quest'ultimo. Palitzsch è posto a capo del dipartimento pubblicitario e del gruppo di *Werberdramaturg* ('dramaturg pubblicitari') che vi lavorano. E tale sezione declina le sue mansioni, principalmente, nella realizzazione dei programmi per il pubblico: libelli tascabili corredati da illustrazioni e fotografie, acquistabili assieme ai biglietti dei vari spettacoli, concentrati sul messaggio politico dei vari lavori e sulla loro rilevanza sociale. È sempre al dipartimento di Palitzsch – e, vista la rilevanza e la difficoltà del compito, anche a un insieme considerevole di altri dramaturg reclutati alla bisogna – che si deve una delle più concrete testimonianze del lavoro del Berliner: i *Modellbücher* ('libri modello'), programmi che delineano la storia produttiva delle varie messinscene del teatro. Testi composti di parti di copione, foto di scena, materiali di ricerca e saggi, nella stesura dei quali sono tendenzialmente coinvolti i dramaturg che hanno seguito un dato allestimento. Un annoso e complesso lavoro che John Rouse ritiene possa costituire il tentativo meglio riuscito di documentazione produttiva nella storia del teatro.¹⁴⁷ L'impresa dei *Modellbücher*, poi, Luckhurst la vuole connessa a un altro fortunatissimo, egualmente celebrato lascito testuale: *Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles* (reso in italiano come *Fare teatro. 6 allestimenti del Berliner Ensemble*).¹⁴⁸ Un compendio realizzato dai dramaturg anziani sotto la supervisione di Brecht, nel quale Carl Weber (1925-2016) – dramaturg formato al Berliner, strettissimo collaboratore di Brecht

¹⁴⁵ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 130-135. L'ultima attività, come si è visto, Brecht auspicava fosse praticata comunque anche dai *Meisterschüler* (Ivi, p. 131).

¹⁴⁶ A costoro si potrebbe aggiungere, in via meno formale, Caspar Neher (1897-1962), storico scenografo che fornisce le ambientazioni a numerose produzioni brechtiane. Definito dai suoi colleghi del Berliner un «allestitore visivo», per Meldolesi Neher è «un Dramaturg capace di rinarrare i testi per essenze visive, meravigliosamente vicine alla sensibilità degli attori» (MELDOLESI, OLIVI, *Brecht regista*, p. 37).

¹⁴⁷ LUCKHURST, *Revolution*, p. 134; Cfr. ROUSE JOHN, *Brecht ad the West German Theatre*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1989, p. 61. I *Modellbücher*, poi, presentano un indubbio valore iconografico grazie all'ammontare di foto di scena contenuto al loro interno: e in tale prospettiva sono stati trattati in FIORENTINO FRANCESCO, VALENTINI VALENTINA (a cura di), *Brecht e la fotografia*, Bulzoni, Roma 2015; Cfr. in particolare VALENTINI, *Truth is Concrete: la fotografia per rifondare la pratica teatrale*, in Ivi, pp. 29-60. Il critico, tuttavia, mette in guardia anche rispetto alla minaccia "coercitiva" dei libri modello percepita dallo stesso Brecht, potenzialmente capace di rendere i *Modellbücher* dei modelli imposti più che delle fonti di spunti (MELDOLESI, OLIVI, *Brecht regista*, pp. 18; 40; 116).

¹⁴⁸ WEIGEL HELENE (a cura di), *Theaterarbeit. Fare teatro di Bertolt Brecht. Sei allestimenti del Berliner Ensemble*, Il Saggiatore, Milano 1969 (ed. or. *Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*, Henschelverlag, Berlino 1967).

e in seguito professore emerito in regia e drammaturgia all'Università di Stanford¹⁴⁹ – ha voluto vedere sia la più attenta analisi mai pubblicata sul lavoro di una compagnia che un manuale di pratica teatrale a oggi insuperabile.¹⁵⁰

Ma il Berliner deve costituire, negli occhi del suo creatore, anche un centro di ricerca e documentazione. E tale ambizione trova concretizzazione nell'ingente lavoro di altri due dramaturg anziani: Berlau e Bunge. La prima, una delle tre grandi collaboratrici di Brecht, è una delle fotografe di punta e, soprattutto, l'amministratrice dell'archivio fotografico del teatro.¹⁵¹ A lei – e ai due dramaturg specializzati messi alle sue dipendenze – spetta il compito di organizzare e catalogare la documentazione fotografica di ogni produzione del Berliner; i successivi esperimenti di Brecht col cinema contribuiscono a gravare tale archivio di un ulteriore carico di pellicole e fotogrammi. La gestione del tutto è, nelle parole della dramaturg, una fatica di Sisifo («*Sisyphusarbeit*»)¹⁵². Ma l'archivio di Berlau costituisce anche una delle più attente documentazioni visive nella storia recente del teatro. Bunge, invece, è a capo di quella che può considerarsi a tutti gli effetti la biblioteca del Berliner: ricettacolo della mole di materiali e ricerche accumulata dai dramaturg nel corso delle varie produzioni, oltre che degli esercizi critici degli allievi ricercatori. La collezione, poi, include questionari tesi a fornire il riscontro degli spettatori e rapporti sulle conferenze tenute dai singoli professionisti di drammaturgie; un successivo ampliamento la arricchisce delle registrazioni su nastro delle prove. Quello di Bunge è uno sterminato archivio di testi e di suoni, per accompagnare quello di immagini curato da Berlau.¹⁵³

Il catalogo dei dramaturg anziani, poi, non può non includere Hauptmann, sull'eclittismo della quale sono già state spese parole in precedenza. Ma l'apporto della donna all'istituzione permane incommensurabile, il suo ruolo unico. Se Hauptmann continua a supportare Brecht con una molteplicità di mansioni anche durante gli anni del Berliner, la sua posizione formale è quanto di più

¹⁴⁹ LUCKHURST, *Revolution*, p. 110.

¹⁵⁰ Cfr. THOMPSON PETER, SACKS GLENDYR (a cura di), *Cambridge Companion to Brecht*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, p. 173. I *Modellbücher*, fedeli al loro nome, costituiscono anche gli ineguagliabili precursori delle *program notes* che impegnano frequentemente i dramaturg di area anglosassone (Cfr. ad esempio HARDISON LONDRÉ FELICIA, *Words at Play. Creative Writing and Dramaturgy*, Southern Illinois University Press, Carbondale 2007, raccolta dei «dramaturgical essays» ('saggi di drammaturgie') coi quali la dramaturg Londré ha accompagnato la produzione di diversi teatri americani per oltre vent'anni). *Theaterarbeit*, in compenso, manca di una precisa descrizione della figura del dramaturg e delle sue mansioni: descrizione che avrebbe certo contribuito a dirimere alcune delle diatribe critiche successive, e che sarebbe stato lecito aspettarsi in presenza di un lavoro realizzato da quattro eccelsi praticanti di drammaturgie sotto la supervisione del moderno canonizzatore tedesco della pratica (LUCKHURST, *Revolution*, pp. 142-143).

¹⁵¹ Günther Heeg ricorda come, durante le prove degli spettacoli, Brecht facesse scattare a Berlau migliaia di fotografie (HEEG GÜNTHER, *Reenacting Brecht! Rendere produttivo il fantasma della fotografia nel lavoro teatrale di Brecht!*, in FIORENTINO, VALENTINI, *Brecht e la fotografia*, pp. 13-28, p. 15).

¹⁵² BERLAU, BUNGE, *Brechts Lai-tu*, p. 226.

¹⁵³ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 132-134. A Bunge, poi, si deve la stesura di un documento unico e prezioso: un diario che documenta le prove per *Il cerchio di gesso nel Caucaso* (1953-1954), leggibile interamente in MELDOLESI, OLIVI, *Brecht regista*, pp. 173-209 (e contenente anche la trascrizione di due incontri coi tirocinanti del Berliner, uno dei quali coordinato – in data 8 ottobre 1954 – da Berlau; Ivi, pp. 197-202).

simile vi sia a quella di un dramaturg tradizionale: spesso confinata nel proprio ufficio – lo stesso dal quale Brecht vuole far uscire prepotentemente il Dramaturg di Messingkauf – a leggere, tradurre, documentarsi e avanzare proposte per il repertorio. È qualcosa di singolare. Nel cuore dell'istituzione responsabile della radicale rivoluzione della dramaturgie brechtiana risiede una dramaturg di stampo lessinghiano. Un «dramaturg classico, nel senso più vero della parola».¹⁵⁴ Un'intellettuale eclettica e versatile, alla quale Brecht tende ad affidare ingenti mansioni di ricerca sugli argomenti più svariati: letteratura, aneddotica, giornalismo, religione, politica, legge, economia e tanti altri.¹⁵⁵ Si tratta, probabilmente, dell'ennesima testimonianza del ruolo che Brecht vuole affidato al dramaturg. Non distruttore sconsiderato di ciò che è stato, bensì punto di incontro tra il passato e il teatro epico rappresentativo della contemporaneità. La specificità del lavoro di Hauptmann sancisce, per Luckhurst, le modalità di una peculiare e complessa coesistenza dialettica («complex, dialectical coexistence») tra il dramaturg tradizionale e quello “nuovo”, epico. E la più famosa tra le Muse brechtiane costituisce altresì un punto di riferimento irrinunciabile per il resto del collettivo. Manfred Wekwerth (1929-2014) ritiene, con Palitzsch e Benno Besson (1922-2006), di essere stato allievo di Hauptmann non meno che di Brecht.¹⁵⁶

Il fondatore del Berliner Ensemble viene a mancare nel 1956. E la morte del benevolo “dittatore” ha ripercussioni severe sul lavoro e sulla struttura della sua compagnia.¹⁵⁷ L'effetto più immediato della sua scomparsa – se non il primo tradimento della sua prassi – è la ricostituzione di quelle barriere tra formazione registica e dramaturgica che Brecht si era applicato con fatica a demolire. Le mansioni del dramaturg si scoprono via via sempre più settorializzate e specializzate, contro l'eclettismo che aveva conferito loro forma sotto la gestione brechtiana. Contributi al repertorio, lavoro con registi e drammaturghi, educazione e documentazione diventano prerogativa di singoli professionisti, sempre più esperti in un dato settore a scapito degli altri. Ed è in tale contesto che si sviluppa una delle cifre

¹⁵⁴ La citazione, qui resa in italiano, proviene da un'intervista di Luckhurst a Werner Hecht (1926-2017), *Leiter der Dramaturgie* ('direttore della dramaturgie', carica creata *ad hoc* per sé stesso) al Berliner negli anni Sessanta e Settanta, del 5 dicembre 1996 (Ivi, pp. 139; 150).

¹⁵⁵ Luckhurst riporta, a testimonianza dell'eclettismo delle richieste di Brecht per Hauptmann («Bess», nella corrispondenza brechtiana), una lettera della primavera 1949 contenente una miriade di interrogativi di ogni genere relativa a due diversi progetti in cantiere, e con essi a due diversi periodi storici: *Eulenspiegel*, dedicato alla guerra dei contadini tedeschi (1524-1526) e mai realizzato, e *I giorni della Comune*, dedicato all'omonimo organo rivoluzionario parigino (1870-1871) e allestito solo dopo la morte di Brecht (Ivi, pp. 135-136; Cfr. BRECHT, *Briefe*, v. I, pp. 603-604).

¹⁵⁶ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 135-137; Cfr. WEKWERTH MANFRED, *Notate. Über die Arbeit des Berliner Ensembles 1956-1966*, Suhrkamp, Francoforte sul Meno 1967; Idem, *Schriften. Arbeiten mit Brecht*, Henschelverlag, Berlino 1975; KEBIR, *Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht*. Wekwerth, poi, ha modo di constatare come Hauptmann rivestisse talvolta il ruolo di promotrice delle teorie sul teatro epico, condividendole con gli attori: qualcosa che Brecht si guardava bene dal fare direttamente, interessato più alla recitazione e al comportamento dei suoi interpreti che alla loro formazione teorica (e capace, ricorda Wekwert, di «fare della teoria un comportamento»); MELDOLESI, OLIVI, *Brecht regista*, p. 163; numerose testimonianze sulla figura del maestro, tra pp. 128 e 172, fanno riferimento all'apparente mancanza di “teoria” brechtiana nello svolgimento delle prove).

¹⁵⁷ La dicitura è adottata a fronte della sua frequente ricorrenza – a seconda dei casi più o meno ironica – in MELDOLESI, OLIVI, *Brecht regista* (significativa, a questo proposito, l'alternanza tra «dittatore» e «maestro premuroso» offertane a p. 30 da varie testimonianze dei suoi collaboratori).

che, nella percezione dei posteri, viene spesso associata al lavoro dello stesso Brecht: la presenza di uno specifico *Produktionsdramaturg*, un ‘dramaturg di produzione’ che affianca il regista di un dato allestimento con la sua documentazione e il suo supporto. La dramaturgie di produzione propriamente detta, concetto ormai diffuso globalmente – generalmente nei termini della *production dramaturgy* anglosassone – è lasciato percepito come eminentemente brechtiano, costituisce di fatto una forma di specificità mansionale *successiva* alla morte di Brecht.¹⁵⁸

È alla prassi post-brechtiana, poi, che si devono diversi dei fraintendimenti critici del lavoro del Berliner e un nocivo apporto alla percezione del professionista di dramaturgie come un ideologo radicale propenso a manovrare la messinscena. Dopo essersi soffermato sul lavoro teorico del dramaturg, Joachim Tenschert (1928-1992) – succeduto come Chef dramaturg a Palitzsch – afferma il suo sia un ruolo prettamente ideologico («[il dramaturg] deve analizzare sistematicamente il testo, spiegarlo, definire la sua ideologia»). Si lascia andare, poi, a un’affermazione ancora più pericolosa, che il regista sia controllato dal dramaturg nel corso delle prove: «Il regista durante le prove è controllato dal dramaturg. Meno assorbito dai dettagli, il dramaturg è più attento al filo conduttore generale del lavoro».¹⁵⁹ Manca un riferimento preciso all’ambito della *Produktionsdramaturgie*, del lavoro su una specifica messinscena e della stretta intesa tra regista e dramaturg da questa implicata; manca una sfumatura collaborativa. E il praticante di dramaturgie ne risulta subito tramutato, agli occhi di diversi teatranti occidentali immersi nel clima della Guerra Fredda, in un dittatore concettuale marxista. La situazione è tale che, negli anni Settanta, del Berliner si parla ormai come di un museo: pervicacemente aggrappato all’eredità brechtiana, privato di qualunque aggancio a una contemporaneità in continua evoluzione. Tali accuse contribuiscono a generare un’ennesima rivoluzione della sua prassi. Una rivoluzione che, pur allontanando ulteriormente l’istituzione dalle pratiche del suo fondatore, si rivelerà in parte fruttuosa. Il Berliner assegna il ruolo di dramaturg ad alcuni scrittori promettenti, nell’ottica di guadagnarsi un *corpus* di letteratura drammatica nuova e originale. Si parla di Volker Braun (1939), Thomas Brasch (1945-2001), Karl Mickel (1935 -2000) e Heiner Müller (1929-1995). Veri e propri *dramaturghi*, privati della quasi totalità delle funzioni eminentemente dramaturgiche dei loro predecessori. Ma nell’assunzione dell’ultimo tra tali nomi, Müller, la dramaturgie post-brechtiana avrà modo di scoprire uno tra i suoi più notevoli campioni.¹⁶⁰ Il lavoro di Brecht segna una tappa fondamentale nello sviluppo della dramaturgie come la conosciamo oggi. E l’ombra del maestro risulta tanto più maestosa nel suo Paese natale. Un lascito

¹⁵⁸ LUCKHURST, *Revolution*, p. 139.

¹⁵⁹ Ibidem; Cfr. TENSCHERT JOACHIM, *Qu’est-ce qu’un dramaturge?*, in «Théâtre populaire», 38, a cura di Robert Voisin, 1960, pp. 41-48.

¹⁶⁰ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 138-140. Sul grande valore dramaturgico di Müller Cfr. MELDOLESI, MOLINARI, *Lavoro del dramaturg*, pp. 41-44; MÜLLER HEINER, *Explosion of a Memory: Writings by Heiner Müller*, traduzione di Carl Weber, Performing Arts Journal Publications, New York 1989.

ingombrante, che ogni praticante di dramaturgie tedesco non può esimersi dal prendere in considerazione. Secondo Meldolesi, i maestri dramaturg della Germania tardonovecentesca sono suddivisibili in due principali categorie: coloro che hanno assecondato gli insegnamenti di Brecht, e coloro che hanno tentato di superarli. Due insiemi mai granitici, aperti a evoluzioni e intersezioni, con gradualità avvicinamenti e repentini distanziamenti dall'esempio brechtiano. Ma la figura del fondatore del Berliner resta fondamentale, che sia come modello da seguire o dal quale distanziarsi; punto di riferimento imprescindibile per la nutrita schiera di "successori-avversari" che segna il successivo sviluppo della dramaturgie tedesca: quella originaria, dalla quale tutte le altre hanno preso le mosse, e la più avanzata al mondo.¹⁶¹

¹⁶¹ MELDOLESI, MOLINARI, *Lavoro del dramaturg*, pp. 36-53. Per una trattazione degli sviluppi della dramaturgie tedesca maturata dopo Brecht rimando alla panoramica storica di Meldolesi: che si sofferma, in particolare, su personalità quali Müller, Friedrich Dürrenmatt (1921-1990), Benno Besson (1922-2006), Dieter Sturm (1936), Matthias Langhoff (1941), Botho Strauß (1944) e Reiner Fassbinder (1945-1982) (MELDOLESI, MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg*, pp. 36-49). Significativa e strettamente connessa all'Italia – per l'assidua frequentazione e la conoscenza della lingua – è poi la figura di Jens Hillje (Ivi, p. 48-49; vedi nota 3). Piattaforma associativa di riferimento della coeva dramaturgie tedesca risulta essere la Dramaturgische Gesellschaft: plausibile modello del britannico Dramaturgs' Network e, soprattutto, di Literary Managers and Dramaturgs of the Americas (associazioni menzionate o approfondite, rispettivamente, nella sezione britannica e in quella statunitense del presente elaborato). Sito della Dramaturgische Gesellschaft (<https://dramaturgische-gesellschaft.de/>).

3. *Literary* Great Britain: da un invisibile Reader a un frainteso Manager

Without exception a nation's first official dramaturg or literary manager
appears in its state-subsidised national theatre,
and England not only had none to offer,
but lacked the political momentum to acquire one.

MARY LUCKHURST¹⁶²

Tale affermazione, che sarebbe lecito tenere presente soffermandosi sulla presenza del dramaturg – o sulla sua assenza – all'interno di qualunque realtà nazionale, Luckhurst la pone all'avvio del capitolo del suo volume dedicato al teatro inglese ottocentesco. Un secolo, il XIX, in cui l'autrice ritiene a ragione di non poter individuare alcuna figura esplicitamente dramaturgica.¹⁶³ *Funzioni* dramaturgiche, tuttavia, sono praticate sul suolo inglese già a quest'altezza cronologica. Sembra bene soffermarsi, qui, sul contesto che le vede esercitate.

Il palcoscenico inglese dell'Ottocento è testimone dell'ascesa del *manager*, maestranza gestionale di riferimento per la maggioranza dei teatri che va sviluppandosi in questo secolo. Professione che, oltretutto, non sdegna di calcare personalmente il palcoscenico, e tende anzi a costituirne la massima attrazione: si parla dell'*actor-manager*, vero e proprio dominatore della scena vittoriana. Una figura in cui, in ottica comparatistica, potremmo forse far convivere le caratteristiche del "grande attore" italiano, divo del teatro capace di orientarne l'andamento grazie al suo prestigio, con quelle del capocomico, organizzatore e punto di riferimento della compagnia (coincidenza di ruoli peraltro non sgradita anche a tanti interpreti del nostro Paese). Il catalogo delle funzioni degli actor-managers delineato da Luckhurst provvede a giustificare la loro posizione egemone sulle scene dell'epoca, sviluppatasi contemporaneamente a un rinnovato interesse del pubblico verso il teatro: interesse che ci si aspetta l'*actor-manager* possa canalizzare verso sostanziosi risultati economici.

The significant increase of theatres meant that the demand for plays rose, and that managers needed to be doubly industrious in thinking up repertoires, searching out plot lines, commissioning adaptations, seeking new talent and reading unsolicited manuscripts. Managers

¹⁶² LUCKHURST, *Revolution*, p. 45. «Il primo dramaturg o consigliere letterario istituzionale di una nazione appare all'interno del suo teatro nazionale sovvenzionato dallo Stato, senza eccezioni. E l'Inghilterra non solo non aveva un simile teatro da offrire, ma mancava anche dell'impulso politico necessario a ottenerne uno».

¹⁶³ Del termine *dramaturg*, in compenso, Peter Hay sostiene sia documentato l'uso in lingua inglese già a partire dal 1859. CARDULLO, *What is Dramaturgy*, p. 68; Cfr. sito dell'Oxford English Dictionary, voce *dramaturgy* (<https://www.oed.com/view/Entry/57490?redirectedFrom=dramaturgy#eid>); l'esempio riportato in volume da Hay, estratto dal «The Times» londinese, si discosta da quelli correntemente associati al termine nel dizionario.

dominated theatre hierarchy, taking artistic and administrative functions upon themselves, and financed theatre themselves or via a backer. [...] From the 1860s actor-managers increasingly found significant financial gain in presenting long runs of popular plays [...], in which they invariably took the main rôle. The long run ushered in an era of effective monopolisation by actor-managers that lasted until 1914, deepening the artistic stagnancy of mainstream stages.¹⁶⁴

L'actor-manager fa proprie diverse funzioni altrove associabili alla figura del dramaturg: questioni di repertorio, analisi delle trame, lavoro sugli adattamenti e consultazione delle opere inviate al teatro da drammaturghi indipendenti («unsolicited manuscripts»). E la nota sui suoi ingenti guadagni, assieme al desolante riferimento alla protratta stagnazione artistica del palcoscenico inglese causata dalle sue selezioni testuali più ricorrenti (fitte di spettacoli “facili” e di successo, prevalentemente melodrammi o adattamenti shakespeariani), denuncia un uso improprio e totalmente strumentale di simili facoltà dramaturgiche. Nell'onnipotenza gestionale e artistica dell'actor-manager, però, Luckhurst coglie anche il germe della sua eventuale scomparsa. Troppe e troppo impegnative, le sue funzioni: relative a ogni singolo aspetto della vita del teatro, e impossibili da esercitare in perfetta armonia l'una con l'altra. Il carico di lavoro dell'actor-manager è ingestibile.¹⁶⁵

Ed è proprio per sopperire a tali impossibilità istituzionali e gestionali che nella prima metà del secolo diversi manager iniziano, in via a seconda dei casi più o meno ufficiale, a delegare parte delle loro funzioni più esplicitamente dramaturgiche. Affidano ad altri una serie di compiti eminentemente letterari, percepiti come troppo dispendiosi in termini di tempo e stonanti con la formazione poco letteraria di diversi tra gli stessi managers:¹⁶⁶ la lettura dei copioni inviati al teatro da privati, la ricerca di nuove dramaturgie di successo e la realizzazione di adattamenti accattivanti dei classici. Risulta preponderante sugli altri, di fatto, il primo aspetto. A un collaboratore letterario impiegato in un simile ruolo il manager può comodamente affidarsi per la consultazione di centinaia di opere; molte delle quali, va detto, considerabili tutt'altro che eccelse. Non è un caso che, gravati da tale mole di lavoro,

¹⁶⁴ LUCKHURST, *Revolution*, p. 46. «Il significativo aumento di teatri coincideva con un aumento della domanda di testi, e i manager dovevano duplicare i loro sforzi nella creazione dei repertori, nello scandaglio degli intrecci, nella commissione di adattamenti, nella ricerca di nuovi talenti e nella lettura di manoscritti non richiesti. I manager dominavano la gerarchia teatrale, assumendo personalmente funzioni artistiche e amministrative, e finanziavano il teatro direttamente oppure tramite un finanziatore esterno [...] A partire dal 1860 gli actor-managers ottennero guadagni via via sempre maggiori presentando allestimenti di lunga circuitazione di drammi noti [...], dei quali immancabilmente interpretavano i protagonisti. Tale lunga circuitazione dei drammi aprì un'era di monopolio effettivo dell'actor-manager durata fino al 1914, che acuì ulteriormente la stagnazione artistica della scena teatrale».

¹⁶⁵ Ivi, pp. 45-49. Sui gravosi e variegati oneri di alcuni actor-managers attivi tra il XIX secolo e la prima metà del XX Cfr. COLE JOHN WILLIAM, *The Life and Theatrical Times of Charles Kean*, 2 v., Richard Bentley, Londra 1859; MACREADY WILLIAM CHARLES, *The Diaries*, a cura di William Toynbee, 2 v., Chapman and Hall, Londra 1912; MASON ALFRED EDWARD WOODLEY, *Sir George Alexander and the St. James' Theatre*, Macmillan, Londra 1935.

¹⁶⁶ Sulla modesta formazione letteraria di tanti actor-managers si esprime il dramaturgo Edward Dutton Cook (1829-1883; Ivi pp. 49-50; Cfr. DUTTON COOK EDWARD, *On the Stage*, 2 v., Sampson, Low, Marston, Searle and Rivington, Londra 1883, v. I, pp. 116-118; 137).

i collaboratori si guadagnino sì, in diversi casi, la dicitura ufficiale di *Literary adviser* (e con essa il relativo salario istituzionale), ma che figurino spesso e più semplicemente col titolo di *Reader*.¹⁶⁷ Come avviene per tanta della storia drammaturgica precedente e successiva, literary advisers e readers non hanno vita facile: professionisti collocati in seno a un ambiente impreparato e restio ad accettarli, e propenso pertanto a svilirne se non a disconoscerne il ruolo. Maestranze spesso invisibili, mere note nelle narrazioni storiografiche dedicate agli actor-managers coi quali hanno collaborato. Tra le poche eccezioni a quest'altrove vigente regola, l'impiego di Lord George Byron (1788-1824) presso Drury Lane. Membro dal 1815 del comitato gestionale del teatro, il poeta si prende volontariamente l'impegno di leggere nuove drammaturgie, e di provare a commissionarne. Il suo lavoro a Drury Lane, però, non dura più di un anno: funestato dall'infima qualità delle opere che gli passano tra le mani a centinaia, dai colloqui coi loro autori e dalla sostanziale indefinitezza del suo ruolo, incapace di stimolare discussioni fruttuose o di fornire un effettivo apporto al repertorio. Divenuto mera cassa di risonanza delle lamentele e delle chiacchiere degli alti quadri del teatro, Byron rinuncia alla sua posizione.¹⁶⁸ Tale singolare caso, complice il suo desolante *explicit*, non riesce a fungere da esempio per una canonizzazione del consulente letterario. E tuttavia, alcuni tra questi collaboratori invisibili riescono a lasciare un segno. Spiccano, tra i pochi nomi documentati, quelli dei tre readers che Luckhurst ritiene i più notevoli esponenti di tale bistrattata professione: Frederick Reynolds (1764-1841), Thomas Morton (1764-1838) ed Edward Fitzball (1793-1873). I tre – esperti adattatori e drammaturghi – sono impiegati a varie riprese, tra 1830 e 1850, presso i teatri di Covent Garden e Drury Lane, affidati entrambi alla gestione del manager Alfred Bunn (1796-1860). All'interno delle due istituzioni il loro ruolo si divide principalmente tra la consultazione delle infinite drammaturgie spedite da privati e la risistemazione per il palcoscenico dei testi realizzati da drammaturghi istituzionali. Dei tre Fitzball risulta essere il più fiero promotore di drammaturgie inedite, anche delle più umili, e il più cordialmente impeccabile nel rifiutare quelle inconsiderabili. Morton, al contrario, non si fa problemi a contrapporre metodici rifiuti alle centinaia di *unsolicited scripts* inoltrategli ogni anno, risultando maggiormente devoto alla necessità di conciliare gli attori e il pubblico di Drury

¹⁶⁷ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 45-49. Sul fronte più apertamente drammaturgico i Readers sono spesso alternati, per buona parte del XX secolo, ai cosiddetti «hack authors» (termine traducibile all'incirca come 'scribacchino'): drammaturghi residenti incaricati di tradurre e adattare opere, o anche di scriverne di nuove. Un impiego ancor meno desiderabile di quello di Reader, non riconosciuto come artistico e a malapena – se non di rado – retribuito (Ivi, p. 62). Emblematico, a tal proposito, il lavoro di William Thomas Moncrieff (1794-1857), uno tra i più prolifici *hack authors* dell'epoca (nonché principale fonte sull'utilizzo di tale termine), che ha modo di soffermarsi sui magrissimi guadagni della professione – nonostante il suo *The Cataract of the Ganges; or, The Rajah's Daughter* (1824) possa vantare quasi cento repliche a Drury Lane – come sulle ingiustizie legali perpetrate ai suoi danni (Ivi, p. 62; Cfr. *Report from the Select Committee on Dramatic Literature, with the minutes of evidence*, stampato per ordine della House of Commons, Londra 1832, pp. 175-180).

¹⁶⁸ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 50-51. Il poeta descrive la sua fallimentare collaborazione con Drury Lane in alcune lettere (Cfr. BYRON GEORGE, *Letters and Journals*, a cura di Leslie Alexis Marchand, 12 v., John Murray, Londra 1973-1982, v. IX, pp. 35-36; 296).

Lane, e soprattutto a quella di facilitare il lavoro di Bunn (del quale si percepisce devoto subalterno).¹⁶⁹ La situazione di Reynolds appare diversa. Il manager al suo giudizio si affida completamente: rifiuta le drammaturgie rifiutate da Reynolds, e inserisce nel repertorio quelle che lui ritiene di valore. Il reader, pertanto, arriva a detenere sul repertorio del teatro un potere nascosto («hidden power») inusitato per il suo ruolo. Nelle parole di Bunn, del resto, Reynolds non è un semplice reader:

[...] not merely a reader of plays but general adviser, to whose experience and wisdom I could at all times safely apply for counsel [...] my old and valued friend, my reader of plays and thinker-general, Reynolds the “dramatic wight”.¹⁷⁰

Bunn, come diversi dei suoi colleghi manager, manca di una valida formazione letteraria, ed è per colmare tale mancanza che si affida a Reynolds. Il quale, già insignito di notevoli responsabilità di consulenza, nell’ambito della selezione dei testi diviene addirittura «dramatic wight»: ‘spettro drammatico’ capace di operare su drammaturgie problematiche, scovandovi quasi per magia materiale degno del repertorio di Drury Lane.

La diffusione dei readers, invisibili o istituzionalizzati che siano, si concentra nella prima metà dell’Ottocento: seguita, nel cinquantennio successivo, da una sostanziale diminuzione numerica dei suoi praticanti. Lo constatano Edward Dutton Cook e John Russell Stephens, che a distanza di decenni l’uno dall’altro sono concordi nel collocare una fioritura della professione tra 1830 e 1850, seguita da una sua progressiva diminuzione – fino a un’apparente scomparsa – tra 1850 e 1900.¹⁷¹ Già vent’anni prima dello scoccare del secolo Cook può descrivere il reader come un «animale estinto», dedito a uno stile di vita ormai «antidiluviano». ¹⁷² Ma la figura del reader, per Luckhurst, non si è estinta. Più semplicemente, l’invisibilità che già tendeva a caratterizzarla nella prima metà del secolo

¹⁶⁹ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 51-52. Fitzball, poi, annovera tra i suoi doveri quello di assistere alla prima di ogni allestimento basato su un nuovo testo, e di riferire le sue impressioni al riguardo al manager. Una pratica in cui si può intravedere – oltre, secondo Luckhurst, a una sua plausibile azione di aggiustamento e rifinitura del testo stesso («post-production refinement of scripts») non troppo distante dalla *new play dramaturgy* – una prefigurazione del dramaturg come “occhio estraneo”, ma che lo coinvolge già a messinscena completata e che non sembra prevedere particolare attenzione per il resto del pubblico (Ivi, p. 59). Fitzball offre qualche ragguaglio del lavoro come reader nella sua autobiografia (Cfr. FITZBALL EDWARD, *Thirty-Five Years of a Dramatic Author's Life*, 2 v., Thomas Cautley Newby, Londra 1859, I, p. 262; II, pp. 243; 268), ma buona parte delle testimonianze sull’operato dei tre readers, non sorprendentemente, deriva dagli scritti del loro manager: Cfr. BUNN ALFRED, *The Stage Both Before and Behind the Curtain*, 3 v., Richard Bentley, Londra 1840.

¹⁷⁰ Ivi, v. I, p. 155; Ivi, III, p. 77; LUCKHURST, *Revolution*, p. 52. «[...] non un semplice lettore di testi ma un consulente generale, all’esperienza e alla sapienza del quale potevo sempre affidarmi per ricevere consiglio [...] il mio vecchio e stimato amico, il mio lettore di testi e il mio pensatore di fiducia, Reynolds lo “spettro drammatico”».

¹⁷¹ Il libro di Stephens, che alla storia della professione del reader dedica due pagine, costituisce per Luckhurst l’unico riferimento per lo studio critico recente della questione (Ivi, p. 49; Cfr. STEPHENS JOHN RUSSELL, *The Profession of the Playwright: British Theatre, 1800-1900*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, pp. 148-149).

¹⁷² DUTTON COOK, *On the Stage*, pp. 116-117; 137.

si è acuita ulteriormente: e con essa il suo svilimento e la sua deprofessionalizzazione all'interno dei circoli teatrali.¹⁷³ Le cause di un simile, progressivo degrado la studiosa le individua in tre principali fattori. La morsa dell'actor-manager sul teatro cresce nel corso della seconda metà del secolo, affermandolo sempre più come un autocrate e privando progressivamente tutte le altre maestranze coinvolte (ufficiali o meno) di spazio di manovra. La professione attoriale, contemporaneamente, va facendosi via via più divistica; accrescendo ulteriormente la visibilità del manager e degli interpreti a scapito degli specialisti del testo teatrale. In terzo luogo, è lo stesso testo a risultare svalutato dalla lunga circuitazione delle opere di maggior successo: la cui insistente e quasi esclusiva permanenza in cartellone – per settimane, mesi, talvolta *anni* – fa venir meno la necessità di trovare testi di valore da inscenare, o di sperimentare nuove versioni dei vecchi. Gli spettatori dell'epoca risultano essere ampiamente soddisfatti da ripetitive riproposizioni di Shakespeare, da opere comiche, da spettacoli di teatro musicale, dal burlesque e dal melodramma, e la quasi totalità dei manager non dimostra alcuna intenzione di svecchiare quest'efficace, proficua routine. Quando la rara necessità di soffermarsi su un testo o di leggerne di nuovi si presenta, alcuni affrontano da soli la sfida; altri si rivolgono a segretarie. Solo di rado, in questo periodo, arrivano ad assumere un reader, e tendenzialmente come ultima soluzione.¹⁷⁴ I contratti di lavoro dei collaboratori letterari si fanno più brevi, e anche i detentori dei pochi contratti di lunga durata superstiti non scampano alla progressiva svalutazione della loro professione. Bistrattato intermediario tra palcoscenico e testo, del resto, il reader è vulnerabile sia alle stoccate del suo manager sia a quelle dei drammaturghi coi quali si relaziona, che in generale sembrano dimostrare scarsa considerazione per il suo mestiere. Questa

¹⁷³ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 49-50.

¹⁷⁴ Ivi, pp. 53-54. Luckhurst ricorda come William Charles Macready (1793-1873), manager di Covent Garden prima e di Drury Lane poi, si affidasse per la gestione letteraria delle due istituzioni – inclusa di presenza alle prove, proposta di testi interessanti e addirittura della visione di allestimenti presso teatri “rivali” per farsi un’idea della loro offerta – a un gruppo di amici, ricorrendo a un reader solo in presenza di numerose opere nuove da allestire (Ivi, pp. 59; 72; Cfr. MACREADY, *Diaries*). Il grande attore Henry Irving (1838-1925), invece, faceva affidamento sulle competenze del suo segretario personale, Louis Frederic Austin (1852-1905), giornalista e letterato assai stimato che nella cerchia del teatrante Sir John Martin-Harvey (1863-1944) era stato affettuosamente soprannominato “il Dodo” (Cfr. Martin-Harvey John, *The Autobiography of Sir John Martin-Harvey*, Sampson, Low, Marston & Co, Londra 1933, p. 114). Ad Austin è stata poi attribuita da una certa tradizione una biografia di Irving, *Henry Irving in England and America 1838-84*, firmata da Frederic Daly: pseudonimo a un tempo attribuito ad Austin, allo stesso Irving o ad Abraham “Bram” Stoker (1847-1912), che a sua volta trascorse del tempo come segretario dell’attore e come suo collaboratore al Lyceum Theatre londinese (Cfr. DALY FREDERIC, *Henry Irving in England and America 1838-1884*, T. Fisher Unwin, Londra 1884; AUSTIN LOUIS, *Henry Irving in England and America 1838-1884*, T. Fisher Unwin, HardPress 2012; *Who is his friend? Mr. Bram Stoker charged with eulogizing Mr. Irving*, in «New York Herald», New York, 8 agosto 1904). Di Irving, poi, si ricorda anche la collaborazione col critico Joseph Comyns Carr (1849-1916), autore di un adattamento scenico della leggenda arturiana per il Lyceum (Cfr. CARR COMYNS JOSEPH, *King Arthur: A Drama in Four Acts with a Prologue*, a cura di Alan Lupack, Garland Publishing, New York 1992) al quale si attribuiscono, più curiosamente, la realizzazione dell’abito di Lady Macbeth per un allestimento shakespeariano del 1888 presso il medesimo teatro e la ricerca sul soggetto selezionato da Irving per un altro dei suoi lavori, accompagnata dalla realizzazione di un pamphlet illustrativo da offrire agli spettatori: quasi un rudimentale esempio di *program note* (LUCKHURST, *Revolution*, p. 58; Cfr. FITZGERALD PERCY, *Sir Henry Irving. A record of twenty years at the Lyceum*, Chatto & Windus, Londra 1895, pp. 119; 139; la realizzazione dei pamphlets, apparentemente passata sotto silenzio nell’edizione 1895, Luckhurst la individua in quella del 1893: Cfr. FITZGERALD, *Henry Irving. Twenty years at the Lyceum*, Chapman and Hall, Londra 1893, p. 265).

“doppia vulnerabilità” si sostanzia poi, con l’avvicinarsi del XX secolo, in una diffusa percezione del reader come impiegato ostruzionista, dedito quasi esclusivamente a ostacolare l’autore di turno impedendogli un’interazione diretta con il manager.¹⁷⁵ Un’idea nociva della professione che pare prefigurare, con un curioso capovolgimento, quella del dramaturg come prepotente avvocato del drammaturgo a scapito delle possibilità registiche.

Singolare, e concorrente alla diminuzione di reader istituzionali nella seconda metà del secolo, risulta poi essere il “reclutamento” di consulenti letterari non ufficiali in un luogo finora estraneo all’impresa teatrale inglese: quello domestico, e in special modo il talamo nuziale. A partire dal 1850, diversi actor-managers iniziano ad affidarsi, per la lettura dei copioni e la selezione dei testi, nientemeno che alle proprie mogli. Contro una percentuale molto ridotta di reader donne assunte ufficialmente,¹⁷⁶ certamente frutto delle consuetudini dell’epoca, le consorti degli actor-managers si rivelano spesso consulenti di valida competenza, e si guadagnano a pieno titolo un ruolo nell’entourage creativo e amministrativo dei propri mariti. Tra le istituzioni che fanno maggiormente affidamento sul lavoro di tali figure spicca il londinese St James’ Theatre: caratterizzato, oltretutto, dall’inusuale pulsione a promuovere nuove drammaturgie inglesi. Tra 1879 e 1888 William Hunter Kendall (1843-1917) è affiancato nell’amministrazione del teatro sia dal suo socio John Hare (1844-1921) che da sua moglie, Madge Kendall (1848-1935): assieme alla quale si prodiga nella lettura di testi, nella ricerca di nuovi spunti e nel tentativo di favorire lo sviluppo di aspiranti drammaturghi promettenti.¹⁷⁷ Sir George Alexander (1858-1918), succeduto ai Kendall e a Hare negli anni Novanta, si fa indicare testi d’interesse da Lady Alexander, nata Florence Jane Théleur (1857-1946), e durante i colloqui con gli autori e le letture di nuove drammaturgie la moglie è sempre presente. La donna, poi, è accolta alle ultime prove degli spettacoli prossimi al debutto: durante le quali le sue osservazioni, fa notare, vengono regolarmente contraddette, ma non mancano mai di esercitare la loro influenza sul lavoro definitivo. Lady Alexander, del resto, sostiene che un attore, dopo aver trascorso settimane a provare uno spettacolo, ne perda di vista i difetti, giustificando quindi la presenza di un osservatore esterno durante le ultime sedute utili a correggere la rotta del lavoro. E della schiettezza della donna, come delle sue possibilità di influenzare la messinscena, è riprova il nomignolo attribuitole in sede di prova:

¹⁷⁵ Ivi, pp. 55-56.

¹⁷⁶ Ivi, p. 56. Una situazione che, per Luckhurst, perdura anche nella prima metà del XX secolo. A testimoniarlo il volume *Anonymous* (1936) fatto pubblicare senza firma da Agnes Platt, una reader impiegata dalla Stage Society tra 1900 e 1910 circa. Un’autobiografia nella cui scelta di anonimato si coglie forse, oltre alla discrezione lavorativa, la decisione di nascondere il proprio genere dai detrattori più maligni (Ibidem; Cfr. PLATT AGNES, *Anonymous*, John Murray, Londra 1936; KOPLEY EMILY, *Anon is Not Dead: Towards a History of Anonymous Authorship in Early-Twentieth-Century Britain*, in «Mémoires du livre / Studies in Book Culture», n. 7, 2, 2016).

¹⁷⁷ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 54-55; Cfr. JACKSON RUSSELL, *Victorian Theatre*, A & C Black, Londra 1989, pp. 342-343.

‘martello da demolizione’ («sledge-hammer»)¹⁷⁸. Il caso del St James è emblematico. Ma il fenomeno delle “coniugi-consulenti” è sufficientemente diffuso da spingere l’eccellente George Bernard Shaw (1856-1950) a realizzare un pezzo umoristico, *The Interlude at the Playhouse* (*Intermezzo alla Playhouse*, 1907, allestito presso l’omonimo Playhouse Theatre gestito da Cyril Maude), nel quale il lavoro della moglie di un manager teatrale è illustrato come vitale quanto sottovalutato.¹⁷⁹

Ai readers inglesi ottocenteschi, però, sembra lecito affiancare anche altri praticanti di drammaturgie. Figure ben più note al teatro tutto, che gradualmente vanno guadagnandosi una primizia a lungo bramata, e poi gelosamente custodita. Si parla dei drammaturghi. Maestranze teatrali per antonomasia, e gruppo le cui numerose battaglie legali, artistiche e finanziarie, cosparse per il XX secolo, forniscono un contributo non indifferente alla nascita di professionisti espliciti di drammaturgie nel corso del XXI. Fino al 1890 circa, il Regno Unito non sembra riconoscere nei suoi drammaturghi degli artisti. Abituati come sono al servizio economico di readers e *hack authors*,¹⁸⁰ e capaci di arrangiarsi da soli in presenza di classici shakespeariani, i manager non possono immaginare la possibilità di una “relazione alla pari” con un drammaturgo: specialmente in presenza di un testo nuovo, che non sia garanzia di un successo sicuro. I modelli francesi possono essere emulati con facilità e con notevoli introiti, e gli “scribacchini” incaricati possono produrne emulazioni a decine. Lo stesso testo, poi, è considerato alla stregua di un’umile tela per la genialità pittorica dell’interprete. L’attore è protagonista indiscusso delle critiche dell’epoca, positive o negative che siano; il drammaturgo può tutt’al più sperare di guadagnare qualcosa dal proprio lavoro.¹⁸¹ Tra i problemi più comuni per gli autori teatrali attivi in questo periodo, oltre alla mancanza di prestigio e spesso di salario, ci sono quelli legati alla proprietà intellettuale, relativa sia all’allestimento che alla pubblicazione delle loro opere. Il mancato riconoscimento del copyright è un problema tanto annoso che per ben tre volte, nel corso del XX secolo, si giunge alla costituzione di apposite commissioni speciali del Parlamento inglese: dedicate rispettivamente a Letteratura drammatica (1832), Licenze e regolamenti teatrali (1866) e Proprietà intellettuale in patria e nelle colonie (1878).¹⁸² Sempre tre, poi, i Copyright Acts emanati tra XX e XXI secolo per gli stessi motivi (nel 1832, nel 1842 e infine nel

¹⁷⁸ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 54; 60. Cfr. MASON, *Sir George Alexander*, pp. 100; 231-234. Luckhurst mette in guardia rispetto al parere fazioso che Mason lascia trapelare nei confronti della donna a p. 100, affidandosi maggiormente alle testimonianze della stessa Lady Alexander indicate nel giro di pagine successivo.

¹⁷⁹ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 54-55; Cfr. MAUDE CYRIL, *Behind the Scenes with Cyril Maude*, John Murray, Londra 1927, pp. 163-167; MATLAW MYRON, *Bernard Shaw and The Interlude at the Playhouse*, in «The Shaw Review», v. 3, n. 2, Maggio 1960, pp. 9-17.

¹⁸⁰ Vedi nota 167.

¹⁸¹ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 62-63. Alcune significative testimonianze di drammaturghi del periodo sono raccolte in *Report from the Select Committee*.

¹⁸² In originale Select Committees on Dramatic Literature, Theatrical Licenses and Regulations, Home and Colonial Copyright (Ivi, p. 64).

1911).¹⁸³ A questi provvedimenti statali si affianca anche, fin dal 1833, la Dramatic Authors' Society (Società degli autori drammatici), la prima associazione professionale attiva nella tutela dei diritti dei drammaturghi, che assiste i propri membri facendosi carico della riscossione dei salari da parte dei vari datori di lavoro e della pubblicazione dei testi, tutelati il più possibile dal furto di proprietà intellettuale. L'associazione risulta scomparsa nel giro di una cinquantina d'anni, ma il suo operato resta un modello nella lotta per il riconoscimento della scrittura drammatica in Inghilterra.¹⁸⁴ Tra i principali animatori di un simile movimento autoriale, giocato a cavallo tra associazionismo e commissioni parlamentari e teso a un riconoscimento letterario (o quasi) del lavoro drammaturgico, possiamo annoverare Sir Arthur Wing Pinero (1855-1934), Henry Arthur Jones (1851-1929), Sir William Schwenk Gilbert (1836-1911) e, forse il più noto tra costoro, l'irlandese Shaw.¹⁸⁵ E tangibile testimonianza del loro impegno per la causa risulta essere il titolo nobiliare di Gilbert e Pinero: attribuito loro, rispettivamente nel 1907 e nel 1909, per i meriti drammaturgici dei due.¹⁸⁶

È significativo, poi, che i più noti pionieri della causa autoriale inglese siano anche i primi a mettere piede, verso gli anni Novanta dell'Ottocento, nella «rehearsal room», nello spazio delle prove: luogo privilegiato degli attori e, di lì a qualche tempo, del regista. La loro, oltretutto, non è un'entrata discreta. Pinero, Jones e Shaw ritengono di poter pretendere, in diversi momenti e presso istituzioni diverse, un'autorità superiore a quella dell'actor-manager: autori dei testi, e conseguentemente punti di riferimento creativi nel loro allestimento. Si tratta, certamente, di un' almeno parzialmente giustificata rivalse del bistrattato autore sul precedente tiranno della scena inglese. L'autorità scenica dei drammaturghi, però, finisce per ricalcare abbastanza da vicino quella dei loro predecessori, rischiando di farne degli autocrati chiusi a qualunque compromesso.¹⁸⁷

Pinero è tra i più radicali promotori del testo scenico a scapito della messinscena. L'opera, secondo il drammaturgo, coincide in tutto e per tutto con quella che lui ha laboriosamente messa per iscritto. Agli attori spetta solo, casomai, la ricerca di una buona coerenza l'uno con l'altro nell'atto di trasporre fedelmente il testo sul palcoscenico. «Rehearsal is not – or certainly should not be – a time for experiment»,¹⁸⁸ afferma lapidario: in aperta e ancora non consapevole opposizione a quella che sarà la prassi teatrale vigente dalla seconda metà del XX secolo. Ma Shaw, forte di non minori possibilità di controllo sull'allestimento delle proprie opere, non è da meno:

¹⁸³ Ibidem. Per più precisi ragguagli su tali vicende legislative Cfr. STEPHENS, *The Profession of the Playwright*, pp. 84-115; GANZEL DEWEY, *Patent Wrongs and Patent Theatres: Drama and the Law in the Early Nineteenth Century*, in «PMLA», v. 76, n. 4, settembre 1961, pp. 384-396.

¹⁸⁴ LUCKHURST, *Revolution*, p. 64; per una più precisa panoramica delle attività svolte dalla Society Cfr. STEPHENS, *The Profession of the Playwright*, pp. 174-183.

¹⁸⁵ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 62-65.

¹⁸⁶ Ivi, p. 66.

¹⁸⁷ Ivi, pp. 65-66.

¹⁸⁸ «Le prove non sono – o certamente non dovrebbero essere – un momento di sperimentazione» (Ibidem; Cfr. FYFE HAMILTON, *Sir Arthur Pinero's Plays and Players*, Ernest Benn, Londra 1930, p. 259).

the cure for the disease of actor-managership (every author must take that pathological view of it) is actor-author-managership: the cure of Molière, who acted his plays as well as wrote them, and managed his theatre into the bargain.¹⁸⁹

Richiamando il precedente settecentesco e capocomicale di Molière, Shaw descrive l'amministrazione dell'actor-manager come un cancro da estirpare, e invita tutti gli altri drammaturghi a fare proprio il medesimo punto di vista. Tra actor-manager e drammaturgo è guerra aperta: e sembra il secondo possa avere la meglio solo "abbassandosi", nella sua percezione delle cose, a quello che ritiene essere il livello del primo.

L'autocrazia drammaturgica del teatro non costituisce certamente la soluzione ideale ai problemi della precedente gestione inglese. Eppure, il subentro degli autori agli actor-managers porta con sé alcune innegabili miglierie del sistema teatrale: significative, oltretutto, per il successivo sviluppo della prassi drammaturgica. Sotto l'egida dei drammaturghi, gli attori si vedono concessi periodi di prova e pre-produzione notevolmente più lunghi. E se un simile sviluppo deve molto alla brama degli autori di far coincidere il più possibile la drammaturgia con la sua restituzione, esso anticipa e favorisce ciò nondimeno quelli che saranno i lunghi, approfonditi cicli di lavoro e ricerca della regia novecentesca (e con essa della dramaturgie).¹⁹⁰ Gli "author-managers", poi, sottolineano l'importanza dell'interpretazione e dell'analisi testuale nell'esplorazione del testo e dei suoi significati: anticipando le operose peregrinazioni del regista, dell'attore e del dramaturg nei meandri sconosciuti di testi noti.

¹⁸⁹ «La cura per la malattia della gestione dell'attore-gestore (ogni autore deve assumere questa visione patologica della questione) è la gestione dell'attore-autore-gestore: la cura di Molière, che recitava nelle sue opere e le scriveva, e che per giunta gestiva il suo teatro» (LUCKHURST, *Revolution*, p. 66; MASON, *Sir George Alexander*, p. 251).

¹⁹⁰ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 65-66. Sul lavoro manageriale di Pinero e Shaw Cfr. rispettivamente FYFE, *Sir Arthur Pinero's Plays and Players*; DUKORE BERNARD FRANK, *Bernard Shaw, Director*, George Allen and Unwin, Londra 1971; il secondo costituisce altresì un'utile testimonianza riguardo al progressivo allungamento delle prove.

3.1 Archer, Granville Barker e il “Blue Book”. L’invenzione del Literary Manager

Le pur altalenanti richieste di reader e literary adviser, l’evoluzione del ruolo nel corso dell’Ottocento e le sue curiose assegnazioni “domestiche”, assieme alla graduale affermazione del drammaturgo sulla scena inglese, aprono lo spiraglio novecentesco di un panorama teatrale britannico finalmente disponibile alla scrittura teatrale. Sotto l’actor-manager il palcoscenico ha languito; graziato dalla fama del divo, ma soffocato da drammaturgie nate come stantie, o rese tali dalla prassi. La rivalse teatrale inglese, nei primi decenni del XX secolo, non può che avvenire attraverso l’attenzione all’opera: scandagliata in cerca di nuovi significati, ricercata sulla scrivania di uno dei nuovi talenti del Paese o attinta da tradizioni straniere ritenute sufficientemente valide. Non sorprende, quindi, che la maestranza teatrale più vicina a quella del dramaturg tedesco – che nel giro di alcuni anni subirà con Brecht ulteriori e notevoli modificazioni – assuma nel Regno Unito i connotati di uno specialista eminentemente letterario. Una simile specializzazione è evidente fin dal nome assegnato a questo nuovo ruolo: il Literary Manager. Un professionista che, circa cinquant’anni prima di essere accolto ufficialmente nell’organico di qualche istituzione, dimora con le sembianze fantasmatiche della teoria nella proposta per un teatro nazionale inglese formulata da William Archer (1856-1924) e Harley Granville Barker (1877-1946).

A cavallo tra XIX e XX secolo, Archer è tra i più ferventi e convinti sostenitori di uno svecchiamento drammaturgico del suo Paese (concretizzatosi in particolare nella corrente del cosiddetto New Drama),¹⁹¹ oltre che il massimo promotore di Henrik Ibsen (1828-1906), i cui testi sono ritenuti modelli ideali per una simile operazione.¹⁹² Negli anni Ottanta dell’Ottocento Archer cura la

¹⁹¹ Cfr. ARCHER WILLIAM, *The Old Drama and the New*, William Heinemann, Londra 1923; CHOTHIA JEAN, *English Drama of the Early Modern Period 1890-1940*, Longman, Londra e New York 1966. Ad Archer, poi, si deve il volume *English Dramatists Of Today (Drammaturghi inglesi di oggi)*; Cfr. ARCHER WILLIAM, *English Dramatists of Today*, Sampson, Low, Marston, Searle and Rivington, Londra 1882), considerato da Luckhurst uno degli scritti di maggiore rilievo in un panorama critico teatrale, quello britannico, all’epoca assai inferiore a quello tedesco per pregio, maturità e tradizione. Le recensioni teatrali dell’Inghilterra di primo Novecento, per Shaw, sono paragonabili per serietà agli scherzi dei monelli di strada, e mancano di qualunque consapevolezza tecnica sulla questione teatrale («mere street-boy guying [...] deficient in technical connoisseurship»); LUCKHURST, *Revolution*, pp. 56-58; Cfr. SHAW GEORGE BERNARD, *Our Theatre in the Nineties*, 3 v., Constable and Co, Londra 1932, I, p. 76; III, pp. 152-153). Il libro di Archer contribuisce notevolmente al dibattito critico degli anni successivi alla sua stesura, assieme al significativo articolo *The French Play in London* pubblicato in precedenza da Matthew Arnold (LUCKHURST, *Revolution*, pp. 66-68; Cfr. ARNOLD MATTHEW, *The French Play in London*, in «Nineteenth Century», agosto 1879; MATTHEWS BRANDER, *The Question of the Theatre*, in «The North American Review», v. 174, n. 544, marzo 1902, pp. 395-408)

¹⁹² Ibsen, del resto, risulta essere il cavallo di battaglia già delle proposte di rinnovamento avanzate da Shaw, Pinero e Jones (Ivi, p. 69; sul precipuo interesse per Ibsen del primo – pur inficiato dalla percezione shawiana di un Ibsen eminentemente “socialista” – Cfr. GEROULD DANIEL, *George Bernard Shaw's Criticism of Ibsen*, in «Comparative Literature», v. 15, n. 2, primavera 1963, pp. 130-145; BRITAIN I. M., *Bernard Shaw, Ibsen, and the Ethics of English Socialism*, in «Victorian Studies», v. 21, n. 3, primavera 1978, pp. 381-401; ORTIZ JAVIER, *Bernard Shaw's Ibsenisms*, in «Revista Alicantina de Estudios Inglese», n. 7, 1994, pp. 151-158; sui motivi dietro la lettura “politica” di Ibsen adottata da Shaw Cfr. GRIFFITH GARETH, *Socialism and Superior Brains. The political thought of Bernard Shaw*, Routledge, Londra e New York 1993).

traduzione del primo allestimento di Ibsen sul suolo inglese (*I pilastri della società*); il suo interesse per il norvegese si mantiene inalterato nel trentennio successivo, concretizzandosi all'alba nel 1908 nell'undicesimo dei suoi volumi di traduzioni ibseniane. Aspirante drammaturgo e critico di acume rivoluzionario, Archer negli ultimi anni dell'Ottocento è uno dei literary advisers del New Century Theatre. Ed è nello svolgimento di tale incarico che incontra Granville Barker. Attore di un certo spessore non privo di abilità registiche, Barker nel 1898 intrattiene un carteggio con Archer col ruolo ancora diverso di aspirante drammaturgo: autore dell'opera *The Weather-Hen* che il literary adviser rifiuta di proporre ai gestori del New Century. La pièce, allestita altrove l'anno successivo, susciterà il tardo interesse di Archer, spingendolo a incontrare Barker di persona. È l'inizio della collaborazione che porterà all'ideazione del literary manager, frutto delle teorie di un volume a quattro mani completato nel 1904. Un testo di riferimento che, nella tradizione, ha assunto il soprannome di "Blue Book".¹⁹³

Il Blue Book, mandato alle stampe privatamente nel 1907, è *Scheme and Estimates for a National Theatre* (*Schema e stime per un Teatro nazionale*). L'ideazione di un "dramaturg britannico" si inserisce, non sorprendentemente, nella più ambiziosa proposta per un teatro nazionale inglese all'avanguardia, capace di competere coi rivali tedeschi e francesi (che pure si propone come modelli). La prefazione del volume descrive l'ambizione di veder fondato un "Teatro Centrale" nella capitale britannica: «a Central Theatre, to be situated in London, and organised on such a scale as to justify it in assuming, without incongruity or grandiloquence, the rank of a National Theatre, worthy of the metropolis of the Empire».¹⁹⁴ Un'istituzione che si vorrebbe capace, poi, di fornire un impulso per lo sviluppo teatrale di tutto il mondo anglofono, mettendo finalmente al passo la Gran Bretagna con Francia e Germania,¹⁹⁵ ma che sia inequivocabilmente popolare, attenta alla comunità nazionale nella sua interezza, e non solo ai ceti più colti e abbienti.¹⁹⁶ Le critiche di Archer e Barker, come quelle di buona parte dei loro predecessori, sono rivolte al sistema dell'actor-manager finora vigente. Una pratica alla quale essi oppongono un teatro di repertorio, basato sulla rappresentazione delle migliori drammaturgie inglesi e di testi stranieri ritenuti di valore. È fondamentale, però, che nessuna

¹⁹³ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 78-80, Cfr. ARCHER WILLIAM, GRANVILLE BARKER HARLEY, *A National Theatre. Schemes and Estimates*, Duckworth & Co, Londra 1907. Sulla vita e l'attività di Archer Cfr. WHITEBROOK PETER, *William Archer: A Biography*, Methuen, Londra 1993; una panoramica del lavoro di Granville Barker è invece offerta in KENNEDY DENNIS, *Granville Barker and the Dream of Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 1985 (ristampato e corretto 1989).

¹⁹⁴ ARCHER, GRANVILLE BARKER, *A National Theatre*, p. XVII. «Un Teatro Centrale, da collocarsi a Londra, dotato di un'organizzazione tale da giustificare la sua assunzione del titolo di Teatro Nazionale, degno della metropoli dell'Impero, senza incongruenze o magniloquenza».

¹⁹⁵ Ivi, pp. XV; XXI.

¹⁹⁶ Ivi, p. XVIII. Contro la pur meritoria pratica dei teatri pionieristici («pioneer theatres»), il Teatro Nazionale di Archer e Barker «must be visibly and unmistakably a popular institution, making a large appeal to the whole community» («deve essere, in maniera chiara e inequivocabile, un'istituzione popolare, capace di lanciare un appello all'intera comunità»).

di queste occupi il cartellone per più di tre rappresentazioni consecutive, onde evitare la stagnazione artistica delle *long runs* care agli attori manager e alle loro finanze.¹⁹⁷

Le aspirazioni per una simile «proprietà della Nazione»¹⁹⁸ Archer e Barker le auspicano realizzate, curiosamente, in un'istituzione sovvenzionata da fondi privati, contro la norma vigente nei teatri stranieri che vanno a emulare.¹⁹⁹ Il “loro” teatro dovrebbe poter accogliere 1.500 spettatori (chi occasionale e chi munito di abbonamento, ma in ogni caso a prezzi più favorevoli rispetto a quelli vigenti altrove)²⁰⁰ e contare su sessantasei attori stabili, assunti su contratto triennale: quarantadue uomini e ventiquattro donne. Alla formazione di questi ultimi, inoltre, Archer e Barker vorrebbero dedicata un'apposita scuola interna al teatro.²⁰¹ I due, poi, non dimenticano i drammaturghi, ai quali il teatro garantirebbe *royalties* speciali per l'allestimento delle loro opere.²⁰² La gestione dell'istituzione sarebbe affidata a un consiglio di quindici amministratori fiduciari («Trustees»), nove dei quali eletti dai finanziatori dell'istituzione; altri due dovrebbero provenire dal Consiglio della Contea di Londra, mentre i restanti quattro sarebbero attinti dall'Accademia Reale delle Arti e dalle migliori Università del Golden Triangle inglese (Oxford, Cambridge e Londra).²⁰³

È in seno a un simile progetto che si sviluppa l'idea del literary manager. Una professione nuova per il teatro britannico, introdotta dai suoi teorizzatori come vero e proprio corrispettivo del dramaturg di stampo tedesco.²⁰⁴ Una maestranza che Archer, complici viaggi e ricerche in Germania e in Scandinavia (oltre che, plausibilmente, la lettura della *Drammaturgia d'Amburgo*),²⁰⁵ conosce bene. L'utilizzo del termine prima della realizzazione del Blue Book è incerto e poco documentato; l'uso fattone da Archer e Barker, però, provvede a diffondere tale dicitura nel dibattito teatrale nazionale.²⁰⁶

¹⁹⁷ LUCKHURST, *Revolution*, p. 81; ARCHER, GRANVILLE BARKER, *A National Theatre*, p. 129. Archer e Barker dichiarano, va detto, una considerazione assai maggiore di Shaw per il sistema dell'actor-manager e delle long runs: «Both of these institutions have their merits [...] What is harmful is their present predominance over the whole field of theatrical enterprise» («Entrambe le istituzioni hanno dei meriti [...] A essere nocivo è il loro attuale dominio su tutto quanto il campo dell'impresa teatrale»); Ivi, p. XVI).

¹⁹⁸ Ivi, p. XVIII.

¹⁹⁹ Ivi, pp. XVIII-XIX.

²⁰⁰ Ivi, pp. 78-88.

²⁰¹ Ivi, pp. 96-102.

²⁰² Ivi, pp. 89-95.

²⁰³ Ivi, p. 10.

²⁰⁴ La sostanziale corrispondenza anche tra le moderne accezioni del dramaturg di area tedesca e del literary manager di area anglosassone è stata constatata da Manfred Wekwerth in un'intervista con Luckhurst del 4 dicembre 1996 (LUCKHURST, *Revolution*, p. 195).

²⁰⁵ Per una trattazione della pur ridotta conoscenza inglese di Lessing in questo periodo, Cfr. Ivi, pp. 82-83.

²⁰⁶ Nella riedizione del Blue Book realizzata dopo la morte di Archer, in compenso, Barker ha modo di soffermarsi sulla singolarità del termine, ma non accenna a cambiarlo (Ivi, p. 82; GRANVILLE BARKER HARLEY, *A National Theatre*, Sidgwick and Jackson, Londra 1930, p. 40). Sono note, poi, le titubanze di Shaw rispetto all'uso di tale titolo, espresse in una lettera del 12 dicembre 1908. Il critico teme che l'utilizzo del termine Manager per indicare lo specialista letterario dell'istituzione possa indispettare il “vero” Manager del teatro, quello messo a capo dell'intera istituzione. Shaw, pertanto, ritiene di poter proporre la dicitura sostitutiva di «bibliotecario o qualcosa di simile» («librarian or something of that sort»); pacifica etichetta tesa, apparentemente, a fare del manager un archivista subalterno. TRENCSÉNYI, *Dramaturgy*, p. 16; Cfr. lettera di George Bernard Shaw, 12 dicembre 1908, Correspondence 1908 [SMNT 1/22/10]; Cfr. sito del National Theatre Archive (<http://catalogue.nationaltheatre.org.uk/CalmView/Default.aspx>).

Il literary manager dei due è inserito nel General Staff del loro teatro nazionale ideale, in compagnia di altri quattro membri: Director, Business Manager, Solicitor e Reading Committee Man.²⁰⁷ Business Manager e Solicitor si occupano, rispettivamente, della gestione economica e di quella legale del teatro, caratterizzandosi come ruoli eminentemente amministrativi. La gestione artistica dell'istituzione, pertanto, ricade sulle altre tre figure, inserite anche nel Reading Committee (Comitato di lettura) del teatro. Un comitato dedito alla selezione dei testi per il cartellone, e incaricato quindi di definire il repertorio dell'istituzione. Il Director è punto di riferimento del teatro per ogni questione (subordinato solo all'autorità dei quindici amministratori), «excepting only the selection of plays». «A eccezione della selezione dei testi». Il leader dell'istituzione non vanta, nella costruzione del repertorio, lo stesso potere garantitogli altrove. Ha diritto a un solo voto su tre all'interno del Reading Committee.²⁰⁸ Un secondo voto spetta, prevedibilmente, al Reading Committee Man. Una figura associata all'istituzione solo e unicamente da questa carica: descritta come poco dispendiosa in termini di tempo, e tesa quindi a rendere il Committee Man il più possibile estraneo all'«atmosfera» del teatro. E in tale auspicata estraneità di una delle figure di riferimento del loro teatro rispetto allo stesso, forse, Archer e Barker individuano le possibilità drammaturgiche di un occhio critico: qualcuno che non sia influenzato da un'eccessiva vicinanza alle prassi della sua istituzione, rischiando di desensibilizzarsi agli impulsi della drammaturgia nazionale e degli altri teatri.

A prescindere, la mole delle mansioni letterarie e la maggiore autorità in fatto di drammaturgia all'interno del National Theatre viene fatta ricadere tutta sul terzo membro del Reading Committee, il literary manager. Il “dramaturg inglese” viene così descritto in relazione ai suoi compiti:

The *Literary Manager*, an official answering to the German *Dramaturg*. His duties should be to weed out new plays before they are submitted to the Reading Committee; to suggest plays for revival and arrange them for the stage; to follow the dramatic movement in foreign countries, and to suggest foreign plays suitable for production; to consult with the scene painter, producers, &c., on questions of archæology, costume and local colour.

The Literary Manager would be a member of the Reading Committee, but in all other matters would be subordinate and responsible to the Director.²⁰⁹

²⁰⁷ Utilizzando sempre la forma *literary manager* nella sua versione originale, mi sembra lecito lasciare in inglese anche le diciture degli altri membri del comitato direttivo di Archer e Barker. All'alba del XX secolo, inoltre, nell'etichetta originale di *director* ritengo si possa iniziare a cogliere la fruttuosa ambiguità tra il ruolo gestionale-amministrativo del direttore e il disegno artistico del regista: ambiguità che andrebbe perduta traducendo il termine in un modo o nell'altro. I quattro titoli, tradotti letteralmente in italiano, sono rispettivamente Direttore, Amministratore, Avvocato e Rappresentante del Comitato di lettura.

²⁰⁸ ARCHER, GRANVILLE BARKER, *A National Theatre*, pp. 12-13.

²⁰⁹ Ivi, p. 13. «Il responsabile letterario, un ruolo inteso come risposta al *Dramaturg* tedesco. Le sue mansioni sarebbero: fare una selezione delle nuove opere da sottoporre al comitato di lettura; suggerire il riallestimento di opere e adattare alla messinscena; seguire lo sviluppo drammaturgico in altri Paesi, e suggerire opere straniere adatte alla produzione; conferire con lo scenografo, i produttori etc. su questioni di archeologia, costume e colore locale. Il responsabile letterario

Si tratta di un mansionario notevole, e notevolmente delicato. Il literary manager, forte del suo titolo, risulta essere prima di tutto uno specialista letterario. Come i readers del secolo precedente, si dedica alla lettura di drammaturgie, facilitando il lavoro del Director. In tale ambito, tuttavia, il Manager detiene un notevole potere al livello di costruzione del repertorio: la scrematura delle drammaturgie presentate al Reading Committee ricade su di lui, permettendogli di dare forma secondo il suo gusto al campionario di testi che, discusso con gli altri due membri del comitato, finirà in cartellone. Per Luckhurst, poi, il Manager resta il punto di riferimento per i drammaturghi, perno della loro relazione con il National Theatre e mediatore privilegiato dei rapporti con Director e produzione.²¹⁰ La selezione dei testi per il Reading Committee, del resto, gli fornisce uno strumento per incentivare la nuova drammaturgia nazionale, promuovendo autori sconosciuti tramite le non trascurabili opportunità di un passaggio in cartellone.

Alle funzioni eminentemente letterarie del Manager si affianca, per la prima volta in Inghilterra, anche una richiesta infusa di prassi. Al dramaturg inglese spetta, per Archer e Barker, la funzione di consigliare scenografo (*scene painter*, letteralmente ‘pittore delle scene’) e produttori nella realizzazione dell’allestimento. «[...] archæology, costume and local colour»: aspetti relativi al contesto culturale e alla storia di una data rappresentazione, ai quali ci si aspetta una ricerca di tipo dramaturgico possa fornire preziosi apporti. È un riconoscimento inusitato delle possibilità d’influsso delle conoscenze dei “teorici” sulle realizzazioni sceniche del teatro inglese. Ma si tratta soprattutto, per Luckhurst, di una necessità di «controllo estetico» («aesthetic control»)²¹¹ tesa a tutelare il nuovo teatro dalle prassi allora vigenti: la spettacolarizzazione frivola e fine a sé stessa, la facile *grandeur* scenica del teatro dell’actor-manager. Un simile ruolo di responsabilità – e di autorità – del Manager si sostanzia in un salario di 1.000 sterline all’anno, il secondo più alto tra i membri del General Staff: metà di quello riservato al Director, ma uguale all’introito del Business Manager. I tempi del reader invisibile e sottopagato sono lontani. Il Manager dev’essere un professionista regolarmente assunto e appropriatamente remunerato; il suo ruolo richiede una indiscutibile visibilità.²¹²

Ricettacolo di mansioni diverse (e non sempre facilmente conciliabili), il dramaturg di Archer e Barker è afflitto però da una serie di contraddizioni e tare interne. Luckhurst constata una certa confusione di fondo nella definizione della figura: frutto della mancanza di una drammaturgia autoctona di lunga tradizione come dell’indefessa pulsione a scongiurare gli abusi di un actor-manager sul

sarebbe un membro del Comitato di lettura, ma in tutte le altre questioni sarebbe sottomesso al direttore, e dovrebbe rispondere a lui». La resa italiana di literary manager in ‘responsabile letterario’ è mia.

²¹⁰ Ivi, pp. 132-133. A una diversa formulazione delle mansioni precedentemente elencate per il literary manager – inclusiva poi di un’indicazione dello stesso quale traduttore delle opere straniere di cui suggerisce l’allestimento, o almeno come *supervisore* di tale traduzione – si aggiunge, qui, la gestione di «special negotiations» (‘negoziazioni speciali’) con gli autori (Ibidem).

²¹¹ LUCKHURST, *Revolution*, p. 86.

²¹² Ivi, pp. 84-86; ARCHER, GRANVILLE BARKER, *A National Theatre*, pp. 15-16.

reparto drammaturgico del teatro.²¹³ La gestione dei notevoli poteri del manager in fatto di selezione drammaturgica è sregolata, e l'armonioso funzionamento del Reading Committee, in cui il Manager si trova inserito, risulta basato quasi esclusivamente sull'accordo, la comunione di intenti e la condivisione di cognizioni letterarie simili tra i suoi tre membri. Il Reading Committee Man, posto al di fuori dell'istituzione, potrebbe facilmente diventare un pupazzo nelle mani di un literary manager male intenzionato, deciso a mettere i bastoni tra le ruote del Director. Lo stesso Director, in un altro frangente del testo, viene dotato di una facoltà di veto su opere che non incontrino i suoi gusti. Gli altri due membri del comitato, se concordi, hanno però la possibilità di far valere la loro maggioranza numerica anche su tale veto.²¹⁴ Lunghi dall'essere un sistema trasparente, quello delineato da Archer e Barker è un campo minato politico («political minefield»):²¹⁵ e i successori dei due, per Luckhurst, sentiranno il peso di tale confusionario assetto programmatico già nel giro di qualche anno.²¹⁶ L'auspicato controllo estetico del Manager sulla scenografia e sulla sua presentazione, poi, può altrettanto facilmente degenerare. Non più tutela del testo e di una sua fedele restituzione scenica contro l'esagerazione dell'actor-manager, bensì morsa uniformante rispetto a qualunque pulsione alla sperimentazione e all'innovazione scenica. Da tutto il resto del suo mansionario, del resto, il Manager emerge come un esperto del testo: non ci sono garanzie che tale sistema di conoscenze si sostanzi in una fruttuosa facilità nell'orchestrazione della scena.²¹⁷ Ulteriori discrepanze emergono prendendo in esame l'esempio di repertorio proposto da Archer e Barker. Per i due, una stagione esemplare potrebbe essere così composta:

326 performances are devoted to English plays – 37 to foreign plays; 106 performances are devoted to new plays, 257 to revivals; 124 performances are devoted to Shakespeare, 34 to old English plays, other than Shakespeare, and 62 to revivals of recent English plays.²¹⁸

²¹³ La necessità di tutelarsi dagli eccessi di un actor-manager si sostanzia addirittura, per Archer e Barker, nel divieto di assumere nel ruolo di Director un attore professionista e retribuito («practising his art for fee or reward»). Sarebbe lecito assumerne uno ritiratosi in gran parte dalle scene: tuttavia, questi potrebbe tornare a recitare in altri teatri solo in condizioni eccezionali decise dagli amministratori del National, e mai per denaro. Il palcoscenico del teatro affidato alla sua direzione gli sarebbe precluso a prescindere, sempre e comunque (Ivi, p. 129).

²¹⁴ Ivi, pp. 14-15; LUCKHURST, *Revolution*, pp. 85-86.

²¹⁵ Ivi, p. 85.

²¹⁶ Luckhurst fa riferimento, qui, all'esperimento del National Theatre trattato nel capitolo successivo del suo volume (e nella prossima sezione del presente elaborato).

²¹⁷ Ivi, pp. 86-87.

²¹⁸ «326 rappresentazioni sono dedicate a testi inglesi – 37 a testi stranieri; 106 rappresentazioni sono dedicate a nuovi drammi, 257 a riproposizioni di drammi precedenti; 124 rappresentazioni sono dedicate a Shakespeare, 34 a vecchi drammi inglesi non di Shakespeare, e 62 a riproposizioni di testi inglesi recenti» (ARCHER, GRANVILLE BARKER, *A National Theatre*, pp. 46-48). Luckhurst, poi, mette in guardia dall'uso improprio del termine "English" fatto da Archer e Barker come da una miriade dei loro contemporanei, relativo all'utilizzo della lingua inglese più che a un'origine britannica dei drammaturghi in questione (LUCKHURST, *Revolution*, p. 105): è il caso, ad esempio, degli irlandesi Oscar Wilde (1854-1900) e William Butler Yeats (1865-1939), contemplati entrambi dal cartellone esemplificativo del National (il primo per *L'importanza di chiamarsi Ernesto*, il secondo per *La contessa Cathleen* e *La terra del desiderio del cuore*; ARCHER, GRANVILLE BARKER, *A National Theatre*, p. 46).

La stagione, così strutturata, consta di 363 rappresentazioni. Numericamente, Luckhurst constata come una simile scansione ponga al primo posto Shakespeare (124), e che gli allestimenti di nuovi testi, nella più che dignitosa quantità di 106, si scontrino comunque con ben 257 riproposizioni di testi già rodati; molti dei quali risultano essere classici antichi (34) o recenti (62). Solo 37, poi, i testi stranieri ritenuti di valore: l'Ibsen propugnato dal New Drama, ad esempio. Ma, immediatamente dopo aver presentato un simile modello di stagione, Archer e Barker fanno marcia indietro: dicendosi disponibili, all'interno di una «stagione normale», a invertire il numero di messinscena shakespeariane con quelle di testi nuovi.²¹⁹ Questa possibilità di cambiamento non è risolutiva, ma risulta certamente indicativa. Al literary manager i suoi creatori sembrano essere incerti su quale ruolo attribuire: promotore del migliore canone drammaturgico prestabilito, oppure sperimentatore aperto a un teatro d'avanguardia? Una difficoltà acuita, oltretutto, dal vistoso scontro tra la seconda possibilità e gli intenti programmatici del Teatro stesso, teso a essere sede di arte popolare e non “pionieristica”.²²⁰

Una simile questione, per Luckhurst, è specchio di una più grande contraddizione del teatro nazionale ipotizzato dal Blue Book. Un'istituzione che, nelle sue parole, nasce con il troppo ambizioso intento di «essere tutto per tutti» («be all things for all people»),²²¹ di formare un nuovo canone teatrale conteso fin dalla sua nascita tra tradizione e innovazione. Ciò, per giunta, all'interno di un progetto che si desidera aperto a un pubblico inglese il più possibile variegato, e capace quindi di agire sulle consuetudini dell'intero Paese, ma che si pretende finanziato da soldi privati.²²² È un disegno contraddittorio, indicativo dell'irrefrenabile quanto astratto desiderio di riforma dei suoi autori rispetto alla prassi precedente come della brama di tenere al passo con realtà europee maturate diversamente, e con diversa gestazione. Archer e Barker, al momento della stesura del libro, confidano la sua potenza innovativa sia tale da permettere una rapida messa in atto dei precetti racchiusi al suo interno; il secondo, addirittura, sostiene a posteriori di aver ingenuamente creduto che un teatro nazionale potesse sorgere in circa un anno.²²³ Tra 1904 e 1907 l'uno e l'altro hanno modo di lavorare al Court Theatre londinese (assieme a Shaw), tentando di implementarvi le loro teorie.²²⁴ In quanto al *loro* National Theatre, purtroppo, Archer e Barker muoiono prima di poterne

²¹⁹ Ivi, pp. 48-49.

²²⁰ Ivi, p. XVIII.

²²¹ LUCKHURST, *Revolution*, p. 88.

²²² Ivi, pp. 87-88.

²²³ GRANVILLE BARKER HARLEY, *The Exemplary Theatre*, Little, Brown and Company, Londra 1922, p. V; LUCKHURST, *Revolution*, p. 82.

²²⁴ Ivi, pp. 90-91. «The Court», per Luckhurst, «was unquestionably a theatre for playwrights run by playwrights, and a model theatre for new writing» («Il Court era senza ombra di dubbio un teatro per drammaturghi gestito da drammaturghi, e un modello teatrale per la realizzazione di nuovi testi»). Barker è gestore formale del teatro e responsabile della selezione del repertorio, ma nella costruzione di quest'ultimo si avvale del supporto di Archer e di Shaw come consulenti non ufficiali. Il secondo, poi, risulta essere anche drammaturgo di punta dell'istituzione. Al riguardo Cfr. MACCARTHY

vedere la fondazione. Ciò nonostante, il progetto dei due è sufficientemente valido e ambizioso da guadagnarsi il plauso di diversi dei loro contemporanei più illustri. Il Blue Book, addirittura, conta degli ammiratori nella fascia più progressista di quegli actor-managers ai quali idealmente si oppone: sulla lista di personaggi in vista del teatro dell'epoca che hanno letto e approvato il progetto del National Theatre figurano, oltre a Pinero, Jones, Sir James Matthew Barrie (1860-1937, creatore del celebre personaggio di Peter Pan) e all'amministratrice Helen D'Oyly Carte (1852-1913), anche istrioni quali John Hare, Sir Squire Bancroft (1841-1926) e, primo tra tutti, il celebre Henry Irving.²²⁵ Indubbio, poi, l'apporto di Archer e Barker allo sviluppo della prassi drammaturgica britannica. I due teorici sono i primi a ipotizzare la presenza di un professionista letterario residente, dotato di stipendio e di status, nel cuore dell'istituzione teatrale del loro Paese.²²⁶

3.2 Teorie rinnovate. *The Exemplary Theatre* e *The National Theatre*

Converrà soffermarsi brevemente, in conclusione, sugli sviluppi alla teoria drammaturgica inglese proposti da uno solo dei due autori del Blue Book. Un più maturo Barker, di qui a qualche anno, svilupperà la sua teoria teatrale in altri due testi, *The Exemplary Theatre* (1922) e *A National Theatre* (1930); quest'ultimo successivo alla scomparsa di Archer (1924) e inteso come aggiornamento del Blue Book.

L'analisi di *The Exemplary Theatre* è illuminata, oltre che dal lavoro manageriale al Court, dalle esperienze dell'autore a contatto diretto con la prassi drammaturgica tedesca (tra i suoi riferimenti principali il Deutsches di Max Reinhardt, sede del primo apprendistato di Brecht).²²⁷ Il literary manager, però, qui non compare. È sostituito, nel triumvirato del Reading Committee, da una figura diversa, quella del Playreader,²²⁸ adibita – come intuibile dal nome – alla stessa consultazione di *unsolicited scripts* comune sia al manager suo precursore che ai readers dell'Inghilterra di fine

DESMOND, *The Court Theatre 1904-1907*, A. H. Bullen, Londra 1907; INNES CRISTOPHER (a cura di), *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, pp. 261-283.

²²⁵ ARCHER, GRANVILLE BARKER, *A National Theatre*, p. V; LUCKHURST, *Revolution*, pp. 81-82.

²²⁶ Ivi, p. 88.

²²⁷ Ivi, pp. 89-90. Barker, poi, dimostra grande ammirazione per due dramaturg ed eruditi, Ernst Leopold Stahl (1882-1949) e Reinhard Bruck (1885-1929), impiegati presso la Schauspielhaus di Düsseldorf (la stessa città che, un cinquantennio prima, aveva accolto Karl Immermann come uno dei primi dramaturg dotati di una posizione direttiva; vedi nota 84); riguardo all'influenza della dramaturgie tedesca su Barker Cfr. GRANVILLE BARKER, *Two German Theatres*, in «Fortnightly Review», n. 89, gennaio-giugno 1911, pp. 60-70; THOMAS NOEL K., *Harley Granville-Barker and the Greek Drama*, in «Educational Theatre Journal», v. 7, n. 4, dicembre 1955, pp. 294-300, pp. 298-299. Luckhurst, inoltre, constata l'impatto del lavoro di Konstantin Stanislavskij (1863-1938) su quello di Barker: che dedica una lunga nota, in *Exemplary Theatre*, a un allestimento del *Giardino dei ciliegi* di Anton Čechov (1860-1904) realizzato dal maestro russo presso il suo Teatro d'arte moscovita (GRANVILLE BARKER, *The Exemplary Theatre*, p. 231).

²²⁸ Faccio mia, qui, la grafia di Luckhurst (LUCKHURST, *Revolution*, p. 94): nel suo volume Barker originariamente parla di un *play-reader* (GRANVILLE BARKER, *The Exemplary Theatre*, p. 173).

Ottocento. La sua mansione principale, tuttavia, il nuovo ruolo la scoprirebbe altrove.²²⁹ Il Playreader dovrebbe essere uno specialista nella produzione di nuove drammaturgie («development specialist»),²³⁰ lavorando fianco a fianco con autori promettenti nella realizzazione di testi da portare in scena. Se Barker ha provveduto, con Archer, a prefigurare l'idea stessa del literary manager, l'attore e teorico qui compie un ulteriore passo, arrivando apparentemente a ipotizzare una delle possibili «branche» della drammaturgia poi concretizzatasi in ambito anglosassone: quella *new play dramaturgy* dedicata alla ricerca di nuovi testi e alla formazione dei loro autori.²³¹ Figure, queste ultime, che Barker vorrebbe poi finalmente ammesse nella rehearsal room, coinvolte direttamente come collaboratori creativi nell'allestimento della *loro* opera. E in tale peculiare nuova mansione Luckhurst intravede la prefigurazione di un teatro collaborativo di matrice quasi-brechtiana, dedito al *development* collettivo della creazione artistica; una forma di lavoro che dovrà aspettare gli anni Sessanta del Novecento per fare una comparsa effettiva nel Regno Unito.²³²

La ristrutturazione del triumvirato interessa anche il terzo membro del Reading Committee descritto da *Scheme and Estimates*. Il sostituto del precedentemente amorfo Reading Committee Man è lasciato privo di titolo, ma la sua funzione è evidente. A questa maestranza Barker assegna una più consapevole – e più radicale – forma di estraneità drammaturgica, facendone un agitatore professionista. Un individuo teso a impedire una fossilizzazione della linea artistica del suo teatro di riferimento tramite facoltà che Luckhurst vuole paragonate a quelle di un giullare di corte («the King's fool»):²³³

while the play-reader would try to bring the playwright into tentative collaboration with the theatre's work, the part of this third chooser of plays would be to keep out of touch with it altogether. He should never be tempted to consider plays from the point of view of the ease with which the theatre could produce them, never for their sheer effectiveness or their chances of immediate success. Ideally he should possess one of those sceptical, critical, troublous minds,

²²⁹ Non a caso Barker auspica l'accostamento al Playreader di un «playreading secretary» che lo sostenga nella consultazione dei copioni, liberando una parte considerevole del suo tempo per lo svolgimento delle sue sperate mansioni (GRANVILLE BARKER, *The Exemplary Theatre*, pp. 173-174; LUCKHURST, *Revolution*, p. 95).

²³⁰ Ivi, p. 94.

²³¹ Cfr. BARNETTE JANE, *Adapturgy: The Dramaturg's Art and Theatrical Adaptation*, Southern Illinois University Press, Carbondale 2018, p. 33.

²³² Interessante, poi, la possibilità che il Playreader venga reclutato in ambito universitario: Barker fa seguire la descrizione di persone adatte al ruolo di Playreader col commento in nota «Such men are to be found in most universities» («Uomini come questi si trovano in buona parte delle università»), anticipando un'apertura tipicamente anglosassone della drammaturgia all'accademia. Barker, però, si premura pure di menzionare i rischi soggiacenti all'assunzione di simili uomini: «But there the contact with a monotonous succession of immature minds may dull them till in time they react to nothing save the obscurities of their own; and the soft nature grows softer or the hard harder» («Ma lì [nelle università] il contatto con una monotona successione di menti immature potrebbe ottunderli, facendo sì che, col tempo, non reagiscano a nulla se non alle loro stesse oscurità; un'indole morbida diventerebbe ancora più morbida, una dura ancora più dura» (GRANVILLE BARKER, *The Exemplary Theatre*, p. 176).

²³³ LUCKHURST, *Revolution*, p. 97.

unattachable to any movement, frankly at odds with acquiescence. He should be a discoverer of the talent that would not be drawn into the theatre's orbit. One sees him, perhaps, travelling on its behalf. He would be constantly outvoted in the committee of three. That would not matter. The flavour of his opinion would abide.²³⁴

Il "terzo uomo" può pensare l'impensabile, ma soprattutto è legittimato a dire l'indicibile: a esprimersi contro la condotta artistica della sua istituzione, richiamando i modelli che gli derivano da ricerche drammaturgiche all'estero o in ambiti di nicchia. E riveste, all'interno del Committee, il ruolo di «in-built interrogation mechanism» (letteralmente 'meccanismo interrogatorio integrato'), di inquisitore concettuale delle scelte degli altri due membri, per evitare che possano compierne di troppo facili o meccaniche a discapito dell'arte.²³⁵ Si tratta, in tutto e per tutto, di un terzo occhio di matrice drammaturgica, condotto però all'oltranzismo di *outsider* sempre dedito all'opposizione, e mai pienamente ascoltato. Barker non sembra poter ancora contemplare, all'alba della stesura di *Exemplary Theatre*, l'idea di un drammaturgo capace di distanziarsi, sul piano ideale e artistico, da quella stessa istituzione di cui si ritiene parte integrante (e all'interno della quale dovrebbe detenere un potere decisionale non indifferente).²³⁶

²³⁴ GRANVILLE BARKER, *The Exemplary Theatre*, pp. 179-180. «Mentre il lettore tenterebbe di invitare il drammaturgo a un contributo provvisorio al lavoro del teatro, il ruolo del terzo selettore di testi sarebbe di tenersene completamente fuori. Non dovrebbe mai lasciarsi tentare dall'idea di considerare le opere dal punto di vista della facilità del loro allestimento per il teatro, né per la loro efficacia né per le loro possibilità di successo immediato. Dovrebbe idealmente possedere una di quelle menti scettiche, critiche e problematiche, restie ad assecondare qualunque corrente, in chiaro contrasto con qualunque forma di adeguamento. Dovrebbe essere uno scopritore di talenti, libero dall'orbita del teatro. Potrebbe, tutt'al più, viaggiare per conto di quest'ultimo. Si troverebbe costantemente in minoranza nel comitato dei tre selettori. Ma non avrebbe importanza. Il sapore della sua opinione resterebbe».

²³⁵ Ibidem; LUCKHURST, *Revolution*, pp. 96-97. La presenza di tre votanti nella selezione dei testi, poi, sarebbe per Barker necessaria allo scopo di osservare l'obiettivo principale di tale scelta: la costruzione di un repertorio coerente alle ambizioni del teatro. «The choice of plays will be a dominant part of the theatre's policy», afferma il teorico, «and it must, above all things, show consistency of purpose» («La scelta dei testi costituirà un elemento preponderante nella politica del teatro, e dovrà mostrare, più di ogni altra cosa, una coerenza d'intento», GRANVILLE BARKER, *The Exemplary Theatre*, p. 179).

²³⁶ «He must have authority, because a good man will not work without it; and only a good man, a man of individual ability, will be listened to by people whose independence of the theatre is their virtue [...] The play-reader would have behind him all the resources of the theatre, within which there is every sort of close collaboration making for the completed drama except this one» (Ivi, pp. 175-176; «Deve avere autorità, perché un brav'uomo non lavorerà senza; e solo un brav'uomo, un uomo abile, verrà ascoltato da persone la cui indipendenza rispetto dal teatro è la loro virtù [i drammaturghi] [...] Il lettore avrebbe alle spalle tutte le risorse del teatro, all'interno del quale è presente ogni sorta di stretta collaborazione necessaria alla compiuta realizzazione del dramma, tranne questa [quella col drammaturgo]»). È significativa e quasi prefiguratrice di una certa drammaturgie, poi, la figura del *prompter* ('suggeritore') che Barker vuole inserita in seno a una scuola connessa al teatro, insignita di funzioni documentarie come della possibilità di guardare al lavoro in corso con uno sguardo d'insieme: «He is the secretary, the convener, the recorder, the remembrancer. A passive agent for the greater part of the time, he is best able to soak in the general effect of the work done. When a student has been concentrating his attention first in one direction, then in another, in no better way will he recover a conspectus of the whole than by taking the prompter's seat. He must master there the technique of recording the production as it develops; a complex, and rather troublesome business this should be for him, as we have seen, but well worth the trouble to anyone who is later to be concerned in producing plays, and possibly in itself, by reason of the close attention and the powers of clear exposition that it needs, an educational study» (Ivi, pp. 186-187; «È il segretario, il coordinatore, il tesoriere. Agente passivo per buona parte del tempo, è però il più abile ad assimilare l'effetto generale del lavoro in corso. Quando uno studente si è concentrato del tutto prima su una cosa, poi su un'altra, non ha modo migliore per recuperare

A National Theatre, invece, è da intendersi come un aggiustamento di tiro del Blue Book: un aggiornamento che, edito vent'anni dopo l'originale, gode di diversa consapevolezza e di maggiore maturità. E qui il literary manager, latitante in *Exemplary Theatre* (se non sdoppiato nelle figure di Playreader e "terzo membro"), torna parte integrante del Reading Committee. Le sue funzioni, tuttavia, sono calibrate diversamente:

[...] his chief business would be with the texts of the classics, the quality of translations (he would need to be something of a linguist), and, most importantly, with the reading of new plays. With much more than their mere reading, however.²³⁷

Il manager, stavolta, è concentrato unicamente sul fronte letterario, privato della possibilità precedente di influenzare la messinscena tramite l'interazione diretta con gli scenografi, e si direbbe anche parzialmente ritirato dal ruolo di mediatore coi drammaturghi proprio del Playreader. Una simile specializzazione, assieme a una maggiore consapevolezza economico-manageriale di Barker, ridimensiona anche lo stipendio previsto per il dramaturg: aumentato a 2.000 sterline annue, ma diminuito proporzionalmente rispetto a quello del Director (ben 4.500) e del Business Manager (2.500).²³⁸ Barker non si fa più illusioni sulla facilità di una sovvenzione teatrale privata, e la maggior retribuzione da lui assegnata al responsabile delle finanze lo testimonia.

A prescindere, la ridefinizione delle mansioni del manager permette in parte di ridurne l'originale opacità. Il dramaturg britannico, per relazionarsi con le realtà teatrali di altri Paesi, deve avere buona familiarità con le lingue: un aspetto sul quale nell'originale si sorvolava coi termini di una "supervisione".²³⁹ Deve, poi, concentrarsi ugualmente sullo studio dei classici e sulla ricerca di nuovi testi di valore. E nella necessità di un lavoro che non sia di semplice lettura («much more than [...] mere reading») si può cogliere il plausibile auspicio di un'analisi testuale approfondita e riattivatrice. Anche questa versione del manager, tuttavia, cade vittima di contraddizioni proprio nell'ambito delle sue qualifiche caratterizzanti:

uno sguardo d'insieme che assumere il ruolo del suggeritore. Deve padroneggiare la tecnica di documentare la produzione durante il suo sviluppo; un compito sicuramente complesso e difficile, come abbiamo visto, ma indubbiamente utile per chiunque debba in seguito produrre dei drammi – se non utile in sé e per sé – per via della precisa attenzione e della chiarezza di esposizione che richiede, come uno studio educativo»).

²³⁷ LUCKHURST, *Revolution*, p. 99; GRANVILLE BARKER HARLEY, *A National Theatre*, Sidgwick and Jackson, Londra 1930, p. 40. «[...] le sue mansioni principali riguarderebbero i testi dei classici, la qualità delle traduzioni (dovrebbe essere una sorta di linguista), e, soprattutto, la lettura di nuove drammaturgie. Ma gli sarebbe richiesto molto di più di una semplice lettura».

²³⁸ Ivi, p. 38.

²³⁹ ARCHER, GRANVILLE BARKER, *A National Theatre*, pp. 132-133; vedi nota 210.

This Literary manager, then would not have to be a man who sat in his office and read what came to him; he would need to be out and about, seeing new plays at home and abroad, and above all, in sympathetic personal relationship with dramatists – of the younger school as well as the old. Upon his personality and critical flair would depend the freedom of the theatre from the reproach which is apt – and quite unnecessarily – to fall upon all academies of being behind the times.²⁴⁰

Il “nuovo” dramaturg di Barker, come il Playreader prima di lui, vede privilegiate le sembianze di mediatore letterario, promotore di giovani talenti e rappresentante del suo teatro agli occhi del pubblico più edotto. Viene però da chiedersi come un simile professionista, devoto alla costante ricerca di drammaturgie inedite, di nuovi contatti e talenti, possa dedicarsi allo studio e all’analisi del canone drammaturgico classico: attività per ospitare le quali, forse, sarebbe più consono quell’ufficio da cui Barker è convinto – come lo sarà Brecht – di dover far uscire il dramaturg. L’idea di uno specialista che viaggi per conto del suo teatro, assistendo ad allestimenti presso una miriade di altre istituzioni, richiama poi da vicino la descrizione del terzo membro del Reading Committee, l’oppositore professionista proposto da *Exemplary Theatre*; lo stesso si può dire per la proposta, formulata poco oltre, di un mandato solo triennale per il manager stesso, allo scopo di rinfrescare periodicamente il teatro con una «corrente divergente di idee» («divergent current of ideas»)²⁴¹. Barker, nel riproporre la figura del literary manager delineata anni prima con Archer, tenta di fondere i due professionisti del suo scritto precedente in uno solo. Ma da un simile stampo la nuova figura fuoriesce eccessivamente indefinita, troppo e troppo dannosamente versatile. Anche tentando di correggere il tiro alla luce delle sue esperienze, Barker investe il dramaturg di mansioni difficilmente conciliabili.

L’esempio della specializzazione drammaturgica tedesca, di un’equipe di dramaturg riunita sotto il coordinamento dello Chef dramaturg, ha ancora da venire. Ciò nondimeno, le teorizzazioni drammaturgico-letterarie di Barker restano le più illuminanti reperibili sul suolo inglese in quest’epoca: e sia Luckhurst che Dennis Kennedy, contro il sostanziale silenzio di tanta della critica successiva, non hanno dubbi che nella sua poliedrica figura – attore, drammaturgo e regista, si è detto

²⁴⁰ GRANVILLE BARKER, *A National Theatre*, p. 41. «Questo responsabile letterario, dunque, non dovrebbe essere un uomo che sta seduto nel suo ufficio e legge ciò che gli viene portato; dovrebbe stare in giro, a vedere le messinscene di nuovi testi in patria e all’estero, e soprattutto dovrebbe avere buoni rapporti personali coi drammaturghi – della nuova scuola e della vecchia. Sulla sua personalità e sulla sua vena critica andrebbe a dipendere la libertà del teatro da quel biasimo, spesso ingiustificato, di non essere al passo coi tempi, che tende a ricadere sulle istituzioni accademiche». La nota sulla presunta arretratezza dell’accademia richiama da vicino quella che Barker ha fatto in *Exemplary Theatre* (IDEM, *The Exemplary Theatre*, p. 176).

²⁴¹ IDEM, *A National Theatre*, p. 42.

presentandolo, ma anche critico, studioso e manager – si possa individuare il principale progenitore della dramaturgie britannica.²⁴²

3.3 Kenneth Tynan al National Theatre. Dieci anni di sperimentazioni e scandali

L'invenzione della figura del literary manager è qualcosa di strettamente, caratteristicamente britannico: ispirata dalle sembianze del professionista di dramaturgie tedesco, adattata alle condizioni di un sistema teatrale completamente diverso. Ma nell'implementazione pratica di tale figura gli isolani vengono battuti sul tempo. Il primo manager ufficiale della storia della dramaturgie è uno statunitense, John Corbin (1870-1959), assunto al New Theatre newyorkese nel 1909. Un aprifila d'oltremare che, in curiosa coincidenza con il capostipite assoluto Lessing, lascerà il suo incarico dopo due anni.²⁴³ Perché il Regno Unito possa vantare un proprio professionista di dramaturgie istituzionale bisogna aspettare gli anni Sessanta del Novecento. È solo nel Dopoguerra che il progetto di un teatro nazionale inglese, auspicato già nel corso del secolo precedente²⁴⁴ e fornito della sua proposta più completa da Archer e Barker, può finalmente vedere la luce. Il finanziamento, questa volta, è garantito dallo Stato, che già nel 1949 stanziava un milione di sterline per la realizzazione di tale progetto. È solo tra 1962 e 1963, tuttavia, che l'istituzione riesce a vedere la luce. Nasce il National Theatre: il teatro che Archer e Barker non vivono abbastanza a lungo da vedere costruito porta il nome suggerito dal loro Blue Book. Il consiglio della contea di Londra si offre di realizzare una sede per la neonata istituzione nel South Bank. La costruzione dell'edificio, tuttavia, si fa attendere ulteriormente. Più di quindici anni, fino al 1976. La compagnia del National, nel frattempo, viene stanziata presso l'Old Vic, storico teatro londinese sito nella zona di Waterloo Station. Una struttura eretta nel 1818, e guadagnatasi il suo affettuoso diminutivo dopo aver cambiato più volte nome e gestione.²⁴⁵

²⁴² LUCKHURST, *Revolution*, p. 102; KENNEDY, *Granville Barker*, p. 4.

²⁴³ TRENCSENYI, *Dramaturgy*, p. 17. Si rimanda a una trattazione più accurata del lavoro del primo dramaturg americano ufficiale al capitolo dedicato alla dramaturgie statunitense.

²⁴⁴ Risale al 1849 la *Proposta per un Teatro Nazionale (Proposition for a National Theatre)* di Effingham Wilson (1785-1868), imperniata interamente sul valore di Shakespeare come motore di una simile operazione (LUCKHURST, *Revolution*, p. 79; Cfr. WHITWORTH GEOFFREY, *The Making of a National Theatre*, Faber and Faber, Londra 1951, pp. 28-29). Sul lungo iato tra la teorizzazione di un teatro nazionale britannico e la sua effettiva realizzazione si è soffermato, negli anni Ottanta dello scorso secolo, anche Peter Hay: «It took Great Britain more than a hundred years of debate, during which time she grew less and less great, to establish a National Theatre, something no Balkan country would be caught without» (CARDULLO, *What is Dramaturgy*, p. 79; «La Gran Bretagna ha richiesto più di cento anni, durante i quali è diventata via via meno grande, per stabilire un Teatro Nazionale, un'istituzione presente in ogni singolo Paese balcanico»).

²⁴⁵ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 153-154; Cfr. ROWELL GEORGE, *The Old Vic Theatre: A History*, Cambridge University Press, Cambridge 1993. Luckhurst mappa le traversie giuridiche che conducono alla fondazione del National tramite l'Hansard (la raccolta ufficiale degli atti parlamentari) della House of Commons britannica, con particolare riferimento a Hansard, House of Commons Official Report, serie 5, v. 460 (1948-1949), 21 gennaio 1949, pp. 437-504 (da qui in avanti Hansard 460): culminante nel verdetto positivo secondo cui «for the purposes of any Act of the present Session to authorise the Treasury to contribute towards the cost of a national theatre, it is expedient to authorise the payment out of

La sovrintendenza della compagnia viene affidata a un consiglio di dieci membri (National Theatre Board). L'undicesimo seggio spetta a colui che è stato eletto Direttore dell'ambizioso nuovo progetto, il Barone Laurence Olivier (1907-1989), già co-direttore dell'Old Vic tra 1944 e 1948. Olivier è, in tutti i sensi, una celebrità. Attore e regista inglese tra i più grandi e famosi del secolo, habitué agli Academy Awards, volto della propaganda pro-britannica e collaboratore del Ministero dell'Informazione durante il secondo conflitto mondiale, insignito del cavalierato nel 1947: per Luckhurst il Direttore del National è egli stesso, non meno del suo teatro, un'istituzione nazionale.²⁴⁶ Il teatro è affidato alla guida di un personaggio di indiscutibile visibilità e pratica scenica. Lo stesso non si può dire per diversi degli altri membri del consiglio. Personaggi dotati di lunghe e onorate carriere in altri campi, ma sostanzialmente estranei alla vita pratica del teatro: e, troneggiante su tutti costoro, la figura del Presidente, Oliver Lyttelton, primo Visconte di Chandos (1893-1972). Uomo politico di spicco, segretario coloniale, veterano della Prima guerra mondiale e membro del gabinetto bellico di Churchill durante la Seconda, Chandos è un patriota e un conservatore.²⁴⁷ Soprattutto teatralmente: la sua devozione museale va ai grandi autori inglesi del passato, Shakespeare primo tra tutti. Una forma di "bardolatria", del resto, risulta evidente negli stessi intenti programmatici del nuovo teatro. L'obiettivo dell'istituzione, secondo il documento *Memorandum and Articles of Association of the National Theatre Board (Memorandum e articoli associativi del consiglio del National Theatre)*, è

to promote and assist in the advancement of education so far as such promotion and assistance shall be of charitable nature and in particular, so far as of charitable nature, to procure and increase the appreciation and understanding of the dramatic art in all its forms as a memorial to William Shakespeare.²⁴⁸

moneys provided by Parliament, upon such terms and subject to such conditions as the Treasury think fit, of contributions not exceeding one million pounds to the funds of the Trustees of the Shakespeare Memorial Trust, in respect of the cost of erecting and equipping a national theatre in "accordance with a scheme to be submitted to the Treasury for the purposes of the said Act."» (Ivi, p. 504; «ai fini di qualunque Atto della presente Sessione per autorizzare la Tesoreria a contribuire al costo di un teatro nazionale, è opportuno autorizzare il pagamento con fondi forniti dal Parlamento, nei termini e alle condizioni che la Tesoreria riterrà opportuni, di contributi non superiori a un milione di sterline ai fondi degli Amministratori dello Shakespeare Memorial Trust, in relazione al costo per costruire e attrezzare un teatro nazionale "in base a uno schema da presentare alla Tesoreria ai fini del suddetto Atto."»)

²⁴⁶ LUCKHURST, *Revolution*, p. 154; Cfr. OLIVIER LAURENCE, *Confessions of an Actor. An Autobiography*, Simon & Schuster, New York 1984.

²⁴⁷ Ivi, pp. 155; 183-184; Cfr. Hansard 460, pp. 443; 448; LYTTTELTON OLIVER, *The Memoirs of Lord Chandos*, Readers Union, Londra 1963.

²⁴⁸ «[...] promuovere e assistere lo sviluppo dell'educazione, nella misura in cui tale promozione e tale assistenza siano di natura filantropica, e in particolare, e sempre con natura filantropica, accrescere l'apprezzamento e la comprensione dell'arte drammatica in ogni sua forma come monumento commemorativo a William Shakespeare» (LUCKHURST, *Revolution*, p. 156; Cfr. *Memorandum and Articles of Association of the National Theatre Board*, National Theatre Archive, E I TUB I A, p. I). Sulle possibilità e sulle particolarità di una dramaturgia riferita al lavoro del Bardo Cfr. HARTLEY, *Shakespearean Dramaturg*.

Il primo teatro nazionale d’Inghilterra è mosso da un non meglio definito intento educativo, e vuole il suo operato dedicato totalmente alla memoria shakespeariana. Il resto del documento non sembra presentare una *mission* artistica precisa, soffermandosi maggiormente sulla gestione amministrativa del consiglio. Il National Theatre nasce sovvenzionato da fondi statali, posto sotto la supervisione di individui emeriti dello Stato, e in omaggio a tali premesse risulta per sua natura costituito come un organismo statale: un’istituzione conservatrice, frutto ideale del Dopoguerra inglese, rivolta più ai monoliti del passato che alle possibilità della nuova drammaturgia. Ma è proprio in seno a tale teatro che, trascinando con sé infinite controversie (e non mancando di suscitare di nuove a ogni occasione), va a stanziarsi il primo literary manager ufficiale del Regno Unito: Kenneth Tynan (1927-1980).

Giornalista teatrale di punta di «The Observer» (inserto domenicale di «The Guardian»), Tynan risulta essere radicalmente diverso da tutti gli altri impiegati del National Theatre. Figlio della generazione successiva scampato al servizio militare, progressista nelle idee e mondano nello stile di vita, Tynan è ricordato anche come la prima persona a esprimersi volgarmente sulla televisione nazionale inglese: utilizzando la parola “fuck” in diretta sulla BBC nel 1965.²⁴⁹ Ma Tynan è anche ampiamente considerato la massima voce critica ad aver graziato il giornalismo teatrale inglese dai tempi di Shaw;²⁵⁰ un uomo dalla bocca del quale, per Orson Welles (1915-1985), pende l’intero mondo anglofono.²⁵¹ Tynan è punta di diamante di un panorama critico che, secondo lui, lascia molto a desiderare.²⁵² Funestata da una competenza scenica solo parziale, da una generale mancanza di interesse e dalla volontà di evitare controversie, la critica teatrale inglese è specchio di un teatro che Tynan percepisce ancora come pienamente modellato su quello dell’actor-manager: provinciale, chiuso in sé stesso e commerciale, arroccato sui fasti del passato e incapace di nuove realizzazioni di valore. E una possibile soluzione a una situazione così desolante Tynan la intravede proprio nel neonato National Theatre. Le sue ambizioni si concretizzano in una lettera di auto-candidatura – inviata a Olivier nell’agosto 1962, subito dopo la sua assunzione della carica direttoriale – per una posizione di “Dramaturgist”: un professionista che consigli le opere giuste, supervisioni le traduzioni

²⁴⁹ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 180-181; Cfr. SUTHERLAND JOHN, FENDER STEPHEN, *Love, Sex, Death and Words: Surprising Tales From a Year in Literature*, Icon Books, Londra 2011, p. 129. Commentando lo scandalo, in compenso, il quindicinale inglese «Private Eye» indica il “trasgressore” Tynan con la dicitura corretta di «dramaturg» (Ibidem).

²⁵⁰ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 156-157; Cfr. SHELLARD DOMINIC, *Kenneth Tynan: A Life*, Yale University Press, Yale 2003.

²⁵¹ «the English-speaking world waiting for his next world». LUCKHURST, *Revolution*, p. 157. Cfr. intervista di Kathleen Tynan a Orson Welles, 12 febbraio 1983, in un manoscritto non rilegato di Kenneth Tynan alla British Library (d’ora in avanti, con Luckhurst, UTM, «Unbound Tynan Manuscript»), file 41, p. 19.

²⁵² Al riguardo Cfr. TYNAN KENNETH, *He That Plays The King. A View of the Theatre*, Longmans, Green and Co, Londra 1950.

di testi stranieri e commissioni nuovi drammi.²⁵³ Olivier riceve la lettera, e sembra la sua reazione iniziale sia tutt'altro che positiva. Ostile ai critici in generale e a Tynan in particolare – Olivier era stato vittima di critiche da parte di Tynan per la sua direzione del Chichester Festival Theatre, mentre la sua precedente consorte, la grande attrice Vivian Leigh (1913-1967), era stata a lungo criticata per le sue apparizioni in scena –,²⁵⁴ il direttore del National Theatre propende inizialmente per un secco e perentorio rifiuto.²⁵⁵ Questo primo scambio tra critico e regista, però, offre la possibilità di una doverosa constatazione. Nell'evoluzione della pratica drammaturgica inglese, forse, un intero capitolo andrebbe dedicato alle mogli. Prima alle Lady Alexander, alle Madge Wendall e alla schiera di altre consorti di actor-manager che, nel corso dell'Ottocento, si sobbarcano i doveri letterari dei mariti, leggendo testi su testi e scovandone di validi in una marea di inscenabili. In secondo luogo, e tornando al suddetto scambio, a Joan Plowright (1929), moglie di Olivier e attrice di eguale fama. Coi che al marito, oltraggiato dall'auto-candidatura di Tynan e pronto a respingerla, suggerisce i vantaggi dell'avere l'odiato critico all'interno del National, piuttosto che al suo esterno. L'assunzione di Tynan, oltre a scongiurare le sue stoccate contro l'istituzione,²⁵⁶ garantirebbe a quest'ultima ulteriore credibilità e visibilità, e provvederebbe anche a tutelarla da eventuali accuse di vecchiaia teatrale («old-guardism»)²⁵⁷ Il buonsenso della baronessa Olivier ha la meglio, e la storia della drammaturgie

²⁵³ Il contenuto della lettera, andato perduto, è stato riassunto da Kathleen Tynan. Cfr. TYNAN KATHLEEN, *The Life of Kenneth Tynan*, Methuen, Londra 1988, p. 216.

²⁵⁴ Sul trattamento che Tynan riserva a Leigh Cfr. BILLINGTON MICHAEL, *State of the Nation: British Theatre Since 1945*, Faber and Faber, Londra 2007, p. 49; BECKETT FRANCIS, *Laurence Olivier*, Haus Publishing, Londra 2005, p. 81. Beckett arriva a parlare di Tynan nei termini della «vecchia nemesi» dell'attrice (Ivi, p. 112).

²⁵⁵ Nella sua autobiografia Oliver ricorda di essersi applicato per ponderare la «risposta più feroce che si possa immaginare» («the most withering reply that could be contrived»): interrogandosi, al contempo, sul modo migliore per «massacrare il piccolo bastardo» («how shall we slaughter the little bastard?»); OLIVIER, *Confessions of an Actor*, p. 244.

²⁵⁶ Tynan provvede a esemplificare l'intento della sua assunzione al National, in un'intervista rilasciata per *Theatre Quarterly* nel 1970, con un'espressione triviale che attribuisce al presidente americano Abraham Lincoln (1809-1865): per Olivier, dice, sembra preferibile averlo «inside pissing out [rather] than outside pissing in» (CARDULLO, *What is dramaturgy?*, p. 199; grossomodo «all'interno che piscia fuori, piuttosto che fuori che piscia all'interno»). Tynan fa notare come la sua assunzione al National ponga fine persino alla sua possibilità di critica verso altri teatri londinesi. Diversi managers del West End, infatti, scrivono a Olivier perché questi impedisca al suo drammaturgo di scrivere dei loro lavori, convinti che gli articoli di Tynan possano essere mossi da biechi interessi istituzionali: far fallire un allestimento altrui perché i suoi attori possano essere reclutati dal National, ad esempio (Ivi, p. 198).

²⁵⁷ L'espressione è di Luckhurst (LUCKHURST, *Revolution*, p. 158). Olivier si è sforzato di ricordare le affermazioni della moglie nella maniera più precisa possibile per riprodurle nella sua biografia: «I think if people have any doubts about you for the job, they come from the fear that you might be too set in your ways and your theatre thinking. People are praying that their National Theatre will be something not in the old mold, but something more daring, new, surprising, glistening. We may have our own reasons for hating this fellow, but if you could bring yourself to have him he would immediately dispel all those doubts and everyone would be surprised and relieved that you were able to forget the past and turn up such a trick. They would look at you with a new eye; all the younger generation would rejoice» (OLIVIER, *Confessions of an Actor*, pp. 244-245; «Penso che se le persone hanno dei dubbi su di te rispetto all'incarico, provengono dalla paura che tu possa essere troppo fissato nei tuoi modi e nella tua maniera di concepire il teatro. Le persone pregano che il loro Teatro Nazionale non sia fatto alla vecchia maniera: pregano che sia più audace, nuovo, sorprendente, scintillante. Possiamo avere le nostre ragioni per odiare questo tizio, ma se tu sopportassi di averlo, lui dissiperebbe immediatamente tutti quei dubbi, e tutti sarebbero sorpresi e sollevati che tu sia stato in grado di dimenticare il passato e rivelare un asso simile. Ti guarderebbero con un occhio nuovo; tutta la generazione più giovane si rallegrerebbe»). Il barone dimostra un'immane stima per il parere professionale della moglie, che a suo dire potrebbe diventare una regista teatrale superlativa: a impedire alla donna di rivestire tale incarico, però, pare concorra ancora, negli anni Sessanta, una forma di patriarcato statale

le è debitrice. Nel giro di qualche giorno, il direttore risponde a Tynan sostenendo di accettare di buon grado la sua candidatura a Dramaturgist: un termine che, constatata, costituisce una buona traduzione di dramaturg («a decent enough translation of dramaturg»)²⁵⁸ Olivier inoltra la proposta al consiglio del teatro, che nel febbraio 1963 formalizza l'incarico di Tynan a "Dramaturg" dell'istituzione. Di lì a poco, tuttavia, sul critico Olivier si avvia a far ricadere anche il ruolo di responsabile delle relazioni pubbliche del National (Head of Public Relations):²⁵⁹ una manovra che, oltre a risultare emblematica della percepita marginalità della funzione drammaturgica di Tynan, fagociterebbe in sé anche il titolo connesso a quest'ultima. Di fronte all'indecisione terminologica del consiglio e alla conseguente possibilità di scegliere per sé una dicitura diversa,²⁶⁰ Tynan opta per *literary manager*. E con tale scelta terminologica, il professionista ideato da Archer e Barker fa il suo ingresso nell'*establishment* teatrale inglese.²⁶¹

3.3.1 Kenneth Tynan literary manager. Ruolo teorico dal mansionario concreto

Tynan ha un'idea molto chiara di quale dovrebbe essere il suo ruolo all'interno del primo teatro nazionale del Paese. Il critico ha ben presente il lavoro degli autori del Blue Book, scegliendo per sé il titolo da loro inventato (o quantomeno diffuso),²⁶² ma dispone anche di precisi modelli tedeschi. Guarda indietro fino a Lessing, al fondatore della professione drammaturgica, da lui ritenuto un critico incomparabile.²⁶³ Ma guarda, soprattutto, al recente, recentissimo passato brechtiano. Tynan ha

congenita a un'istituzione quale il National (Ibidem; Olivier, qui, menziona tra altri esempi progressisti impossibili da imitare quello di «Helli» Weigel come regista al Berliner).

²⁵⁸ LUCKHURST, *Revolution*, p. 158; Cfr. UTM, file 1. La regista Joan Littlewood (1914-2002) dubita che, al momento dell'assunzione di Tynan, Olivier fosse a conoscenza del ruolo e delle competenze del dramaturg («I doubt whether Laurence Olivier had any idea what a dramaturg was»); la donna, d'altra parte, non nasconde la sua poco lusinghiera opinione nei confronti del barone, da lei definito «il più stupido esibizionista mai riuscito a ingannare le persone per farsi considerare un attore» («the most stupid ham that ever conned people into taking him for an actor»; LITTLEWOOD JOAN, *Joan's Book*, quarta edizione, Bloomsbury, Londra 2016, p. 219). Littlewood, più avanti, fornisce una propria definizione della professione non scevra di pregiudizi: «He undertakes the research which in the Workshop involves the whole company. The result is handed to the actors with a strong suggestion as to how the work should be interpreted» (Ivi, p. 357; «[Il dramaturg] si occupa della ricerca, che nel Laboratorio coinvolge l'intera compagnia. Il risultato è consegnato agli attori assieme a un forte suggerimento su come interpretare il lavoro»).

²⁵⁹ National Theatre Archive, B1-B5, minute del primo incontro del comitato gestionale del National Theatre, 11 febbraio 1963, articolo 17/63 [SMNT 1/22/10].

²⁶⁰ National Theatre Archive, B2-B69, rapporto del comitato drammaturgico, 21 febbraio 1963.

²⁶¹ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 159-161.

²⁶² Tynan dichiara l'influenza di Barker in una lettera all'autore John Mortimer (1923-2009): con occasione, purtroppo, la prospettiva di una sua "retrocessione" a Literary Consultant (vedi nota 313) e successivamente quella della fine della sua collaborazione con il National (TYNAN KENNETH, *Kenneth Tynan: Letters*, a cura di Kathleen Tynan, Minerva, Londra 1995, p. 449; si veda più avanti nella presente sezione).

²⁶³ IDEM, *Tynan Right and Left*, Atheneum, New York 1967, p. 152; la stessa dicitura Tynan la riserva anche a Lev "Trotsky" Bronštejn (1879-1940; Ivi, p. 83). Nei primi anni Settanta, poi, Tynan non esclude di seguire le orme del primo maestro e fondatore della drammaturgie. All'intervistatore di «Theatre Quarterly» che gli chiede se abbia in cantiere un volume simile alla *Drammaturgia d'Amburgo* («some latter-day equivalent to what Lessing attempted in the *Hamburg Dramaturgy*»), Tynan risponde positivamente. Sostiene però di non voler pubblicare nulla fino alla fine della sua collaborazione con il National, allo scopo di non divulgare informazioni confidenziali: «To write about an organization

visitato più volte il Berliner Ensemble, vedendone gli spettacoli e intervistando dramaturg, registi e anche Helene Weigel. Nella produzione del defunto marito della donna, del resto, il critico ritiene di poter scorgere il lavoro più significativo del teatro postbellico europeo.²⁶⁴ La prassi brechtiana lascia intravedere a Tynan le possibilità offerte da un buon dramaturg come voce critica di riferimento all'interno dello spazio delle prove. Sul fronte teorico, invece, sembra il critico non manchi neppure di una certa familiarità con gli altrove ignorati *Dialoghi di Messingkauf*, dei quali potrebbe aver addirittura realizzato una traduzione mai pubblicata.²⁶⁵ E i frutti di questi approfonditi studi, confluiti in un apparato teorico di stampo decisamente continentale, il dramaturg li tiene presenti entrando al National, dove ritiene lo attenda un ambiente di lavoro ricettivo a simili impulsi.

Sullo scontro di Tynan con una realtà ben più amara ci sarà modo di dilungarsi nel corso di questa sezione. Sembra bene, però, soffermarsi inizialmente su simili aspirazioni: che, pur eccessivamente ottimistiche, offrono sprazzi di un disegno teorico ambizioso. Nella sovvenzione statale della sua istituzione Tynan intuisce la possibilità di un cambiamento per l'intero sistema teatrale britannico.²⁶⁶ Il teatro commerciale e antintellettualistico a lungo vigente in Inghilterra ha sacrificato l'arte al profitto. Ha condotto contemporaneamente, per Tynan, alla frattura netta e all'ostilità vigente tra artista e critico: essendo le fortune – anche e soprattutto economiche – del primo affidate spesso alla penna e alla benevolenza del secondo. Un simile *status quo* può cambiare radicalmente con l'avvento di un teatro non commerciale, i cui professionisti non si trovino a svolgere il proprio lavoro sotto la minaccia costante dell'insuccesso finanziario. C'è di più. Di un simile cambiamento potrebbe beneficiare anche e soprattutto la relazione tra artisti e critici. Non più nemici, bensì propensi a collaborare per il raggiungimento di un obiettivo comune: la ricerca della perfezione («common pursuit of perfection»)²⁶⁷. Artista e critico, insieme, dovrebbero puntare alla realizzazione di un teatro che non sia più percepito come vano intrattenimento, bensì come diritto dei cittadini. Una forma di gratificazione artistica offerta dallo Stato alla stregua d'un museo o d'una galleria d'arte, e capace non meno di questi ultimi di fornire un apporto all'educazione della popolazione.

that is still paying one's salary imposes certain restraints of vocabulary», afferma il dramaturg, lasciandosi andare però a una più pungente chiusura: «however small the salary and however large the vocabulary» («Scrivere riguardo a un'organizzazione che ti sta ancora pagando il salario impone certe restrizioni al tuo vocabolario, a prescindere da quanto modesto possa essere il salario e da quanto grande il vocabolario») (CARDULLO, *What is dramaturgy?*, p. 210). Il volume di Tynan non è mai stato pubblicato.

²⁶⁴ TYNAN KENNETH, *Tynan Right and Left*, p. 157.

²⁶⁵ LUCKHURST, *Revolution*, p. 159. Tynan ricorda di aver chiesto i diritti per la traduzione inglese dei *Dialoghi* a Helene Weigel. La risposta della vedova Brecht, «You have not earned the right to do this yet» («Non ti sei ancora guadagnato il diritto di farlo»), un'affermazione alla quale lo stesso Tynan ritiene di poter dare ragione), spiega la mancata pubblicazione (CARDULLO, *What is dramaturgy?*, p. 209).

²⁶⁶ Cfr. TYNAN KENNETH, *The National Theatre*, in «Journal of the Royal Society of Arts», v. 112, n. 5097, agosto 1964, pp. 687-702, pp. 690-692. Tynan, poi, si augura che il finanziamento statale del National ponga le basi per l'apertura di simili sovvenzionamenti anche a tutta una serie di altre istituzioni teatrali britanniche.

²⁶⁷ LUCKHURST, *Revolution*, p. 161; Cfr. UTM, file 109: bozza dell'articolo di Tynan *The Rise and Fall of the Political Innocent (Ascesa e caduta dell'innocente politico)*, apparso su «The Observer» il 25 agosto 1963.

È una nozione estranea al teatro inglese fino a questo punto, e anch'essa frutto dell'approfondito studio continentale di Tynan. La Gran Bretagna non ha familiarità con la pulsione illuministica alla creazione di un teatro – e di una drammaturgia – nazionale, e men che meno con l'idea che il teatro possa essere un'istituzione pedagogica²⁶⁸; l'ideale dell'antica *polis* greca e del suo teatro di cittadini, poi, gli è ancora più estranea. Ma a tali lacune Tynan ritiene di poter ovviare con relativa facilità, propugnando una campagna di ri-educazione teatrale rivolta tanto ai professionisti del settore che al suo pubblico:

It has to do with re-education; slowly and patiently, we have had to set about re-educating actors, directors, playwrights and audiences alike. You would be surprised how hard it is, in a society where “theatre” means “theatre for private profit”, to explain to people that this theatre actually belongs to them, and is not in any way stirred by the need or desire to show a profit [...] we are not selling a product, we are providing a service.²⁶⁹

Tynan formula il suo pensiero basandosi su eccelsi modelli teorici, ma la realtà concreta del suo impiego al National si rivela presto restia a farli propri. Il primo scoglio per il suo ambizioso progetto Tynan non tarda a scoprirlo, gli bastano pochi mesi per avvedersene: il carico di lavoro destinatogli è spropositato, e vastissimo nella diversità delle sue richieste. Ad assistere il critico-dramaturg – e a costituire con lui la quasi totalità del dipartimento letterario dell'istituzione – c'è una singola collaboratrice, Rozina Adler. Una segretaria assunta con un contratto part-time, ma costretta dalla mole dei suoi doveri a lavorare a tempo pieno, e anche oltre; Tynan copre di tasca propria le ore extra.²⁷⁰ Sembra lecito riportare per esteso, qui, il catalogo delle mansioni principali del literary manager del National. È lo stesso Tynan a fornirlo in una lettera del primo dicembre 1964 indirizzata a Olivier, Stephen Arlen e George Rowbottom (rispettivamente direttore amministrativo e direttore generale del National). Una lettera che prende il suo avvio proprio dichiarando la titubanza di Tynan di fronte alla quantità di mansioni assegnategli:²⁷¹

²⁶⁸ LUCKHURST, *Revolution*, p. 162.

²⁶⁹ TYNAN KENNETH, *The National Theatre*, p. 694. «Prevede una ri-educazione: lentamente, pazientemente, ci siamo impegnati per ri-educare attori, registi, drammaturghi e pubblico. Vi sorprenderebbe sapere quanto sia difficile, in una società dove ‘teatro’ significa ‘teatro per profitto privato’, spiegare alle persone che questo teatro appartiene a loro, e non è in nessun modo mosso dalla necessità o dal desiderio di dare prova di un profitto [...] non stiamo vendendo un prodotto, stiamo offrendo un servizio».

²⁷⁰ Tynan descrive la situazione in una lettera del 18 dicembre 1963 a Stephen Arlen (1913-1972); Cfr. UTM, file 1. La dicitura formale di Adler nel 1973 – estratta dallo staff del National per una produzione del *Misanthropo* di Molière diretto da John Dexter (1925-1990) – è quella di Literary Assistant (contro il Literary *Consultant* Tynan, etichetta “degradata” che il dramaturg lascerà dietro di sé abbandonando l'istituzione).

²⁷¹ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 162-163; Cfr. UTL, file 1. Si riporta il passo per esteso, seguito dalla traduzione direttamente nel corpo del testo.

I am afraid that the literary department is simply not equipped to cope with the volume of work that is being funneled through it. At present we (i.e. Rozina and myself) are handling:

- (a) Collection, distribution and return of plays required for reading by the directors and assistant directors (at the moment 90 books are in circulation and every day brings requests for several more).
- (b) Acknowledgement, distribution and return of scripts submitted for consideration (up to 20 a week).
- (c) Research for programmes, involving the tracking down, collecting and return of prints, photographs, background books, etc.; also compilation of programme texts and supervision of reprints.
- (d) Travelling to see plays, meet authors and directors, deliver speeches, take part in debates, in London and abroad.
- (e) Taping TV and radio interviews for national and international consumption; also giving interviews to critics and journalists, both local and foreign (average: about five interviews a week).
- (f) Acting as spokesman for the NT in answering appeals addressed to the Director, and sending messages on its behalf to other theatrical organisations.
- (g) Working with playwrights and translators on scripts.
- (h) Editing and part-writing NT publications (i.e. books of *Recruiting Officer* and *Othello*).
- (i) Reading and reporting on plays old and new. Commissioning new plays.
- (j) Attending Board, Drama and Building Committee meetings, and representing the NT on the Commonwealth Arts Festival Committee, the Arts Council Drama Panel and the Arts Council Theatre Enquiry.
- (k) Writing articles for the NT for publication in foreign magazines and newspapers.
- (l) Collating cast list material and supervising reprints.
- (m) Preventing the wrong plays from being chosen – as far as possible.

Temo che il dipartimento letterario semplicemente non disponga dei mezzi necessari a svolgere il volume di lavoro fatto passare al suo interno. Al momento Rozina e io ci stiamo occupando di:

- (a) Raccolta, distribuzione e restituzione delle opere delle quali è richiesta la lettura da registi e assistenti registi (al momento sono in circolazione 90 volumi, e ogni giorno arrivano nuove richieste).
- (b) Presa in carico, distribuzione e restituzione dei copioni che ci vengono spediti (fino a 20 alla settimana).
- (c) Ricerca per i programmi, che include indagine, raccolta e restituzione di stampe, foto, libri di approfondimento, etc.; compilazione dei programmi stessi e supervisione delle ristampe.

- (d) Viaggi per vedere drammi, incontrare autori e registi, fare discorsi, prendere parte a dibattiti, a Londra e all'estero.
- (e) Registrare interviste con radio e TV per trasmissioni nazionali e straniere; rilasciare interviste a giornalisti e critici locali e stranieri (in media cinque alla settimana).
- (f) Fungere da rappresentante per il NT rispondendo a richieste indirizzate al Direttore, e inviare messaggi per suo conto ad altre organizzazioni teatrali.
- (g) Lavorare con autori e traduttori ai copioni.
- (h) Curatela e co-scrittura di pubblicazioni del NT (i.e. libri di *L'ufficiale reclutatore* e *Otello*).
- (i) Leggere e riferire di drammi vecchi e nuovi. Commissionarne di nuovi.
- (j) Partecipare agli incontri di Board, Drama e Building Committee, rappresentare il NT per il Commonwealth Arts Festival Committee, il Drama Panel e il Theatre Enquiry dell'Arts Council.
- (k) Scrivere articoli sul NT per la pubblicazione in giornali e riviste stranieri.
- (l) Collazionare materiali sul casting e supervisionarne le ristampe.
- (m) Impedire la selezione delle opere sbagliate – per quanto possibile.

Tynan elenca ben tredici ambiti del suo mansionario e di quello di Adler; una serie di macro-mansioni e aree di lavoro tematico frammentabili concretamente in un'ulteriore miriade di compiti diversi. Le voci (a), (b) e (c) dell'elenco sembra siano le più annose, e come tali beneficiano maggiormente dell'inestimabile supporto di Adler. Ma tutte le altre ricadono esclusivamente sul dramaturg del National Theatre. Secondo Luckhurst, inoltre, nel suo mansionario Tynan passa sotto silenzio altre tre aree di lavoro. Aree, oltretutto, dotate di notevole spessore dramaturgico. La presenza diretta in sala prove, auspicata dallo stesso Tynan sulla base del modello tedesco, gli impone la stesura di note formali che possano essere d'aiuto al regista. Una forma di *note-taking* (nella locuzione divenuta cara al sistema anglosassone) condotta alla sua realizzazione più vincolante. Il critico, poi, deve occuparsi in parte anche di documentare la creazione di ogni singola produzione, assumendo quindi, in maniera più o meno formale, il ruolo di «storico della compagnia» («company historian»)²⁷² Sempre su Tynan, infine, ricade il compito di relazionarsi con il Lord Ciambellano d'Inghilterra (Lord Chamberlain). Una posizione che da oltre due secoli, a partire dal 1737, ha in carico la censura teatrale di tutto il Paese, e che può pertanto bandire l'allestimento di opere ritenute poco consone.²⁷³

²⁷² Ivi, p. 165. Tynan fa riferimento a tale ruolo in una lettera inviata a Sir Peter Shaffer il 16 febbraio 1966, quando i due hanno già avuto modo di collaborare fruttuosamente a più di un progetto: la funzione di “storico” del National pare Tynan l'avesse già concordata al momento della sua assunzione (TYNAN KENNETH, *Letters*, p. 339).

²⁷³ LUCKHURST, *Revolution*, p. 165. Il Lord Chamberlain, ricorda Duška Radosavljević, deterrà le sue facoltà in fatto di censura teatrale ancora per pochi anni, fino al 1968 (RADOSAVLJEVIĆ DUŠKA, *The place of a dramaturg in twenty-first-century England*, in ROMANSKA, *Routledge*, p. 40; Cfr. NICHOLSON STEVE, *The Censorship of British Drama 1900-1968*, 4 v., University of Exeter Press, Exeter 2003-2020).

L'elenco, infine, lascia da parte quella che, con tutta probabilità, è la mansione più autorevole di Tynan: la pianificazione del repertorio. Si tratta, del resto, più di una facoltà che di un preciso incarico. La selezione delle opere da inscenare dovrebbe ricadere su Olivier, ma il barone fin da subito la delega al suo dramaturg: è Tynan ad avanzare la maggioranza delle proposte al direttore e ai due registi che lo assistono, John Dexter (1925-1990) e William Gaskill (1930-2016). I quattro, assieme, formano il principale organo di selezione dei testi. E benché i tre registi possano, forti della loro superiorità numerica, rovesciare votando le scelte di Tynan (nel 1972 Olivier ricorda almeno sedici istanze di veto),²⁷⁴ la maggioranza delle opere allestite al National nel corso dei primi tre anni deriva da proposte del dramaturg o da testi da lui ritenuti validi: trentacinque allestimenti in totale, contro i tre ai quali Tynan risulta contrario.²⁷⁵ Una volta formulata, la selezione viene sottoposta al consiglio, vero organo decisionale del teatro. Non essendo membro, Tynan non ha voce in capitolo. Tuttavia, il dramaturg può avanzare alcune delle sue proposte alla presenza di Olivier e dei dieci consiglieri, ed è invitato a prendere parte alla riunione mensile dell'organo, contemplata dalla voce (j) dell'elenco.²⁷⁶

Le suggestioni offerte dal critico nei primi tre anni d'attività del National possono essere suddivise in quattro principali categorie, tese a fornire al teatro uno spettro sufficientemente variegato di testi: riproposizioni di classici, drammi moderni, nuovi testi e drammaturgie straniere. All'ultima categoria appartengono gli amati lavori del suo Berliner, per l'allestimento dei quali Tynan si prodiga con particolare veemenza.²⁷⁷ Nel 1965 al National vengono inscenate quattro pièce brechtiane (*La resistibile ascesa di Arturo Ui*, *Coriolano*, *L'opera da tre soldi* e *I giorni della Comune*) e commissionata una traduzione di *Madre Coraggio e i suoi figli*. Si tratta sicuramente di un successo: il Berliner non recitava più sul suolo britannico da ben dieci anni, da prima della morte di Brecht. In fatto di drammaturgie straniere, poi, ai capolavori del teatro epico Tynan affianca quelli di numerosi autori continentali di ogni epoca – Ibsen, Sofocle (496-406 ac), Anton Čechov (1860-1904), Eduardo de Filippo (1900-1984), Georges Feydeau (1862-1921), Max Frisch (1911-1991), Arthur Miller

²⁷⁴ Cfr. UTM, file 2, lettera di Olivier inviata al dramaturg il 16 febbraio 1972.

²⁷⁵ Indicativa ed eloquente, da questo punto di vista, la dicitura «as far as possible» utilizzata nell'ultima voce del mansionario, «(m) Preventing the wrong plays from being chosen».

²⁷⁶ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 167-168.

²⁷⁷ La promozione del Berliner, oltre a essere auspicata per il valore dell'ente nella concretizzazione della prassi dramaturgica, è dovuta alla tensione di Tynan verso una concezione "politica" del teatro tutto: «I became aware that art, ethics, politics, and economics were inseparable from each other; I realised that theatre was a branch of sociology as well as a means of self-expression. From men like Bertolt Brecht and Arthur Miller I learned that all drama was, in the widest sense of a wide word, political; and that no theatre could sanely flourish unless there was an umbilical connection between what was happening on the stage and what was happening in the world. That, roughly, is where I stand today» (TYNAN KENNETH, *Curtains. Selections from the Drama Criticism and Related Writings*, Atheneum, New York 1961, p. VIII; «Mi resi conto che arte, etica, politica ed economia sono inseparabili l'una dall'altra, realizzai che il teatro è una branca della sociologia oltre che un mezzo di espressione di sé. Da uomini come Bertolt Brecht e Arthur Miller imparai che ogni dramma è, nel senso più ampio di una parola già ampia, politico; e che nessun teatro potrebbe progredire ragionevolmente a meno che non ci sia un collegamento ombelicale tra ciò che sta accadendo sul palcoscenico e ciò che sta accadendo nel mondo. E questa rimane, grosso modo, la mia convinzione odierna»).

(1915-2005), Alexander Ostrovsky (1823-1886), August Strindberg (1849-1912); non meno variegato il suo catalogo di drammaturgie anglo-irlandesi – Shaw, Pinero, John Arden (1930-2012), Harold Brighouse (1882-1958), William Congreve (1670-1729), Noël Coward (1899-1973), George Farquhar (1678-1707), John Marston (1576-1634), Seán O’Casey (1880-1964), John Osborne (1929-1994), Peter Shaffer (1926-2016).²⁷⁸ In omaggio alla tradizione come alla già citata *mission* del National, poi, non possono mancare i lavori del Bardo. Ma per gli allestimenti shakespeariani del suo teatro, notevoli anche nel numero, Tynan riesce a far approvare soluzioni innovative: il dramaturg promuove due regie shakespeariane di Franco Zeffirelli (1923-2019) – *Amleto*, *Molto rumore per nulla*²⁷⁹ – e ne fa portare in scena altrettante dalla Bristol Old Vic Company (*Pene d’amore perdute*, *Enrico V*) e dal National Youth Theatre (*Antonio e Cleopatra*, *Troilo e Cressida*). Si tratta di allestimenti singolari, capaci di distinguersi nettamente dai lavori memoriali che la Royal Shakespeare Company allestisce, a partire dal 1960, nella città natia del Bardo, Stratford-upon-Avon.²⁸⁰

Tynan, poi, dimostra particolare entusiasmo per il suo ruolo di scopritore e promotore di nuovi testi (i): e proprio nella sfera della *new play dramaturgy* scopre forse i suoi maggiori successi. Bisogna constatare, però, che parte della sua attività in tale ambito va a sostanzarsi in adattamenti più che in drammi *ex novo*. Anche nell’approccio al testo, Tynan non può che guardare a Brecht. Ed è proprio pensando alle trasposizioni brechtiane – celeberrima, tra tutte, quella dell’*Opera del mendicante* di Gay fattasi *Opera da tre soldi* – che Tynan affida a diversi autori suoi contemporanei degli adattamenti di grandi testi del passato: Keith Johnstone (1933) adatta il *Filottete* sofocleo (1964); Emlyn Williams (1905-1987) cura una versione del *Costruttore Solness* di Ibsen (1964-1965); Robert Graves (1895-1985) riscrive *Molto rumore per nulla* (1965); John Osborne basa il suo *Un debito onorato* (1966) su *La Fianza Satisfecha* (*La fidanzata soddisfatta*) attribuita a Lope de Vega.²⁸¹ A

²⁷⁸ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 168-169; Cfr. TYNAN KENNETH, *The National Theatre*, p. 695.

²⁷⁹ Il secondo lavoro, in particolare, è una versione siciliana della commedia shakespeariana, con protagonista un giovane Ian McKellen. Al National, sempre con l’auspicio di Tynan, Zeffirelli dirige anche *Sabato, domenica e lunedì* di Eduardo. TRENCSENÝI, *Dramaturgy*, p. 22; la fonte citata da Trencsenyi – BILLINGTON MICHAEL, *Speech on Kenneth Tynan*, 2001, originariamente apparsa sul sito Dramaturgs’ Network (<https://www.dramaturgy.co.uk/>) – non era più disponibile già al momento della pubblicazione del suo volume.

²⁸⁰ LUCKHURST, *Revolution*, p. 169. Tra gli allestimenti favoriti da lui – se non direttamente tra quelli che non sarebbero stati realizzati senza di lui – Tynan annovera *Otello*, *Madre Coraggio* (l’unico spettacolo tra quelli qui elencati che, secondo il manager, sarebbe stato allestito anche senza il suo contributo), *Danza di morte* di Strindberg, *Vita di Edoardo II d’Inghilterra* di Brecht, *As You* (riproposizione tutta al maschile del *Come vi piace* shakespeariano), *Black Comedy* di Shaffer, *La pulce nell’orecchio* di Feydeau, *Molto rumore per nulla*, *Rosencrantz e Guildenstern sono morti* di Stoppard, *Un debito onorato* di Osborne, *Andorra* di Frisch, *l’Edipo* di Seneca e *Torniamo a Matusalemme* di Shaw; a questi il dramaturg aggiunge una pièce che definisce semplicemente come *H*, presumibilmente *Hamlet*, *Amleto* (TYNAN KENNETH, *Letters*, p. 449).

²⁸¹ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 169-170; Cfr. Devoto alle possibilità di nuove drammaturgie, Tynan nel 1967 favorisce anche l’allestimento al National di *Scene Three, Act One* di Victor Spinetti (1929-2012), anomalo lavoro basato su adattamenti dello stesso Spinetti e di Adrienne Kennedy (1931) di due volumi di John Lennon (1940-1980), *In His Own Write* (1964) e *A Spaniard in the Works* (1965). Cfr. LENNON JOHN, KENNEDY ADRIENNE, SPINETTI VICTOR, *The Lennon Play: In His Own Write*, Simon and Schuster, New York 1968.

permettere davvero al dramaturg di distinguersi nell'ambito dei nuovi testi, tuttavia, è la sua capacità di collaborare con gli autori, fornendo impulsi fondamentali al copione ancora *in fieri* (g). Luckhurst ricorda i notevoli apporti di Tynan a due drammi di Peter Shaffer, *La grande strage dell'impero del sole* (1964) e *Black Comedy* (1965), ad *Armstrong's Last Goodbye* (1965) di John Arden e ad *Acrobati* (1972) di Tom Stoppard (1937).²⁸² I riconoscimenti dovutigli per tali attività, tuttavia, sembra siano in buona parte passati al di sopra della testa di Tynan: attribuiti a Sir Olivier, il personaggio più in vista del National. Accantonata l'iniziale ostilità nei suoi confronti, il barone fa pieno affidamento sui contributi drammatici di Tynan, sulle sue smisurate conoscenze letterarie e sulla sua inestimabile "mente teatrale" («theatrical brains»)²⁸³ come complemento ideale alle proprie abilità di regista e interprete. È una partnership ideale, che provvede a compensare le lacune dell'uno e dell'altro tramite una perfetta complementarità delle loro competenze.²⁸⁴ Ma la visibilità di Olivier prevale sui sotterranei contributi di Tynan, già occultati nel processo creativo e difficilmente evidenziati dalla sua scarsa considerazione ufficiale: spingendo tanta della tradizione successiva a vedere nel regista il solo e unico artefice dei successi del National.²⁸⁵

Connesso sempre alla costruzione del repertorio è il punto (c) – e in minor misura (l) – delle mansioni del manager: la stesura dei programmi di sala («programmes») e del resto dei materiali messi a disposizione degli spettatori. Un aspetto che, almeno da Tynan in avanti, andrà a caratterizzare con costanza l'attività del dramaturg anglosassone. Gli spettatori inglesi del periodo sono abituati a ricevere, tendenzialmente, solo un conciso – ma costoso – elenco del cast.²⁸⁶ Tynan ha progetti diversi. Anche in quest'ambito il suo modello rimane Brecht. E, assecondando il disegno del maestro, il manager si applica per demistificare l'esperienza teatrale, rivelandone i meccanismi agli spettatori: vengono loro offerte, nel pur ridotto spazio testuale dei programmi, informazioni concise ma dettagliate sulla costruzione dello spettacolo, sulla recitazione degli attori e sul background culturale

²⁸² LUCKHURST, *Revolution*, p. 170. *Black Comedy* in particolare risulta essere un fiore all'occhiello per la carriera di Tynan. Il dramaturg si fa promotore di un'idea avanzata dal drammaturgo (ispirata dall'Opera di Pechino, focalizzata sul duello tra due personaggi e affidata a un gioco comico delle luci di scena; Cfr. TYNAN KENNETH, *Letters*, p. 339), proponendola a Olivier e assicurandole la produzione al National, e successivamente fornisce un apporto notevolissimo alla sua scrittura: aiuta Shaffer a trovare la struttura drammatica giusta per il lavoro e fornisce attente revisioni delle sue bozze (LUCKHURST, *Revolution*, pp. 176-177; Cfr. National Theatre Archive, PI, 3). Sull'importanza del contributo di Tynan ad *Acrobati*, invece, ha avuto modo di esprimersi lo stesso autore del testo, peraltro ironicamente consapevole dell'invisibilità congenita a tale apporto del dramaturg: «I think I am extremely clever to have written it, but I would not have gotten there I think without your intervention. Thank you for taking up running when it mattered. You'll never get the credit, of course, I'm glad to say» (LUCKHURST, *Revolution*, p. 190; Cfr. UTM, file 2, lettera di Stoppard a Tynan del 20 febbraio 1972; «Penso l'averlo scritto mi renda estremamente intelligente, ma non ci sarei arrivato senza il tuo intervento. Grazie per aver preso in mano la situazione quando contava veramente. Anche se sono felice di dire che, ovviamente, nessuno te ne riconoscerà mai il merito»).

²⁸³ OLIVIER, *Confessions of an Actor*, p. 327.

²⁸⁴ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 173-174; CARDULLO, *What is dramaturgy?*, p. 199.

²⁸⁵ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 190-191; Cfr. ROWELL, *The Old Vic Theatre*, pp. 153-154; CALLOW SIMON, *The National: The Theatre and its Work 1963-1977*, Nick Hern Books e Royal National Theatre, Londra 1997, p. 34;

²⁸⁶ BILLINGTON, *State of the Nation: British Theatre Since 1945*, p. 143.

dell'opera. Al pubblico talvolta è fornita anche una panoramica degli allestimenti precedenti di un dato testo, permettendogli di collocare quello che si avvia a vedere all'interno di una tradizione precisa; gli si possono poi descrivere il disegno artistico e il concept che hanno animato il lavoro stesso. E in tali programmi, forse, si può scoprire il maggior successo della missione educativa auto-imposta dal critico, e altrove privata di traguardi notevoli dalle circostanze della sua attività. Un simile successo non passa inosservato nemmeno al pubblico e agli altri critici dell'epoca, che spendono parole di lode per il risultato raggiunto dal dramaturg del National.²⁸⁷

Le capacità critiche di Tynan, inoltre, sono impiegate nello svolgimento del lavoro richiestogli dalla voce (h) dell'elenco, la realizzazione di pubblicazioni per il suo teatro. Testi dedicati a singoli allestimenti, mandati alle stampe tramite l'editore Rupert Hart-Davis e affidati alla curatela del dramaturg. Il disegno iniziale del National avrebbe previsto la realizzazione di un'intera collana di volumi. I due menzionati nel mansionario, tuttavia, sono i soli a vedere la luce. *L'ufficiale reclutatore* di Farquhar e *Otello* shakespeariano, usciti del 1965: una coppia di testi nella quale si può certo scorgere il modello di *Modellbücher* e *Theaterarbeit* brechtiani, tesa com'è a descrivere la miglior panoramica possibile dei relativi spettacoli tramite un insieme di fotografie, spezzoni del copione, recensioni e informazioni contestuali. Entrambi i volumi sono basati sui Rehearsal Logbooks ('Diari delle prove') di Tynan, contenenti informazioni critiche sul processo di allestimento dei testi. Anche in questo caso, tuttavia, la soffocante mole di lavoro del dramaturg ha la meglio sui suoi intenti programmatici, espressi al meglio nella prefazione allo spettacolo di Farquhar (diretto da Gaskill):

What this book contains is all you need (about almost all there is) to know about the National Theatre's highly succesful production of Farquhar's *The Recruiting Officer*... This is not meant to be a souvenir volume. Rather, it is a blue-print; a permanent record of a theatrical event in all its aspects; a detailed, illustrated account of a production that did for an English classic the kind of service a National Theatre exists to provide [...] this book is a sort of guided tour; and if it proves helpful to theatre workers, students of drama or anyone who wants to know how a particular group of actors tackled the problems of a particular play, it will have served its purpose.²⁸⁸

²⁸⁷ LUCKHURST, *Revolution*, p. 171. Tra gli estimatori dei programmi di Tynan, oltre a Michael Billington (grande successore del dramaturg al «Guardian»), c'è J. J. Finegan dell'irlandese *Evening Herald*, che parla con entusiasmo del programma realizzato da Tynan per *Juno and the Paycock* (comunemente noto come *La spia*) del suo connazionale O'Casey (Cfr. FINEGAN J.J., *All about Juno: a job well done*, in «Evening Herald», 7 maggio 1966).

²⁸⁸ LUCKHURST, *Revolution*, p. 172; Cfr. TYNAN KENNETH (a cura di), *The Recruiting Officer*, Rupert Hart-Davis, Londra 1965, p. 7. «Questo libro contiene tutto ciò che dovete sapere (e circa tutto ciò che c'è da sapere in generale) sulla fortunatissima versione di *L'ufficiale reclutatore* di Farquhar prodotta dal National Theatre... Questo volume non vuole essere un souvenir. Al contrario, è un progetto; una testimonianza permanente di un evento teatrale in tutti i suoi aspetti; una relazione accurata e accompagnata da immagini di una produzione che ha reso a un classico inglese quella forma di servizio che un Teatro nazionale esiste per fornire [...] questo libro è come una visita guidata; e se si dimostra utile a

Il libro di Tynan si propone come un progetto operativo («blueprint») utile a una vasta schiera di utenti, attivi nel settore teatrale o meno. Il National si è applicato al «servizio» del classico di Farquhar, recuperandolo e riportandolo in scena con dovizia critica; come del resto Tynan ritiene sia richiesto a qualunque istituzione nazionale degna di tale nome. Un simile disegno, tuttavia, si scontra con la realtà lavorativa del National e del suo manager. Delle 144 pagine che compongono il libro su *L'ufficiale reclutatore*, meno di un decimo – appena 14 – è dedicato al contesto produttivo e alla costruzione dello spettacolo; il resto è costituito da un insieme di spezzoni del copione e fotografie di scena. Sarebbe stato impossibile fare diversamente: il Logbook di Tynan, teso a documentare il processo delle prove, consta di sole cinque pagine. Il dramaturg manca del tempo materiale per seguire più da vicino l'allestimento, schiacciato dalle altre dodici fatiche ufficiali del suo incarico (oltre che, senza dubbio, dalla mole di quelle taciute dalla lettera). L'*Otello*, basato su un allestimento di Dexter, non si distanzia molto da questo schema: introdotto da una prefazione di Tynan – focalizzata sul protagonista, Olivier, e munita di una rapida scansione delle scene – e concluso da diverse recensioni dello spettacolo, il volume occupa quasi 80 delle sue 110 pagine con foto di scena e citazioni dell'opera shakesperiana.²⁸⁹ L'aspirazione di Tynan a costruire un proprio *Modellbüch* c'è tutta, e sia *L'ufficiale reclutatore* che *Otello* costituiscono certamente un esempio per la successiva prassi inglese. Ma il manager del National non può sperare di eguagliare, da solo, gli sforzi di Palitzsch e dell'equipe di dramaturg che Brecht aveva destinato alla documentazione e alla stesura dei suoi libri. Il suo fervore rivoluzionario deve scontrarsi nuovamente con la realtà.²⁹⁰

Si è parlato dell'impegno di Tynan nell'ambito della *new play dramaturgy*, sia in fatto di commissioni di testi che di contributi diretti alla loro stesura. E tali possibilità di scrittura collaborativa risultano essere ancora più rilevanti quando arrivano a fruttargli, in alcuni casi, l'ammissione diretta al processo delle prove: ambito «privilegio continentale» che prevede ben più della pratica di *note-taking* formale imposta altrove a Tynan. Il dramaturg è chiamato a interagire principalmente, oltre che con artisti in visita per specifiche produzioni, coi registi residenti, Gaskill e Dexter. Il primo è reticente ad ammettere il dramaturg alle prove dei suoi lavori; il secondo, al contrario, accetta di buon grado la possibilità di collaborare con lui.²⁹¹ Una sua lettera a Tynan del 1972, relativa a un allestimento del *Misanthropo* di Molière, dà ragione di tale apertura. Ma provvede, al contempo, a mettere in luce anche alcune lacune nella collaborazione tra regista e dramaturg:

professionisti del teatro, a studenti di drammaturgia o a chiunque sia interessato a scoprire come un particolare gruppo di attori abbia affrontato un particolare testo, allora avrà servito il suo scopo» (LUCKHURST, *Revolution*, p. 172).

²⁸⁹ Ci si avvale qui della ristampa americana del volume, di poco successiva: Cfr. TYNAN KENNETH (a cura di), *Othello*, Stein and Day, New York 1967. Alla prefazione di Tynan segue un saggio dello scrittore Alan Seymour (1927-2015); Ivi, pp. 13-19.

²⁹⁰ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 171-173.

²⁹¹ Ivi, pp. 176-177.

I would prefer your attendance at rehearsals to be on a regular basis, I would like the company to feel your presence not as a critic but as an active participant. I know you find the day to day details of rehearsal tedious, but your sudden arrival at a late stage produces nothing but panic, dissention [sic] and hostility which the director must then work hard to counteract if your usually valid suggestions are to be put into operation [...] So please, try and make a weekly visit and in the first week MORE [...] I remember *Black Comedy*, *Recruiting Officer*, *Othello* and other occasions when you were part of the creation not just a gadfly, stinging in the latter hot days of work. Sorry to go on at this length, but the play and I need your help, but it must be as an involved worker.²⁹²

Tali righe prendono atto del valore di Tynan, i cui suggerimenti Dexter mostra di considerare validi e potenzialmente traducibili nell'allestimento. Sia lui che il testo, dice, hanno *bisogno* del dramaturg. Ma dalle lodi emerge anche la difficoltà di lavorare con il manager: apertamente *tediato* dall'attività giornaliera delle prove, e propenso a farsi vivo solo nelle fasi conclusive del lavoro per *punzecchiare*, con suggerimenti offerti in maniera poco diplomatica (e alla presenza dell'intero cast, sottolinea Luckhurst),²⁹³ la compagnia stremata dall'attività. Un'usanza che lo rende invisibile agli attori, e che complica l'implementazione di suggerimenti tendenzialmente validi. Il carico di lavoro di Tynan, lo sappiamo, gioca sicuramente un ruolo determinante nelle protratte assenze del dramaturg: spingendolo, dopo i primi esperimenti (e con la complicità di una serie di altri fattori) a una presenza via via più sporadica alle prove, e gradualmente limitata alla sola realizzazione di note per il regista.²⁹⁴ La sua mancanza di tatto e la sua ridotta familiarità con gli attori del National, però, risultano dallo scambio con Dexter altrettanto evidenti.

²⁹² Ivi, pp. 177-178; Cfr. UTM, file 2, 2-4, lettera di Dexter a Tynan dell'ottobre 1972. «Preferirei che la tua partecipazione alle prove fosse regolare; vorrei che la compagnia ti percepisse non come critico, ma come partecipante attivo. So che ritieni tediose le questioni giornaliere delle prove, ma il tuo arrivo improvviso durante una fase avanzata del lavoro porta solo panico, [dissenso] e ostilità: e il direttore deve lavorare duro per contrastarli se vuole che i tuoi suggerimenti, generalmente validi, vengano implementati [...] Quindi, per favore, cerca di fare almeno una visita settimanale, e di passare PIÙ volte la prima settimana [...] Ricordo *Black Comedy*, *L'ufficiale reclutatore*, *Otello* e altre occasioni in cui hai avuto un ruolo nella creazione, invece di essere un tafano pronto a pungere negli ultimi, caldi giorni di lavoro. Mi dispiace dilungarmi su questa questione, il testo e io abbiamo bisogno del tuo aiuto: ma dev'essere quello di un collaboratore impegnato».

²⁹³ LUCKHURST, *Revolution*, p. 178.

²⁹⁴ Ivi, p. 177. Luckhurst ha modo di soffermarsi sulla natura delle note realizzate da Tynan in sede di prova e destinate al regista: «Tynan's notes were precise and never ran to more than three or four pages. They were restricted to textual matters, problems of audibility and delivery, and the weaknesses of specific actors» (Ivi, p. 197. «Le note di Tynan erano precise e non superavano mai le tre o quattro pagine. Si soffermavano unicamente su questioni testuali, problemi di udibilità e di pronuncia delle battute e debolezze di specifici attori»). Tale descrizione dà prova dell'attenzione di Tynan per la restituzione attoriale del testo. Il riferimento alle «debolezze» di specifici attori, tuttavia, offre forse un'ulteriore riprova del poco tatto del manager nel relazionarsi con gli interpreti del suo teatro.

3.3.2 Literary *Mismanagement*. Caduta del primo literary manager

È nel suo esercizio di presenza alle prove che Tynan incappa nelle prime e più incisive fratture con la direzione del teatro. Risale al 1964 uno spiacevole episodio connesso al contributo creativo del manager durante i rehearsals. Tynan incontra un ostacolo insormontabile a tale attività nella persona del regista ospite George Devine (1910-1966), e per estensione nientemeno che in quella di Samuel Beckett (1906-1989): drammaturgo destinato nel giro di pochi anni al Premio Nobel (1969), del quale Devine si avvia a dirigere *Commedia (Play)*. A tale allestimento Beckett prende parte di persona, diventando un punto di riferimento per le prove e per la direzione generale del lavoro. Per i suoi personaggi il drammaturgo pretende una dizione il più possibile monotona e opaca, simile nel volume a un sussurro, rischiando così di minare la fruizione degli spettatori.

A una simile nozione il manager letterario si oppone strenuamente. Per Tynan, *Commedia* non è un testo come un altro. Il lavoro di Beckett, scritto nel 1963, è una delle opere più recenti mai inscenate al National: una drammaturgia anglofona contemporanea, irruente e anti-narrativa; un perfetto esemplare per il catalogo di nuovi testi ai quali Tynan è devoto. E dal successo del suo allestimento dipende, per il dramaturg, molto più di quanto autore e regista possano pensare:

Play is the second new play the National Theatre has done [...] – our first experimental work – [...] If it fails to get over with maximum impact, it may jeopardise our future plans for experiment and put a weapon into the hands of those people (already quite numerous) who think the National Theatre, like the Proms, should stick to the popular classics and not cater for minority tastes. It may even provoke the more conservative members of the N. T. Board to start interfering in the choice of plays – which would be disastrous!²⁹⁵

Tynan si esprime così nella lettera che invia a Devine il 31 marzo 1964. Su *Commedia* il manager scommette le possibilità di sperimentazione futura della sua istituzione. Un clamoroso insuccesso di pubblico, a suo parere, potrebbe bandire per sempre dal teatro una contemporaneità percepita come troppo roboante e problematica: sprofondando il repertorio in una pacata serie di recuperi classici. È a una tale prospettiva che Tynan si oppone. Il manager manifesta le sue preoccupazioni, ma il regista fraintende. Ritenendo che il critico agisca sulla scorta del suo gusto personale, gli oppone

²⁹⁵ TYNAN KENNETH, *Letters*, pp. 292-293. «*Commedia* è la seconda opera nuova allestita dal National Theatre [...] – il nostro primo lavoro sperimentale – [...] Se non riuscisse a causare il maggior impatto possibile, potrebbe compromettere i nostri futuri progetti sperimentali e fornire un'arma a tutte quelle persone (già numerose) secondo le quali il National Theatre, come le Proms [The Henry Wood Promenade Concerts, stagione concertistica londinese], dovrebbe limitarsi a classici popolari, e non ricercare il gusto delle minoranze. Potrebbe persino spingere i membri più conservatori del consiglio del N. T. a intromettersi nella selezione dei testi – che sarebbe disastroso!». La “prima opera nuova” allestita al National è *Andorra* di Max Frisch, debuttata nel gennaio dello stesso anno (Ibidem).

furiosamente il proprio parere, coincidente con quello di Beckett.²⁹⁶ Devine è convinto di tutelare, così facendo, tanto la propria visione di regista che quella dell'autore. E non riesce a comprendere che le titubanze di Tynan, dettate dalla volontà di poter continuare a sperimentare, sono frutto della sua fedeltà al terzo partecipante dell'evento teatrale: il pubblico.²⁹⁷ Sembra bene riportare qui un altro breve stralcio del carteggio tra Tynan e Devine, datato 10 aprile, nel quale il primo fa coincidere il suo precipuo interesse con la *fruizione* teatrale.

I believe in neither a director's or a writer's theatre, but a theatre of intelligent audiences. I count myself a member of an intelligent audience, and I wrote to you as such [...] The "dramatic purpose" you mention involves, for me, communication and contact with a live audience: and a live audience is something of which Beckett, by his own honest admission, has little personal knowledge.

[...] And of course I want the play to "come off" – for the whole of the minority to whom it is addressed. If you recall, my main worry was that it would reach only part of that minority. Perhaps I was wrong, but I do not regret having worried.²⁹⁸

Tynan è l'avvocato del pubblico, dopotutto. E, tanto nella pulsione a rendere fruibile il lavoro di Beckett quanto nella volontà di produrre ulteriori messinscena sperimentali, è il pubblico che tiene a mente. Siamo testimoni di un curioso caso di contrapposizione, con regista e autore contro il dramaturg. Ma, sarà evidente, il membro più umile e meno riconosciuto di tale triangolo creativo non

²⁹⁶ Kathleen Tynan riporta stralci della lettera di Devine al marito. Il regista definisce Tynan «impertinente e ignorante», e insinua la premura del dramaturg sia dovuta solo alla sua paura che il lavoro non «riesca» («come off»). «I'm afraid you'll have to have a little more guts if you really want to do experimental work», prosegue beffardo il regista, «which, nine times out of ten, only "come off" for a minority to begin with» (Ivi, p. 294. «Temo ti servirà un po' più di fegato se vuoi davvero fare del lavoro sperimentale: che, nove volte su dieci, "riesce" di base solo per una minoranza»; Tynan riprende i concetti di "riuscita" del lavoro e "minoranza" nella sua risposta).

²⁹⁷ «The point is we are not putting on *Play* to satisfy Beckett alone», dice Tynan nella stessa lettera, difendendo la sua posizione di avvocato del pubblico. «It may not matter to him that lines are lost in laughs, or that essential bits of exposition are blurred; but it surely matters to us. As we know, Beckett has never sat through any of his plays in the presence of an audience: but we have to live with that audience night after night!» (Ibidem. «Il punto è che non stiamo mettendo in scena *Commedia* per soddisfare il solo Beckett. A lui potrà non importare che le battute si perdano nelle risate, o che frammenti essenziali dell'esposizione siano sfocati; ma sicuramente importa a noi. Come sappiamo, Beckett non ha mai assistito a nessuna delle sue commedie in presenza di un pubblico: ma noi con quel pubblico dobbiamo convivere notte dopo notte!»).

²⁹⁸ Ibidem, lettera di Tynan a Devine del 10 aprile 1964. «Io non credo in un teatro del regista o dell'autore, bensì in un teatro di spettatori intelligenti. Mi ritengo membro di un pubblico intelligente, e come tale ti scrivo [...] Lo "scopo drammatico" di cui parli richiede, per me, il contatto e la comunicazione con un pubblico presente: e un pubblico presente è qualcosa con cui Beckett, per sua stessa onesta ammissione, ha ben poca familiarità. E naturalmente voglio che lo spettacolo "riesca" – per l'intera minoranza a cui è rivolto. Se ricordi, la mia principale preoccupazione era che raggiungesse solo una parte di quella minoranza. Forse mi sbagliavo, ma non rimpiango di essermi preoccupato»; le sottolineature sono di Tynan.

può prevalere sugli altri due. Olivier si allinea al parere di Devine e Beckett, ammonendo il proprio manager e assicurandosi che le critiche future di Tynan passino tutte attraverso di lui.²⁹⁹

Le paure in fatto di costruzione del repertorio che Tynan manifesta a Devine, purtroppo, si avverano, e lo fanno lo stesso anno. Negli ultimi mesi del 1964, il manager propone un allestimento di *Risveglio di primavera*, il capolavoro di Franz Wedekind (1864-1918). Un testo che avrebbe sicuramente dato lustro alla sezione dedicata alle drammaturgie straniere, e un'opera di comprovata fama continentale. La trattazione della sessualità adolescenziale offerta dal lavoro stona inevitabilmente con l'ancor rigido puritanesimo vigente in Gran Bretagna; ciò nondimeno il Lord Ciambellano in carica, Lord Cameron Cobbold (1904-1987), sembra propenso ad accettarne l'allestimento, pur con qualche censura.³⁰⁰ Il veto alla proposta di Tynan, in questo caso, arriva dallo stesso consiglio del National, e dal presidente Chandos in particolare. Viene vietato l'allestimento dell'opera; una decisione presa senza consultare Olivier. È un primo segno della prepotenza anche artistica del consiglio, deciso a regolamentare la produzione del teatro in un'ottica conservatrice e il più possibile chiusa a controversie. Ed è la prima vittoria del presidente su un manager letterario percepito via via come troppo ribelle.³⁰¹

Le tensioni tra il leader della Board e il dramaturg da essa escluso vanno inasprendosi negli anni successivi. Nel 1965, si è detto, Tynan è la prima celebrità – se non il primo inglese in assoluto – a utilizzare un linguaggio scurrile in diretta sulla BBC: il 16 novembre, sulla trasmissione del primo pomeriggio di BBC 3, a portata d'orecchio di tutto il Paese. L'incidente spinge l'emittente a rilasciare una scusa formale, suscitando al contempo ben quattro mozioni parlamentari della Camera dei Comuni. Tynan torna a fare scalpore: aggiungendo, forse non senza una certa fierezza, l'ennesimo scandalo a una lista già ben fornita, e accrescendo ulteriormente la sua notorietà. Ma non è tutto. Dal 1966 il dramaturg si applica per il debutto statunitense del suo progetto *Oh! Calcutta!*, un cabaret dai forti connotati erotici, composto da sketch libertini – scritti da personaggi del calibro di John Lennon, Sam Shepard e Beckett, oltre allo stesso Tynan – i cui interpreti recitano totalmente nudi.³⁰² Un lavoro rumoroso e controverso che, pur senza coinvolgere in alcun modo il National, compromette ulteriormente la reputazione del manager agli occhi della Board. La tensione è evidente. Tynan è stato assunto, nella percezione di Chandos, come un mero *frontman* per l'istituzione: un uomo famoso e

²⁹⁹ LUCKHURST, *Revolution*, p. 180. Kathleen Tynan riporta la nota, risalente al 2 aprile, con cui Olivier ammonisce il suo dramaturg: «I like you, I like having you with me, apart from it rather tickling me to have you with me, but you can be too fucking tactless for words». Tynan, poi, è invitato dal direttore a «be a little quicker in letting me have your thoughts and a little slower in imparting them to others» (TYNAN KENNETH, *Letters*, p. 294; «Mi piaci, mi piace averti con me, anche se averti con me mi stuzzica, ma puoi essere troppo brusco nelle parole, cazzo [...] sii un po' più veloce nel farmi avere i tuoi pensieri e un po' più lento nel dispensarli agli altri»).

³⁰⁰ Tynan ha modo di soffermarsi sulla necessità di tali aggiustamenti in una lettera a Lord Cobbold del 29 ottobre 1964 (Cfr. Ivi, pp. 309-311).

³⁰¹ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 170-171.

³⁰² Sull'incidente alla BBC e per *Oh! Calcutta!* Cfr. SUTHERLAND, FENDER, *Love, Sex, Death and Words*, pp. 129-130.

dotato di prestigio critico, capace con la sua sola presenza di tutelare il National da accuse di conservatorismo teatrale – si ricordino, a questo proposito, i punti (d), (e), (f), (j) e (k) del suo lungo mansionario. Un «Anti-Fuddy-Duddy»,³⁰³ che, come giustamente constatato dalla baronessa Olivier, sarebbe stato costretto dal suo stipendio a limitare le critiche contro la propria istituzione d'appartenenza. Ma gli incidenti e le controversie di Tynan stanno cominciando, per Chandos, a superare troppo vistosamente i vantaggi offerti dalla sua presenza.³⁰⁴

Il punto di rottura tra Board e dramaturg è raggiunto nel 1967. Ed è connesso, di nuovo, ai suggerimenti di Tynan per il repertorio del National. Il dramaturg ha in mente un nuovo testo: *Soldati. Necrologio per Ginevra* di Rolf Hochhuth (1931-2020). Un controverso esemplare di teatro documentaristico che accusa Winston Churchill (1874-1965), lo stimato Primo Ministro britannico mancato due anni prima, di aver pianificato l'incidente aereo che nel 1943 aveva portato alla morte del generale Władysław Sikorski (1881-1943), Primo Ministro polacco. Tynan propone tale lavoro al National, che ritiene debba essere un luogo aperto al dibattito contemporaneo, e capace di fomentarlo. Il teatro resta per il dramaturg, imbevuto di insegnamenti brechtiani, una «tigre dormiente»: una bestia da risvegliare quando la coscienza nazionale ha bisogno di un impulso, di uno stimolo. E proprio *Soldati*, per lui, potrebbe ricollocare l'arte in seno alla vita pubblica del suo Paese.³⁰⁵ Ma nella proposta del lavoro Tynan intravede anche una possibilità di opporsi direttamente al consiglio, senza la necessità di cercare controversie altrove. Il manager, addirittura, sembra convinto che il testo di Hochhuth sia l'arma giusta per *liberare* il National da una troppo oppressiva Board. Sognante nelle sue percezioni come nei suoi ideali dramaturgici, Tynan intravede già *Soldati* sul palcoscenico del proprio teatro: e immagina, contemporaneamente, di scorgere la lettera di dimissioni di Chandos. Ritiene che il presidente non sopporterebbe l'onta di una tale sconfitta, allontanandosi dall'istituzione e liberandola della propria morsa.³⁰⁶

I fattori dietro l'ottimismo di Tynan non sono evidenti. Il dramaturg non sembra accorgersi che il parere di Chandos e del consiglio coincide ancora con quello di buona parte dei suoi connazionali.

³⁰³ LUCKHURST, *Revolution*, p. 160; Cfr. ELSON JOHN, TOMALIN NICHOLAS, *The History of the National Theatre*, Jonathan Cape, Londra 1978, p. 151. "Fuddy-Duddy" è un'espressione gergale inglese che indica un personaggio dai gusti e dai modi arretrati, non ritenuto al passo coi tempi.

³⁰⁴ Ivi, pp. 180-181.

³⁰⁵ «a sleeping tiger that can and should be roused whenever the national (or international) conscience needs nudging» (TYNAN KENNETH, *Letters*, p. 376; memo di Tynan a Olivier del 3 gennaio 1967; «una tigre addormentata che può e dovrebbe essere svegliata quando la coscienza nazionale – o internazionale – ha bisogno di una spintarella»). E Tynan ritiene che, con *Soldati*, «For once, the theatre will occupy its true place – at the very heart of public life» (Ivi, p. 375; memo di Tynan a Olivier del 23 dicembre 1966; «Per una volta il teatro occuperà la sua legittima posizione – nel cuore pulsante della vita pubblica»).

³⁰⁶ Ivi, p. 377; memo di Tynan al Consiglio del Teatro Nazionale del 7 gennaio 1967. In tale documento formale Tynan si dice candidamente convinto che, se il testo di Hochhuth dovesse essere allestito al National come da lui richiesto, Chandos darebbe le dimissioni. Il critico, d'altra parte, vede ormai nel presidente un vero e proprio nemico («our major enemy», «il nostro maggior nemico»; Ivi, p. 381; lettera di Tynan a Hochhuth del 11 gennaio 1967).

L'Inghilterra ha vinto la guerra, ma al conflitto ha dovuto offrire sacrifici notevoli. È una Nazione patriottica, convinta della legittimità del proprio Impero, e poco propensa a macchiare la memoria ancora fresca di uno statista quale Churchill, considerato un vero e proprio eroe nazionale da una discreta fetta dell'opinione pubblica.³⁰⁷ Inoltre, la retorica rivoluzionaria e aggressiva con cui il dramaturg tenta di promuovere lo spettacolo, spingendosi quasi a tacciare il consiglio della sua istituzione di totalitarismo, non facilita le cose.³⁰⁸

Il risultato del tentativo di Tynan, pertanto, è prevedibile. La Board capeggiata da Chandos proibisce l'allestimento del testo: penetrando prepotentemente, oltretutto, nel territorio di Olivier, impossibilitato a far valere la sua carica di direttore artistico dell'istituzione. Il barone, prodigatosi per difendere la scelta del suo dramaturg e con essa il proprio ruolo di leadership, rimane a sua volta sconfitto.³⁰⁹ Ciò nonostante, Tynan non si arrende. Rende pubblica la sua opposizione alla Board sul quotidiano «The Times», attaccando la direzione del National Theatre per quello che ritiene un suo illecito sconfinamento nel territorio della scelta artistica. Chandos replica che l'impiego continuativo di Tynan e i suoi attacchi siano incompatibili, minacciando il dramaturg con un non velato licenziamento.³¹⁰ Ma il critico militante non cede. Anzi: nel dicembre 1968, con la complicità dello stesso Olivier, riesce a far allestire *Soldati* presso un altro teatro londinese, il New Theatre.³¹¹

Chandos è furibondo. Ed è fermo, ormai, nella sua decisione di far cacciare il ribelle Tynan dal National. Olivier gli si oppone come può. Il contributo del dramaturg è fondamentale, dice. E, il regista arriva ad ammetterlo, alcuni dei maggiori successi del National sono da addebitare più a Tynan che non alla propria gestione.³¹² Le ostilità si risolvono in un compromesso: la retrocessione del

³⁰⁷ LUCKHURST, *Revolution*, p. 183; Cfr. ADDISON PAUL, *Churchill: The Unexpected Hero*, Oxford University Press, Oxford 2005.

³⁰⁸ TYNAN KENNETH, *Letters*, p. 378.

³⁰⁹ LUCKHURST, *Revolution*, p. 184; Cfr. National Theatre Archive, B1-B5. Nelle sue memorie Olivier fornisce una serie di testimonianze relative alla sfortunata vicenda di *Soldati* (Cfr. OLIVIER, *Confessions of an Actor*, Appendix A. L'Histoire de "Hochhuth", pp. 313-338). Viene offerta, tra altri documenti, la trascrizione di un incontro del consiglio del National tenutosi il 24 aprile 1967, in buona parte dominato da un acceso dibattito tra Tynan e Chandos (Cfr. Ivi, pp. 315-323).

³¹⁰ Cfr. TYNAN KENNETH, *Letters*, p. 401, lettera di Tynan all'editore del «Sunday Times» pubblicata il 7 maggio 1967. In tale scritto il dramaturg riporta uno stralcio di un'intervista durante la quale il Presidente ha minacciosamente affermato «I think it's very odd that Mr Tynan should conduct a campaign against his chairman and board while retaining his salary» («Trovo molto strano che il signor Tynan conduca una campagna contro il suo presidente e il suo consiglio d'amministrazione continuando a mantenere il suo salario»). E in tale lettera Tynan si premura di offrire la sua provocatoria risposta all'insinuazione del presidente: «It would indeed be odd if the National Theatre were an industrial concern in which the chairman and board were majority share-holders. Happily, it is nothing of the sort. My first loyalty is to the National Theatre, not to its board. Pace the chairman, the two are not necessarily identical» (Ibidem. «Sarebbe effettivamente strano, se il National Theatre fosse un'impresa industriale, con il presidente e il consiglio di amministrazione come azionisti di maggioranza. Fortunatamente, non è niente del genere. La mia prima lealtà va al National Theatre, non al suo consiglio. Con il dovuto rispetto per il presidente, i due non sono necessariamente identici»).

³¹¹ LUCKHURST, *Revolution*, p. 185.

³¹² In una lettera a Chandos del 24 ottobre 1968 Olivier fornisce un lungo elenco dei maggiori meriti di Tynan lungo le sei precedenti stagioni del National Theatre, provvedendo altresì a difendere il dramaturg dai maggiori insuccessi dello stesso periodo. Il direttore conclude perorando la sua causa per impedire il licenziamento di Tynan: «it would not be right to do other than to tell you that were Ken Tynan to be got rid of I should be not only extremely unhappy but most unlikely to find a replacement who could in any way compare to him in the way of theatrical brains, or provide the National

“Literary Manager” a mero “Consultant”,³¹³ affiancato nel suo ruolo dal nuovo collega Derek Granger (1921).³¹⁴ Un cambio di carica che, pur senza comportare modifiche notevoli al mansionario o alla già ridotta autorità di Tynan, provvede a dimostrare nuovamente la sua totale vulnerabilità rispetto alla direzione del teatro. Il dramaturg, d’ora in avanti, sarà escluso anche dall’appuntamento mensile col consiglio, costringendolo a veicolare le sue suggestioni tramite Olivier. Tynan, per Luckhurst, è ormai un esule istituzionale. Nel 1970 il manager scopre di non figurare più neppure sulle liste del personale del teatro.³¹⁵ La sua invisibilità diventa tale che Lord Max Rayne (1918-2003), succeduto a Chandos alla guida del consiglio nel 1971, lo avvicina un giorno con la domanda «Che cosa fai?», totalmente inconsapevole di quali siano i suoi incarichi.³¹⁶

Il lento declino del ruolo di Tynan culmina ufficialmente con la cessazione delle sue attività al National nel 1972. È l’anno in cui termina la collaborazione di Olivier con l’istituzione. Lo storico regista del National, e l’unico alleato rimasto al dramaturg, lascia la sua posizione. Gli subentra Sir Peter Hall (1930-2017), tra i massimi teatranti inglesi della seconda metà del Novecento. «Un uomo

Theatre with half his value. I would be quite stricken if a partnership such as this were to be dissolved. Altogether let anyone say what anyone will, the fact is we would have been a hell of a lot duller if it had not been for Ken» (Cfr. OLIVIER, *Confessions of an Actor*, pp. 324-327; «non sarebbe giusto fare altrimenti che dirti che, se ci si dovesse sbarazzare di Ken Tynan, non solo ne sarei estremamente infelice, ma difficilmente potrei trovare un sostituto paragonabile anche lontanamente a lui in termini di mente teatrale, o capace di fornire al National Theatre la metà del suo valore. Sarei molto affranto se una collaborazione come questa dovesse essere sciolta. Lascia pure che tutti dicano ciò che vogliono, il fatto è che la nostra attività sarebbe stata infinitamente più monotona se non fosse stato per Ken»).

³¹³ Cfr. TYNAN KENNETH, *Letters*, pp. 450-451, lettera di Tynan a Chandos del 18 giugno 1969. In tale scritto Tynan accetta, dopo sei mesi di permesso solo parzialmente pagati, di fare ritorno al National nel 1970 con la nuova etichetta di Literary Consultant. Tali condizioni, comunque, costituiscono sicuramente un miglioramento rispetto a quelle precedentemente proposte da Chandos. Nei primi mesi del 1969, quando Tynan gli si era rivolto per chiedergli i sei mesi di permesso, il presidente del National gli aveva presentato «il seguente pacchetto» («the following package»), che il dramaturg commenta in prima persona: «I get six months’ leave, at the end of 1970 I am dismissed, the office of Literary Manager is abolished, and replaced (if the Board sees fit) by that of Literary Consultant» (Ivi, pp. 449-450, lettera di Tynan a John Mortimer del 28 maggio 1969; «Prendo sei mesi di permesso, alla fine del 1970 vengo licenziato, la carica di Responsabile Letterario viene abolita e sostituita (se il Consiglio lo ritiene opportuno) da quella di Consulente Letterario»).

³¹⁴ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 185-186; Cfr. TYNAN KENNETH, *Letters*, pp. 455-456, lettera di Tynan a Olivier del 21 ottobre 1969.

³¹⁵ Ivi, p. 471, memo di Tynan a Olivier del 23 aprile 1970. Tynan constata come il programma, mancando di qualunque menzione del suo nome come referente del dipartimento letterario, sembra attribuire a Olivier il merito di selezione delle opere e costruzione del repertorio, e al contempo lo rende l’unico plausibile destinatario di *unsolicited scripts*.

³¹⁶ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 186-187; Cfr. UTM, file 2. La domanda «What do you do?» – magari riformulata leggermente – sembra permanga abbastanza comune anche tra i dramaturg odierni (Cfr. ROMANSKA, *Routledge*, p. 217; LANG THERESA, *Essential Dramaturgy. The Mindset and Skillset*, Routledge, New York e Abingdon 2017, pp. 172-173. Renata Molinari, poi, dà inizio alla sua sezione del volume realizzato con Meldolesi con una premessa dal significativo titolo *Tu cosa fai, di preciso?*; MELDOLESI, MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg*, p. 167). Alla candida domanda di Rayne, comunque, Tynan risponde offrendo un’ulteriore e più sintetica rassegna del suo mansionario e dell’insieme delle sue attività al National nei sette anni precedenti: «I’ve been in on the planning of all the sixty-odd productions the NT has done. In addition to regular chores such as reading plays, writing and editing programmes, writing and editing books on the company’s productions, lecturing on the NT, talking about the NT on radio and TV here and abroad, commissioning and working on new plays and translations – I’ve acted as house-critic, attending rehearsals and working on them with directors» (LUCKHURST, *Revolution*, pp. 187-188; Cfr. UTM, file 2; «Sono stato coinvolto nella pianificazione di tutte le circa sessanta produzioni che il NT ha fatto. Oltre a svolgere impegni regolari – come leggere drammi, realizzare e revisionare programmi, realizzare e revisionare libri sulle produzioni della compagnia, tenere conferenze sul NT, parlare del NT alla radio e alla TV qui e all'estero, commissionare nuove opere teatrali e traduzioni e lavorarci – sono stato il critico residente, partecipando alle prove e lavorandoci con i registi»).

con un piano», nelle parole del manager:³¹⁷ ma soprattutto un uomo che del manager non ritiene di avere bisogno. Tra le condizioni per la sua assunzione, Hall inserisce proprio il licenziamento del controverso dramaturg.³¹⁸ Dopo quasi dieci anni di lavoro, Tynan varca la soglia del National Theatre per non farvi più ritorno. A sostituirlo, John Russel Brown (1923-2015), assunto ufficialmente come regista associato, ma incaricato di occuparsi di copioni e drammaturgie.³¹⁹ Una scelta pacifica, priva di controversie, ricadente su un accademico che al National trascorrerà ben poco tempo.³²⁰

3.4 Managers e dramaturgs dopo Tynan: diffusione, formazione, *new play*

Pur irta di controversie e misconosciuta, per Luckhurst, da una discreta fetta della critica, l'assunzione di Tynan fa scuola. I suoi dieci anni di lavoro al National Theatre legittimano la possibilità di assumere literary managers in tutto il Paese. E permettono l'avvio di quella «rivoluzione silenziosa» («silent revolution») con cui dramaturg e literary managers vanno via via guadagnandosi spazio all'interno delle maggiori istituzioni teatrali del Regno Unito.³²¹

L'ascesa britannica della professione dramaturgica è esponenziale: se a cavallo tra anni '70 e '80 l'esempio del National è seguito solo da altri due grandi teatri (la Court barkeriana, fattasi Royal Court, e la Royal Shakespeare Company),³²² il ventennio successivo vede una proliferazione di dramaturg assunti sia part- che full-time. La situazione migliora ulteriormente all'alba del XXI secolo, con il numero di contratti a tempo pieno raddoppiato tra 1999 e 2004. Alla fine del secondo anno Luckhurst può contare nove literary managers londinesi attivi a tempo pieno e sedici part-time; i teatri sparsi per le altre regioni del Paese ospitano invece undici professionisti full-time e quattro part-time.³²³ Al progressivo aumento nell'impiego di literary managers e dramaturg concorrono gli

³¹⁷ TYNAN KENNETH, *The Diaries of Kenneth Tynan*, a cura di John Lahr, Bloomsbury, New York 2001, p. 98; la dicitura di Tynan è «Man with a Plan».

³¹⁸ HALL PETER, *Peter Hall's Diaries. Story of a Dramatic Battle*, a cura di John Goodwin, Harper & Row, New York 1984, p. 11, 3 luglio 1972. Tynan, che inizialmente aveva chiesto di prolungare il suo contratto per altri tre anni, sembra comprendere rapidamente le intenzioni di Hall: e due giorni dopo, il 5 luglio, anticipa il regista pronto a comunicargli le sue condizioni sostenendo sia ora, per lui, di lasciare volontariamente il National (Ivi, p. 12).

³¹⁹ Nelle sue stesse parole, non un dramaturg: almeno non nell'accezione tedesca o austriaca del termine («I'm not a "dramaturg" as that term is understood in Germany or Austria»). Brown, poi, sostiene che nella maggior parte dei casi un regista dovrebbe svolgere autonomamente le proprie ricerche per un allestimento, allo scopo di avere il pieno controllo della materia (BEACHAM RICHARD, *Literary Management at the National Theatre, London: An Interview with John Russel Brown*, in CARDULLO, *What is Dramaturgy?*, p. 215-216).

³²⁰ LUCKHURST, *Revolution*, p. 189.

³²¹ L'espressione è attribuita al dramaturg Ben Payne e risale al Writers' Expo tenutosi al Soho Theatre il 9 novembre 2002 (Cfr. LUCKHURST, *Revolution*, p. 252).

³²² Ivi, p. 200. Tynan, in precedenza, aveva descritto la Royal Shakespeare Company come un teatro eminentemente registico: e in quanto tale meno ricettivo del National, per lui, agli apporti di un literary manager (CARDULLO, *What is dramaturgy?*, p. 204).

³²³ A Londra, nell'ottobre 2004, impiegano dramaturg a tempo pieno – talvolta affiancati da assistenti – National Theatre, Royal Court, Royal Shakespeare Company, Polka, Hampstead, Soho, Theatre Royal Stratford East, Paines Plough e Bush; sono assunti part-time i professionisti di King's Head, Chelsea Theatre, Etcetera, Gate, Red Room, Mo-lan, Talawa, Clean

sviluppi nella gestione di finanziamenti statali britannici tra gli anni Sessanta e Novanta. I Regional Art Boards (Consigli regionali sulle arti), istituiti tra gli anni Sessanta e Settanta, permettono una prima attribuzione di fondi a istituzioni teatrali ritenute particolarmente meritevoli nel panorama nazionale, sul modello del National. Gli anni Ottanta, invece, segnano la diffusione di finanziamenti “a progetto”, banditi per offrire possibilità di sovvenzione a una gamma più vasta di organizzazioni. E a tali finanziamenti numerosi dramaturg devono, in questo periodo, il proprio impiego, che può durare da alcune settimane fino a tre anni. Questa seconda formula di sovvenzionamento, poi, conosce uno sviluppo capillare nel corso degli anni Novanta, forte di una mole notevole finanziatori: ad Arts Council, Regional Art Boards e altri enti governativi si aggiungono corporazioni, fondi di beneficenza e i National Lottery Heritage Funds.³²⁴

Converrà però soffermarsi, almeno brevemente, sull’interscambiabilità dei termini dramaturg e literary manager esibita in ambito inglese, e come tale adottata nel presente elaborato. Tale libertà rispecchia, in parte, l’ancora sostanziale indeterminatezza della prassi sul suolo britannico: forte ormai, come abbiamo appena visto, di numerosi praticanti e di notevoli realizzazioni pratiche, ma lasciata ampiamente inesplorata a livello teorico e concettuale.³²⁵ La principale differenza percepita in Gran Bretagna tra le due professioni sembra sia collocabile nella partecipazione o meno ai *rehearsals*. Si ritiene il manager, tendenzialmente, offra il suo contributo alla produzione fino all’avvio delle prove, evitando poi di prendere parte a queste ultime (o, più plausibilmente, non trovandosi autorizzato o invitato a farlo); il dramaturg, a scanso di impegni diversi, rimarrebbe al contrario parte della collaborazione creativa anche durante le prove. Una distinzione ancora più generica vede nell’attività del literary manager un lavoro “d’ufficio” di vecchio stampo, contrapposto idealmente a una concreta contribuzione del dramaturg alla creazione teatrale tramite un’interazione con drammaturghi, registi o entrambi.³²⁶ A prescindere dalla sua specifica formulazione, questa distinzione generale è stata constatata, non senza una certa frustrazione, da studiosi quali Luckhurst, Cathy Turner e Synne Behrndt come da praticanti di dramaturgie quali Frauke Franz di Polka e Hanna Slättne del nordirlandese Tinderbox Theatre.³²⁷ Nelle loro parole come nel lavoro di Tynan,

Break, Unicorn, Croydon Warehouse, Finborough, Theatre 503, Orange Tree, Kali, Graeae, Out of Joint. In ambito regionale, invece, Luckhurst elenca solo le assunzioni full-time: West Yorkshire Playhouse, Stephen Joseph Theatre, Live Theatre, Northern Stage, Royal Exchange, Liverpool Everyman, Birmingham Rep, New Writing Partnership, il Theatre Royal di Plymouth, Chichester e Watford Palace (LUCKHURST, *Revolution*, p. 200).

³²⁴ Ivi, pp. 203-204. Cfr. HUTCHISON ROBERT, *The politics of the Arts Council*, Sinclair Browne, Londra 1982.

³²⁵ LUCKHURST, *Revolution*, p. 218-219.

³²⁶ Ivi, p. 206. Tale percezione, per Luckhurst, contrappone il «practical involvement in theatre-making either with writers or directors or both» del dramaturg a un «“old-fashioned” desk-bound model of literary management» associato al manager (Ibidem).

³²⁷ Ibidem; TURNER, BEHRNDT, *Performance*, pp. 128; 145-146; le opinioni di Franz e Slättne provengono da interviste con Turner e Behrndt. Radosavljević, che tra 2002 e 2005 riteneva di essere una tra pochissime detentrici ufficiali del titolo di dramaturg nel Regno Unito, sostiene tuttavia che l’attribuzione di tale dicitura non fornisca al suo portatore, da sola, un’assoluta garanzia di accedere serenamente alle prove. Si spinge poi a sostenere scherzosamente (ma non troppo)

capostipite dei manager britannici a venire, una così netta distinzione deve però essere accompagnata da una certa quantità di eccezioni; forse sufficientemente numerose da disconfermare la regola stessa. Negli anni Novanta del secolo scorso, tale divario concettuale tra manager e dramaturg sembrava plausibile. I primi svolgevano prevalentemente un lavoro d'ufficio, connesso alla propria istituzione di riferimento: leggevano e commissionavano manoscritti, mantenevano i rapporti con vari drammaturghi, fungevano da consulenti del direttore in fatto di repertorio; di rado seguivano le prove, e tendenzialmente solo se queste finivano per rivelarsi problematiche. Iniziavano gradualmente a reclamare per sé l'etichetta di dramaturg (assieme a quella più generica di "writing tutors/mentors"), invece, tutti coloro che lavoravano a contatto diretto con singoli autori nella costruzione dei testi.³²⁸ Specialisti della nuova drammaturgia, nei quali Luckhurst ritiene di poter ravvisare le sembianze del post-brechtiano *Entwicklungs-dramaturg* («Development Dramaturg», 'Dramaturg di sviluppo'). L'avvio del secolo in corso, tuttavia, provvede a rendere più labile tale distinzione. La pulsione alla realizzazione di nuove drammaturgie si diffonde in maniera esponenziale,³²⁹ andando a interessare anche i literary managers precedentemente relegati nei propri uffici. Nasce, nelle parole del drammaturgo Steve Waters, una nuova specie («new breed») di literary managers.³³⁰ Professionisti – tendenzialmente forti anche di una formazione registica – pronti a collaborare con gli autori nello sviluppo delle loro pièce, assistendoli da vicino, e di continuare tale collaborazione anche in sala prove, alla presenza degli attori. Professionisti che, spesso, si premurano di richiedere diciture diverse per il proprio operato, allo scopo di distinguerlo dal lavoro d'ufficio altrove congenito all'etichetta di manager. Si moltiplicano così le cariche di Writing/Literary Director e Literary Associate, quando non direttamente di Directors. Ma molti literary managers preferiscono optare, più semplicemente, per una trasformazione in Dramaturgs. Tali sviluppi conducono a una certa evanescenza della distinzione tra manager e dramaturg, con l'attribuzione di vantaggi reciproci. Lo sconfinamento del manager nel territorio collaborativo del dramaturg gli permette di lasciare il proprio ufficio e dedicarsi alla vita attiva del processo teatrale; l'accostamento del dramaturg alla più affermata professione britannica del manager gli fornisce maggiore legittimità.³³¹

Sul fronte della formazione, literary managers e dramaturg inglesi dispongono, da qualche anno a questa parte, di corsi post-universitari specificamente dedicati; tendenzialmente nella forma di Master of Arts dalla durata di uno o due anni. Luckhurst individua corsi avanzati in "Dramaturgy" sia

che vantare radici genealogiche continentali – ex-iugoslave, nel suo caso – possa conferire maggiore legittimità nella richiesta del titolo di dramaturg (RADOSAVLJEVIĆ, *The place of a dramaturg in twenty-first-century England*, in ROMANSKA, *Routledge*, p. 40).

³²⁸ Il dramaturg e drammaturgo Noël Greig (1944-2009) riteneva di poter assegnare a un professionista attivo in tale ruolo l'affettuoso titolo di «buddy», 'amico' (TURNER, BEHRNDT, *Performance*, p. 139).

³²⁹ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 202-203.

³³⁰ Ivi, p. 206; l'espressione deriva da un'intervista di Waters con Luckhurst del 16 settembre 2004.

³³¹ Ivi, pp. 204-206.

all'Università di Birmingham che al Goldsmith's College;³³² il King's College dell'Università di Londra offre un Master in Text and Performance Studies inclusivo di uno studio della «dramaturgia politica europea»; la Royal Central School of Speech and Drama, il conservatorio dell'Università londinese, include un percorso drammaturgico all'interno del suo Master Advanced Theatre Practice.³³³ L'implementazione di tali corsi ha fornito l'impulso alla realizzazione di apposite conferenze universitarie di materia drammaturgica: Luckhurst ne cita due già nel 1999.³³⁴ Ma due anni prima gli addetti ai lavori avevano provveduto a organizzarne una loro, *Commissioning the Future*, dedicata a varie mansioni del management letterario e alle sue future possibilità.³³⁵ Simili incontri di natura teorica trovano forme di concretizzazione con l'istituzione del Literary Managers' Forum (2000) e con la fondazione del Dramaturg's Network (2002). Il Forum, organizzato annualmente dalla Writers' Guild of Great Britain, costituisce uno spazio di incontro ideale tra managers e drammaturghi. Il Network (che dal 2003 collabora con la Directors' Guild of Great Britain, corrispettivo registico di quella degli scrittori), invece, è un'organizzazione di professionisti del settore dedita a promuovere la diffusione del mestiere sul suolo britannico, oltre che a mettere in contatto i praticanti e a fornire loro una piattaforma tramite la quali condividere idee e risorse.³³⁶ Apparentemente meno affermata, invece, una formazione pratica esplicitamente drammaturgica presso le istituzioni teatrali del Paese. Buona parte dei dramaturg e dei manager intervistati da Luckhurst nella realizzazione della sua indagine, tra 1998 e 2005, vantano un passato da registi, drammaturghi, educatori o critici teatrali. Tutti quanti sono laureati: tendenzialmente in discipline dello spettacolo, letteratura inglese o lingue moderne. Nessuno di loro sembra avere alle spalle uno specifico percorso di formazione drammaturgica. Solo alcuni tra i più giovani intervistati, del resto, hanno iniziato la loro carriera con la speranza di divenire manager. Gli altri, soprattutto gli “anziani” attivi già all'alba del 1998, si sono scoperti dramaturg all'apice di una carriera investita altrove. La mancanza di specifiche iniziative di formazione pratica, tuttavia, non deve sminuire il bagaglio delle competenze da literary manager acquisite nel corso di un'esistenza a stretto contatto col teatro. Il lavoro del dramaturg, del resto, può

³³² I riferimenti sembrano interessare, rispettivamente, i seguenti Master attualmente attivi: Drama and Theatre Studies Practice-Based PhD / Master of Arts by Research (Birmingham; il corso è accompagnato dalla dicitura «through Dramaturgy, Playwriting or Performance») e Dramaturgy & Writing for Performance (Goldsmith's).

³³³ Ivi, pp. 216-217. L'unico corso di Laurea britannico per literary managers e dramaturg, al momento della stesura del volume di Luckhurst, era offerto dal St Margaret's College di Edimburgo, chiuso nel 2010 (che, assieme al Goldsmiths' College, garantiva ai suoi studenti anche la possibilità di tirocini attivi all'interno di compagnie teatrali; Ivi, p. 256). La Queen Margaret University della capitale scozzese, tuttavia, offre oggi un corso universitario (Bachelor of Arts Honours degree in Drama) almeno parzialmente dedicato alla drammaturgia (Queen Margaret University's site, BA/BA (Hons) Drama).

³³⁴ Si parla di *Mentors or Censors?*, tenutasi all'Università di Birmingham nel gennaio 1999 e co-organizzata dalla stessa Luckhurst, e di *Dramaturgy: an International Symposium*, risalente al settembre dello stesso anno, ospitata e co-organizzata dalla Central School of Speech and Drama (Ivi, p. 218).

³³⁵ Ivi, pp. 200-201. Cfr. METH JONATHAN (a cura di), *Commissioning the Future*, New Playwrights Trust, Londra 1997.

³³⁶ Ivi, pp. 206-207; Cfr. sito della Writers' Guild of Great Britain (<https://writersguild.org.uk/>); sito di The Dramaturg's Network (<https://www.dramaturgy.co.uk/>).

culminare, come in Germania, nella promozione a direttore artistico della propria istituzione. Il dramaturg britannico, come quello tedesco, può finalmente ambire alla direzione del teatro: Luckhurst elegge suoi esempi Giles Croft, direttore della Nottingham Playhouse ed ex-manager al National, e Simon Reade dell'Old Vic, precedentemente manager per la Royal Shakespeare Company.³³⁷

La pulsione alla realizzazione di un teatro nazionale inglese, l'invenzione teorica di literary manager di Archer e Baxter e i controversi dieci anni di Tynan al National contribuiscono tutti all'implementazione sul suolo inglese della prassi tedesca. Forniscono gli spunti per un'assunzione e una rielaborazione della dramaturgie, fagocitata e modificata nelle proprie sembianze per adattarsi al teatro isolano sorto all'ombra del monolite shakespeariano.³³⁸

³³⁷ Ivi, p. 216.

³³⁸ Per una serie di approfonditi casi di studio su alcune delle più vitali realtà drammaturgiche britanniche attive sul finire del primo decennio del Duemila Cfr. Ivi, pp. 219-252.

4. Stati Uniti. Un secolo di frenetico aggiornamento, tra dramaturg e manager

La lunga panoramica dedicata alla pratica dei readers e allo sviluppo del literary management in Gran Bretagna, si è detto, si rivela necessaria anche nell'ottica di individuare le prime tracce di dramaturgie statunitensi. In America la pratica del dramaturg ha attecchito, e lo ha fatto in maniera virale.

Già nella prima metà del XX secolo, del resto, gli statunitensi riescono a battere i propri cugini isolani sul tempo in fatto di attualizzazione della professione – finora solo teorica, oltre che eminentemente britannica – del literary manager. Il Blue Book di Archer e Barker approda nel Nuovo Mondo nel 1908. E ad attenderlo, su quelle sponde, c'è un contesto non troppo distante da quello che ne ha animato la stesura in patria: un dibattito in pieno fermento sulla possibilità di un teatro nazionale.³³⁹

Tra le voci principali di tale dibattito risuona quella di Heinrich Conried (1855-1909), uomo di teatro austriaco che, tra 1903 e 1908, assume la guida della prestigiosa Metropolitan Opera di New York. Conried, europeo, avanza una proposta non dissimile da quelle discusse più o meno contemporaneamente nel Vecchio Mondo: un teatro d'arte nazionale, dotato di una compagnia fissa e di un repertorio capace di accogliere sia prosa che opera.³⁴⁰ Tale proposta, tra altri spunti, sostiene fermamente la «necessità di un consigliere letterario residente per avanzare la causa del teatro americano».³⁴¹ Un madrelingua tedesco è tra i primi a suggerire l'implementazione oltreoceano di una figura che, a livello embrionale, affonda le radici in Paesi che condividono la sua lingua natia.

Ma il contributo di Conried non termina qui. È su suo auspicio che, il 6 novembre 1909, apre i battenti il New Theatre di New York, tra la Sessantaduesima Strada e Central Park West.³⁴² Un edificio teatrale grande e sontuoso come la città non ne ha mai visti; un luogo inteso come sede ideale per una compagnia che possa accogliere e canalizzare gli impulsi del momento verso la creazione di un teatro nazionale americano.

³³⁹ Risale al 1904 la creazione di un'associazione di alcuni tra i drammaturghi più in vista di New York – tra i quali Bronson Howard (1842-1908) – tesa a creare un «National Art Theatre». E, se tale associazione manca dei fondi per dare vita al proprio ambizioso progetto, provvede comunque a stimolare il dibattito intorno alle necessità di un «New Theatre» (*The New Theatre*, De Vinne Press, New York 1909, pp. 17-18).

³⁴⁰ FEARNOW MARK, *Theatre Groups and Their Playwrights*, in WILMETH B. DON, BIGSBY CRISTOPHER, *The Cambridge History of American Theatre*, v. 2, Cambridge University Press, Cambridge 1999, pp. 343-377, pp. 345-346.

³⁴¹ «need for a resident literary advisor to advance the cause of American drama» (TRENCSÉNYI, *Dramaturgy in the Making*, p. 17; Cfr. SHYER LAURENCE, *America's First Literary Manager: John Corbin at the New Theatre*, in «Theater», v. 10, n. 1, 1978, pp. 8-14, p. 14). Conried aveva espresso ambizioni simili già nel 1903, come documentato da un articolo del «The New York Times» (*PROJECT FOR NATIONAL THEATRE DISCUSSED; Heinrich Conried's Description of What It Should Be. Declares That the Money Can Be Obtained Readily -- Theatre and Church Compared*, in «The New York Times», 20 aprile 1903).

³⁴² Il nome, emblematico del dibattito teatrale di quegli anni, era stato adottato anche nel tentativo di fondare un altro teatro nazionale a Chicago, nel 1906: un esperimento fallito dopo una sola stagione (*The New Theatre*, p. 18). Per quanto concerne il teatro newyorkese, invece, Conried auspica la realizzazione del progetto, ma non figura nella lista dei suoi fondatori (Ivi, p. 6). Ciò nondimeno, il suo contributo è considerato fondamentale per tale fondazione: «His, however, is the credit of setting the enterprise on foot» («A lui, tuttavia, spetta il merito di aver messo in piedi l'impresa», Ivi, p. 19).

La dichiarazione di intenti che accompagna la fondazione del teatro presenta vistose consonanze con quelle esaminate in ambito inglese:³⁴³ il New Theatre nasce primariamente come un'istituzione di servizio («an institution of service»), tesa a servire la causa dell'arte drammatica e del suo pubblico tramite l'adozione del sistema di repertorio "continentale" («a system long familiar on the Continent, the repertory system»), caratterizzato da una compagnia residente e da cartelloni capaci di valorizzare le singole produzioni come il loro insieme.³⁴⁴

It will give no play, however popular, more than four performances a week, and it will give at least three different plays each week. Under this repertory system it is possible to give yearly performances to a considerable body of classics. At the same time it is possible to produce plays of highly artistic merit, but of limited popular appeal, without suffering the odium of failure.

[...] In a word, the value of the repertory system lies in its extraordinary flexibility. While admitting of the utmost variety of productions, classical and advanced, artistic and popular, it insures that each production shall receive the number of performances to which its artistic merit and the popular demand entitle it.

The management of The New Theatre has made it a rule that one third of its repertory shall be classical; and it defines a classic as a play which after a hundred years is still *alive and welcome to the public*.

[...] The other two thirds of the repertory is to consist, in part perhaps, of revivals of recent artistic successes, Continental, English, and American, and certainly of new plays, preferably American.³⁴⁵

Dopo essersi soffermato sulla sperata composizione del proprio repertorio e sui vantaggi del sistema "europeo" (tra i quali la promozione di *new plays*), poi, il pamphlet del New Theatre menziona il valore intrinseco che ritiene scopribile nei classici da parte di «intelligent playgoers»,³⁴⁶ 'spettatori

³⁴³ I fondatori, del resto, danno prova nelle dichiarazioni stesse di una buona conoscenza della situazione europea che eleggono a modello del proprio lavoro: la loro panoramica si sofferma più volte sul movimento per un teatro nazionale inglese di Archer, menziona John Hare, descrive le innovazioni del Théâtre Français parigino e mostra una conoscenza diretta di quel sistema teatrale tedesco che ha accolto il dramaturg (Ivi, pp. 15-19).

³⁴⁴ *The New Theatre*, pp. 9-14.

³⁴⁵ Ivi, pp. 12-13. «Non darà ad alcun dramma, per quanto popolare, più di quattro repliche a settimana, e settimanalmente ne proporrà almeno tre diversi. Usando questo sistema di repertorio è possibile allestire annualmente un corpo considerevole di classici. Allo stesso tempo è possibile allestire opere di grande valore artistico, ma di limitata risonanza popolare, senza incorrere nel disprezzo del fallimento. [...] In una parola, il valore del sistema repertoriale risiede nella sua straordinaria flessibilità. Pur permettendo la massima varietà di produzioni, classiche e d'avanguardia, artistiche e popolari, esso garantisce che ciascuna produzione riceva un numero di allestimenti congruo al suo valore artistico e alla richiesta popolare. La gestione del New Theatre ha stabilito che un terzo del suo repertorio sarà classico; e definisce un classico come opera che dopo cento anni è ancora *viva e apprezzata dal pubblico*. [...] Gli altri due terzi del repertorio dovranno consistere, forse almeno in parte, di successi artistici recenti, continentali, inglesi e americani, e certamente di nuovi testi, preferibilmente americani».

³⁴⁶ Ivi, p. 13.

intelligenti': sottolineando l'importanza di un pubblico capace di comprendere e apprezzare le ambiziose realizzazioni del teatro stesso. Tale dicitura, oltretutto, provvede ad anticipare – se non a ispirare – quella con cui Tynan, più di cinquant'anni dopo, nei suoi vivaci scambi con Devine, indicherà nella formazione del pubblico il suo principale obiettivo drammaturgico.³⁴⁷ Diversamente dalle premure europee, in compenso, il teatro non presenta una sovvenzione statale, e i suoi amministratori non sembrano desiderarla (o almeno necessitarne).³⁴⁸

Ed è proprio in seno a questo ambizioso progetto che la figura proposta da Archer e Barker nel Regno Unito può scoprire finalmente un riscontro pratico. Il New Theatre è il primo teatro del mondo ad assumere un literary manager, John Corbin (1870-1959). E l'assunzione di Corbin nel luglio 1908 – prima ancora dell'apertura ufficiale del teatro – costituisce, per Trencsényi, una pietra miliare della storia della drammaturgie.³⁴⁹ Laureatosi ad Harvard nel 1892 con una tesi su *Amleto*,³⁵⁰ Corbin è autore e critico teatrale di spessore per testate quali «Harper's Weekly» e «New York Sun». E al New Theatre compie il suo ingresso insignito della lusinghiera dicitura di “literary director”. Non mero manager, dunque, ma *director*: e come tale paragonabile, per autorità, al *director*-regista Winthrop Ames (1870-1937) e al business *director* Lee Shubert (1871-1953).³⁵¹ Rispetto al primo, in particolare, Corbin può vantare un grado di indipendenza singolare per qualcuno nel suo ruolo. Una particolarità che, per Laurence Shyer, gli deriva dall'essere stato assunto, almeno in parte, per controllare la bontà dell'attività artistica del regista. Lo spessore del ruolo di Corbin si riflette, poi, in un generoso salario mensile, e nell'assegnazione di un voto su cinque in fatto di selezione dei testi per il repertorio del teatro. Corbin, si è detto, è il primo literary manager ufficiale. E tale posizione, ancora distinta da quella del drammaturgo, si sostanzia in un interesse eminentemente letterario. La priorità di Corbin, in concordanza con gli intenti programmatici dell'istituzione che l'ha accolto, è quella di scoprire nuove drammaturgie di valore, di scovare nuovi talenti nel proprio Paese e oltremare. E a tale obiettivo il neoassunto critico mostra la propria devozione con una mossa ardita quanto potenzialmente autolesionista: l'invito a mandare drammi inediti al New Theatre. Gli

³⁴⁷ LUCKHURST, *Revolution*, p. 179.

³⁴⁸ *The New Theatre*, p. 9. Vistosa, qui, la coincidenza con le prime ambizioni del National ipotizzato da Archer e Barker, ritenuto in grado di reggersi su sovvenzionamenti privati (ARCHER, GRANVILLE BARKER, *A National Theatre*, pp. XVIII-XIX).

³⁴⁹ TRENCSENYI, *Dramaturgy in the Making*, p. 17.

³⁵⁰ CORBIN JOHN, *The Elizabethan Hamlet: A Study of the Sources, and of Shakspeare's [sic] Environment, to Show that the Mad Scenes Had a Comic Aspect Now Ignored*, AMS Press, New York 1970. Un elaborato insignito, oltretutto, del Premio George B. Sohier, riconoscimento annuale dell'Università di Harvard per la migliore tesi di argomento letterario (Ivi, p. 88).

³⁵¹ Uno schema tripartito di gestione che, per Trencsényi, richiama da vicino quello del teatro ipotizzato da Archer e Granville Barker (TRENCSENYI, *Dramaturgy in the Making*, p. 18). E a potenziare ulteriormente tale connessione concorre la concreta possibilità di chiamare gli autori del Blue Book come direttori e drammaturgo del New Theatre: contemplata per qualche tempo sia dai potenziali datori di lavoro che dai loro sperati impiegati, ma lasciata infine irrealizzata (Cfr. TRENCSENYI, *Dramaturgy in the Making*, p. 271; WHITEBROOK, *William Archer*, p. 271; FEARNOW, *Theatre Groups*, p. 346).

unsolicited scripts che gravano su generazioni di managers britannici si fanno, in questo caso, “*solicited scripts*”; è lo stesso manager, nella sua ricerca di nuova drammaturgia, a richiedere l’invio. Tale richiesta si riflette, nel corso dei due anni successivi, nell’invio di oltre duemila testi al New Theatre. Una mole di scritti nella stragrande maggioranza dei casi mediocre o irrappresentabile, che Corbin si premura però di consultare nella sua interezza, corredandoli di note per un loro eventuale – e quasi mai realizzato – miglioramento. La ricerca di *new plays* di Corbin e del New Theatre si sostanzia, poi, in più indolori mansioni: la commissione di testi ad autori americani più o meno noti, e la ricerca di drammaturgie di valore all’estero. Per supportare questo secondo fronte dell’attività l’istituzione fa affidamento su dei “foreign play readers”, due lettori di drammaturgie straniere, l’uno a Londra e l’altro a Parigi. Esperti di teatro incaricati di tenere d’occhio due tra i più significativi panorami teatrali europei, alla ricerca di opere ritenute valide anche per un debutto statunitense. Rilevantissima, poi, l’identità del consulente letterario stanziato a Londra: lo stesso William Archer che, nel 1909, premeva ancora per la realizzazione di quel National Theatre che non avrebbe mai visto di persona.³⁵²

La parabola di Corbin al New Theatre, pur più pacifica di quella di Lessing ad Amburgo, finisce purtroppo per ricalcare da vicino la breve durata di quest’ultima. Assunto prima dell’apertura ufficiale del teatro, Corbin termina la sua collaborazione nel 1910, dopo sole due stagioni. Non si tratta, però, né di un abbandono né di un licenziamento. Corbin è costretto ad abbandonare il suo ruolo perché è il progetto del New Theatre a crollare attorno a lui: gravato fin da subito da tare divistico-commerciali paragonabili a quelle dei grandi attori italiani o degli actor-managers britannici;³⁵³ incapace di coprire i tre milioni di dollari spesi inizialmente per la realizzazione del suo edificio (peraltro oberato da costi di manutenzione assai esosi); fuori mano rispetto ad altri teatri; ulteriormente afflitto, nei due anni successivi, sia da un deficit di quattrocentomila dollari che dall’essersi guadagnato, presso il pubblico newyorkese, una ben poco lusinghiera dicitura di «Shrine of Snobbery» (‘Santuario dello snobismo’). Nel corso di un solo lustro, il teatro sarà travolto da una vorticoso serie di cambi di nome, non saltuariamente associati a cambi di gestione. È Century Theater nel 1911 e Century Opera House nel 1913, per poi tornare alla prima dicitura nel 1915, sotto l’impresario di Broadway Florenz Ziegfeld (1867-1932), che vi allestisce numeri musicali. Fallimentare e decisamente lontano dallo spirito originale del teatro, poi, il tentativo di quest’ultimo di creare un nightclub all’aperto, il Coconut

³⁵² TRENCSENYI, *Dramaturgy in the Making*, pp. 18-19; Cfr. SHYER, *America's First Literary Manager*, pp. 10-13.

³⁵³ Il teatro dà il via alla sua programmazione con l’assunzione di Julia Marlowe (1865-1950) ed Edward Hugh Sothorn (1859-1933), due dei maggiori attori teatrali statunitensi del periodo: dotati di uno stipendio spropositato rispetto a tutti gli altri attori del New Theatre – 2.800 dollari a settimana, contro i 379 dei loro colleghi – e di contratti che avrebbero permesso loro di rifiutare qualunque ruolo non incontrasse i loro gusti. La loro collaborazione termina subito dopo l’insuccesso inaugurale della nuova istituzione (un criticatissimo *Antonio e Cleopatra* di Shakespeare), ma la loro stessa assunzione provvede di partenza, per Fearnow, a minare il proposito di un teatro di repertorio affermato dal programma del New Theatre (FEARNOW, *Theatre Groups*, p. 346).

Groove, sul tetto dell'edificio.³⁵⁴ La sede dell'istituzione che avrebbe dovuto promuovere una nuova era del palcoscenico americano, infine, è demolita, nel 1931, per fare spazio al complesso Art Deco dei Century Apartments. E una guida turistica della città ne documenta sbrigativamente la panoramica prima di liquidare il New Theatre, beffarda, con la dicitura di «New York's most spectacularly unsuccessful theater» («il teatro più spettacolarmente fallimentare di New York»).³⁵⁵ Nello scritto di Fearnow l'immagine associata al teatro è un'altra ancora. E, benché sicuramente più poetica, risulta anche maggiormente catastrofica nelle sue associazioni: il New sarebbe il «Titanic» del teatro d'arte americano. Un'espressione giustificata, oltre che dai tragici esiti delle due iniziative (quella teatrale, fortunatamente, «solo» a livello artistico ed economico), dalla concomitanza delle loro realizzazioni, risalenti entrambe al 1909.³⁵⁶

Trencsényi, tuttavia, si sofferma anche sull'inequivocabile valore dell'esperimento di Corbin nell'implementazione statunitense del literary management. Il fallimento New Theatre, con la sua precoce assunzione di un literary manager (di un literary *director*, anzi), ha «riscritto la storia» della dramaturgie americana.³⁵⁷ Ha provveduto, in primo luogo, a connettere le possibilità della consulenza letteraria a quelle dello sviluppo di una nuova drammaturgia («new drama development»), aprendo la strada agli odierni professionisti attivi nell'ambito della *new play dramaturgy*.³⁵⁸ la ricerca attiva di opere e talenti negli Stati Uniti, divisa tra la commissione dei testi e lo spoglio dei manoscritti, riceve proprio dal lavoro di Corbin il suo primo impulso fondativo. Incisivo e tutt'altro che scontato, su questo fronte, anche l'intento di mantenere vivo il contatto coi movimenti drammatici d'oltremare tramite i «foreign play readers»; fondamentale soprattutto in presenza di un teatro che, tutt'oggi, è spesso tacciato di antiintellettualismo.³⁵⁹ Per Shyer e Trencsényi, infine, il teatro americano deve al New Theatre e al suo literary director il sistema di registrazione e classificazione di nuovi drammi e copioni che ancora oggi, con poche varianti, resta in uso: caratterizzato da uno schema tripartito tra identificazione dei dettagli, sommario della trama e conclusione. «Questo schema», conclude Trencsényi, «è il primo contributo importante dell'America alla pratica della dramaturgia».³⁶⁰

³⁵⁴ Cfr. *THE CENTURY ROOF OPENS ITS DOORS; The Coconut Grove Is a Good Looking Copy of the Ziegfeld Frolic. A COSTLY MIDNIGHT REVUE Lavish Entertainment for the Benefit of the Few Whose Seats Afford a View of the Floor*, in «The New York Times», 20 gennaio 1917.

³⁵⁵ *New York City Guide*, Random House, New York 1939, p. 278.

³⁵⁶ FEARNOW, *Theatre Groups*, p. 348; l'autore, poche pagine prima, sostiene il New sia un modello **per** come *non* realizzare un teatro d'arte negli Stati Uniti (Ivi, p. 346). La sua metafora del Titanic, invece, è recuperata in TRENCSENYI, *Dramaturgy in the Making*, pp. 18; 271.

³⁵⁷ «rewrote history»; Ivi, p. 18.

³⁵⁸ ROMANSKA, *Routledge Companion*, p. 294.

³⁵⁹ CARDULLO, *What is Dramaturgy*, p. 151.

³⁶⁰ SHYER, *America's First Literary Manager*, p. 12; TRENCSENYI, *Dramaturgy in the Making*, p. 19. «This template [...] is America's first important contribution to the practice of dramaturgy» (Ibidem).

4.1 Secondo Novecento: ascesa della “Hamburger Dramaturgy”³⁶¹

For the next thirty years,
American dramaturgy developed alongside European models,
guided primarily by the German example
of production dramaturgy and literary office management³⁶²

MAGDA ROMANSKA

Se la prima metà del secolo recepisce appieno gli impulsi e le suggestioni fornite dal literary management inglese, il secondo cinquantennio del Novecento statunitense pare maggiormente debitore della prassi tedesca. È debitore di Lessing, che negli scritti statunitensi figura spesso come massimo riferimento della pratica sbarcata tardivamente negli States. Ma è debitore anche, e non senza una dose d'ironia, del lavoro del comunista Brecht che, convocato di fronte al Committee, nel 1947 lascerà l'America per non tornarvi mai più.³⁶³

A partire dalla metà del secolo, gli Stati Uniti avviano la loro corsa all'indagine e alla definizione della figura del dramaturg propriamente detto: uno sforzo reso più frenetico, forse, dalla loro sostanziale ignoranza – o indifferenza – rispetto a tale ruolo, almeno fino a questo momento. Una simile pulsione si articola lungo più direttrici.

³⁶¹ La dicitura è di Peter Hay, che conia tale termine iperbolico sulla *Hamburg Dramaturgy* di Lessing in riferimento a una «metafora approssimativa e in stile *fast food* di una soluzione rapida americana» («what I would call the Hamburger Dramaturgy: the fast-food, mish-mash metaphor for the American quick-fix»; CARDULLO, *What is Dramaturgy*, p. 87). Un'espressione così poco lusinghiera (qui sfruttata in sede di titolo per la sua icasticità, contro gli effettivi successi teorico-istituzionali della più informata dramaturgie americana), fa riferimento a una concezione peggiorativa del dramaturg – purtroppo piuttosto diffusa in ambito anglosassone – come *play* (o *script*) *doctor*: figura chiamata in causa solo ed esclusivamente come ultima risorsa per “operare” testi a rischio di catastrofe (Ivi, p. 78; LANG, *Essential Dramaturgy*, p. 155; TRENCSENYI, *Dramaturgy in the Making*, pp. 250-251). Alla fortuna e alla diffusione di questa dicitura all'interno della cultura popolare ha contribuito notevolmente l'episodio *The Dramaturg* della nota serie televisiva americana *Smash*, nel quale la parodia di un professionista di dramaturgie – interpretato dall'attore Daniel Sunjata – tenta di imporsi col ruolo di saccente “medico” dell'opera in produzione (BARNETTE, *Adaptury*, p. 25; ROMANSKA, *Routledge Companion*, p. 2).

³⁶² Ivi, p. 2; «Nei trent'anni successivi, la dramaturgia americana si è sviluppata assieme ai suoi modelli europei, guidata soprattutto dall'esempio tedesco di dramaturgia di produzione e gestione dell'ufficio letterario». Romanska fa coincidere l'inizio di tale periodo con gli anni dei primi fermenti dramaturgici di Yale (analizzati nella sezione successiva).

³⁶³ L'«apostolo statunitense» di Brecht (la dicitura è di Meldolesi; MELDOLESI, MOLINARI, *Lavoro del dramaturg*, p. 109), in questo giro d'anni, risulta essere Eric Bentley (1916-2020); sul fronte più esplicitamente dramaturgico, invece, sarà bene fare riferimento alla figura del Carl Weber assistente di Brecht e poi docente a Stanford (LUCKHURST, *Revolution*, pp. 109-110; 143). Per quanto riguarda la distinzione tra literary manager e dramaturg, già affrontata in ambito inglese, Bly ha modo di constatare la possibilità di slittamento di diversi professionisti da un'etichetta all'altra, sconnessa in buona parte dei casi da variazioni nel loro mansionario (BLY, *The Production Notebooks*, I, *Introduction*).

4.1.1 Yale University, cuore accademico della dramaturgie americana

Risulta fondamentale e sorprendente, in primo luogo, lo sviluppo tempestivo – in un’ottica di paragone con realtà nazionali diverse – di corsi di formazione dedicati al dramaturg, fioriti nell’arco di nemmeno cinquant’anni. La pulsione degli americani all’esplorazione della professione dramaturgica (in particolare di quella di stampo brechtiano), di fatto, *nasce* all’interno dei campus; approdando solo in seguito – grazie alla significativa intercessione dei campus stessi – al resto del Paese.³⁶⁴ E, in fatto di diffusione universitaria della dramaturgie statunitense, Yale assume sembianze pionieristiche.

Parte di uno dei college più prestigiosi al mondo, la Yale School of Drama è divenuta, negli anni, il centro irradiatore della dramaturgie statunitense.³⁶⁵ Il 1966 segna due momenti fondamentali nell’acquisizione di tale status. Da una parte, l’Ateneo inaugura il primo programma di formazione statunitense in teoria drammatica e critica teatrale. Un’operazione che per Carol Rosen provvede a decorare ufficialmente il dramaturg, ideale ricettacolo di simili competenze, con un «Ivy imprimatur»: riconoscendolo come una professione sufficientemente valida da poter ricevere l’attenzione formativa della crema delle università americane.³⁶⁶ Dall’altra parte, al medesimo anno risale la fondazione, ad opera di Robert Brustein (1927), del Yale Repertory Theatre. Un centro di produzione teatrale universitario tra i più prolifici del pianeta, nonché luogo privilegiato per una riflessione pratico-teorica sulla dramaturgie. Undici anni dopo, nel 1977, l’università provvede a cementare ulteriormente le proprie sembianze di capofila con l’istituzione del Master of Fine Arts in Dramaturgy and Dramatic Criticism. L’importanza di tale fondazione per l’affermazione della dramaturgie statunitense risulta incontestabile: «The event is generally acknowledged as the turning point for American dramaturgy», constata Romanska, «in that it established dramaturgy as an official field of study, a theatrical function, and a profession in the US».³⁶⁷ Tra le mura di Yale hanno modo di transitare, come studenti, insegnanti o collaboratori, alcuni tra i più significativi praticanti di dramaturgie statunitensi, come Anne Cattaneo (attualmente dramaturg e regista presso il Lincoln Center Theater di New York) e Mark Bly (tra i più prolifici professionisti d’America, a lungo

³⁶⁴ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 109-110.

³⁶⁵ «At Yale we have what must be the highest per capita density of dramaturgs in the country» constatava già negli anni Settanta Jonathan Marks, a lungo professore dell’Ateneo e literary manager del suo teatro (CARDULLO, *What is Dramaturgy*, p. 149; «A Yale, probabilmente, abbiamo la massima densità pro capite di dramaturg del Paese»).

³⁶⁶ ROSEN CAROL, *The Ghost Lights of Our Theaters: The Fate of Contemporary American Dramaturgs*, in Ivi, p. 189. La Ivy League è l’associazione delle otto università statunitensi più prestigiose, tra cui Harvard e la stessa Yale.

³⁶⁷ «L’evento è generalmente riconosciuto come il punto di svolta per la dramaturgia americana perché cementa la dramaturgia, negli Stati Uniti, in quanto area di ricerca ufficiale, funzione teatrale e professione» (ROMANSKA, *Routledge Companion*, p. 3).

impiegato presso lo stesso Repertory Theater).³⁶⁸ E la fama del secondo, in particolare, è tale che ormai Theresa Lang può parlarne come del «padrino della dramaturgia americana».³⁶⁹

L'università di New Haven fa scuola. Sul suo esempio numerosi altri programmi di formazione dramaturgica universitari e non si diffondono per i cinquanta Stati nordamericani. Sono offerti corsi di formazione universitaria presso il Brooklyn College, la Stony Brook University di New York, l'Università del Massachusetts, l'Università dell'Iowa, l'Università californiana di San Diego, l'Università di Villanova (Pennsylvania) e l'Università Cattolica di Washington DC; alla pratica aprono i battenti anche altri due Atenei della Ivy League, Harvard e la Columbia.³⁷⁰ Tra i corsi più quotati e recenti è possibile annoverare, invece, il Bachelor della Carnegie Melon University dedicato specificamente alla Production Dramaturgy, fondato da Michael Mark Chemers nel 2012.³⁷¹ Già negli anni Ottanta, poi, Hay riteneva fosse attivo uno dei più eccelsi percorsi di formazione dramaturgica offerti negli Stati Uniti, che curiosamente però non faceva menzione diretta della pratica: il dottorato in regia della Stanford University, fondato nel 1973³⁷² e teso a formare dei «director-scholars» (registi-studiosi). «It has the explicit requirement for directors to be intellectually equipped with strong dramaturgical skills, with an implicit recognition that the most effective dramaturgs in the American theatre function as directors».³⁷³ Una simile marea formativa, oltretutto, non si rivela stagnante. La notevole mole di dramaturg istruiti accademicamente scopre delle effettive possibilità di impiego nel proprio ambito: molti teatri americani si dimostrano disposti ad assumere i professionisti fuoriusciti da simili percorsi tramite la fondazione di appositi «literary offices».³⁷⁴

³⁶⁸ Rosen provvede a inserire Bly e Cattaneo nel novero dei primi, promettenti studenti di dramaturgie di Yale («the first golden batches to emerge from the Yale program in dramaturgy», «i primi lotti d'oro a emergere dal programma in dramaturgia di Yale»), seguiti nella loro formazione da Stanley Kauffman (1916-2013) e Richard Gilman (1923-2006) (CARDULLO, *What is Dramaturgy*, pp. 189-190). Barnette, al contrario, sostiene i due non abbiano avuto modo di ricevere una formazione dramaturgica universitaria, arrivando alla dramaturgie professionale per altre vie (BARNETTE, *Adapturgy*, p. 32). L'insieme di dramaturg formati presso Yale, a prescindere, ha contribuito enormemente allo sviluppo nazionale della pratica, e i suoi membri hanno occupato posizioni di rilievo nei maggiori teatri regionali del Paese (CARDULLO, *What is Dramaturgy*, p. 190).

³⁶⁹ «godfather of American dramaturgy» (LANG, *Essential Dramaturgy*, p. 6).

³⁷⁰ CARDULLO, *What is Dramaturgy*, p. 71; BLY, *The Production Notebooks*, I, *Introduction*; sito di American Theatre, *A Sampler of Graduate Dramaturgy Programs in the U.S.* (<https://www.americantheatre.org/2001/01/01/a-sampler-of-graduate-dramaturgy-programs-in-the-u-s/>), supplemento di INEZ BROWN LENORA, *You Can't Tell a Dramaturg by Her Title*, in «American Theatre», 1° gennaio 2001. Il programma teatrale dell'Università Cattolica, in particolare, è fatto risalire agli anni Trenta del Novecento (anche se è plausibile che un'impronta più apertamente dramaturgica gli sia stata conferita solo in seguito; *Ibidem*).

³⁷¹ BARNETTE, *Adapturgy*, p. 32.

³⁷² *A Sampler*.

³⁷³ HAY PETER, *American Dramaturgy: A Critical Re-Appraisal*, in CARDULLO, *What is Dramaturgy*, p. 71. «Richiede esplicitamente che i registi siano forniti, a livello intellettuale, di forti competenze dramaturgiche: con un riconoscimento implicito che i dramaturg più capaci del teatro americano lavorano come registi».

³⁷⁴ ROMANSKA, *Routledge Companion*, p. 3. L'entusiasmo statunitense per la dramaturgie e la fioritura di appositi corsi di formazione – fenomeni che sicuramente permangono rilevanti tuttora – assumono invece, nella trattazione di Rosen, le sembianze di una semplice moda passeggera («fad»): praticata a cavallo tra anni Settanta e Ottanta da una generazione di artisti mancati («artists *manqués*») che nel teatro e nella dramaturgie trovano una via di scampo almeno temporanea alla prospettiva di una vita tradizionale (CARDULLO, *What is Dramaturgy*, pp. 177-180).

Il fermento drammaturgico di Yale, poi, contribuisce sensibilmente anche alla diffusa attenzione teorica del Paese per la figura del drammaturgo: tesa a sviscerarne le sembianze, a diminuirne l'estraneità. Già prima che l'università del Connecticut inauguri i suoi sforzi, nel 1960, fa la sua comparsa sulla rivista «World Theatre» un pezzo, attribuito a un certo Günter Skopnik, dominato dal titolo *An Unusual Person: Der Dramaturg*. Una dicitura che, assieme all'articolo maschile tedesco (e volendo tralasciare, nella mancanza di riferimenti biografici più precisi, l'onomastica europea dell'autore), sembra voler conservare anche il proprio attaccamento alla patria della professione. Yale, in seguito, alimenta la fiamma di tale interesse con la propria rivista «Theater»: è del 1978, un anno dopo l'inaugurazione del Master in Dramaturgy, un numero monografico sull'argomento a cura di Schechter; nel 1986 Bly curerà un ulteriore contributo in materia.³⁷⁵ E già nel 1980 Peter Hay e Lloyd Richards si sono ritrovati, in contesti diversi, a formulare la medesima domanda: *What is a Dramaturg?*. A questo stesso giro d'anni, infine, risale l'organizzazione, da parte della rivista Theatre Communications Group, di una grande conferenza sull'argomento. Un momento d'incontro tramandato nel 1981 da un sommario di James Leverett (poi docente in Dramaturgy and Dramatic Criticism a Yale) intitolato *Dramaturgs and Literary Managers: a Major Conference to Define the Role*.³⁷⁶

4.1.2 Teatri regionali. Il caso del Guthrie Theater, dagli anni Ottanta a oggi

A favorire e incoraggiare questo fermento drammaturgico concorre anche lo sviluppo del panorama dei teatri regionali. I cinquanta Stati che costituiscono il colosso statunitense, forse, avrebbero troppe difficoltà nello stabilire un singolo teatro nazionale (ne sia prova l'esperimento dell'istituzione di Corbin). Ben più facile la fondazione di più istituzioni distinte, significative per il contesto di aree geografiche più ridotte. Romanska offre una panoramica sintetica quanto efficace della fioritura di simili realtà "regionali":

Funded primarily through private donations, American regional theatres served traditionally different functions than that of state-funded European theatres. In most cases, American

³⁷⁵ Ivi, p. 68; Cfr. SKOPNIK GÜNTER, *An Unusual Person – Der Dramaturg – Une Institution Proprement Allemande*, in «World Theatre» v. 9, n. 3, 1960, pp. 233-238; LEVERETT JAMES, *Dramaturgs and Literary Managers: A Major Conference to Define the Role*, in «Theatre Communications», n. 2, 1981.

³⁷⁶ CARDULLO, *What is Dramaturgy*, p. 68. La domanda, formulata in maniera identica da Hay e Richards, è filtrata attraverso un identico medium: quello della *program note*. Hay scrive la sua nel 1980 per il Theatre Communications Group; Richards, un anno dopo, ne realizza una per lo Yale Repertory Theatre. Ed è interessante constatare che «The New York Times», nel titolo dell'articolo che dedica alla conferenza del Theatre Communications Group, riproponga in maniera più o meno consapevole tale domanda: *Stage Conference Asks What Is a Dramaturge?* (curiosa, qui come altrove, l'aggiunta al termine della -e finale in sede non verbale; Ivi, pp. 68; 88; Cfr. BENNETTS LESLIE, *Stage Conference Asks What Is a Dramaturge?*, in «The New York Times», 23 giugno 1983).

dramaturgs working at regional theatres weren't as concerned with preserving the national theatrical legacy as they were with creating work that reflected the current social and cultural moment.³⁷⁷

Non diversamente dal New Theatre newyorkese che accoglie, primo al mondo, il literary manager Corbin, anche i teatri americani di secondo Novecento sembrano poter contare sulle proprie forze (o almeno su quelle di donatori generosi), non necessitando di precisi finanziamenti statali. Ma tale mancanza di fondi pubblici, fortunatamente, non impedisce loro di reclutare dramaturg.³⁷⁸

Tra le numerose inaugurazioni che costellano i primi anni Sessanta spicca, per importanza, quella del Guthrie Theater di Minneapolis, Minnesota, nel 1963.³⁷⁹ Fondato dal regista inglese Sir Tyrone Guthrie (1900-1971), il teatro è tutt'oggi considerato un centro di produzione, diffusione ed educazione teatrale tra i più noti e prolifici negli Stati Uniti. E nella sua attuale *mission* è possibile individuare una serie di parole chiave significative:

The Guthrie Theater, founded in 1963, is an American center for theater performance, production, education and professional training. By presenting both classical and new work from diverse cultures, the Guthrie illuminates the common humanity connecting Minnesota to the peoples of the world.³⁸⁰

Nato, come buona parte degli altri teatri regionali statunitensi, nel segno del finanziamento privato, il Guthrie ha guadagnato, nel corso degli anni, un prestigio tale da arrogarsi, non diversamente da un

³⁷⁷ ROMANSKA, *Routledge Companion*, p. 3. «Finanziati principalmente tramite donazioni private, i teatri regionali americani avevano tradizionalmente funzioni differenti da quelle dei teatri europei a sovvenzione statale. Nella maggior parte dei casi, i dramaturg americani impiegati presso i teatri regionali erano più interessati a creare lavori capaci di riflettere la situazione sociale e culturale del momento che non a preservare un'eredità teatrale nazionale».

³⁷⁸ Mark Bly individua nell'Eugene O'Neill Theater Center di Waterford (Connecticut) una delle prime istituzioni americane a ospitare formalmente, dal 1968 in avanti, dei professionisti definiti come dramaturg (BLY, *The Production Notebooks*, v. I, *Introduction*; non si tratta però, si premura di precisarlo, della prima in assoluto). E già negli anni Ottanta un sondaggio inviato da Londré a centotrenta istituzioni teatrali sparse per gli Stati Uniti permette di individuare almeno sessantuno praticanti di dramaturgie attivi al loro interno. Diverse istituzioni teatrali, inoltre, già in questa fase impiegano più di un dramaturg a tempo pieno. Tale sondaggio, *Results of ATA Commission on Theatre Research's Survey of Current Practice in Dramaturgy* (1983, basato sulla stagione teatrale 1981-1982) sembra non sia mai stato pubblicato (CARDULLO, *What is Dramaturgy*, pp. 69-71).

³⁷⁹ Una più precisa panoramica della fondazione e dei primi finanziamenti del Guthrie è offerta sul sito del Guthrie Theater, *A History of the Guthrie Theater* (https://www.guthrietheater.org/globalassets/pdf/guthrie_history.pdf); Cfr. anche GUILFOYLE PEG, *The Guthrie Theater: Images, History and Inside Stories*, a cura di Sheila Livingston, Nodin Press, Minneapolis 2006.

³⁸⁰ ROMANSKA, *Routledge Companion*, pp. 258-259. «Il teatro Guthrie, fondato nel 1963, è un centro teatrale americano dedito alla pratica, alla produzione, all'educazione e alla formazione professionale. Presentando sia letteratura classica che nuovi lavori frutto di culture differenti, il Guthrie mette in luce un'umanità che collega il Minnesota e i popoli del mondo». La dichiarata attenzione alla diversità culturale del teatro, tuttavia, è stata nel corso della stagione 2013-2014 oggetto di aspre critiche: rivolte all'apparente mancanza – o comunque alla marcata minorità – di rappresentazioni e presenza scenica di donne e membri di minoranze culturali non bianche (Cfr. COMBS MARIANNE, *Guthrie Theater's debt to women and diversity*, in Ivi, pp. 256-260).

teatro nazionale di stampo europeo, generosi finanziamenti statali sia dal Minnesota State Arts Board che dal National Endowment for the Arts.³⁸¹ E non sorprenderà scoprire, forse, che tale istituzione sia inestricabilmente connessa a due dei massimi praticanti di drammaturgie sul suolo americano. Mark Bly e Michael Lupu (1930-2019) sono stati a lungo drammaturg a tempo pieno del Guthrie; il primo vi ha lavorato tra 1981 e 1989, il secondo vi ha speso oltre tre decenni.³⁸² E la presenza dei due provvede, già in questo periodo, a fare del Guthrie un centro drammaturgico di prodigiosa modernità e grande innovatività. Alla metà degli anni Ottanta, del resto, Bly e Lupu risultano qui inseriti in un apposito dipartimento drammaturgico: un organo, affidato alla guida dei due, composto da un consulente letterario part-time (capace di lavorare anche come drammaturg per singole produzioni), da un bibliotecario part-time e da uno stagista proveniente da uno dei numerosi programmi universitari di formazione teatrale del Paese.³⁸³ Nel 1986 Bly ha fornito un'agile ma esaustiva rassegna delle mansioni affidate a tale equipe:

As in any dramaturgy or literary department, we serve the usual functions of receiving and reading scripts. At the Guthrie my department is also generally responsible for approving all written copy concerning our productions. Printed material such as press releases, which are put together by another department, must be approved by us in order to help insure factual accuracy; and in our public pronouncements we adopt a uniform and appropriate aesthetic approach to individual productions. Beyond such routine matters, the Guthrie's dramaturgs also serve the theater as production dramaturgs and as planners who generate ideas and artistic projects for the theater [...] Of course we generate ideas for projects and productions all year round, but the season-planning process in which we specifically fit all of our ideas into a workable schedule for the following season lasts about four to six months. The artistic director makes the final decisions, but the dramaturgs provide many of the initial ideas. During this process we may contact directors whose work we find exciting, and ask them what plays they might be interested in directing. We try very

³⁸¹ Ivi, p. 259. Non si tratta dell'unico teatro regionale approdato a un – almeno parziale – finanziamento statale: già negli anni Ottanta, Hay poteva sostenere che «our major theatres [...] are given millions in public funds or tax-exempt donations each year» (CARDULLO, *What is Dramaturgy*, p. 77; «i nostri maggiori teatri [...] ogni anno ricevono milioni di dollari tramite fondi pubblici o donazioni esentasse»). Il drammaturg, poi, si sofferma sulle responsabilità artistiche implicate dall'erogazione di fondi pubblici ingenti: citando come esempio il Mark Taper Forum di Los Angeles, criticato nel 1980 per la produzione di uno spettacolo, *I Ought to Be in Pictures* (da un testo di Neil Simon), ritenuto fin troppo commerciale (Ibidem).

³⁸² Bly, successivamente, ha lavorato alla Yale School of Drama, capitanando il dipartimento drammaturgico della prestigiosa istituzione tra 1992 e 2004; PRESTON ROHAN, *Longtime Guthrie dramaturg Michael Lupu, who shaped shows for decades, dies at 89*, in «StarTribune», 7 settembre 2019.

³⁸³ CARDULLO, *What is Dramaturgy*, p. 105. Bly, poi, si sofferma sulla richiesta del teatro, risalente circa al 1985, di descrivere le occupazioni dei membri del dipartimento drammaturgico; un requisito familiare a numerosi professionisti della prassi (tra i quali, sul suolo americano, Hay; Cfr. Ivi, pp. 67-68). E la descrizione prodotta per l'occasione da Bly e Lupu occupa nove pagine con spaziatura singola (Ivi, p. 105). L'attuale organico del teatro, in compenso, non sembra fare esplicito riferimento al proprio dipartimento letterario, limitandosi alla menzione del solo Resident Dramaturg Carla Steen (sito del Guthrie Theater).

hard to develop ideas that excite the artists who will be involved with the production and that will galvanize them into action.³⁸⁴

Nell'attività di Bly, Lupu e dei loro collaboratori è possibile scorgere buona parte di quella gamma di funzioni che sarà comunemente associata al dramaturg statunitense nel corso dei decenni successivi. Il dipartimento drammaturgico si occupa di leggere *scripts* (non è specificato se *solicited* o meno), di seguire la produzione di singoli lavori, di stimolare il dibattito creativo in sede processuale e di rappresentare il Guthrie nell'interazione con artisti esterni; alla coerenza della mission del teatro, poi, contribuisce sia sovrintendendo i materiali dati alle stampe che fornendo apporti considerevoli alla programmazione stagionale. E, nell'ambito della costruzione di quest'ultima, Bly fa notare i dramaturg hanno anche un ruolo notevole nel proporre l'assegnazione dei ruoli agli attori residenti, oltre che nell'ipotizzare un budget dedicato all'assunzione di professionisti esterni per eventuali parti mancanti.³⁸⁵

Il "padrino" della dramaturgie americana, inoltre, si sofferma sul suo lavoro in quanto production dramaturg del teatro delle Twin Cities.³⁸⁶ Lui e Lupu, dice, fungono da dramaturg – «[to] dramaturg», utilizzato alla stregua di un verbo transitivo – per tre allestimenti annuali a testa; un settimo spettacolo può scoprire il suo dramaturg nel consulente letterario del dipartimento. E anche la scelta di quali lavori seguire ricade generalmente, previo consenso del direttore artistico, sulle preferenze di Bly e Lupu: che nel compiere la selezione hanno quindi modo di prendere in considerazione impegni presenti, esperienze pregresse, necessità del regista della produzione e, aspetto più raro, anche i propri desideri artistici del momento. Le mansioni di production dramaturg, al Guthrie, si concentrano prevalentemente su messa a fuoco del lavoro tramite approfondite discussioni con il regista (relative a questioni di testo o concetto spettacolare) e raccolta di materiale di background utile anche agli altri professionisti impegnati dalla produzione, come attori e tecnici. Alle informazioni sull'autore e sul

³⁸⁴ CARDULLO, *What is Dramaturgy*, pp. 105-106. «Come in qualunque dipartimento letterario o drammaturgico, abbiamo la consueta funzione di ricevere e leggere copioni. Al Guthrie, poi, il mio dipartimento tendenzialmente ha la responsabilità di approvare tutto ciò che viene scritto riguardo alle nostre produzioni. I materiali stampati, come i comunicati stampa, sono realizzati da un altro dipartimento, ma devono essere approvati da noi, allo scopo di assicurarne la correttezza fattuale; e nelle nostre dichiarazioni pubbliche adottiamo un approccio estetico uniforme e adeguato alle singole produzioni. Oltre a questi incarichi di routine, i dramaturg del Guthrie lavorano anche come dramaturg di produzione, come progettisti che generano idee e progetti artistici per il teatro [...] Chiaramente generiamo idee per progetti e produzioni lungo tutto il corso dell'anno, ma il processo di programmazione della stagione, durante il quale inseriamo tutte le nostre idee all'interno di un programma utilizzabile per la stagione successiva, dura dai quattro ai sei mesi. Il direttore artistico ha l'ultima parola, ma i dramaturg forniscono molte delle idee iniziali. Nel corso di questo processo possiamo contattare registi dei quali troviamo stimolante il lavoro, chiedendo loro quali drammi potrebbero essere interessati a dirigere. Lavoriamo duramente per sviluppare delle idee che possano stimolare gli artisti coinvolti nella produzione, che possano spronarli all'azione».

³⁸⁵ Ibidem.

³⁸⁶ Twin Cities è il nome comunemente attribuito all'area metropolitana del Minnesota composta da Minneapolis e dalla vicina Saint Paul.

periodo storico che fa da sfondo alla messinscena, inoltre, Bly ama accostare anche una rassegna degli allestimenti passati del testo: una «storia produttiva» tesa a inserire l'allestimento in corso nel solco di una tradizione già affermata, costellata magari da produzioni radicalmente diverse l'una dall'altra. E il confronto con tale «discussione continua con artisti passati e presenti» risulta componente irrinunciabile delle produzioni Guthrie.³⁸⁷

Il duo Bly-Lupu, nel corso dei suoi anni di collaborazione al Guthrie, ha perfezionato un metodo di lavoro informale ritenuto di indubbio valore. Il dramaturg “ufficiale” di una data produzione, la persona che figura nel suo programma, è sempre e comunque affiancato dall'altro, insignito del meno formale ruolo di «dramaturgical consultant». Sarà bene riportare per esteso la descrizione di questa collaborazione artistica offerta da Bly:

The primary production dramaturg works intimately with the director, attends nearly all rehearsals, and produces the elaborate Guthrie program/magazine for that particular show. The secondary “consultant” dramaturg attends rehearsals only at certain critical points to see how things are progressing: early runthroughs, early previews, etc. The principal production dramaturg provides the day-to-day dialogue with the director and has insight into the evolution of specific moments in the production. The secondary “consultant” production dramaturg provides a check or reminder system, validating some artistic choices and debating others. Frequently the most important function of the second production dramaturg is to stimulate the first to push for specific changes he has been contemplating for some time.³⁸⁸

All'interno del Guthrie, addirittura, sembra possibile individuare un “dramaturg del dramaturg”. Il primo dramaturg di produzione, pur attento – come richiesto dalla sua professione – a mantenere almeno parzialmente la distanza dal lavoro, si lascia coinvolgere maggiormente dal suo processo, partecipando a tutti i rehearsals e stabilendo uno stretto rapporto col regista; una presenza così aderente al lavoro, poi, lo rende editore ideale della sua narrazione critica destinata al pubblico. Sull'operato di un professionista così coinvolto, però, sembra vegliare l'occhio ben più distante di un

³⁸⁷ CARDULLO, *What is Dramaturgy*, p. 108. «production history»; «ongoing discussion with artists past and present».

³⁸⁸ Ivi, p. 107. «Il dramaturg di produzione primario lavora a stretto contatto col regista, partecipa a quasi tutte le prove e realizza l'elaborato programma/rivista del Guthrie per quel dato spettacolo. Il “consulente” secondario partecipa alle prove solo durante certi momenti critici, per vedere come stanno andando le cose: prove generali, anteprime aperte al pubblico etc. Il dramaturg di produzione principale provvede al dialogo quotidiano con il direttore e ha una precisa consapevolezza dell'evoluzione di dati momenti della produzione. Il dramaturg di produzione secondario, il “consulente”, fornisce un controllo o un sistema di promemoria, valorizzando determinate scelte artistiche e mettendone in discussione altre. Frequentemente la funzione più importante del secondo dramaturg di produzione è stimolare il primo a spingere per l'implementazione di cambiamenti che ha in mente da tempo». Più avanti, Bly ha modo di esprimersi sul suo ruolo nel corso delle prove – una posizione che riassume icasticamente nella locuzione «I question», ‘faccio domande’ – e sulla possibilità dramaturgica di conservare obiettività e “distanza” anche partecipando a ogni singola sessione di prove (Ivi, pp. 110-111; Cfr. BLY, *The Production Notebooks*, I, *Introduction*).

secondo: di quel consulente che prende parte al processo solo durante i momenti focali del suo sviluppo, per controllare il quadro complessivo. Si tratta, in tutto e per tutto, di un altro “terzo occhio”, di un professionista *ancora più estraneo* alla produzione del dramaturg in sé. Si tratta, poi, quasi di un sostenitore di quest’ultimo. Qualcuno che può incoraggiare il dramaturg di produzione a spingere per l’implementazione di scelte che questi va rimuginando già da tempo, senza decidersi a proporle al regista. In un universo teatrale in cui il dramaturg può essere tendenzialmente considerato il membro più estraneo all’organico di un teatro (e al contempo il meno tutelato), al Guthrie tale professionista è invitato a far sentire la propria voce da qualcuno che, per una data produzione, lo supera in estraneità. Un simile meccanismo di tutela e incoraggiamento del dramaturg, prevedibilmente, non ha nulla di ufficiale. Tale trovata, in compenso, è frutto del lavoro e dell’esperienza di due dei più acclamati professionisti di dramaturgie statunitense. E Bly ritiene la sua efficacia sia tale da rendere l’attività del solo “consulente” paragonabile, per mole, all’intero lavoro di dramaturgie di produzione svolto, nello stesso giro d’anni, presso gli altri teatri americani.³⁸⁹ Si è fatto riferimento all’elaborato «program/magazine» che il Guthrie dedica a ogni singola produzione.³⁹⁰ Un compendio, destinato al pubblico, contenente una serie di nozioni sul testo, sul suo autore e sulla sua trasposizione scenica. A lavorarvi è il dramaturg di produzione assegnato a un dato spettacolo; negli anni spesi come guida per il dipartimento drammaturgico, poi, Bly annovera tra le sue responsabilità anche quella complessiva delle *program notes*.³⁹¹ E il Guthrie, focolare drammaturgico del teatro regionale americano, vanta una lunga e affermata tradizione in tale pratica di *audience outreach*. La produzione di «Play Guides» (o «Study Guides») destinate primariamente a un uso scolastico ha inizio nel 1975; alla metà degli anni Ottanta, durante l’incarico congiunto di Bly e Lupu, ne viene realizzata una per quasi ogni singola produzione del teatro. E, a partire dalla stagione 2000-2001, tali guide hanno raggiunto il massimo livello di accessibilità possibile: sono state offerte online. Rese più agili e sintetiche per questioni di copyright allargato, dotate di link intertestuali e compatibili con tablet, le Play Guides sono ora disponibili ovunque, fruibili ben oltre i confini del Minnesota e quelli degli States. Tali guide si compongono, nella descrizione dell’attuale dramaturg

³⁸⁹ CARDULLO, *What is Dramaturgy*, pp. 110-111. «In my experience, these duties that our secondary production dramaturg performs are the full extent of the production dramaturgy performed at most theaters. Mind you, I do think that there is value in even this much dramaturgical assistance, but this kind of dramaturgy barely scratches the surface of what we call production dramaturgy here at the Guthrie» («Nella mia esperienza, queste mansioni rivestite dal nostro dramaturg di produzione secondario coincidono con l’intera dramaturgie di produzione svolta presso altri teatri. Sia chiaro, ritengo che anche un simile ammontare di assistenza drammaturgica abbia un valore, ma questo tipo di dramaturgie scalfisce a malapena la superficie di quella che noi chiamiamo dramaturgie di produzione al Guthrie»). Scrivendo nel 2005, Londré ha modo di soffermarsi anche sull’ottima esperienza di alcuni dei suoi studenti come tirocinanti in dramaturgie al Guthrie: la cosiddetta «Guthrie Experience», favorita dal supporto dell’allora direttore Ken Washington (1946-2014) (HARDISON LONDRÉ, *Words at Play*, p. 234).

³⁹⁰ CARDULLO, *What is Dramaturgy*, p. 107.

³⁹¹ Ivi, pp. 113-114.

residente Carla Steen, di quattro principali sezioni tematiche: The Play, The Playwright, Cultural Context, The Guthrie Production (rispettivamente ‘Opera’, ‘Autore’, ‘Contesto culturale’ e ‘Produzione del Guthrie’). Quattro ambiti nei quali si riversa una miriade di suggestioni diverse. Sinossi, lista dei personaggi, citazioni attinte da varie fonti, biografia e cronologia della vita dell’autore, glossari, interviste ai membri della compagnia, riferimenti bibliografici e tanto altro; il tutto, chiaramente, accompagnato da immagini e fotografie, e inserito in una cornice formale che, pur pensata per una fruizione online, continua a mantenere vistosi debiti verso la carta stampata.³⁹² A esempio di Play Guide è possibile eleggere, tra tante, quella dedicata all’allestimento dello shakespeariano *Re Lear* diretto da Joseph Haj (che permane direttore artistico dell’istituzione), debuttato nel febbraio 2017. Il libello, composto da poco meno di trenta pagine, ripropone alla perfezione lo schema descritto da Steen (pur scambiando l’ordine delle sezioni Playwright e Play). Include, poi, interviste al regista, alla costumista Jennifer Moeller e ai due veterani del teatro chiamati ad alternarsi nella parte di Lear: Nat Fuller e Stephen Yoakam.³⁹³

4.2 Literary Managers and Dramaturgs of the Americas (LMDA)

Ho scelto di dedicare una sezione alla controparte americana di associazioni quali la tedesca Dramaturgische Gesellschaft e il britannico Dramaturg’s Network, semplicemente, per l’importanza che tale ente è arrivato a rivestire nell’ambito dello sviluppo e della valorizzazione della pratica d’oltremare. In un’America onnivora di lasciti europei della dramaturgie come di loro riformulazioni, un’associazione come Literary Managers and Dramaturgs of the Americas (‘Manager Letterari e Dramaturg delle Americhe’, LMDA) ha avuto un ruolo fondamentale, e tra le sue fila hanno militato buona parte dei più significativi dramaturg degli Stati Uniti.³⁹⁴ Fondata a New York nel 1985, LMDA è un gruppo che oggi accoglie tra i suoi membri centinaia di dramaturg attivi sul suolo americano, canadese e messicano.³⁹⁵ L’associazione fa proprio il seguente statement:³⁹⁶

³⁹² ROMANSKA, *Routledge Companion*, pp. 500-501. L’articolo usato come riferimento (TANYA DEAN, *Digital engagement. Strategies for online dramaturgy*, in Ivi, pp. 500-505), si basa su un’intervista dell’autrice con Carla Steen risalente al 2013. Attualmente il sito del teatro non sembra riportare riferimenti all’archivio che Dean, al momento della realizzazione dell’articolo, voleva accessibile tramite la sezione Education. Ciò nonostante, le Play Guides di diversi spettacoli (tra le quali quella di *Re Lear* citata come esempio) sono reperibili online.

³⁹³ Sito del Guthrie Theater, *King Lear Study Guide* (https://www.guthrietheater.org/globalassets/pdf/study-guides/kinglear_studyguide2.pdf). Steen è indicata sia come dramaturg che come ricercatrice di materiali (affiancata nella seconda mansione da Belinda Westmaas Jones e Madeline Kvale), mentre la grafica della guida è curata da Akemi Graves.

³⁹⁴ LMDA, poi, è l’unica tra le tre associazioni a vantare sia una dimensione sovracontinentale – Dramaturgische Gesellschaft si rivolge ai Paesi di lingua tedesca d’Europa e alla Svizzera, il Dramaturg’s Network al Regno Unito – che un interesse trilingue: agli Stati Uniti affianca il Canada franco-anglofono e il Messico ispanofono.

³⁹⁵ LUCKHURST, *Revolution*, p. 110.

³⁹⁶ L’uso plurale di «Americas» nel nome del gruppo è un’aggiunta del 1997, implementata contemporaneamente alla fondazione del ramo canadese dell’associazione (BARNETTE, *Adapturgy*, p. 30); la branca messicana di LMDA è ancora più recente, ufficializzata nel 2021; sito della LMDA, LMDA México (<https://lmda.org/mexico>).

Literary Managers and Dramaturgs of the Americas was founded in 1985 as the volunteer membership organization for the professions of literary management and dramaturgy. LMDA is a not-for-profit tax-exempt organization with members throughout North America and abroad. LMDA holds the belief that theater is a vital art form that has the power to nourish, educate, and transform individuals and their communities and that dramaturgy is central to the process of theater-making.³⁹⁷

Gli obiettivi che LMDA si propone includono l'affermazione dei ruoli di dramaturg e literary manager, la diffusione di informazioni su tali professioni, la promozione di collaborazioni tra i suoi membri e l'esplorazione di discipline trasversali al teatro (come la danza, l'opera e la performance art).³⁹⁸ Tale associazione può essere percepita, in tutto e per tutto, come *hub* comunitario di riferimento per buona parte dei praticanti di dramaturgie del continente americano; un insieme eterogeneo di dramaturg che, a un prezzo annuale modesto e variabile, può usufruire di tutti i servizi di LMDA.³⁹⁹ Tra questi spicca, sicuramente, l'assistenza che l'associazione offre ai propri membri nella ricerca e nella valorizzazione della loro attività di dramaturg. Nella sua continua tensione verso un sempre maggiore riconoscimento della professione dramaturgica, LMDA è dedita anche al miglioramento delle condizioni d'impiego e delle prospettive dei propri associati. A simili premure è dedicata una sezione apposita del sito dell'associazione, Employment Tools ('Strumenti d'impiego'). Rivolta tanto ai praticanti che ai loro potenziali datori di lavoro, Employment Tools è composta dalle seguenti risorse:

- *Job Listings* ('Elenchi di opportunità'), uno spazio dove vengono elencate possibili opportunità di lavoro, complete di requisiti per l'assunzione e fasce di retribuzione. Tali proposte, avanzate tramite un apposito modulo di richiesta accessibile anche dai non membri, vengono prese in considerazione dall'associazione e, se ritenute valide, pubblicate.
- *Find a Dramaturg* ('Trova un dramaturg'), un archivio contenente informazioni su tutti i membri che hanno deciso di renderle pubbliche. Gli associati possono essere ricercati

³⁹⁷ Sito della LMDA, About Us (<https://lmda.org/about>). «Manager Letterari e Dramaturg delle Americhe è stata fondata nel 1985 come organizzazione ad appartenenza volontaria per le professioni di management letterario e dramaturgia. LMDA è un'organizzazione non-profit esentasse con membri sia in Nordamerica che all'estero. LMDA è convinta che il teatro sia una forma d'arte vitale capace di nutrire, educare e trasformare le persone e le loro comunità, e che la dramaturgia sia centrale nel processo della creazione teatrale».

³⁹⁸ Ibidem.

³⁹⁹ Interessante, tra le varie fasce di prezzo disponibili (dedicate a membri individuali, associazioni, nuovi iscritti e studenti), la presenza di un'opzione *Pay What You Can* ('Paga ciò che puoi), rimessa alla decisione del potenziale membro e fissata, al minimo, ad appena cinque dollari americani. Sito della LMDA, Join LMDA (<https://lmda.org/join>).

tramite nome, città, Paese, lingua/e, aree di esperienza ed eventuale disponibilità ad attività di dramaturg freelancer.

- *Employment Guidelines* ('Linee guida d'impiego'), una guida – della quale si prevede un prossimo aggiornamento nella primavera 2022 – tesa ad aiutare i membri a stipulare contratti di lavoro dignitosi e a essere retribuiti giustamente in base al loro contributo.
- *Sample Contracts* ('Esempi di contratti'), connessa alla sezione precedente – e a sua volta in attesa di aggiornamento – include alcuni modelli di contratti di lavoro ai quali rifarsi nel momento in cui si considerano delle possibilità d'impiego.
- *Pricing Your Services* ('Valutare i tuoi servizi'), una guida alle tariffe elargite per vari impieghi come dramaturg; i membri possono beneficiare poi di un apposito calcolatore del tasso di mercato dramaturgico, denominato Dramaturgy Market Rate (DMR).
- *Negotiation Checklist* ('Lista di controllo per la contrattazione'), una raccolta di consigli utili a ottenere le migliori condizioni lavorative e retributive possibili prima, durante e dopo un colloquio di lavoro.
- *Intern Bill of Rights* ('Dichiarazione dei diritti dei tirocinanti'), documento dal sapore "motivazionale" dedicato a stagisti attivi nel mondo del teatro. E la presenza di una simile dichiarazione è indicativa, sicuramente, della fragilità istituzionale e della vulnerabilità di tutta una categoria di tirocinanti non retribuiti.
- *Report on Dramaturgy Internships* ('Rapporto su tirocini dramaturgici'), una bacheca dedicata alle esperienze di tirocinio dramaturgico, tramite la quale i membri possono scambiare pareri su stage che hanno ritenuto di valore.⁴⁰⁰

Secondo Anne Cattaneo (che ha servito tre mandati come presidente dell'associazione), LMDA è una vera e propria *necessità* per tutti coloro che vogliono tutelare il proprio lavoro e il proprio contributo artistico come dramaturg. «It's the guild, the service organization that represents and protects our work», afferma l'ex-presidente. «If you are going to work in the profession, you need to be a member».⁴⁰¹ La stessa LMDA, inoltre, offre direttamente alcune opportunità di finanziamento per professionisti e progetti ritenuti di valore. Tra queste è possibile annoverare, ad esempio, il Bly Creative Capacity Grant Program: proposto tra 2014 e 2017 grazie a una generosa donazione di Bly (uno dei membri fondatori di LMDA; presidente tra 2000 e 2006), e teso a finanziare lavori meritevoli

⁴⁰⁰ Sito della LMDA, Employment Tools (<https://lmda.org/employment-tools>).

⁴⁰¹ CATTANEO ANNE, *Leadership advice to a dramaturgy student*, in ROMANSKA, *Routledge Companion*, p. 244. «È la corporazione, l'organizzazione di servizio che rappresenta e protegge il nostro lavoro. Se intendi lavorare come dramaturg, hai bisogno di essere un membro».

di dramaturgie – selezionati tramite un bando sovranazionale – con alcune migliaia di dollari l’uno.⁴⁰² L’associazione, poi, organizza una conferenza annuale, eleggendo una città americana, canadese o messicana come luogo d’incontro tra accademici e dramaturg professionisti. E tale ricorrenza fornisce, senza dubbio, uno degli appuntamenti più consoni a una continua ridefinizione e un continuo sviluppo della dramaturgie come viene praticata da una discreta fetta della popolazione globale di dramaturg.⁴⁰³ LMDA, infine, attribuisce uno tra i più prestigiosi – per non dire tra i pochi – premi per la dramaturgie, il Gotthold Ephraim Lessing Award for Career Achievement (‘Premio alla carriera’): un riconoscimento che, facendo proprio il nome del primo dramaturg, viene assegnato per «una vita di conseguimenti nel campo della dramaturgie».⁴⁰⁴ E tale premio, nel corso degli anni, se lo sono aggiudicato alcuni tra i più eminenti dramaturg statunitensi citati nel corso di questa panoramica, quali Cattaneo (1998), Lupu (2006) e Bly (2010).⁴⁰⁵

⁴⁰² Sito della LMDA, Bly Creative Capacity Grant Program (<https://lmda.org/blygrant>).

⁴⁰³ LUCKHURST, *Revolution*, p. 110; BARNETTE, *Adapturgy*, p. 30. La conferenza 2020, svoltasi virtualmente a causa della pandemia Covid-19 e concentrata sulle possibilità della dramaturgie digitale, è stata “Crossing Borders, Pt 3: On the (Digital) Threshold / Atravesando Fronteras, parte 3: En el umbral (digital)” (‘Attraversando frontiere, parte 3: Confine (digitale)’). Cfr. Sito della LMDA, 2020 Conference / Conferencia 2020 (<https://lmda.org/2020-conference-conferencia-2020>); pagina dalla quale è possibile visualizzare e scaricare anche il relativo *2020 Conference Handbook* (<https://lmda.org/sites/default/files/LMDA%20Conference%20Handbook%202020.pdf>). La sede dell’evento, in assenza della pandemia, sarebbe stata Mexico City. Il libretto bilingue della conferenza include, tra altre cose, una rassegna dei drink scherzosi che si volevano offerti presso vari punti di ristoro virtuali (dominati tutti dal prefisso ‘Turg’, in riferimento al suffisso del termine ‘Dramaturg’: ‘Turgopolitan’ per il Cosmopolitan, ‘Turgoni’ per il Negroni etc.; Ivi, p. 30), e termina con un recupero dello slogan britannico della Seconda guerra mondiale “Keep Calm and Carry On” – ormai assunto allo stato di meme riadattabile nella cultura popolare digitale e non – fattosi per l’occasione “Keep Calm and Trust the Dramaturg” (Ivi, p. 49; Cfr. LEWIS BEX, *The renaissance of 'Keep Calm and Carry On'*, in «The Poster», v. 2, n. 1, giugno 2012, pp. 7-23).

⁴⁰⁴ «LMDA’s Gotthold Ephraim Lessing Award is our most prestigious tribute, given for a lifetime of achievement in the field of dramaturgie» (sito della LMDA, GE Lessing Award for Career Achievement).

⁴⁰⁵ Ibidem.

5. Preistoria della dramaturgie italiana. Gustavo Modena

«Non vi saranno attori in Italia, diceva Alfieri,
finché non vi sarà pubblico atto a formarli».
Importa dunque sommamente di considerare questo fattore
principalissimo del teatro per vedere [...]
quanta parte ebbe Modena nella riforma dell'arte.
Sventura capitale degli attori italiani è il non avere
né dramma, né teatro nazionale
onde attingere le norme del gusto.⁴⁰⁶

LUIGI BONAZZI

Si giunge, finalmente, alla trattazione della dramaturgie italiana. E suo punto di partenza non può essere che Gustavo Modena (1803-1861). Uomo risorgimentale, patriota militante, primattore, capocomico, occasionale (e sfortunato) praticante di numerosi altri mestieri, Modena è una figura emblematica tanto della lotta per l'unità di un'Italia disunita quanto del sistema teatrale vigente in quell'epoca di passaggio. È, soprattutto, una figura bramosa di spingere al cambiamento entrambe le situazioni. Rivoluzionario nella vita, e rivoluzionario del teatro: quella di Modena è un'esistenza nella quale palcoscenico e politica si intrecciano inestricabilmente. Al contempo – e non casualmente – «fondatore del Romanticismo degli attori italiani»⁴⁰⁷ e «inventore del teatro politico italiano»,⁴⁰⁸ il grande interprete veneto è parimenti considerato apripista e punto di riferimento per tutta la successiva generazione di *grandi attori* che, dopo aver avviato il loro percorso più o meno direttamente nel solco del suo, avrebbero finito per discostarsene notevolmente.⁴⁰⁹ In Modena, poi, Meldolesi ha voluto scorgere uno dei primi teatranti italiani ad aver intercettato, in maniera più o

⁴⁰⁶ BONAZZI LUIGI, *Gustavo Modena e l'arte sua*, Morlacchi, Perugia 2011, p. 51.

⁴⁰⁷ MARIANI LAURA (a cura di), Profilo di Gustavo Modena, *Modena rivisto. Due studi di Claudio Meldolesi*, in «Arti della performance. Orizzonti e culture», n. 1, 2012, p. 13. Petrini, d'altra parte, sostiene che Modena «romantico in senso stretto non fu mai»: «piuttosto coniugò l'afflato romantico che era in parte suo e che ereditò anche da Mazzini [...] con una sensibilità più lucida e "smitizzante" di derivazione illuministica» (PETRINI ARMANDO, *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, Edizioni ETS, Pisa 2012, p. 46).

⁴⁰⁸ MARIANI, «*Andare contro per strappare il bello*». *Studi di Claudio Meldolesi su Gustavo Modena*, in PETRINI (a cura di), *Ripensare Gustavo Modena. Attore e capocomico, riformatore del teatro fra arte e politica*, Bonanno, Roma 2012, p. 246. Modena, poi, è per Meldolesi «grande padre del teatro ottocentesco all'italiana» (MELDOLESI, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Bulzoni, Roma 1971, p. 60).

⁴⁰⁹ Già nel 1865, a neppure cinque anni dalla scomparsa di Modena, Bonazzi può esprimersi in tali termini: «E tanta fu l'efficacia del suo esempio, che quanti valenti attori sorsero dappoi, furono tutti considerati come allievi del Modena; e non solamente chi non fu mai nella sua compagnia, né mai ebbe da lui avvertimenti o consigli, ma anche chi non ebbe mai occasione di recitare, di parlare con lui» (BONAZZI, *Gustavo Modena*, p. 66). Sul non lineare rapporto tra Modena e la generazione attoriale successiva Cfr. PIETRINI SANDRA, *La recitazione grottesca e l'eredità mancata di Gustavo Modena*, in PETRINI, *Ripensare Gustavo Modena*, pp. 195-212.

meno consapevole che sia, la diffusione magmatica della dramaturgie.⁴¹⁰ Le peregrinazioni di Modena, a lungo esule per l'Europa, non lo conducono con continuità sul suolo tedesco,⁴¹¹ e la sua figura non coincide mai con quella di un uomo di teatro distaccato dal palcoscenico; al contrario, anche nel suo ruolo di capocomico Modena è sempre e comunque attore. Eppure, nella sua pratica riattivatrice sembra sia possibile scorgere, per il critico, i germi della dramaturgie lessinghiana. Veneziano di origine ma costretto a una sofferta apolidia dal suo fervore politico, l'attore trascorre buona parte della sua esistenza in esilio, vedendosi precludere le possibilità di ritorno ora nell'amata Italia ora in singole regioni. Figlio d'arte formato come avvocato per le aspirazioni del padre Giacomo (1757-1841), tra i grandi del palcoscenico dell'epoca, Modena fin dalla gioventù coniuga studi e pratica avvocatizia con un'affiatata militanza filodrammatica: sfociata, nei primi anni Venti, nell'effettiva assunzione presso compagnie professioniste dedite a tournée della penisola (prima la Fabbrichesi, poi la Raftopulo). Il giovane, in seguito, arriva a fare compagnia con lo stesso Giacomo, rassegnatosi all'idea che nel figlio la passione per l'arte superi di gran lunga quella per il diritto. Gli anni Trenta, e i moti insurrezionali che li segnano, danno il via alla lunga parabola dell'esilio di Modena. Condannato in contumacia da numerosi tribunali per aver preso parte alle insurrezioni, l'attore è costretto a lasciare l'Italia. Ha inizio la sua peregrinazione europea, divisa prevalentemente tra Svizzera, Francia e Belgio; nel primo Stato l'attore fa la conoscenza di Giulia Calame (1814-1869), destinata a diventargli moglie devotissima, compagna di vita indefessa e grande consulente in fatto di scene e costumi teatrali.⁴¹² Nel 1838 l'Austria concede l'amnistia agli esuli. Modena può finalmente fare ritorno in Italia. Prima, però, si concede una curiosa tappa oltre la Manica. Si reca a Londra, ospite di quel Giuseppe Mazzini (1805-1872) del quale sarà grande amico e che, nonostante alcuni tardi dissapori, eserciterà una notevole influenza sulle sue concezioni politiche come su quelle artistiche.⁴¹³ Nella capitale britannica l'attore debutta con l'esperimento delle sue *Dantate*, anomalo – ma fortunatissimo – allestimento della *Divina Comedia* di Dante Alighieri (1265-1321). Un anno dopo mette nuovamente piede sul suolo italiano, ricominciando le sue tournées presso tutte le regioni disposte ad accoglierlo (gli restano esclusi fino al 1846 quasi esclusivamente il Piemonte sabauda e lo Stato Pontificio). Nel 1843, poi, l'attore diventa capocomico: fonda la Compagnia dei giovani, “scuola compagnia” frequentata perlopiù, come suggerito dal nome, da interpreti nel fiore degli anni, e con le cui produzioni l'attore tenta di incoraggiare un graduale cambiamento delle prassi teatrali

⁴¹⁰ MELDOLESI, MOLINARI, *Lavoro del dramaturg*, p. 11.

⁴¹¹ Sulla questione vedi nota 418.

⁴¹² BONAZZI, *Gustavo Modena*, p. 166; MELDOLESI, *Profilo di Gustavo Modena*, p. 65.

⁴¹³ Ivi, p. 63; PETRINI, *Ripensare Gustavo Modena*, p. 86; IDEM, *Gustavo Modena*, pp. 175-176. Il più noto patriota risorgimentale, fondatore della Giovine Italia, compare nell'epistolario di Modena con l'affettuoso soprannome di “Pippo” (Ivi, p. 169; Cfr. MODENA GUSTAVO, *Gustavo Modena: politica e arte. Epistolario con biografia (1833-1861)*, Commissione editrice degli scritti di G. Mazzini, Roma 1888, p. C).

vigenti.⁴¹⁴ I conseguimenti dei suoi cosiddetti *putei* sono notevoli,⁴¹⁵ ma il loro lavoro con Modena avrà vita breve. Nel 1846, a soli tre anni dalla fondazione, il capocomico cede le redini della Compagnia al drammaturgo Giacinto Battaglia, terminando il pur promettente esperimento. I successivi moti del 1848, sparsisi a macchia d'olio per tutta la Penisola, non possono lasciare indifferente l'attore patriota. Modena vi prende parte attivamente, viaggiando per tutta Italia, partecipando ad alcuni scontri e contribuendo come può all'organizzazione delle neonate repubbliche insurrezionaliste. Ma, al fallimento dei tentativi rivoluzionari, l'attore si scopre nuovamente in esilio: limitato, questa volta, proprio al Piemonte che inizialmente gli aveva chiuso i suoi confini. Modena vi trascorrerà buona parte della propria esistenza successiva, esule nel suo stesso Paese.

L'ultimo decennio della vita dell'attore si divide tra tournée con varie compagnie, ambiziosi progetti teatrali mai andati in porto, investimenti economici infruttuosi e occasionali slanci di attività politico-rivoluzionaria.⁴¹⁶ Nel dicembre 1860, infine, Modena parte per Napoli, dove non ha mai avuto occasione di recitare, su invito di Tommaso Salvini. L'attore, però, non arriva a calcare il palcoscenico del capoluogo partenopeo. Colto da un malore, si appresta a ritornare a Torino nel cuore dell'inverno: un'operazione resa ancora più ardua da uno stato di salute che, cagionevole fin dalla tenera età, va peggiorando col passare degli anni. E, nonostante riesca a ricondurlo nella capitale sabauda, il viaggio ha conseguenze troppo gravose. Nelle parole del suo allievo e biografo Luigi Bonazzi (1811-1879), Gustavo Modena «senza aver mai perduto la pienezza delle facoltà mentali, senza nessuna di quelle contrazioni spasmodiche con cui soleva dipingere su la scena l'agonia dei tiranni, placidamente reclinando il capo come chi s'addormenta, nella notte del 20 febbraio 1861, spirò».⁴¹⁷

⁴¹⁴ MELDOLESI, *Profilo di Gustavo Modena*, p. 67.

⁴¹⁵ PETRINI, *Ripensare Gustavo Modena*, p. 229.

⁴¹⁶ Per limitarci alla sola attività teatrale, Modena già prima dei moti del '48 fa compagnia con Gian Paolo Calloud (1811-1878); dopo le insurrezioni ne crea nuovamente una propria (progetto arenato, come quello dei *putei*, nel giro di un paio d'anni), mentre verso la metà degli anni Cinquanta assume sempre brevemente la guida della compagnia Toselli-Colombino. L'attore, poi, considera a varie riprese – e finisce regolarmente per rifiutare – l'idea di associarsi alla Compagnia Reale Sarda. Nel 1855 Modena declina pure l'invito di Adelaide Ristori a recitare con lei a Parigi in occasione dell'Esposizione universale: l'attore è gravato da un odio troppo forte per una nazione che percepisce come traditrice della sua patria. Altri rifiuti "eccelsi" sono quello alla proposta di fare compagnia stabile a Milano, sotto auspicio dello stesso arciduca d'Austria, con Ristori e Salvini (1858) e quello all'offerta della cattedra di declamazione all'Università di Firenze (1860). In questi anni si collocano, infine, alcune recite assieme a Luigi Bonazzi. Ma anche con lui Modena non farà compagnia (MELDOLESI, *Profilo di Gustavo Modena*, pp. 22-28).

⁴¹⁷ BONAZZI, *Gustavo Modena*, p. 160. L'agile cronologia della vicenda biografica di Modena che ha fornito l'ossatura alla sua descrizione in questa sede è offerta in MELDOLESI, *Profilo di Gustavo Modena*, pp. 16-28.

5.1 Gustavo Modena “dramaturg”. Impulsi di rinnovamento

Gustavo Modena non fu mai, alla prova dei fatti, dramaturg. I suoi numerosi esili, come già accennato, non lo condussero con continuità sul suolo germanico, a contatto con quella pratica che aveva iniziato a prendervi radici poco meno d'un secolo prima. L'attore, di conseguenza, non dichiara apertamente rapporti col magma della dramaturgie, e non sembra averne avuti.⁴¹⁸ Ha modo di confermare, tuttavia, la visione in scena di alcuni attori tedeschi, per i quali dimostra grande ammirazione. Nel giugno 1841 scrive a Zanobi Bicchierai (1816-1887):

Ho veduto anch'io degli attori tedeschi, e li ho trovati *veri*. E veda se la verità è al suo luogo sempre e dappertutto; i tedeschi sono *veri* recitando drammi talvolta pieni e zeppi d'immagini strane e mugolose, di fantasmagorie, di slanci arditi i quali escono per ghiribizzo della natura da quelle fredde menti di uomini nutriti di burro e birra: e quei drammi sentono spesso lo stento, il lamberco.⁴¹⁹

Gli apprezzamenti di Modena investono, forse, degli istrioni debuttati col supporto più o meno marcato dell'attività di un dramaturg. Ma l'attore non sembra, per il momento, realizzarlo: la verità del palcoscenico è qualcosa che percepisce come prerogativa eminente del lavoro attoriale. Soprattutto se si considera come tali interpreti vengano ammirati *nonostante* i «drammi talvolta pieni e zeppi d'immagini strane e mugolose» che si trovano a dover recitare, frutto di «fredde menti» caratterizzate beffardamente in relazione alle abitudini alimentari nordiche dei loro proprietari. L'apporto di un dramaturg, qui, sembra mancare proprio in relazione all'aspetto che più gli competerebbe in questo periodo, quello della costruzione di un sano repertorio.

Ma alla Germania Modena non può che “tornare” quasi vent'anni dopo, nel 1858, durante la stesura di *Condizioni dell'arte drammatica in Italia*. La desolante panoramica della situazione teatrale del suo Paese, dopotutto, lo spinge a guardare con ammirazione al coevo panorama tedesco:

⁴¹⁸ È bene constatare qui, tuttavia, che nonostante una permanenza tedesca non sia documentata nella cronologia della vita dell'attore offerta da Meldolesi, il critico altrove dichiara un passaggio di Modena in Germania; *TEATRO APERTO, Atti del convegno Walkie-Talkie*, p. 56. Sonia Bellavia, poi, ha modo di sostenere una più o meno diretta ispirazione di Modena alle teorie di Lessing: la cui influenza si fa del resto sentire, ricorda, in tutta Europa. Ma, più che la pratica della dramaturgie, a essere apertamente comune al filosofo tedesco come all'attore veneziano è «la ricerca della vera natura, dell'identità di un popolo, che in nome della propria unità culturale è già nazione, ancor prima che abbia raggiunto l'unità politica»; ricerca sostenuta da entrambi tramite gli strumenti del palcoscenico (BELLAVIA SONIA, *Shakespeare, Teatro e Nazione: il pensiero europeo alle origini della riforma di Modena*, in PETRINI, *Ripensare Gustavo Modena*, pp. 155-158).

⁴¹⁹ MELDOLESI, *Profilo di Gustavo Modena*, pp. 65-66; Cfr. MODENA, *Epistolario di Gustavo Modena: 1827-1861*, a cura di Terenzio Grandi, Vittoriano, Roma 1955, p. 35. Lettera a Zanobi Bicchierai del 16 giugno 1841.

Occorre un insieme d'ordini e cose; occorre una mente regolatrice, senza la quale ogni compagnia è barca priva di timone. In Germania, il direttore è il primo mobile della compagnia: in Italia non troverai pubblico che si curi di sapere s'ei vi sia: fra noi nessun calcolo si fa dell'*armonia delle parti*, ed infatti non havvi compagnia che possa degnamente retribuire un direttore; mancano i mezzi. Ma qual divario altresì fra l'esecuzione complessiva dei drammi sulle scene straniere e lo strapazzo delle *mises en scène* in Italia! E quale enorme differenza fra una platea di Germania e una nostra platea!⁴²⁰

Anche in questo caso, l'attore si guarda bene dal menzionare la figura del dramaturg: la sua attenzione è rivolta a quella di un capocomico o tutt'al più di un proto-regista. Ma la ricerca di un'armonia complessiva dell'allestimento a scapito del successo personale dei singoli interpreti sarà uno dei punti focali della sua riforma. C'è di più. Qui come altrove, Modena si sofferma sulla necessità di un pubblico ricettivo a un'idea di teatro artistica e potenzialmente nazionale; non meramente devota al consumo, al facile intrattenimento e all'apprezzamento di un singolo, famoso interprete. L'apertura verso un *teatro* rinnovato non può che provenire da una *platea* rinnovata. E, pur senza riscuotere lo sperato successo, Modena non smetterà mai di operare per una trasformazione di entrambi.

Alla luce di quanto detto (e di quanto ancora si avrà modo di dire), l'ideale associazione dell'attore romantico alla prassi del dramaturg appare collocabile nel panorama descritto dall'italianissima parola chiave della *riattivazione*: scavo paziente e rispettoso all'interno di testi, pratiche e convenzioni vigenti capace di rivelare sfaccettature originali quanto inusitate.⁴²¹ Una pratica che, a partire dagli studi di Meldolesi, sembra costituire lo stendardo della dramaturgie in un Paese che tutt'oggi, sostanzialmente, non ha dramaturg formalmente riconosciuti. Per analizzare le sembianze del Modena ricettore degli impulsi della dramaturgie sembra bene dividere la trattazione in due distinte sezioni. Ci si soffermerà, in primo luogo, sull'attività individuale dell'attore: veicolata innanzitutto dal suo tentativo di riforma della pratica recitativa vigente all'epoca, ma filtrata pure nello scavo testuale, nelle traduzioni scenico-linguistiche e nelle originali rielaborazioni teatrali e letterarie. In seguito, si passerà ad analizzare la pur breve attività di Modena capocomico ricercando, nei suoi insegnamenti e negli allontanamenti rispetto alle pratiche contemporanee, potenzialità rinnovatrici e riattivatrici.⁴²²

⁴²⁰ MODENA, *Condizioni dell'arte drammatica in Italia*, in IDEM, *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, a cura di Terenzio Grandi, Istituto per la Storia del Risorgimento italiano, Roma 1957, p. 285. Lo scritto è pubblicato per la prima volta sulla milanese «L'Italia musicale», n. 52, giugno 1858; è stato poi recuperato nel volume *Giuseppe Moncalvo, artista comico. Notizie e documenti* di Antonino Bertolotti (Ivi, pp. 283; 287; Cfr. BERTOLOTTI ANTONINO, *Giuseppe Moncalvo, artista comico. Notizie e documenti*, Ricordi, Milano 1890).

⁴²¹ Cfr. ad esempio TEATRO APERTO, *Atti del convegno Walkie-Talkie*, p. 55; MELDOLESI, MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg*, pp. 24; 80-81; 202-203.

⁴²² Risulta quasi aneddotica ma curiosa, in un saggio di Paolo Puppa che presenta l'eloquente titolo *Gustavo Modena dramaturg e lettore di Dante*, l'affermazione «Drammaturgo di fatto, altresì, nello stanare i nuovi commediografi, pur

5.2 «La verità e la forza»: Gustavo Modena politico, pre-brechtiano, pedagogo⁴²³

Quella di Modena, come sarà già ampiamente emerso dalla sua biografia, è una parabola all'interno della quale l'arte risulta essere strettamente connessa a un afflato politico, alla mai sopita preoccupazione per una Patria divisa, disunita, turbata da ingerenze straniere e non raramente preclusa almeno in parte allo stesso attore esule. Modena, del resto, ricopre un ruolo di spicco in alcuni dei più significativi sommovimenti politici del Risorgimento italiano: negli anni Trenta prende parte ai moti insurrezionalisti che scuotono la penisola, combattendo a Rimini e Ancona, e intrattiene una stretta collaborazione con Giovanni Vicini (1771-1845), mentore del suo periodo di formazione come avvocato e presidente della neonata – e poco duratura – Provincie Unite Italiane;⁴²⁴ nei primi anni Quaranta, tornato dal suo esilio europeo, è membro di rilievo della Giovane Italia;⁴²⁵ la fine dello stesso decennio lo vede attivamente coinvolto dai moti del 1848 come combattente e collaboratore, oltre che di Mazzini, di due dei più significativi rivoluzionari del periodo, Daniele Manin (1804-1867) e Niccolò Tommaseo (1802-1874), coi quali pure finisce per avere delle divergenze; sempre in questo giro d'anni, infine, Modena si adopera per la costituzione di un Comitato Centrale Provvisorio dell'Associazione Nazionale Italiana (teso all'annessione di Roma e alla proclamazione di una repubblica) ed è eletto deputato all'Assemblea legislativa toscana con oltre diecimila voti (salvo poi dover lasciare Firenze ed esservi condannato in contumacia).⁴²⁶

Si tratta di un catalogo d'imprese – se non, purtroppo, di fallimenti – sostanzialmente in linea col profilo di diversi altri intellettuali dell'epoca. Uomini devoti all'idea, allora quasi utopica, di un'Italia unita e libera dalla dominazione straniera. Ma nel caso di Modena l'impegno politico e la sua concretizzazione attiva assumono ulteriore risalto nella misura in cui illuminano e favoriscono anche lo sviluppo della consapevolezza teatrale dell'attore-capocomico, consentendogli di mettere in atto un graduale, sostanziale distanziamento rispetto alle prassi artistiche e recitative vigenti nel nostro

nell'amarezza continua di dover respingere tante proposte che assicurano solo forni. Amarezza ogni volta che gli tocca dire a un aspirante autore “il vostro dramma non è rappresentabile”» (PETRINI, *Ripensare Gustavo Modena*, p. 180). Modena, in questo frangente, pare far proprie se non prefigurare le sembianze del dramaturg anglosassone intento ad affrontare, al meglio delle sue possibilità, una minacciosa mole di *unsolicited scripts*.

⁴²³ Il titolo della sezione è ripreso da un'affermazione di Bonazzi: «Udii talvolta difendere col nome della scuola di lui o slanci incomposti o sbadiglianti languori. Ma *Gustavo Modena era la verità e la forza*. Quel medesimo che abbatteva l'antico metodo di recitare compassato e pesante, sostituendovi una maniera più disinvolta e più rapida [...] Quel medesimo che nella recitazione introduceva quella sprezzatura e quell'abbandono che vela l'arte, era maestro nel modo di dire il verso e di puntare il periodo» (BONAZZI, *Gustavo Modena*, pp. 68-69; il corsivo è mio).

⁴²⁴ MELDOLESI, *Profilo di Gustavo Modena*, pp. 17-19; Lorenzo Mango parla esplicitamente di Modena come «braccio destro di Vicini nel progetto repubblicano emiliano» (MANGO LORENZO, *I dialoghi politici di Gustavo Modena*, in PETRINI, *Ripensare Gustavo Modena*, pp. 85-99, p. 86).

⁴²⁵ MELDOLESI, *Profilo di Gustavo Modena*, p. 21.

⁴²⁶ Ivi, p. 24. Per una più approfondita panoramica sul Risorgimento italiano e sul ruolo rivestito al suo interno da diversi contemporanei e conoscenti di Modena Cfr. SCIROCCO ALFONSO, *L'Italia del Risorgimento*, Il Mulino, Bologna 1990.

Ottocento. Meldolesi arriva ad affermare che siano stati proprio gli ideali di Modena a fornire valore, corpo e coerenza a dei tentativi di rinnovamento afflitti, altrimenti, da una certa «debolezza teorica»:

Fra teoria e pratica esisté in Modena una contraddizione, ed era qualcosa di più della contraddizione che lacerava l'intero movimento mazziniano: Mazzini collegava l'azione e la teoria con la fede, molti suoi seguaci tesero a dare un'interpretazione minimalista della teoria mazziniana del Risorgimento, avvicinandola al tatticismo politico. Per Modena, che fu sempre un massimalista, un estremista, la teoria prese il colore dell'ideale.

Possiamo dunque affermare che in Modena non vi fu un vero e proprio piano teorico e che ciò che guidò la sua battaglia fu sempre e solo lo slancio ideale verso alcuni valori non articolati sul piano delle idee. La passione politica e morale fu la molla dell'azione.

Per questo tutta l'opera di Modena appare a noi oggi come una grande arringa sui doveri e sui diritti.⁴²⁷

Non ci si sofferma troppo, in questa sede, sugli aspetti più rilevanti e innovativi della recitazione di Modena, già approfonditamente trattati da numerose pubblicazioni: si ricordi però che, conformemente al progetto appena illustrato dalle parole di Meldolesi, per l'attore «*il recitare è una ginnastica morale*».⁴²⁸ Le caratteristiche concrete della sua tecnica includono, sinteticamente, la maggiore predisposizione a un disinvolto realismo recitativo, l'apertura a vistose compenetrazioni di registro, un accostamento di tratti comici e tragici capace di infrangere l'ormai sterile partizione dei generi e un *grottesco* di fondo contrapposto a quella ricerca di una recitazione *sublime* vigente negli anni dell'operato di Modena come nei successivi.⁴²⁹ E i personaggi portati in scena dall'attore, forti di una trasposizione connotata da simili aspetti, sembrano lasciarsi alle spalle la bidimensionalità dei caratteri recitativi diffusi all'epoca per avvicinarsi a quei *personaggi* psicologicamente connotati che saranno introdotti dalla drammaturgia futura: arroccandosi, in mancanza di questi ultimi, sulla dimensione di passaggio di *tipi* solo parzialmente sfaccettati.⁴³⁰

⁴²⁷ MELDOLESI, *Profilo di Gustavo Modena*, p. 59.

⁴²⁸ MODENA, *Scritti e discorsi*, p. 244. Il corsivo è di Modena.

⁴²⁹ Cfr. a tal proposito, tra altre fonti, BONAZZI, *Gustavo Modena*, pp. 40-135; MELDOLESI, *Profilo di Gustavo Modena*, pp. 60-61; IDEM, *Modena rivisto*, p. 16; gli interventi BARSOTTI ANNA, *Modena e alfiere: un corpo a corpo modernizzatore (con un approfondimento nel Saul)* (pp. 101-120), PETRINI, *Modena e il personaggio: "ispirazione", "contraffazione", "finzione"* (pp. 135-153) e PIETRINI SANDRA, *La recitazione grottesca e l'eredità mancata di Gustavo Modena* (pp. 195-212) in PETRINI, *Ripensare Gustavo Modena*; IDEM, *Gustavo Modena*, pp. 78; 110-111; 127; 195; Cfr. anche ANDREI VINCENZO, *Gli attori italiani da Gustavo Modena a Ermete Novelli. Studio critico*, Elzeviriana, Firenze 1899.

⁴³⁰ Le definizioni sono di Petrini (PETRINI, *Gustavo Modena*, p. 137), che a commento della tecnica "realistica" di Modena richiama i *Saggi sul realismo* di György Lukács (1885-1971) (Cfr. LUKÁCS GYÖRGY, *Saggi sul realismo*, traduzione di Mario e Angelo Brelich, Einaudi, Torino 1950, traduzione italiana degli originali ungheresi *Balzac, Stendhal, Zola e Nagy orosz realisták*, 'Grandi realisti russi').

In relazione alla sua arte recitativa sembra lecito richiamare poi, in questa sede, almeno il curioso anticipo con cui, quasi cent'anni prima dell'avvento della teoria e della prassi brechtiane, Modena pare prefigurare lo *straniamento* teatrale, cifra caratterizzante del Brecht modellatore della dramaturgie moderna. Sull'argomento si è soffermata Sandra Pietrini, secondo la quale

La sua portata innovativa è da ricercare soprattutto nella capacità di rimescolare gli stilemi espressivi codificati secondo i generi [...] l'aderenza alla realtà psicologica, anche prosaica, del personaggio si sposa in Modena con una tendenza ai continui scarti da un registro all'altro, dal piano realistico a quello "simbolico", da una gestualità illustrativa, e persino imitativa, a una schiettamente espressiva. Ciò comportava da un lato una minore monotonia e dall'altro una sorta di estraniamento dal personaggio, che veniva vissuto e illustrato allo stesso tempo, in vivace alternanza.⁴³¹

Emblematica e quasi profetica, in tale contesto, l'affermazione dell'attore secondo la quale «Molto sarà ottenuto se gli spettatori, più che a sentire, saranno condotti a *pensare*».⁴³² In strepitoso anticipo sui tempi, nella sua arte Modena sembra manifestare la possibilità di *stare nel personaggio* e, contemporaneamente, di *guardarlo*. Una sfaccettatura critica dei propri ruoli che, nelle parole dell'attore, otterrebbe i migliori risultati se offerta a un pubblico pensante, attento, resistente a una più facile identificazione emotiva come alle lusinghe divistiche dei singoli interpreti. I tentativi di riforma di Modena, come quelli dei proto-dramaturg che l'hanno preceduto e dei continuatori della prassi che gli si succederanno, sono rivolti primariamente alla fruizione teatrale, che sarebbe loro premura rendere il più possibile critica e «intelligente».⁴³³

Una simile pulsione allo sviluppo del pubblico, del resto, si lega a quello che probabilmente è il più rilevante tra gli scritti teorici (o para-teorici) dell'attore, *Il Teatro educatore*, pubblicato nel 1836 su «L'italiano» (rivista parigina di riferimento per gli esuli italiani).⁴³⁴ Un articolo nel quale l'attore, dopo essersi scagliato – non diversamente da Lessing – contro l'aberrante francofilia vigente in ambito teatrale, propone un ritorno all'inarrivabile modello della Grecia antica. L'unica soluzione, per lui, è «Partire di dove i Greci lasciarono», prendendo gli elementi migliori del loro eccelso teatro

⁴³¹ PETRINI, *Ripensare Gustavo Modena*, p. 201.

⁴³² Ivi, p. 202; Cfr. MODENA, *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, p. 315. L'affermazione di Modena si collega a una rappresentazione del *Maometto* di Voltaire allestita il 29 giugno 1858 presso il Teatro Carignano torinese.

⁴³³ Il riferimento è a due istanze del termine apparse nelle sezioni precedenti (ma evidentemente successive cronologicamente a Modena): il programma del New Theatre newyorkese (*The New Theatre*, p. 13) e lo scambio tra Kenneth Tynan e George Devine su *Commedia* di Beckett (TYNAN KENNETH, *Letters*, p. 294).

⁴³⁴ L'articolo, originariamente, non presentava titolo, ricadendo sotto la semplice etichetta della sua rubrica *Teatro*. Il titolo attuale, corroborato dal molteplice utilizzo di tale locuzione nel testo ed ereditato dalla critica successiva, è di Terenzio Grandi (MODENA, *Il teatro educatore*, in IDEM, *Scritti e discorsi*, p. 254).

e riattualizzandoli.⁴³⁵ Modena invita alla realizzazione di un teatro rinnovato, stanziato in un edificio di nuova e innovativa costruzione, sostenuto da generosi finanziamenti statali e accessibile gratuitamente a tutti i cittadini, a prescindere dal loro rango («Il teatro [...] sia il palagio del povero»), che ospiti fruttuose compenetrazioni delle arti più svariate («Per tutto v'è legame tra le arti sorelle. Portici, gallerie, sieno annessi al nobile edificio: e là dentro stieno, come in loro reggia, i lavori premiati degli scultori e dei pittori») e che sia teso al fine ultimo di accrescere la cultura di tutti gli italiani («Il popolo vi beva le leggi del bello coll'alito. Il teatro sia il tempio d'Apollo»)⁴³⁶ Sul coordinamento di una simile struttura dovrebbe presiedere un «Areopago» che, sul modello greco, si occupasse sia di approvare la qualità degli spettacoli nel loro insieme che di premiare gli artisti più meritevoli. E a rafforzare ulteriormente le analogie col modello attico contribuirebbe la restaurazione di una natura rituale e festiva del teatro: «Si apra soltanto nella stagione propizia, e in ricordanza di grandi feste patrie e religiose».⁴³⁷ Il teatro educatore di Modena, che l'attore sostiene manchi a buona parte dei più importanti Stati europei (Italia, Francia, Germania e Inghilterra),⁴³⁸ coincide quasi interamente con quello greco antico recuperato come modello. Nella mai sopita premura per il popolo italiano come nell'ideale sovvenzione statale dell'istituzione si possono cogliere i riflessi di una pulsione di Modena verso un teatro nazionale,⁴³⁹ ma il modello attico permane preponderante. La distanza tra l'esempio greco e il teatro proposto dall'attore, quindi, sembra collocabile interamente al livello di questioni repertoriali. È nell'ambito della scelta drammatica che Modena si concede uno spazio di manovra, individuando – e consigliando agli autori – quelle che ritiene essere le due «specie del dramma educatore». Da una parte l'attore colloca il dramma storico, «*La storia esposta per dialogo, o, il passato*»: strumento migliore per veicolare gli insegnamenti tratti dalle vicende patrie e

⁴³⁵ Ivi, p. 248. L'attore, come sempre, è caustico nell'esprimere le sue opinioni sul teatro vigente: «Vogliamo questo teatro [educatore]? – Eccovi il come. Di tutto quel che sta oggi, ed è: niente. Vecchia poesia, vecchia recitazione, vecchia musica e ballo, di tutto ciò, niente. Le baracche d'oggi che si dicono teatri, alle fiamme. Pubblico privilegiato non più» (Ibidem).

⁴³⁶ Modena recupererà l'immagine di Apollo trattando della natura commerciale del teatro a lui contemporaneo («il teatro è bottega»), constata l'attore, «L'impresario è bottegaio, l'artista è merce») in *Condizioni dell'arte drammatica in Italia*: «Mercurio borsaiuolo scaccia Apollo, e l'anima poetica subirà il fato della bottega» (Ivi, p. 283).

⁴³⁷ Ivi, pp. 248-250. Il dettato di Modena è fitto di riferimenti al teatro della Grecia classica. L'Areopago (Ἀρειος πάγος, *Areios pagos*, 'collina di Ares') di Atene era la sede degli incontri del consiglio governante della città, esemplificativo di simili organi di governo cosparsi per il resto della Grecia. COSTANZI VINCENZO, *Areopago*, in *Enciclopedia italiana*, Treccani, Roma 1929 (https://www.treccani.it/enciclopedia/areopago_%28Enciclopedia-Italiana%29/). La dimensione festiva del teatro e l'attribuzione di premi per meriti drammaturgici, poi, Modena plausibilmente le basa sul modello delle antiche feste Dionisie (Διονύσια, *Dionusia*, così chiamate perché dedicate al dio Dionisio), animate da tenzoni drammatiche di ogni tipo (Cfr. PICKARD-CAMBRIDGE ARTHUR WALLACE, *The Dramatic Festivals of Athens*, Clarendon Press, Oxford 1988).

⁴³⁸ MODENA, *Scritti e discorsi*, p. 249.

⁴³⁹ Modena si esprimerà favorevolmente, in *Condizioni dell'arte drammatica in Italia*, rispetto a una maggiore ingerenza dei vari governi nazionali nei rispettivi teatri, tesa a migliorarne la produzione artistica e a smorzarne il più possibile le brame meramente commerciali, deleterie per la vera arte. L'attore dal proprio Stato auspicherà di sentir affrontare la questione con perentorietà, con un'affermazione quale «Il Governo non permette che si guasti il sentimento e la ragione del popolo con cattivi spettacoli, ciarlatanamente strombazzati per accalappiare i gonzi e spillar da loro pochi baiocchi» (Ivi, p. 286).

diffonderli, nella maniera più significativa possibile, all'intero popolo dei suoi connazionali. Esempi solo parziali di tale filone sono forniti, per Modena, dall'*Adelchi* e dal *Conte di Carmagnola* di Alessandro Manzoni (1785-1873); ben più riusciti esemplari, invece, sarebbero *I promessi sposi* dello stesso autore e quell'*Inferno* dantesco che l'attore rianimerà scenicamente con le sue Dantate.⁴⁴⁰ La seconda tipologia di dramma propugnata da Modena risulta essere più immateriale, e come tale sprovvista di esempi. L'attore parla della «*Specie del dramma educatore*», sostenendo le sue preoccupazioni precipue debbano essere «*le illusioni, o, l'avvenire*». Se il dramma storico di matrice dantesca e manzoniana gli concede la possibilità di attingere scenicamente alla realtà, l'attore sembra potersi concedere, con la seconda categoria di testi, un'apertura all'ideale. Generalmente fedele, nella vita come sulla scena, alla concretezza, Modena si fa sostenitore, nell'ambito delle sue teorizzazioni, della potenza di una finzione evocativa e pedagogica:

Il grande affare degli uomini saggi è, spogliarsi delle illusioni; il mio affare invece sarà seminarle, nudrirle, accarezzarle. – I primi uccidono l'arte, e peggiorano l'uomo, perché gli disseccano il cuore: io invece darei all'arte materia interminabile, e rifonderei sangue nella vita. [...] Vorrei che l'ideale vi fosse sovrano dei drammi che allevare devono l'umanità per un avvenire. Checché se ne dica, e pensi, l'uomo è figlio della educazione che gli dai: educalo al bello e al sublime, e sarà migliore che se lo educi a disperare della sua natura, a credersi necessariamente cattivo. Nudriscasi dunque il popolo nelle illusioni.⁴⁴¹

Esperienza storica concreta – pur filtrata attraverso le maglie almeno parzialmente fittizie della fabula narrativa, come accade per *I promessi sposi* e ancor di più per la *Commedia* – e slancio ideale: il teatro educatore, per Modena, si sostanzia in due diverse tipologie di drammi che, in apparenza contrapposte, sembrano costituire per l'attore l'ideale complemento l'una dell'altra. Il suo scritto, del resto, è dichiaratamente utopico già al momento della sua stesura. L'attore patriota, ben conscio del triste stato del teatro italiano (se non direttamente dell'Italia tutta), non può sperare nell'armoniosa implementazione del sistema qui descritto. «Il mio teatraccio è in piazza», comincia Modena nella conclusione, ma corregge immediatamente il tiro: «eh no! cosa dico – non è in piazza – il mio teatro è negli spazj oltre la Luna: là dove son tanti altri miei sogni... Oh sogni miei!... I venti vi sieno leggeri!!».⁴⁴² Eppure, l'utopia filoellenica di Modena costituisce un tassello importante di quel «progetto culturale di ampio respiro a cui legò in seguito tutto il proprio lavoro»: «usare il teatro per conquistare alla causa italiana il “popolo”, cioè la piccola borghesia, gli studenti e gli operai delle

⁴⁴⁰ Ivi, pp. 251-252. Sulla Dantate si consulti la sezione apposita del presente lavoro.

⁴⁴¹ Ivi, p. 252. Tutti i corsivi usati finora sono di Modena.

⁴⁴² Ivi, p. 254.

città, votando l'arte al progresso sociale e sottraendo il palcoscenico alla routine commerciale per farne una palestra di libere opinioni». ⁴⁴³

5.3 Modena e il testo. Riconstruzioni, interpolazioni, traduzioni

La grandezza e l'unicità della recitazione di Modena vanno di pari passo con il lavoro che questi svolge a stretto contatto col testo: una relazione non meno singolare e articolata di quella che la recitazione dell'attore intrattiene con le pratiche del suo tempo. Riguardo al suo approccio alle opere di riferimento risultano illuminanti le parole del poeta e patriota Francesco Dall'Ongaro (1808-1873), amico di Modena e attento osservatore della sua arte come dei suoi metodi formativi:

Altro punto capitale del suo insegnamento mi parve il modo stesso che, secondo il prelodato scrittore, egli teneva per creare i suoi personaggi. «*Egli cercava nei drammi e nelle tragedie quel passo in cui risplendesse più chiaro e più vero il carattere del personaggio che intendeva rappresentare. Il poeta non ha sempre la stessa felicità nell'esprimere il suo concetto. Lo rivela sovente in un monologo, in una frase, in una parola. L'attore deve cogliere questo lampo che sfugge ai mediocri, e che forse il poeta medesimo non avvertiva abbastanza. Codesto passo è come l'unghia che basta ad immaginare il leone [...]*

Quando Modena aveva trovato questo concetto fondamentale, questo tratto caratteristico del personaggio, si considerava padrone del soggetto. Con questo lampo di luce rischiarava tutto il suo quadro: e dove la parola venisse meno, aveva il gesto, il silenzio, l'espressione del viso che vi suppliva. Egli non badava gran fatto ai dettagli, agli incidenti fortuiti, alle zeppe che abbondano di necessità nei cinque indispensabili atti delle tragedie moderne. *Bastava serbare l'unità del carattere al suo soggetto: e tutto, l'espressione, l'abito, il passo, l'accento, tutto era armonico, tutto connesso. Cotesto si poteva ben dire creare un tipo.* ⁴⁴⁴

Modena, come già accennato, punta alla creazione di un «*tipo*»: «non più *carattere*, non ancora *personaggio*». ⁴⁴⁵ Le figure che delinea sulla scena si lasciano alle spalle la stereotipia ruolistica del teatro a lui coevo, ma, pur precocemente attente alla psicologia e alle contraddizioni delle *dramatis personae*, non hanno ancora modo di vantare l'approfondimento che caratterizzerà i personaggi naturalistici in attesa di affermazione. Ciò nonostante, la definizione dei *tipi* si basa su una ricerca

⁴⁴³ PIERI MARZIA, *La Commedia in palcoscenico. Appunti su una ricerca da fare*, in «Dante e l'arte», I. *Dante e il teatro*, 2014, pp. 70-71.

⁴⁴⁴ MELDOLESI, *Profilo di Gustavo Modena*, p. 149; Cfr. DALL'ONGARO FRANCESCO, *Studi drammatici: Gustavo Modena*, in «Rivista Contemporanea», v. XXVI, agosto 1861, pp. 285-299, p. 293. I corsivi sono miei.

⁴⁴⁵ PETRINI, *Gustavo Modena*, p. 137.

scenica di tutto rispetto. L'attore ai testi di partenza dedica un'analisi precisa, approfondita, viscerale. Spetta a lui, del resto, cogliere nelle battute scritte quel «lampo» che possa rivelare il carattere più autentico dei personaggi. Modena non ha bisogno che di scorgere l'*unghia*, l'artiglio, per figurarsi l'intero *leone*. E nel dettato testuale gli sembra, talvolta, di veder balenare unghie che hanno eluso persino l'autore. Soffermandosi su uno dei personaggi che hanno decretato la sua fama, il Saul dell'omonimo dramma di Vittorio Alfieri (1749-1803), Modena sostiene si tratti di un «miracolo», «vero» come tanti altri personaggi alfieriani – sempre afflitti da «qualcosa di artificioso, di leccato, di falso» – non potranno mai essere. Ma l'attore si premura altresì di dichiarare i suoi dubbi sulla consapevolezza di un simile raggiungimento: «credo che Alfieri stesso l'abbia fatto senza accorgersene, ed è morto senza conoscerlo». ⁴⁴⁶ La frequentazione attoriale del testo sembra poter fornire, per lui, uno scandaglio addirittura più approfondito di quello del drammaturgo. Modena sa benissimo, del resto, che il testo non è che la prima di tante componenti dello spettacolo; pensare che la scena possa coincidere interamente con la letteratura, per lui, è prerogativa solo di una «cricca di scribacchini». ⁴⁴⁷ E se è vero che «Il testo drammatico detta le condizioni dei sentimenti», Meldolesi non ha dubbi nel sostenere che la loro rivelazione stia tutta, per Modena, sulla scena. ⁴⁴⁸ È qui che entra in gioco l'aspetto della *seconda creazione* dell'attore.

Del novero delle sue parti più favorite allora e famose si scorge chiaramente come egli preferisse quelle [...] che richiedono maggior talento d'interpretazione e di creazione; di quella *seconda creazione* dal canto dell'attore per la quale il tipo ideato dall'autore sempre sfavilla di più viva bellezza, talvolta resta corretto de' suoi difetti, tal'altra acquista una virtù fino allora nascosta, o che l'autore stesso non aveva forse immaginato. ⁴⁴⁹

Il biografo e i cronisti dell'epoca non hanno dubbi al riguardo: Modena è *autore* delle sue rappresentazioni. Testi non sempre eccelsi che, trasposti sul palcoscenico dall'attore, sono talvolta *creati nuovamente*, e più consapevolmente di quanto il loro artefice originario ha saputo fare.

⁴⁴⁶ Ivi, pp. 106-107.

⁴⁴⁷ Ivi, p. 135; Cfr. MODENA, *Epistolario di Gustavo Modena*, p. 407. Lettera di Modena ad Amilcare Bellotti, 5 giugno 1860.

⁴⁴⁸ MELDOLESI, *Profilo di Gustavo Modena*, p. 68. E il critico, in relazione alla rivoluzionaria attività di Modena, non manca di sottolineare che «La luce, le scene e ogni altro effetto contribuiscono – ed era una grande novità per la pratica dei tempi – al risultato finale» (Ibidem). Anche la cura per i costumi, la scenografia e il pur ancora “rudimentale” impianto illuminotecnico (elementi che devono essere dignitosi e consoni all'opera rappresentata) caratterizza le produzioni del Modena capocomico, guadagnandogli anche su tali fronti la stima dei suoi contemporanei (Cfr. ad esempio BIGGI MARIA IDA, «*Far lavorare sarte e pittore*». *La scena e i costumi in Gustavo Modena*, in PETRINI, *Ripensare Gustavo Modena*, pp. 55-70).

⁴⁴⁹ BONAZZI, *Gustavo Modena*, p. 16. Bonazzi, altrove, afferma che «Un attore non può in ultima analisi rappresentare un personaggio se non come lo ha rappresentato l'autore; può talvolta correggerlo, ma non cangiarlo» (Ivi, pp. 82-83). E la sua ammirazione incondizionata per Modena fa pensare che, ai suoi occhi, il grande attore sia stato sempre capace di ricalibrare come necessario i personaggi, senza tuttavia tradirne mai lo spirito originario.

«il Modena è l'attore poeta, che crea i personaggi, che anima le produzioni, che sublima ciò che tocca», ne dice l'autore Antonio Ghislanzoni (1824-1893) scrivendo per «Rivista teatrale» nel 1858. E persino maggiore sembra essere l'entusiasmo del giornalista Giuseppe Rovani (1818-1874), secondo il quale Modena non si limita a «[creare] come il poeta», ma addirittura «trova interpretazioni che non solo riescono inaspettate alla parte colta del pubblico; ma, ad un bisogno, possono esser tali da provocare la meraviglia negli [...] autori».⁴⁵⁰

Nell'ambito del suo lavoro testuale, infine, è possibile individuare un'altra peculiare caratteristica, ancor più ravvicinabile all'odierna dramaturgie. Gli scritti che Modena utilizza nella creazione dei suoi allestimenti possono andare ben oltre la singola fonte dei suoi allestimenti. Attore, capocomico e proto-regista, Modena è anche attento *ricercatore* di materiali non direttamente collegabili al testo di partenza, ma utili a sfaccettarne la trasposizione scenica. È il caso, ad esempio, del *Luigi XI* di Casimir Delavigne (1793-1843), il cui protagonista è forse la sua più acclamata e memorabile interpretazione.⁴⁵¹ Riguardo alla costruzione di tale ruolo, Bonazzi ha modo di ricordare l'importanza rivestita dal romanzo *Quentin Durward* (1823) di Sir Walter Scott (1771-1832):

E infatti, benché il Delavigne abbia intitolato tragedia e scritto in versi questo suo bel lavoro, pure non mai re fu posto su la scena con colori più veri e al tempo stesso più comici. A crescere il comico di questi colori, Modena, sedotto più che aiutato dalle minute descrizioni di Walter Scott nel suo *Quintino Durward*, ce lo rappresentò tocco d'apoplezia, semiparalitico, con voce fioca, asmatica, rantolosa, e con un movimento convulsivo al labbro inferiore.⁴⁵²

Dall'interpolazione con il lavoro di Scott Modena risulta qui «sedotto più che aiutato», ma l'influenza del *Quentin Durward* provvede certo a fare dell'interpretazione del sovrano il suo *magnum opus* attoriale; la natura di romanzo storico della fonte, poi, può forse essere eletta a garanzia di una certa veridicità storica di fondo dell'interpretazione stessa (premura che, comunque, non era sicuramente tra le principali dell'attore).⁴⁵³ Nell'approcciarsi all'altra sua maggiore interpretazione, il Saul alfieriano, Modena si dedica invece a un'attenta analisi delle origini e delle fonti bibliche del personaggio, intersecando libro sacro e tragedia profana per conferire al *suo* Saul delle sembianze il

⁴⁵⁰ PETRINI, *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, p. 135; Cfr. GHISLANZONI ANTONIO, *Rivista teatrale*, in «L'Italia musicale», 24 novembre 1858, 24 novembre 1858; ROVANI GIUSEPPE, *Adelaide Ristori e l'arte della recitazione*, in «L'Italia musicale», 31 dicembre 1856.

⁴⁵¹ BONAZZI, *Gustavo Modena*, pp. 101-102.

⁴⁵² Ivi, p. 103.

⁴⁵³ Sulla talora contestabile autenticità storica dei fatti narrati da Scott – che comunque dimostra di possedere nozioni storiografiche non comuni – Cfr. ad esempio FRENCH RICHARD, *Sir Walter Scott as Historian*, in «The Dalhousie Review», v. 47, n. 2, 1967, pp. 159-172.

più possibile concrete.⁴⁵⁴ È il caso, infine, di Shakespeare, cavallo di battaglia di tutta la prima generazione di dramaturg tedeschi. Del Bardo Modena non allestirà che un singolo lavoro (uno sfortunatissimo *Otello*),⁴⁵⁵ ma tracce dei suoi personaggi permeeranno diversi dei suoi ruoli, ora come citazioni ora come vere e proprie interpolazioni.⁴⁵⁶ Vistosa, ad esempio, l'ispirazione shakespeariana dei due celebri "tiranni" sui quali ci siamo soffermati poc'anzi, Saul e Luigi XI. Nel primo la critica ha individuato precisi richiami a Lear come ad Amleto;⁴⁵⁷ nel meschino re di Francia dal corpo sfatto, forse, è invece lecito scorgere almeno parzialmente le sembianze del deforme Riccardo III.⁴⁵⁸

A fornire un altro elemento per un avvicinamento di Modena alle sembianze dei primi dramaturg, poi, concorre la sua frequente traduzione diretta di testi francesi. Buona parte dell'attività di traduttore di Modena si svolge negli anni del capocomicato dei *putei*. E non è casuale. Ciò che l'attore tenta di fare per la recitazione dell'epoca con le proprie apparizioni sul palcoscenico, contemporaneamente cerca di realizzarlo nella letteratura teatrale col proprio lavoro traspositivo. Le traduzioni di Modena si muovono nella direzione di uno svecchiamento del repertorio nazionale tramite l'immissione al suo interno di testi francesi. Testi che, pur già ampiamente diffusi sul suolo italiano, potevano essere ascritti in larga misura o a una discreta mole di opere "facili", capaci di destare il plauso di un pubblico abitudinario e dotato di ridotte pretese, o alla schiera di quelle che, tradotte in maniera poco consona (ora eccessivamente letteraria, ora troppo semplificata per il palcoscenico), avevano perso lo smalto dell'originale.⁴⁵⁹ Diversa è la questione per il lavoro di Modena. Uomo di scena e di teatro sopra ogni altra cosa, pienamente consapevole delle necessità del palcoscenico, l'attore risulta però anche scrittore dotato di grande consapevolezza letteraria, capace di utilizzare con successo una grande varietà di registri diversi (dal poetico al farsesco, fino all'acutamente satirico).⁴⁶⁰ E la traduzione per lui è, sempre e comunque, anche *trasposizione*. L'attore, del resto, non si sarebbe potuto limitare a tradurre opere straniere: il palcoscenico italiano – quello di cui non manca mai di rilevare le criticità, le contraddizioni, i difetti – non gliel'avrebbe permesso. Quando Modena traduce testi di Augustin Scribe (*La catena*, *La calunnia* e *Il bicchier d'acqua*), Alexandre Dumas padre (*Le educande di Saint*

⁴⁵⁴ Tale analisi è richiamata con dovizia di particolari da Bonazzi. BONAZZI, *Gustavo Modena*, pp. 77-83.

⁴⁵⁵ PETRINI, *Ripensare Gustavo Modena*, pp. 161-162.

⁴⁵⁶ IDEM, *Gustavo Modena*, p. 101-102.

⁴⁵⁷ Ivi, p. 122; TINTERRI, *Introduzione*, in BONAZZI, *Gustavo Modena*, pp. VII-XXXIII, p. XXVI; MARIANI, *Due studi*, p. 14.

⁴⁵⁸ Notevole poi che, per fare riferimento alla sperata riforma di Modena, Bonazzi si serva proprio della lunga citazione dell'*Amleto* in cui il principe di Danimarca istruisce i comici su una recitazione confacente al vero (BONAZZI, *Gustavo Modena*, pp. 40-41). Un passo che sembra acquisire ancora maggiore rilevanza drammaturgica nel momento in cui è richiamato da Renata Molinari in apertura alla sua trattazione pratica sul lavoro di dramaturg (MELDOLESI, MOLINARI, *Lavoro del dramaturg*, pp. 178-182).

⁴⁵⁹ PETRINI, *Ripensare Gustavo Modena*, pp. 11-12.

⁴⁶⁰ Riguardo alla scrittura di Modena Cfr. MANGO, *I dialoghi politici di Gustavo Modena*, in PETRINI, *Ripensare Gustavo Modena*, pp. 85-99; MELDOLESI, *Profilo di Gustavo Modena, Testi di Gustavo Modena*, pp. 133-183.

Cyr) o Voltaire (*Maometto*),⁴⁶¹ quindi, deve provvedere anche a trasformarli, a mutarne almeno in parte le sembianze e l'estensione perché il pubblico dei suoi connazionali possa meglio digerirli.⁴⁶² La fedeltà agli originali non viene mai meno, ma i risultati del suo lavoro sembrano spesso assumere, per necessità, le sembianze di veri e propri adattamenti, se non di riduzioni. Modena inizia, in buona parte dei casi, dal presupposto di asciugare il testo, riducendone considerevolmente la lunghezza e le eventuali ridondanze; i tagli più vistosi, tendenzialmente, interessano momenti di colore o scene ritenute non strumentali alla trama. Il traduttore e capocomico, in compenso, ignora quasi sempre una prassi all'epoca assai diffusa: quella di tagliare il numero delle *dramatis personae*, sacrificando i comprimari alle possibilità di risparmiare sui costi di assunzione.⁴⁶³ Notevolmente più asciutta, infine, risulta essere la lingua: le traduzioni di Modena, spesso, provvedono a far cadere i personaggi dai troppo austeri «trampoli» sui quali i loro autori (o traduttori) li hanno costretti a muoversi, riportandoli a terra e donando nuova concretezza alle loro battute e alle vicende di cui sono protagonisti, in concordanza con la prassi recitativa dello stesso Modena.⁴⁶⁴ Un aspetto che, se guadagna all'attore-traduttore l'ostilità degli intellettuali più tradizionali,⁴⁶⁵ gli frutta anche l'ammirazione di una discreta fetta della critica dell'epoca. Critica che talvolta, nelle sue traduzioni, arriva a intravedere gli indizi di quel rinnovamento del repertorio nazionale che Modena si applica per incoraggiare su più fronti. O così sembra pensare, almeno, un recensore della *Calunnia* di Scribe/Modena del 1844, secondo il quale l'arte italiana

risorgerà, se come in questa rappresentazione [...] si vedrà nelle altre non solo serbata la proprietà del costume, la naturale recitazione, il fare semplice e sentito, ma lingua ed espressione italiana anche nelle produzioni originali francesi, e fra queste scelte quelle che possono essere intese e gustate anche in Italia.⁴⁶⁶

⁴⁶¹ Sulle traduzioni dal francese di Modena Cfr. CAMBIAGHI MARIAGABRIELLA, *Per un rinnovamento del repertorio: Gustavo Modena traduttore drammatico*, in PETRINI, *Ripensare Gustavo Modena*, pp. 11-24; la traduzione del *Bicchiere d'acqua* è menzionata da Meldolesi (MELDOLESI, *Profilo di Gustavo Modena*, p. 126). Agli autori esaminati, poi, si può con Bonazzi accostare anche Delavigne, dei cui *Figli di Edoardo* Modena sembra abbia realizzato una traduzione mai pubblicata (BONAZZI, *Gustavo Modena*, p. 166).

⁴⁶² PETRINI, *Ripensare Gustavo Modena*, pp. 19-20.

⁴⁶³ Ivi, pp. 11-14.

⁴⁶⁴ Ivi, p. 120.

⁴⁶⁵ Si pensi solo alle durissime parole che Enrico Montazio (1816-1886), giornalista ostile alle riforme del Modena nonché traduttore a sua volta, dedica alle traduzioni dell'attore: «parolacce da far rabbrivire, frasi da far venire i sudori freddi, locuzioni da suscitare il vomito, barbarismi di muovere i vermi, strafalcioni da pigliarsi colla pala, mutilazioni e raffazzonamenti in odio al senso comune – ecco le principali qualità delle traduzioni di Gustavo Modena» (PETRINI, *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, p. 95).

⁴⁶⁶ IDEM, *Ripensare Gustavo Modena*, p. 16; Cfr. G.T., *Gazzetta Teatrale – Trieste – teatro Filodrammatico – Drammatica Compagnia Modena*, in «La Favilla», a. IX, n. 73, 12 marzo 1844, p. 291.

«Lode al Modena che adempie a tale ufficio», conclude il recensore, «finché i nostri poeti non si scuotono e gli dieno mano nel suo generoso tentativo».⁴⁶⁷ E se la presenza scenica e la performance di Modena in diversi suoi adattamenti contribuiscono certo alle fortune degli stessi,⁴⁶⁸ la nuda bontà del suo lavoro traspositivo è innegabile in quegli allestimenti in cui il capocomico non recita, costringendo le pièce in questione a reggersi sul valore della loro trasposizione italiana come sulla bravura collettiva degli interpreti: nella ricerca di quell'armoniosa rappresentazione corale caratteristica della sua riforma.⁴⁶⁹

5.4 Le *Dantate*. Un poeta popolare per un nuovo teatro

La fedeltà allo spirito del testo originale anche e soprattutto al momento della sua trasposizione scenica rimane, si è detto, cifra caratteristica del lavoro di Modena, sia in presenza di traduzioni che di copioni italiani. E tale tendenza si manifesta pienamente in quello che, con tutta probabilità, è il più memorabile esperimento scenico della carriera dell'attore: le sue *Dantate*, allestite per la prima volta presso la sala da concerto londinese Her Majesty's Theatre il 17 maggio 1839,⁴⁷⁰ col non recondito scopo di racimolare soldi per il ritorno in Italia.

Il «dramma» di Dante, da Modena considerato al contempo «serio e buffo» (e in quanto tale oggetto ideale per le sue brame grottesche) e ritenuto *in nuce* «storico» (e quindi consono al suo progetto di teatro educatore),⁴⁷¹ viene condotto sul palcoscenico in una veste anomala, certo frutto di una profonda e incisiva riattivazione. La scenografia è minimalista e appena accennata (limitata, tendenzialmente, a un fondale rappresentante un paesaggio rupestre poco connotato),⁴⁷² non ci sono fantasmagoriche trovate sceniche sul modello delle Passioni medievali; la sobrietà della scena – così come dello spettacolo che vi si tiene – sembra quasi precedere sui tempi, per Puppa, il novecentesco teatro di narrazione.⁴⁷³ A dominare il palcoscenico è il solo Modena, identificabile come il Sommo

⁴⁶⁷ PETRINI, *Ripensare Gustavo Modena*, p. 16.

⁴⁶⁸ In una nutrita maggioranza dei casi, ricorda Cambiaghi, «il pubblico apprezza e premia il Modena traduttore solo attraverso la figura del Modena attore» (Ivi, p. 24).

⁴⁶⁹ Ivi, pp. 15; 21-23.

⁴⁷⁰ BRUNETTI SIMONA, *Due esempi di drammatizzazione di Dante nell'Ottocento italiano*, in FERRARINI EDOARDO, PELLEGRINI PAOLO, PREGNOLATO SIMONE (a cura di), *Dante a Verona 2015-2021*, Longo, Ravenna 2018, pp. 183-198, p. 186. Ma il debutto britannico ufficiale delle *Dantate*, ricorda Marzia Pieri, è preceduto da alcuni allestimenti presso circuiti privati francesi e svizzeri (PIERI, *La Commedia in palcoscenico*, p. 75).

⁴⁷¹ PETRINI, *Gustavo Modena*, p. 196; MODENA, *Epistolario di Gustavo Modena*, p. 25. Lettera a Giovanni Tadolini del 28 aprile 1837, da Bruxelles; MODENA, *Scritti e discorsi*, pp. 251-252.

⁴⁷² PIERI, *La Commedia in palcoscenico*, p. 73; Cfr. [Sia], *Esperimento di declamazione dato da Gustavo Modena*, in «Il Ricoglitore di notizie teatrali», 13 giugno 1840.

⁴⁷³ PUPPA PAOLO, *Gustavo Modena dramaturg e lettore di Dante*, in PETRINI, *Ripensare Gustavo Modena*, pp. 179-193, p. 192.

Poeta dal suo abito⁴⁷⁴ e affiancato ora da uno scrivano, ora da una rappresentazione femminile della Poesia plausibilmente interpretata dalla moglie Giulia.⁴⁷⁵ E i canti più celebri della *Commedia* (assieme a diversi altri selezionati dall'attore)⁴⁷⁶ vengono allestiti con le sembianze di componimenti in preparazione, di un *work in progress*: «io credo di non poter meglio chiarire l'idea informatrice e gli episodi del poema, che figurando in me la persona del poeta mentre *ruguma* [rumina], *corregge* e *completa* il suo lavoro».⁴⁷⁷ Dante appare sul palcoscenico intento a scrivere la *Commedia* o a dettarla allo scrivano che assiste paziente alle sue meditazioni. La mole immaginifica dei vari canti, quindi, si colloca interamente nelle parole del poeta. Modena accarezza il dettato della fonte, portandolo in scena nella pura nudità dei suoi versi, valorizzandone l'originaria sostanza e scandendola tramite una fitta partitura di gesti significativi e icastici, pause, silenzi e riflessioni.⁴⁷⁸ Lungi dall'essere mera lettura o recitazione del testo dantesco, le *Dantate* si rivelano un fortunato «progetto di spettacolo a tutto tondo» strutturato secondo una fine sapienza teatrale e un'armoniosa orchestrazione di varie parti.⁴⁷⁹ Ma una simile *mise en abyme*⁴⁸⁰ del monolite culturale dantesco si apre, al contempo, alla mai sopita passione rivoluzionaria dell'attore, al dispetto con cui questi guarda alla propria contemporaneità. Modena si abbiglia come Dante, ma non manca, come del resto è solito fare con tutti i suoi personaggi, di *portare a sé* il Poeta.⁴⁸¹ E di una compenetrazione tra Dante e Gustavo sfociata forse nella prevalenza del secondo sembra essere pur superficiale indizio la barba dell'attore: mantenuta pervicacemente per anni, contro le critiche di buona parte dei recensori, anche nell'atto di

⁴⁷⁴ Un recensore constata apertamente che l'abito di Modena-Dante ricalca da vicino quello rappresentato nel Duomo di Firenze da Domenico di Michelino (1417-1491) col celebre affresco *La Divina Commedia illumina Firenze*, al quale si deve quella che tutt'oggi è la raffigurazione più diffusa del poeta (PETRINI, *Gustavo Modena*, p. 183; Cfr. [Sia], *Esperimento di declamazione dato da Gustavo Modena*, in «Il Ricoglitore di notizie teatrali», 13 giugno 1840).

⁴⁷⁵ PETRINI, *Gustavo Modena*, p. 183; BRUNETTI, *Due esempi*, p. 187. Per Pieri, poi, i primi «recital danteschi da salotto» francesi e svizzeri sono accompagnati dal suono di arpe e violini nell'ottica di favorire la comprensione di fruitori non italofoni, pure facilitata dalla grande «espressività mimica» dell'attore (PIERI, *La Commedia in palcoscenico*, p. 72).

⁴⁷⁶ Nei primi allestimenti londinesi della *Dantate*, ricordano Meldolesi e Pieri, Modena porta in scena gli eventi narrati nei canti più famosi dell'*Inferno* – come le vicende di Paolo e Francesca (V), di Farinata (X), di Capaneo (XIV), dei simoniaci (XIX), dei ladri (XXIV) e di Ugolino (XXXIII) – e del *Purgatorio* – come il colloquio con Manfredi (III). A questi, poi, Modena affiancherà altri frangenti del poema, come l'apparizione di Beatrice nel Paradiso terrestre (*Purgatorio* XXX) o l'invettiva di San Pietro contro la corruzione della chiesa (*Paradiso* XXVII) (MELDOLESI, *Profilo di Gustavo Modena*, p. 96; PIERI, *La Commedia in palcoscenico*, p. 75; BRUNETTI, *Due episodi*, p. 188). Ma la scelta e la programmazione dei canti sembra potesse cambiare di serata in serata: Luigi Rasi (1852-1918) riporta, per un allestimento della *Dantate* al Teatro del Giglio di Lucca il 7 giugno 1840, il seguente schema: «Francesca da Rimini – Cerbero (canti V-VI) – Ladri tramutati in serpi (canto XXV) – Curio – il Mosca – Bertram del Bormio (XXVIII) – Falsatori – Maestro Adamo (XXIX e XXX) – Lucifero – Bocca – Ugolino (XXXII-XXXIII- XXXIV)» (PIERI, *La Commedia in palcoscenico*, p. 75; Cfr. RASI LUIGI, *I comici italiani, biografia, bibliografia, iconografia*, v. II, Bocca, Firenze 1905).

⁴⁷⁷ MODENA, *Gustavo Modena: politica e arte*, p. XXXVIII. L'estratto, che si dichiara pubblicato sul giornale milanese «La Vanguardia» il 22 dicembre 1859 (Ivi, p. XXXVI), proviene da una lettera a Salvatore De Benedetti dello stesso mese (MELDOLESI, *Profilo di Gustavo Modena*, p. 96).

⁴⁷⁸ BRUNETTI, *Due episodi*, p. 72; PETRINI, *Gustavo Modena*, p. 195; Cfr. ANDREI, *Gli attori italiani*, p. 103. Meldolesi, poi, menziona gli aggiustamenti adattivi di Modena rispetto alla «struttura medievale» della *Commedia*: l'attore interviene qui «separandone le parti, togliendo la poesia dai canti e dandole un senso nuovo» (Ibidem).

⁴⁷⁹ PIERI, *La Commedia in palcoscenico*, p. 73.

⁴⁸⁰ La fortunata espressione è di Tinterri (BONAZZI, *Gustavo Modena*, p. XXX).

⁴⁸¹ PETRINI, *Ripensare Gustavo Modena*, p. 151; IDEM, *Gustavo Modena*, p. 162.

rappresentare il Poeta sempre ritratto glabro.⁴⁸² L'identificazione dell'attore con l'autore è potenziata e favorita dal lungo esilio comune a entrambi, dalla condizione di «ribelli solitari in una società corrotta» percepita da Modena come motivo di una sua vicinanza ideale all'esploratore dell'*Inferno*.⁴⁸³ Ma sulla scena lo slittamento tra i due si traduce con altrettanta facilità in vistosi ammiccamenti alla politica ottocentesca, mai estranea al cuore – e tendenzialmente allo sdegno – dell'attore. Ammiccamenti che, talvolta, sembrano sacrificare il personaggio alle convinzioni dell'attore. Particolarmente emblematica, da questo punto di vista, la sua riproposizione del XIX canto dell'*Inferno*, quello dei simoniaci, costretti a testa in giù e coi piedi tormentati da fiamme inestinguibili. Contemplando la pena di papa Niccolò III (1216-1280), il poeta di Modena «si frega [...] le mani con satirico riso e con comico e basso atteggiamento»:⁴⁸⁴ compiaciuto del castigo infernale riservato a coloro che, con la compravendita di cariche ecclesiastiche, hanno fatto della Chiesa quell'organizzazione corrotta che suscita il ribrezzo dell'attore. Celeberrimo e citatissimo, poi, il momento di poco successivo in cui Gustavo/Dante, dettando al proprio scrivano, afferma con slancio «Ahi, Costantin, di quanto mal fu madre / e la tua conversion e quella dote / che da te prese il primo ricco padre!», rassegnandosi solo in seguito a “moderare” la terzina dandole le sembianze leggibili nella *Commedia* («non la tua conversion, ma quella dote»)⁴⁸⁵ Tali interpretazioni – capaci di suscitare il plauso del pubblico quanto invise ai critici più reazionari – sposano pienamente la peculiare idea che Modena, a fronte della consultazione della sua opera, ha del Sommo Poeta, percepito come «un eretico, mascherato da cattolico»:

Quando scriveva il suo poema, sperava che questo gli aprisse le porte di Firenze; e scommetterei, che allora non v'erano le invettive contro i preti [...] se avesse detto tutto il suo pensiero religioso, non trovava terra che lo accogliesse: Firenze gli era negata per sempre; il rogo lo aspettava. [...] Simulò. Ma fin dove potè sbottonarsi, si sbottonò.⁴⁸⁶

Questo Dante scenico, in contrasto con le presunte convinzioni personali della sua controparte reale, non è al riparo dall'anticlericalismo di Modena. L'attore, nel poeta come lui esule, non sembra poter percepire che uno spirito totalmente affine: «uomo primitivo; tutto uomo, senza velo, senza cipria,

⁴⁸² Ivi, p. 185; Cfr. PEZZI GIAN JACOPO, *Declamazione*, in «Glissons, n'appuyons pas», 25 gennaio 1840; *Notizie teatrali*, in «Corriere delle dame», 28 febbraio 1842. Il Dante di Modena, poi, si apre a ulteriori “straniamenti” tramite esibiti anacronismi (come l'utilizzo di una penna moderna nella scrittura) e a gesti inattesi dal Sommo Poeta (come stracciare le sue carte in preda alla frustrazione) (PETRINI, *Ripensare Gustavo Modena*, p. 185; BRUNETTI, *Due esempi*, p. 187; Cfr. W., *Critica teatrale*, in «Il Vaglio», 25 giugno 1844).

⁴⁸³ PIERI, *La Commedia in palcoscenico*, p. 73.

⁴⁸⁴ BRUNETTI, *Due esempi*, p. 188; PETRINI, *Gustavo Modena*, p. 187; Cfr. [Sia], *Appendice. Ciarle del lunedì*, in «Il Risorgimento», 23 aprile 1856.

⁴⁸⁵ PETRINI, *Ripensare Gustavo Modena*, p. 187.

⁴⁸⁶ Ivi, p. 172; Cfr. MODENA, *Il cattolicesimo di Dante*, in MODENA, *Scritti e discorsi*, pp. 304-305.

rabbioso, altero, intollerante»,⁴⁸⁷ bilioso come lui verso l'ipocrisia e l'accidia dei suoi contemporanei. Nonostante un'interpretazione così estrema, le Dantate costituiscono senza dubbio l'esperimento scenico più "dramaturgicamente" informato di Modena. E il «serbatoio di storie potenzialmente "popolari"»⁴⁸⁸ che l'attore intravede nel poema contribuisce a fare della sua trasposizione uno dei più compiuti risultati di quel teatro educatore, teso alla formazione di un nuovo pubblico, che questi altrove arriva solo a teorizzare:

Dante è per lui soprattutto il personaggio di cui è eternamente alla ricerca, [...] che incarna a pieno titolo la drammaturgia moderna e per tutti, di cui l'Italia avrebbe tanto bisogno, e alla cui mancanza egli tenta, da parte sua, di supplire con una recitazione in grado di riempire di senso e di contenuti teatrali i testi più disparati che gli appaiono idonei alla bisogna. Come fece in campo musicale Verdi – a cui è stato spesso paragonato – Modena si adoprò per cercare di colmare il profondo divario fra la cultura ufficiale e il popolo, costruendo un immaginario collettivo nuovo, con al centro eroi umanamente accessibili e riconoscibili.⁴⁸⁹

Le rivoluzionarie sembianze delle Dantate si rivelano vincenti, guadagnando loro l'adorazione incondizionata di una critica specialistica che, nell'anomala struttura scenica dell'opera di Modena, sembra cogliere uno dei più significativi recuperi dell'arte del Poeta. «mai più potente invito fu fatto a studiare quel sommo, non mai miglior commento ad intenderlo», ne dirà Bonazzi,⁴⁹⁰ sempre dedito alle lodi del maestro. Ma non è parco di ammirazione per Modena anche uno tra i più noti letterati del nostro Paese, toscano come Dante: quel Carlo Lorenzini (1826-1890) che, col cognome di penna Collodi, dà vita al personaggio di Pinocchio. «Fra i mille e mille commenti che esistono della *Divina Commedia*», afferma lo scrittore, «il più vero di tutti, il più efficace di tutti, è incontestabilmente Gustavo Modena».⁴⁹¹ La forma delle Dantate, al contempo rivoluzionaria ma capace di veicolare nella maniera più eloquente possibile lo spirito della fonte, è ritenuta tanto matura da permettere il suo accostamento alla pratica della riflessione critica su Dante, più che a quella di una sua semplice lettura o di un allestimento del suo poema. L'opera di Modena sembra a ragione potersi inserire nel

⁴⁸⁷ PETRINI, *Gustavo Modena*, p. 186, Cfr. MODENA, *Il catolicismo di Dante*, p. 303.

⁴⁸⁸ PIERI, *La Commedia in palcoscenico*, p. 74.

⁴⁸⁹ Ibidem; Cfr. anche MELDOLESI, *Profilo di Gustavo Modena*, p. 60. Mi sembra un obiettivo di tal genere presenti vistose somiglianze con quello tentato oltre cento anni dopo, nella seconda metà del Novecento, da Dario Fo (1926-2016). Sulla figura del teatrante Premio Nobel Cfr., tra altre fonti, PUPPA PAOLO; *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Marsilio, Venezia 1978; BARSOTTI ANNA, MARINAI EVA (a cura di), *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte. Bozzetti, figure, scene pittoriche e teatrali*, Titivillus, Corazzano 2011.

⁴⁹⁰ BONAZZI, *Gustavo Modena*, p. 28.

⁴⁹¹ MELDOLESI, *Profilo di Gustavo Modena*, p. 36; Cfr. COLLODI CARLO, *Divagazioni critico-umoristiche*, a cura di Giuseppe Rigutini, Firenze 1892, p. 103.

fortunato filone “esegetico” degli scritti su Dante: in tutto e per tutto, e non meno di molti lavori testuali dedicati al grande poeta, *commento* dantesco.⁴⁹²

5.5 Compagnia dei giovani. Riforma dell’arte e formazione collettiva

Si è sbrigativamente accennato alla Compagnia dei giovani, il gruppo di attori riunito da Modena nel 1843: per la costituzione del quale aveva fatto uscire un bando già alla fine dell’anno precedente, il 30 dicembre, sulla rivista milanese «Il Pirata».⁴⁹³ La Compagnia, per quanto tappa significativa nella biografia del suo fondatore, sopravvive solo tre anni; una breve durata che, ormai, sembra congenita alla quasi totalità delle prime e più audaci imprese in fatto di “fondazione drammaturgica” (ammesso che tale etichetta non stoni troppo col progetto dell’attore italiano). Si tratta di un organismo, affidato al capocomico di Modena, che fin dal nome denuncia un desiderio di rinnovamento: una ideale contrapposizione tra la *gioventù* dei suoi interpreti e la *vecchiaia* delle tradizioni teatrali, dei loro praticanti, dei pubblici loro devoti.

Come ogni buon riformatore, Modena si rivolse ai giovani nella speranza di far piazza pulita delle idee correnti e di affermare un nuovo stile. Non si trattava infatti di giovani attori, ma di giovani senza esperienze nel campo del teatro, da educare sviluppandone le doti naturali. La Compagnia dei giovani nacque sotto il segno del massimo rigore, affermando il potere indiscutibile del capocomico, e costringendo al più duro tirocinio economico gli attori. La prima esigenza che Modena affermò fu di liberare il campo da ogni ostacolo materiale interno alla riforma.⁴⁹⁴

⁴⁹² PETRINI, *Gustavo Modena*, p. 190; W., *Declamazione. Gustavo Modena*, in «La Fama», 24 gennaio 1840; G.I., *Teatro Re. Drammatica Compagnia Lancetti*, in «La Moda», 14 settembre 1840; Cfr. MODENA, *Scritti e discorsi*, p. 302, lettera di Mauro Macchi ad Ausonio Franchi del 16 maggio 1856; ANDREI, *Gli attori italiani*, p. 16. L’ammirazione di Modena per il poema dantesco e la sua tendenza ad appropriarsi delle modalità e degli stilemi di quest’ultimo, poi, risultano evidenti ancora nella produzione farsesco-satirica dell’attore: un insieme di scritti raccolti sotto la pur virtuale etichetta di *Commedione* (Cfr. MELDOLESI, *Profilo di Gustavo Modena, L’ultima battaglia di Modena: «Il commedione»*, pp. 98-110). E Pieri non ha dubbi nell’indicare nel grande attore romantico il «padre nobile del genere e inventore [...] del *format* delle “dantate”»: collocando almeno idealmente nel solco della tradizione da lui inaugurata “allestitori” di Dante quali Giovanni Emanuel, Giacinta Pezzana, Ermete Zacconi, Ruggero Ruggeri, Vittorio Gassman, Carmelo Bene, Giorgio Albertazzi, Giancarlo Sbragia, Arnoldo Foà, Enrico Maria Salerno, Federico Tiezzi e soprattutto il Roberto Benigni recitatore “politico” del Sommo Poeta (PIERI, *La Commedia in palcoscenico*, pp. 69-70).

⁴⁹³ Ivi, p. 22. Analizzando le carte di Modena, Meldolesi ha potuto constatare come la fondazione della Compagnia dei giovani segua una serie di altri infruttuosi tentativi di rinnovamento collocati nello stesso giro d’anni: tra i quali quelli di creare un teatro stabile nel Lombardo-Veneto o di riformare compagnie preesistenti. È solo falliti questi ultimi che Modena si rassegna a “partire da zero”, fondando una propria compagnia. «La più bella pagina della vita artistica di Modena» potrebbe derivare, pertanto, «da un ripiego o da un’impresa che sembrò al suo stesso autore un salto nel buio» (Ivi, p. 138).

⁴⁹⁴ Ivi, p. 64. Nel tentativo di implementare un così ardito progetto riformatore, imperniato sulla disciplina e posto in ferma opposizione rispetto alle convenzioni teatrali vigenti, è forse lecito scorgere un’anticipazione di quelle premure con cui, nella prima metà del secolo successivo, le neonate accademie italiane – prima tra tutte l’attuale Accademia Nazionale d’Arte Drammatica Silvio d’Amico, a Roma – tenteranno di formare attori professionisti disciplinati, liberi dagli orpelli grandattoriali e dal retaggio sregolato di figli d’arte.

Nell'organico di tale associazione, comunque, non mancano anche interpreti già affermati, desiderosi di migliorare la propria arte grazie alla collaborazione con il maestro Modena: «la compagnia di Gustavo Modena sarebbe stata non meno un asilo agli attori provetti, che un vivaio ai novelli», ne scrive Bonazzi, entratovi quando apparteneva ancora alla schiera dei secondi.⁴⁹⁵ Le cronache dell'epoca, però, non percepiscono immediatamente la bontà di una simile operazione. Una di esse, addirittura, pare si interroghi beffardamente sulla possibilità che il singolo *uno* dell'attore veneto possa dare valore ai giovani *zeri* di cui si è circondato. Un atteggiamento che, per Bonazzi, cambierà presto:

Quello stesso uditorio che aveva sulle prime sbadatamente ascoltato le recite di quegli allievi, quando tornava a sentire le vecchie compagnie che si ostinavano a dar loro lo scambio, noiato da quelle voci cavernose, da quella pronunzia a singulti, da quelle pause sonnolente, da quel tono oratorio e piagnoloso, richiamava e poi richiamava i *ragazzi* di Modena, fintantoché avvenne che i *zeri* diventarono cifre, e le cifre diventarono *zeri*.⁴⁹⁶

I discepoli di Modena, del resto, non tarderanno ad affermarsi anche come talenti individuali. Tra i loro ranghi troviamo diversi nomi destinati a guadagnarsi una buona rinomanza nel panorama teatrale di quell'epoca, quali Luigi Bellotti-Bon (1820-1883) e Fanny Sadowski (1826-1906). Ma nella Compagnia dei giovani si formano pure dei futuri *titani* del palcoscenico: Ernesto Rossi (1827-1896) – per Bonazzi già “adulto” ai tempi del suo apprendistato con Modena⁴⁹⁷ – e, soprattutto, Tommaso Salvini (1829-1915), entrato nella Compagnia assieme al padre Giuseppe e al fratello Antonio.⁴⁹⁸ Rossi e Salvini, due dei *grandi attori* per antonomasia della seconda metà del XIX secolo, compiono la propria formazione con Gustavo Modena; Adelaide Ristori (1822-1906), diva di tale triumvirato, avrà modo di interagire col maestro – pur non sempre in buoni termini – e considererà addirittura la possibilità di formarvi assieme una compagnia.⁴⁹⁹ Modena si relaziona da vicino coi massimi interpreti della generazione successiva, e su due di loro arriva a esercitare una tangibile influenza. Ciononostante, diversi dei suoi allievi più illustri sembreranno muoversi nel segno di un tradimento della sua riforma, o quantomeno in un adattamento della stessa alle necessità della propria carriera.⁵⁰⁰

⁴⁹⁵ BONAZZI, *Gustavo Modena*, p. 63. Il biografo si sofferma sulle categorie di “reclute” desiderate dalla riforma di Modena: «Pensò pertanto di creare una novella compagnia, raccogliendo filodrammatici non viziati da pretese, attori novelli non guasti da esempi contagiosi e da diurne abitudini, e soprattutto comici provetti che avessero prole da educare, e fossero docili essi stessi per cavar frutto dalla docilità dei figlioli» (Ivi, p. 34).

⁴⁹⁶ Ivi, p. 58.

⁴⁹⁷ Ibidem.

⁴⁹⁸ Ivi, pp. XVII-XVIII; 34-35.

⁴⁹⁹ Al riguardo Cfr. MELDOLESI, *Profilo di Gustavo Modena, Seconda parte: Modena e la Ristori*, pp. 173-183.

⁵⁰⁰ BONAZZI, *Gustavo Modena*, p. XIII.

Ma come opera la Compagnia dei giovani? I resoconti si soffermano, prima di tutto, sulla ferrea disciplina che ne caratterizza la gestione. Modena, come anticipato da Meldolesi, è un capocomico esigente, rigido e severo: dotato di «potere indiscutibile» su quella Compagnia che, nata «sotto il segno del massimo rigore», costringe i suoi attori «al più duro tirocinio economico»;⁵⁰¹ «condizione *sine qua non*» per l'ingresso nel gruppo di un giovane interprete è, per Modena, che questi «venga preparato ad assoggettarsi ad una obbedienza militare verso il Direttore drammatico».⁵⁰² Nonostante la bontà e la generosità di cui dà ampia prova nei momenti più conviviali,⁵⁰³ il capocomico pretende dai membri della Compagnia il rispetto incondizionato delle *sue* norme. Modena si esprime con perentorietà – una caratteristica della quale non manca mai di dare prova – in una lettera a Bonazzi e a sua moglie:⁵⁰⁴

Non alzerete mai lagnanze per agire, o non agire in qualche dramma, o se la prima parte fidata a voi vien poi passata ad altro artista, o se dovrete vestirvi e comparire in scena senza parlare. Il direttore non deve mai essere inceppato da particolari riguardi, e impedito a conseguire il suo fine, cioè, la esatta e decorosa esecuzione dei drammi. E nella mia compagnia tutti devono avere per massima che la prima lode da conseguirsi sia quella della compagnia stessa, seconda quella degli individui.

Le antiche pratiche dei comici non fanno legge per noi, se il direttore non le approva.⁵⁰⁵

È una dichiarazione d'intenti molto precisa. Se le «antiche pratiche dei comici», ereditate dalla tradizione vigente, si frappongono talvolta al volere del capocomico dei giovani, a prevalere è sempre e comunque il secondo; «lagnanze» e «particolari riguardi» vengono fin da subito accantonati. Ma una così esibita e rude intransigenza è tesa all'obiettivo più nobile: la buona riuscita dello spettacolo in quanto organismo composto di più parti, frutto della coerenza e dell'armonia delle singole componenti. I cronisti dell'epoca – e Petri con loro – si soffermano con entusiasmo sulla grandezza d'*insieme* caratterizzante le produzioni della Compagnia dei giovani, capace di valorizzare l'orchestrazione complessiva del lavoro e di far sì che anche attori “acerbi” come i putei possano

⁵⁰¹ MELDOLESI, *Profilo di Gustavo Modena*, p. 64.

⁵⁰² PETRINI, *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, p. 220.

⁵⁰³ IDEM, *Ripensare Gustavo Modena*, p. 187.

⁵⁰⁴ MELDOLESI, *Profilo di Gustavo Modena*, p. 64. Modena, poi, non tollera l'idea che i suoi attori possano volersi tutelare dalla sua autorità artistica tramite accordi scritti. Nel 1843 scrive a Gian Paolo Calloud che «obbligo tuo scritto dev'esser quello degli altri: *far le parti* che io do, e tacere. Chi mi pianta contro un suo diritto scritto vuol premunirsi contro di me, vuol prestabilire un conflitto di diritti, vuol far andar con due timoni la mia barca che deve averne uno solo» (PETRINI, *Gustavo Modena*, p. 221; Cfr. MODENA, *Gustavo Modena: politica e arte*, p. 11, lettera a Gian Paolo Calloud del 14 marzo 1843).

⁵⁰⁵ BONAZZI, *Gustavo Modena*, p. XVIII; MODENA, *Epistolario di Gustavo Modena*, p. 63. Lettera a coniugi Bonazzi del 4 ottobre 1844.

evitare di stonare al fianco di un grande quale Modena.⁵⁰⁶ La bontà dell'insieme prevale sull'esibizionismo dei singoli, in aperta opposizione sia alla prassi vigente all'epoca di Modena sia a quella grandattoriale che l'avrebbe seguita, con un occhio che si potrebbe dire già protoregistico. E la ricerca di una simile «armonia artistica della rappresentazione vista nel suo insieme», per scoprire una possibilità di affermazione nel Paese di Modena, dovrà aspettare i primi decenni del Novecento: oltre cinquant'anni dopo la scomparsa dell'attore.⁵⁰⁷

L'autorità capocomicale di Modena, poi, si esercita nella libera assegnazione delle parti, prescindente dalle aspirazioni e dagli usi dei singoli attori. Sulla questione si esprime Dall'Ongaro, che ricorda come questi

quando si mise alla testa de' suoi Mirmidoni, pose una sola condizione nell'accettarli. «Voi sarete tutti generici. Abolisco di mia propria autorità il tiranno (s'intende il tiranno da teatro) abolisco il padre nobile, abolisco il primo uomo, il primo amoroso, la prima donna assoluta, la servetta, il brillante, ecc. Ognuna delle miei [sic] attrici farà la semplice comparsa, se occorre; ognuno dei miei attori indosserà la livrea, se mi parrà conveniente. Io stesso darò l'esempio.»⁵⁰⁸

Alla secolare «tirannia della competenza»⁵⁰⁹ – l'aderenza assoluta e incondizionata al proprio ruolo eletto, mai ceduto ad altri – Modena contrappone la disponibilità a ricoprire svariate e più umili parti a seconda dello spettacolo e delle necessità della compagnia. Le pratiche comiche si scoprono nuovamente accantonate; la bontà dell'orchestrazione collettiva prevale anche qui sulle abitudini teatrali vigenti, sul secolare sistema di parti e ruoli. «Non già ch'ei capovolgesse interamente tutti gli ordini delle altre [compagnie]», si affretta a precisare Bonazzi, premurandosi di ricollocare la riforma di Modena nel solco delle tradizioni. «Solamente [...] si riserbava il diritto di distribuire le parti a sua talento, anziché secondo il ruolo consueto, ove lo credesse opportuno».⁵¹⁰ E il fedele biografo non ha dubbi sui buoni risultati delle scelte del maestro, che contribuiscono alla creazione di allestimenti bilanciati e ben orchestrati grazie a una selezione edulcorata delle parti. Tale libertà nell'assegnazione dei ruoli si riflette anche in un altro scarto rispetto alla pratica allora vigente: quella di cartelloni che riportano in caratteri variabili – maiuscoli, maiuscoletti e corsivi – i nomi dei diversi interpreti, a

⁵⁰⁶ PETRINI, *Gustavo Modena*, pp. 222-225.

⁵⁰⁷ L'espressione è di Tinterri (IDEM, *Ripensare Gustavo Modena*, p. 231).

⁵⁰⁸ IDEM, *Gustavo Modena*, p. 226; Cfr. DALL'ONGARO, *Gustavo Modena*, p. 295. Significativa, poi, la scelta terminologica con cui Dall'Ongaro si riferisce ai *putei*, se si considera l'assoluta obbedienza dei Mirmidoni omerici, subordinati di Achille, agli ordini e ai disegni dell'eroe: il nome Μυρμιδόνες, non per nulla, deriva dall'antico termine greco per la 'formica' impersonale e operosa (μύρμηξ, *murmes*). Cfr. TACCONE ANGELO, *Mirmidoni*, in *Enciclopedia italiana*, Treccani, Roma 1934 (https://www.treccani.it/enciclopedia/mirmidoni_%28Enciclopedia-Italiana%29/).

⁵⁰⁹ Ivi, p. 225. L'espressione è sempre di Dall'Ongaro.

⁵¹⁰ BONAZZI, *Gustavo Modena*, pp. 58-59.

rappresentarne una presunta diversa bravura. Sui cartelloni della Compagnia dei giovani, simili minuzie grafiche non trovano posto. Gli attori sono tutti, semplicemente, «artisti diretti da G. Modena».⁵¹¹ E Modena stesso, come promesso, dà l'esempio, sottostando con piena coerenza alle *sue* norme. Il capocomico, principale attrazione della compagnia, si relega talvolta a parti minori.⁵¹² È il caso, ad esempio, di *Una catena* di Scribe, nella traduzione dello stesso Modena, che sul palcoscenico compare nel ruolo del poco visibile comprimario Monsieur de Saint G eran; in un altro dramma tradotto di suo pugno, *Le educande di Saint Cyr* di Dumas padre, Modena addirittura sembra non abbia recitato.⁵¹³ Si tratta di “sacrifici” della propria presenza o direttamente di astensioni che, se possono guadagnare ai lavori l'irritazione di un pubblico superficiale interessato alla performance del solo Modena,⁵¹⁴ sono emblematici della piena devozione del capocomico alla sua linea artistica. Spicca, poi, il metodo d'insegnamento del Modena pedagogo della Compagnia. Sull'argomento sar  bene riportare nuovamente le parole di Dall'Ongaro, che ebbe modo di assistere pi  volte alle sue “lezioni”:

Modena [...] non addottrinava il suo allievo. Gli leggeva la parte, gli spiegava il carattere del personaggio che credeva pi  appropriato a' suoi mezzi, poi lo lasciava libero di interpretarlo secondo che il cuore glie ne dicesse. Solamente dopo aver inteso l'allievo tentare un modo ed un altro, se non gli pareva che avesse dato nel segno, diceva: *farei cos *. Ma non imponeva mai come indeclinabile il suo consiglio: n  mai diceva: Si fa cos  perch  si dee fare cos , e si   sempre fatto cos  [...] il vero nell'arte non consiste in una linea indeclinabile, ma nella corrispondenza dell'idea coll'immagine esterna che deve esprimerla e renderla accessibile a tutti.⁵¹⁵

Ai suoi ferrei editti di capocomico l'attore contrappone la sua gentilezza di insegnante, di formatore. Modena dialoga coi propri attori sulla parte, la legge per loro, si sofferma sulle consonanze tra i personaggi dell'opera e coloro che ne vestiranno i panni sul palcoscenico. Offre consigli, non impone nulla: casomai, e senza mai farsi autoritario, suggerisce correzioni di tiro. Le sembianze del capocomico, qui, paiono renderlo precursore pi  della figura del regista pedagogo che di quella del dramaturg. E tuttavia, nell'attenzione dedicata al rapporto tra testo di riferimento e attore che dovr 

⁵¹¹ PETRINI, *Gustavo Modena*, p. 226.

⁵¹² Ivi, p. 228.

⁵¹³ IDEM, *Ripensare Gustavo Modena*, pp. 15-16; 22-23. In altri casi le assenze di Modena sono dettate dai suoi ricorrenti malesseri, che lo costringono a lasciare i propri ruoli ad altri. Le sole eccezioni a questa norma sono Saul e Luigi XI: parti troppo saldamente ancorate alla sua figura per essere affidate a uno dei suoi allievi (BONAZZI, *Gustavo Modena*, p. 37).

⁵¹⁴ Sull'indignazione del pubblico si esprime Bonazzi: «Egli faceva assai volentieri [...] la parte di S. Geran nella *Catena* di Scribe, che aveva tradotta da s  stesso. Or bene; egli corse pericolo d'essere fischiato in quella parte, perch  chi si era mosso per sentir Modena, credeva che non valesse la pena di andare a sentirlo in cos  piccola cosa. “Da me”, mi diceva un giorno, “pretendono che metta sempre i polmoni sul piatto”» (Ivi, p. 127).

⁵¹⁵ Ivi, pp. 63-64.

trasporlo sul palcoscenico – oltre che nel tatto e nella predilezione per i suggerimenti più che per le indicazioni – sembra possano rilucere le cognizioni del professionista di dramaturgie. L'aspetto della *lettura*, a questo proposito, risulta particolarmente interessante. Bonazzi, pur non avendo esperito direttamente le letture attoriali di Modena, ha modo di soffermarsi sull'importanza attribuita loro dal capocomico:

Del leggere la parte agli alunni io non fui testimonia, ma spesso lo udii ripetere che un buon attore deve come un buon suonatore incominciare dal leggere la sua musica; con che pareva asserire che una buona lettura sia sempre il fondamento di una buona recitazione. Certo dall'una cosa all'altra corre molta distanza; ma ogni artificio è istrionico ove da quella non s'incominci; tanto più che il legger bene è più difficile e raro che non si crede, benché a farlo credere dovesse bastare il modo onde dai più si legge in pubblico.⁵¹⁶

Il biografo non ha dubbi nell'affermare che, per Modena, ogni trovata attoriale troppo esulante dalla lettura del testo corre il rischio di trasformarsi in istrionismo, in ammiccamento del singolo attore al suo pubblico: un atteggiamento che rischia parimenti di danneggiare la coerenza dell'insieme. La devozione al testo e il suo studio, fulcri del lavoro di Modena e della sua restituzione attoriale, il capocomico li pretende anche dagli interpreti affidati alla sua guida. La lettura dell'originale sta alla base di tutto; senza lettura non vi sarebbe spettacolo. Sembra bene, in questa sede, richiamare nuovamente le celebri *Vorlesungen* che il "primo dramaturg" Tieck organizzava, in un giro d'anni non troppo lontano da quelli di Modena, in Germania: inizialmente come evento mondano, poi come tappa obbligata per la formazione di tutti gli attori del teatro di Dresda, volenti o nolenti che fossero.⁵¹⁷ Per Modena come per Tieck la lettura sembra costituire, contemporaneamente, una chiave privilegiata di accesso al testo e uno strumento per scongiurare l'eccesso individuale a scapito della resa collettiva.

⁵¹⁶ Ivi, p. 64.

⁵¹⁷ SUBER, *Ludwig Tieck*, pp. 496-499.

5.6 Repertorio della Compagnia. Tra tradizione e innovazione

Concludo la sezione dell'elaborato dedicata al grande attore ottocentesco, nel rispetto dell'ormai comprovata relazione tra dramaturgie – o presunta tale – e repertorio, soffermandomi sulla selezione di testi adottata dai *putei*. Il repertorio della Compagnia, per Meldolesi, risulta essere «meno eclettico» di quella tentata dal Modena degli anni precedenti, e «più teso a un fine».⁵¹⁸ Lo studioso non esplicita apertamente tale fine. Ma nella costruzione composita del cartellone della Compagnia sembra di poter ragionevolmente scorgere quei germi riattivatori che animano – e animeranno – i repertori di altre realtà teatrali tese a farsi *nazionali*.

All'interno del repertorio dei putei Meldolesi ritiene di poter individuare quattro principali filoni. Primo tra tutti «i vecchi cavalli di battaglia»:⁵¹⁹ testi che il capocomico è andato raccogliendo e interpretando negli anni precedenti, e che accompagneranno tutta la sua carriera attoriale. Tra questi è possibile annoverare il celebre *Saul* alfieriano, *Il cittadino di Gand* (da *Le Bourgeois de Gand ou Le secrétaire du duc d'Albe* di Hippolyte Romand (realizzato col contributo di Alexandre Dumas padre),⁵²⁰ *I due sergenti* di Carlo Roti (1781-1854),⁵²¹ *Il giocatore* di August Wilhelm Iffland (1759-1814), *Zaira* di Voltaire⁵²² e alcune commedie di Goldoni (fra 1824 e 1828 Modena aveva portato in scena, tra le altre, *La bottega del caffè* e *La locandiera*). A tali lavori, in secondo luogo, la Compagnia affianca una serie di recenti testi francesi, di grande risonanza e di comprovata fama. A una simile categoria appartengono *La pretendente, ossia Giacomo I d'Inghilterra* di Prosper Dinaux e Scribe, *Clotilde di Valery* di Frédéric Soulié, e, soprattutto, il *Luigi XI* di Delavigne reso celebre proprio da Modena. A nobilitare ulteriormente tale selezione, poi, concorrono i testi di Scribe – *La catena*, *La calunnia* e *Il bicchier d'acqua* – e Dumas padre – *Le educande di Saint Cyr*⁵²³ – in quelle versioni fattene dal capocomico: tradotte e modificate per la scena secondo le necessità imposte dalle usanze teatrali del nostro Paese.

⁵¹⁸ MELDOLESI, *Profilo di Gustavo Modena*, p. 126.

⁵¹⁹ Ibidem.

⁵²⁰ BRUNETTI, *Un esempio di censura teatrale preventiva: Il cittadino di Gand per la Compagnia Lombarda*, in «ROMANTICISMI, LA RIVISTA DEL C.R.I.E.R.», v. 3, 2018, pp. 159-175, p. 159.

⁵²¹ Il testo di Roti è selezionato e frequentemente allestito da Modena nonostante sia da annoverare, per Bonazzi, tra i numerosi «aborti teatrali italiani e stranieri» che affliggono le scene dell'epoca, «in cui le passioni parlavano un linguaggio così falso ed ampolloso, e i personaggi erano talmente montati sui trampoli, che chi li rappresentava non poteva certo camminare a piedi, né abbandonare la declamazione per prendere il tono dell'uomo che parla» (BONAZZI, *Gustavo Modena*, p. 42). Una recensione apparsa su «Il Pirata» nell'ottobre 1849, tuttavia, fa notare come tale dramma, pur appartenente a un «cattivo genere», sortisca nelle mani di Modena un «immane effetto» (PETRINI, *Gustavo Modena*, p. 91; Cfr. R., *Drammatica. Ancora di Gustavo Modena*, in «Il Pirata», 27 ottobre 1849).

⁵²² Del noto autore francese Modena aveva già tradotto il *Maometto* nel 1827 (MELDOLESI, *Profilo di Gustavo Modena*, p. 18).

⁵²³ PETRINI, *Ripensare Gustavo Modena*, pp. 21-22.

Il terzo filone delle opere della Compagnia è, forse, il più interessante. A occuparlo c'è la miglior selezione di testi italiani contemporanei all'attore: «alcune nuove produzioni»⁵²⁴ quali *Sampier d'Ornano* e *La congiura di Bedmar* di Giuseppe Revere (1812-1889), *Il fornaretto di Venezia* e *Dafne* dell'amico Dall'Ongaro, *Giacomo Mora* di Riccardo Ceroni (1806-1885), *Maometto II* di Giuseppe Vollo (1820-1905). Notevole, ma non sorprendente, che diversi tra questi siano drammi “politici”, come *Il fornaretto* e *Giacomo Mora*; affiancati del resto, all'interno dello stesso repertorio, dal *Cittadino di Gand*.⁵²⁵ La Compagnia di Modena, tesa col suo capocomico a «Ringiovanire il teatro italiano con elementi novelli»,⁵²⁶ include nel suo repertorio un florilegio di testi attinti dalla propria contemporaneità nazionale, e potenzialmente irradiati dai sommovimenti socio-politici che vanno scuotendola: un'operazione non dissimile da quella con cui i primi dramaturg tedeschi ricercano una valorizzazione della propria frammentaria drammaturgia nazionale. L'ultimo insieme del repertorio dei putei è composto da quelli che Meldolesi definisce «nuovi esperimenti». Opere tra le quali lo studioso annovera *Il campo di Wallenstein* di Schiller, *Kean o genio e sregolatezza* di Dumas padre⁵²⁷ ed *Ernani* di Victor Hugo; Bonazzi ritiene quest'ultimo lavoro, assieme alla tragedia lirica *Marescialla d'Ancre* (tratta dall'omonimo dramma di Alfred de Vigny e inclusa a sua volta nel repertorio della Compagnia), sia una tra diverse «produzioni ultra-romantiche» allestite dal Modena in questo periodo.⁵²⁸ All'ultimo ambito citato – ma evidentemente anche a quello dei testi italiani dell'epoca – appartiene uno dei più rilevanti esperimenti di Modena: l'allestimento di «saggi» dell'*Adelchi* manzoniano,⁵²⁹ noti altresì come «quadri» o «scene spezzate». ⁵³⁰ La tragedia storica di Alessandro Manzoni sembra sia troppo gravosa, a livello di lunghezza e numero di interpreti, per la Compagnia di Modena. Il capocomico, quindi, opta per la riproposizione di alcuni suoi momenti. Bonazzi si sofferma, a questo proposito, sulla Scena III dell'Atto II: incentrata sull'incontro tra Carlo Magno, prossimo a varcare le Alpi per affrontare in battaglia Desiderio, e Martino, diacono di Ravenna. E del Modena, che veste i panni del secondo, Bonazzi non può che ricordare «la semplicità ed il fervore di un santo del medio evo» al momento di concludere il lungo discorso dedicato al suo

⁵²⁴ BONAZZI, *Gustavo Modena*, p. 36.

⁵²⁵ PETRINI, *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, p. 246.

⁵²⁶ BONAZZI, *Gustavo Modena*, p. 34.

⁵²⁷ Per una trattazione del lavoro di Modena sull'opera di Dumas Cfr. BRUNETTI, *Due “copioni” modeniani: Kean e Il cittadino di Gand*, in PETRINI, *Ripensare Gustavo Modena*, pp.121-133.

⁵²⁸ BONAZZI, *Gustavo Modena*, p. 36.

⁵²⁹ MELDOLESI, *Profilo di Gustavo Modena*, pp. 125-126. Di Manzoni l'attore anticlericale aveva già provveduto a ridurre sul palcoscenico, verso la fine degli anni Venti, il *magnum opus*: riproponendo dei *Promessi sposi* espunti sia da ogni riferimento al «volto più misericordioso della Chiesa» – con il taglio completo della figura di fra Cristoforo, parte delle scene del quale viene conferita a Don Abbondio – sia dai troppo evidenti interventi della Provvidenza (PETRINI, *Gustavo Modena*, pp. 176-179). Un'operazione e una riduzione ardite, nello svolgimento delle quali l'attore romantico sembra aver assunto quasi le parvenze di un «Ronconi *avant-lettre*» (PIERI, *La Commedia in scena*, p. 73).

⁵³⁰ PETRINI, *Gustavo Modena*, pp. 243-244; Cfr. X., *Drammatica*, in «Corriere delle dame», 3 novembre 1843.

viaggio alpino, che non manca mai di suscitare il clamore commosso del pubblico.⁵³¹ Ma è altrettanto notevole che, nel corso di quadri successivi, Modena vesta panni diversi: l'attore, oltre a Martino, recita anche nel ruolo di Desiderio. Uno sdoppiamento che, per Petrini, è teso a evidenziare la distanza corrente tra personaggio e attore, sottolineando la sfasatura dell'uno rispetto all'altro.⁵³² Qui come altrove, Modena sembra assumere quasi sembianze di interprete proto-epico: e la necessità di un distanziamento, forse, l'attore la percepisce come ancor più necessaria in presenza dei lavori di un «arcicattolico» quale Manzoni.⁵³³ Ma una sì anomala riproposizione di brani dell'*Adelchi*, riconosciuta dalle cronache dell'epoca per la sua portata sperimentale,⁵³⁴ suscita pure il più sincero plauso dell'autore dei *Promessi sposi*.⁵³⁵

⁵³¹ BONAZZI, *Gustavo Modena*, pp. 36-37.

⁵³² PETRINI, *Gustavo Modena*, p. 244.

⁵³³ Ivi, p. 178; Petrini attinge la dicitura da una lettera mai pubblicata e priva di data, conservata nel Fondo Flechia della Biblioteca Civica di Torino, che Modena invia a Giovanni Sabatini nel 1851.

⁵³⁴ Ivi, pp. 243-245; Cfr. [SIA], *Notizie*, in «La Fama», 6 novembre 1843; [SIA], *Drammatica*, in «La Moda», 31 ottobre 1843.

⁵³⁵ PETRINI, *Gustavo Modena*, pp. 243-245; Cfr. la lettera di apprezzamenti di Manzoni per Modena riportata in BONAZZI, *Gustavo Modena*, p. 36.

6. Gerardo Guerrieri, primo dramaturg d'Italia?⁵³⁶

Quando i nostri uomini di teatro di ieri e di oggi camminano,
stampano sul pavimento, l'orma...
l'ombra di Gerardo Guerrieri:
tutti ce l'hanno un pochino dentro, perché li ha influenzati un po' tutti.⁵³⁷

GIORGIO PROSPERI

Perché qualcuno possa arrivare a fregiarsi esplicitamente – se non ancora ufficialmente – dell'etichetta di dramaturg sul nostro suolo nazionale, è necessario aspettare la metà del XX secolo. In Germania la dramaturgie è ormai prassi affermata; a partire dal 1954 Brecht provvederà a svecchiarne le sembianze e ad avanzare la possibilità di un suo impiego maggiormente pratico al Berliner. Nel nostro Paese, invece, in questo giro d'anni un regista e un intellettuale cominciano una collaborazione. Il primo, col passare delle produzioni, arriva a fare affidamento sulle abilità del secondo in fatto di traduzioni dall'inglese e dal russo, e gli si affida pure per suggerimenti sul repertorio e per l'analisi dei suoi testi. Il regista è Luchino Visconti, conte di Lonate Pozzolo (1906-1976), tra i maestri del neorealismo cinematografico italiano. E l'uomo di teatro che lo affianca sarà il primo italiano a ricordare il proprio ruolo in tale collaborazione come quello di un dramaturg: Gerardo Guerrieri (1920-1986).⁵³⁸ Intellettuale immerso nel teatro, traduttore, critico, studioso, editore, sceneggiatore cinematografico, autore di programmi radiofonici e inizialmente anche regista, Guerrieri è tra le figure più poliedriche del nostro teatro recente. Una miriade di ruoli e sfaccettature che rifiuta di tutelare con l'egida di una specializzazione, di una più specifica etichetta. Un rifiuto, nel quale sembra possibile individuare la precoce disponibilità dell'intellettuale a fare proprie le caratteristiche dell'eccentrico quanto fumoso dramaturg.⁵³⁹ Lucano di origine, nato a Matera, con la Basilicata Guerrieri manterrà sempre fermi legami. La sua formazione, tuttavia, si dividerà tra Milano e Roma. È nell'Urbe che, a partire dal 1939, Guerrieri compirà le prime esperienze teatrali: associate,

⁵³⁶ Con l'utilizzo dubitativo del punto interrogativo in sede di titolo si vuole legittimare, qui, la coerenza della successiva definizione di «prima dramaturg del teatro italiano» attribuita da Franco Quadri a Renata M. Molinari (Cfr. la relativa sezione).

⁵³⁷ GUERRIERI SELENE (a cura di), *Gerardo Guerrieri. Un palcoscenico pieno di sogni*, Magister, Matera 2016, p. 15.

⁵³⁸ LOCATELLI, *Paolo Grassi, Giorgio Strehler e Gerardo Guerrieri, primo "dramaturg" del Piccolo Teatro?*, in «Biblioteca Teatrale», n. 123-124, luglio-dicembre 2017, p. 194. L'autodefinizione di dramaturg è collocata in uno degli scritti personali dell'autore, risalente al 24 giugno 1955 e conservato nell'Archivio Guerrieri d'Arbeloff.

⁵³⁹ Meldolesi ha voluto orientare l'eccentricità di Guerrieri a una pratica di dramaturgie pervasiva e informata da tutte le altre esperienze dell'uomo, sostenendo che «l'idea vulgata al suo riguardo dell'esperto troppo eccentrico ha lasciato il campo a tutt'altra immagine, quella del critico e del dramaturg ex regista che giunse a rigenerare dal frammento un po' tutte le competenze esercitate» (MELDOLESI, MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg*, p. 111).

come buona parte della cultura “consentita” in quegli anni, al regime fascista. Avviata la sua attività di critico su «Roma Fascista», Guerrieri comincia presto la sua collaborazione coi Gruppi Universitari Fascisti (GUF);⁵⁴⁰ un’organizzazione in seno alla quale riesce a fondare, assieme ad altri, un Teatro Universitario. È in questo giro d’anni che si concentra la sua pur relativamente ridotta attività registica: coi GUF, inizialmente, per passare poi al Teatro delle Arti di Anton Giulio Bragaglia (1890-1960). Nel 1946, finalmente, Guerrieri dà il via alla sua collaborazione con Visconti. Ma il ruolo di vicedirettore della neonata Compagnia Italiana di Prosa attribuitogli dal nobile non è frutto delle sue abilità di regista: con la Compagnia Guerrieri non dirigerà che un paio di spettacoli, *Vita col padre* di Howard Lindsay e Russell Crouse e *N.N.* di Leopoldo Trieste. La posizione direttiva Guerrieri la ottiene per le sue abilità di traduttore, per la sua capacità di *leggere* i testi e per quella di suggerirne di significativi al regista nel ruolo di consulente per il repertorio.⁵⁴¹ Una serie di attività che, si è detto, Guerrieri avrà modo di ricordare come quelle di un dramaturg. E se l’utilizzo di tale etichetta resterà limitato agli appunti dell’uomo, il suo riconoscimento istituzionale come secondo di Visconti (con Vito Pandolfi e Mario Chiari)⁵⁴² non lascia dubbi sul valore attribuito dal regista alle competenze dramaturgiche di Guerrieri. Sulla questione si richiama il sempre incisivo dettato di Meldolesi, secondo il quale Guerrieri

riuscì a contrastare, sulla scia del maestro, la sua natura di esploratore introverso; ma anche Visconti ne trasse vantaggio, essendo la *dramaturgie* una posta in gioco della sua ricerca: con tutte le differenze del caso, lo si può considerare il nostro Mejerchol’d [Vsevolod Èmil’evič, 1874-1940], l’inventore della drammaturgia registica, in Italia.

Lui spinse Guerrieri a prendere atto della sua vocazione di *dramaturg*; dal suo canto, Guerrieri spinse Visconti ad abbandonare il repertorio caduco, che lo aveva affascinato, per specializzarsi in allestimenti binari, da artista, di classici elettivi e di riprove drammaturgiche del presente.

⁵⁴⁰ La necessaria associazione al Partito Fascista e ai suoi organismi culturali (GUF in particolare), eventualmente anche contro le proprie convinzioni personali, è cifra caratterizzante di diversi intellettuali dell’epoca. Maria Grazia Berlangieri ricorda che «Quella generazione, che alla fine del fascismo frequentava le università e che nel dopoguerra si era autoproclamata senza maestri, in realtà era cresciuta in un ambiente a lei favorevole, sfruttando le agevolazioni e le strutture che il fascismo le aveva messo a disposizione, permettendo ai più talentuosi di poter entrare nel mondo dello spettacolo fino allora precluso dalla chiusura delle compagnie attoriali a carattere familiare» (BERLANGIERI MARIA GRAZIA, *Gerardo Guerrieri, gli esordi al Teatro dell’Università di Roma 1940-1956*, in GUERRIERI S., *Palcoscenico*, pp. 103-113, p. 104). Sulla non totale aderenza ideologica al fascismo di questa sua appendice universitaria, poi, ha avuto modo di esprimersi l’ex Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano: secondo il quale il ramo partenopeo dei GUF sarebbe stato addirittura «un vero e proprio vivaio di energie intellettuali antifasciste, mascherato e fino a un certo punto tollerato» (BERSELLI EDMONDO, *Lord Giorgio d’Italia*, in «L’Espresso», 18 maggio 2006). Lo stesso Guerrieri, in seguito, darà prova di tutt’altre simpatie scrivendo per «L’Unità»: un’affiliazione così marcata da spingere l’America maccartista a rifiutare più volte il visto d’ingresso che il materano richiede allo scopo di ampliare il proprio repertorio di testi statunitensi (GUERRIERI S., *Palcoscenico*, p. 28; 30).

⁵⁴¹ Ivi, p. 25.

⁵⁴² Ivi, p. 87.

Questo scambio arricchì il “patrimonio” di entrambi; ed è significativo che fu Visconti a intuirne le virtualità, fin dal loro primo incontro: chiamando Guerrieri nel suo teatro, non solo come traduttore-riduttore, ma anche come vicedirettore, specializzato in repertorio.⁵⁴³

Dall’avvio della sua collaborazione con Visconti (e proseguendo lungo quelle instaurate con altri artisti), la parabola biografica di Guerrieri sarà segnata da traduzioni e adattamenti più che dalla sporadica regia. Al suo lavoro col conte, poi, il dramaturg farà seguire le attività più svariate, disposte all’esplorazione di ambiti diversi. Sono note e celebrate le trasmissioni radiofoniche, spesso di argomento teatrale, da lui realizzate per varie emittenti tra 1950 e 1983;⁵⁴⁴ ci si limita a ricordare qui due programmi biografici dedicati a grandi uomini di teatro in occasione della loro dipartita, *Novantaquattro anni tra i selvaggi* (1950, per George Bernard Shaw)⁵⁴⁵ e *Ricordo di Tennessee Williams* (1983, per l’amatissimo autore, più volte tradotto da Guerrieri e talvolta suo diretto collaboratore).⁵⁴⁶ È celebre quanto sfortunato, poi, il lavoro di Guerrieri con Einaudi per la *Collezione di teatro*, collana da lui inaugurata e diretta assieme a Paolo Grassi tra 1952 e 1965,⁵⁴⁷ con la quale sperava di dare vita a una controparte teatrale dei *Gettoni* narrativi di Elio Vittorini. Nella casa editrice, tuttavia, il materano non trova un’interlocutrice aperta alle sue aspirazioni in fatto di saggistica e filologia teatrale, contro la più banale possibilità di raccogliere solo dramaturgie: scoprendo una marcata reticenza verso il proprio progetto persino in Italo Calvino (1923-1985), grande animatore dei salotti Einaudi e autore da lui molto stimato.⁵⁴⁸ A partire dal 1957, inoltre, Guerrieri diviene uno dei maggiori promotori teatrali della Capitale, se non dell’intero Paese. Risale a quest’anno la fondazione del Teatro Club (dal 1969 Premio Roma),⁵⁴⁹ associazione culturale co-diretta con la moglie, l’attrice russo-francese Anne d’Arbeloff (1927). Associazione che per quasi

⁵⁴³ MELDOLESI, *Critico e operatore culturale, storico e regista, traduttore e dramaturg*, in Ivi, pp. 97-102, p. 101. Nel volume che lui e Molinari dedicano alla dramaturgie, inoltre, Meldolesi ha modo di affermare che «fu Visconti a promuovere questo radicamento di dramaturg liberi professionisti, poi tipico del teatro italiano» (MELDOLESI, MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg*, p. 110).

⁵⁴⁴ GUERRIERI S., *Palcoscenico*, pp. 365-370.

⁵⁴⁵ Ivi, p. 27.

⁵⁴⁶ Ivi, p. 368.

⁵⁴⁷ Ivi, p. 28.

⁵⁴⁸ Ivi, pp. 90-91. Negli anni Ottanta Guerrieri avrà modo di riprendere brevemente l’attività editoriale dirigendo la collana del Teatro di Genova (Ivi, p. 42). Per l’istituzione allora diretta da Ivo Chiesa (1920-2003), poi, il materano sarà anche consulente dramaturgico tra 1981 e 1983 (Ivi, p. 396). Le sue attività genovesi, invero, si riveleranno piuttosto estensive: focalizzandosi, oltre che sulla co-direzione della collana (con Chiesa e Carlo Repetti), su traduzioni, progetti, copioni, selezione di temi, testi, registi e filoni (Ivi, p. 386). La collaborazione con tale teatro sembra sufficientemente stimolante e coinvolta da permettere a Guerrieri di intravedervi la possibilità di «progettare le linee di una nuova dramaturgia», come non è riuscito a fare con Visconti e al Piccolo, e presso l’istituzione pare fosse in cantiere un progetto dramaturgico affidato alle sue cure (GUERRIERI GERARDO, *Pagine di teatro*, p. 51, lettera a Ivo Chiesa del 27 febbraio 1981; lo scritto offre anche un’interessante panoramica di altre iniziative coinvolgenti Guerrieri; Cfr. Ivi, pp. 52-53). E, se la dipartita del materano pone un freno a simili ambizioni, Selene Guerrieri non ha dubbi nell’individuare nel lavoro paterno al Teatro di Genova una delle attività di dramaturg di Gerardo (GUERRIERI S., *Palcoscenico*, p. 395).

⁵⁴⁹ Ivi, p. 30.

trent'anni, fino al 1984, si applicherà per colmare contemporaneamente la smisurata curiosità del proprio fondatore e le notevoli lacune del pubblico dell'epoca in fatto di teatro straniero e d'avanguardia: grazie al Club circuitano sui palcoscenici italiani – spesso per la prima volta – Judith Malina (1926-2015) e Julian Beck (1925-1985), il Bread and Puppet Theater di Peter Schumann, Antoine Vitez (1930-1990), Eugenio Barba, Peter Stein,⁵⁵⁰ Peter Brook, Ellen Stuart (1919-2011), Merce Cunningham (1919-2009), Anne Jackson (1925-2016) ed Eli Wallach (1915-2014),⁵⁵¹ Sam Shepard (1943-2017) e Joseph Chaikin (1935-2003).⁵⁵² «In un tempo di blocchi politici raggelati e di cortine di ferro invalicabili», afferma Teresa Megale, «grazie al progetto del Teatro Club lo spettacolo dal vivo si faceva leva spontanea dell'incontro tra i popoli»: Guerrieri spalanca con gioia le porte del Club anche a forme teatrali remote geograficamente e culturalmente, provenienti da ogni parte del mondo (India, Giappone, Australia, Africa) e condotte talora in spazi non appositamente teatrali – quali, ad esempio, il Palazzo dello Sport romano, completato nel 1960.⁵⁵³ Lunghi dal limitarsi al “solo” teatro, poi, il Club asseconda l'onnivorismo culturale di Guerrieri con la realizzazione di mostre, conferenze, dibattiti, laboratori e proiezioni, configurandosi in tutto e per tutto come un *unicum* dell'epoca.⁵⁵⁴

La parabola polimorfa di un uomo tanto eclettico, di uno studioso animato da una curiosità insaziabile verso le più svariate forme dello scibile e della cultura umana, si concluderà in modo inaspettato nel 1986: dopo un periodo di insanabile depressione, Guerrieri lascerà la sua casa e la sua famiglia il 21 aprile (lo stesso giorno in cui, nel 1924, si era spenta Eleonora Duse, artista da lui stimata sopra ogni altra), togliendosi la vita tre giorni dopo.⁵⁵⁵

⁵⁵⁰ Ivi, pp. 182-183. Nei rapporti di Guerrieri con Stein – regista affiancato da dramaturg quali Botho Strauß e Dieter Sturm (MELDOLESI, MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg*, pp. 46-48) – è forse lecito cogliere una diretta esposizione del Guerrieri “dramaturg informale” alla prassi tedesca pienamente istituzionalizzata. Meldolesi, però, puntualizza pure che Guerrieri «Non amava Brecht e non era germanista» (MELDOLESI, *Critico e operatore culturale, storico e regista, traduttore e dramaturg*, in GUERRIERI S., *Palcoscenico*, p. 98).

⁵⁵¹ Ivi, pp. 150-153.

⁵⁵² Ivi, p. 43. Meldolesi, poi, riconosce a Guerrieri il merito, promuovendo la prima tournée italiana del Living Theatre di Beck e Malina (con l'allestimento degli spettacoli *The Connection* e *Many Loves*; VISIONE DANIELA, *La nascita del nuovo teatro in Italia 1959-1967*, Titivillus, Corazzano 2010, pp. 30-32), di aver favorito il successivo sviluppo del cosiddetto “Nuovo teatro” (MELDOLESI, MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg*, p. 115; Cfr. SCHINO MIRELLA, *Il crocevia del Ponte d'Era. Storie e voci da una generazione teatrale 1974-1995*, Bulzoni, Roma 1996).

⁵⁵³ MEGALE TERESA, *Gerardo Guerrieri, l'uomo con la macchina da spettacolo. Osservazioni intorno al Teatro Club* in GUERRIERI S., *Palcoscenico*, pp. 181-183, p. 182.

⁵⁵⁴ Ivi, p. 150.

⁵⁵⁵ GUERRIERI G., *Il Teatro di Visconti. Scritti di Gerardo Guerrieri*, a cura di Stefano Geraci, Officina Edizioni, Roma 2006, p. 22.

6.1 Di Visconti e di Guerrieri. Il mio contado per un dramaturg!

La collaborazione più memorabile e più significativa di Guerrieri è sicuramente quella con Visconti; proseguita, a fasi alterne, per oltre vent'anni della sua vita. Il materano incontra per la prima volta il conte nel 1945, cominciando a collaborare attivamente con lui nel 1946, anno in cui Visconti fonda la sua Compagnia Italiana di Prosa. E l'apporto di Guerrieri, coinvolto in quanto traduttore e consulente – se non, più sporadicamente, come autore – gli frutta subito, come già accennato, la posizione di vicedirettore.⁵⁵⁶ Con l'assegnazione di tale ruolo a Guerrieri è riconosciuta anche, bisogna dirlo, l'etichetta di regista. Ma i suoi contributi, nel corso degli anni successivi, riguarderanno solo minimamente la regia. Sarà massiccia, al contrario, la sua produzione come traduttore di riferimento di Visconti, inscindibile da quella di suo adattatore: al conte Guerrieri fornirà i testi per *Troilo e Cressida* di Shakespeare (1949),⁵⁵⁷ *Un tram che si chiama desiderio* di Williams (1949), *Morte di un commesso viaggiatore* (1951) e *Uno sguardo dal ponte* (1958) di Miller, *Tre sorelle* (1952), *Zio Vanja* (1955) e *Il giardino dei ciliegi* (1965) di Čechov, *La contessina Giulia* di Strindberg (1957), e, dopo un distacco durato una manciata d'anni, *Tanto tempo fa* di Harold Pinter (1973).⁵⁵⁸ Il rapporto tra Guerrieri e Visconti è duraturo, fruttuoso, viscerale; non sempre facile.⁵⁵⁹ È, poi, fondamentale alla definizione della prassi di dramaturg del materano. Ha già provveduto a sottolinearlo Meldolesi: Visconti, coinvolgendo attivamente il suo collaboratore nell'adattamento dei testi come nella loro ricerca, «spinse Guerrieri a prendere atto della sua vocazione di *dramaturg*». E Guerrieri, dal canto, suo, ricambiò invitando Visconti «ad abbandonare il repertorio caduco, che lo

⁵⁵⁶ GUERRIERI S., *Palcoscenico*, p. 87.

⁵⁵⁷ Questa stessa traduzione Guerrieri la utilizza, riadattata, nella sua collaborazione con Roberto Guicciardini, che allestisce *Troilo e Cressida* all'Olimpico di Vicenza nel 1975 (Ivi, p. 40).

⁵⁵⁸ Ivi, p. 25. L'unica regia di Guerrieri ricordata per la Compagnia è quella di *Vita col padre* di Howard Lindsay e Russel Crouse (1947; *Ibidem*).

⁵⁵⁹ Si forniscono qui altri ragguagli sulla relazione tra i due. Visconti il 3 ottobre 1958 offre la sua regia a *Immagini e tempi di Eleonora Duse*, serata teatrale organizzata da Guerrieri al Teatro Quirino e omaggio alla diva (1858-1924) della quale, per tutta la vita, il dramaturg tenterà invano di realizzare un'ambiziosa biografia (Ivi, pp. 31-32; 240). E nel 1977, a un anno dalla scomparsa del grande regista, Guerrieri lo ricorderà con due saggi: uno dei quali, uscito su «Repubblica» vedrà il proprio titolo originale, *Luchino e la mossa del cavallo*, mutato dalla redazione in un ben più scottante *Quel tiranno guidava l'attore come un cavallo*. L'articolo esce il 5 novembre 1977, ed è leggibile integralmente (col titolo originale) in GUERRIERI G., *Il Teatro di Visconti*, pp. 54-59. L'altro scritto dedicato da Guerrieri al suo regista d'elezione è inserito nel catalogo della mostra *Visconti: il teatro*, curata nello stesso anno da Caterina D'Amico de Carvalho per il Teatro Municipale di Reggio Emilia; il pezzo ha titolo *Luchino Visconti: l'esordio teatrale* (GUERRIERI S., *Palcoscenico*, p. 41). Non mancano, però, attestazioni di riserve nei confronti del regista. In una lettera del 23 luglio 1957, tramandata col titolo *L'impresario delle Smirne* e redatta in un momento di evidente scoraggiamento rispetto sia alla collaborazione con il conte sia alla partecipazione attiva alla vita teatrale («Appena entro in teatro, entro in un campo magnetico, mi sento sotto il fuoco degli sguardi e delle potenze: le potenze degli altri che si manifestano, e si coalizzano contro di me»), Guerrieri ha modo di soffermarsi sulla prepotenza di «burattinaio» con cui Visconti è arrivato a dirigere i suoi attori, permettendosi peraltro di «sforzare» ferocemente alcuni tra loro (GUERRIERI G., *Pagine di teatro*, in «Teatro e Storia», n. 8, aprile 1990, pp. 11-57, pp. 28-32; lettera *L'impresario delle Smirne*); un mese dopo, in un'altra lettera, Guerrieri sostiene di essersi illuso che Visconti fosse un «rivoluzionario», mentre il regista ha finito per rivelarsi solo uno tra tanti «idoli» del teatro (Ivi, p. 32, *Io e Goldoni*), artefice di lavori che, non avendo più niente da dire («non c'è più scoperta»), sono «puro spettacolo» (Ivi, p. 34, *Emozione e visione*, 27 agosto 1957).

aveva affascinato, per specializzarsi in allestimenti binari, da artista, di classici elettivi e di riprove drammaturgiche del presente». Ché «vicedirettore [...] specializzato in questioni di repertorio», del resto, risulta essere stato Guerrieri all'interno della Compagnia,⁵⁶⁰ a corredo delle competenze critico-registiche di Pandolfi e di quelle scenografiche di Chiari. «Per il repertorio più prossimo, Paolo [Stoppa, 1906-1988] e Marcello [Mastroianni, 1924-1996] mi hanno interrogato per avere idee: ognuno per conto suo», scrive Guerrieri a Visconti il 11 aprile 1957, in quella che Geraci ha appropriatamente intitolato *Lettera sul repertorio*. Un carteggio che, oltretutto, dimostra la grande familiarità di Guerrieri con gli attori della Compagnia. Il dramaturg dà prova, nelle righe successive, di conoscere approfonditamente Stoppa, Mastroianni e Rina Morelli (1908-1976), dimostrando piena consapevolezza delle loro competenze e dei loro desideri artistici.⁵⁶¹ La lettera include anche due suggestioni repertoriali esplicite di Guerrieri, entrambe attinte dal grande catalogo romanzesco russo: le *Anime Morte* di Nikolaj Gogol' (1809-1852) – un progetto all'epoca già in cantiere, per il quale il dramaturg ritiene di aver rinvenuto un copione identico a quello utilizzato da Stanislavskij nel suo primo allestimento del romanzo – e *Obломov* di Ivan Gončarov (1812-1891), che Guerrieri propone a Visconti dopo averne discusso una possibilità di riduzione con Mastroianni.⁵⁶²

Il ruolo del vicedirettore Guerrieri assume particolare risalto, poi, nell'ottica dell'attenta riflessione repertoriale alla quale il suo regista si dedica verso la metà degli anni Cinquanta. Visconti vorrebbe accostare a nuove ma ponderate sperimentazioni anche il recupero di quelli che Geraci chiama i suoi

⁵⁶⁰ Ivi, p. 101. Il giornalista statunitense Ken Wlaschin, dal canto suo, obietta la specializzazione di Guerrieri all'interno della Compagnia – «Visconti believed in specialization», «Visconti credeva nella specializzazione», constata – riguardo l'altro versante della sua attività, la traduzione più che la consulenza repertoriale. (WLASCHIN KEN, *Play translation as an art: Gerardo Guerrieri "re-creates"*, in «Daily American», 15 marzo 1965; leggibile per esteso e affiancato da traduzione in GUERRIERI S., *Palcoscenico*, pp. 205-210). È plausibile che, vista la ridotta visibilità del ruolo di consulente repertoriale di Guerrieri, Wlaschin abbia minore accortezza della sua influenza sul cartellone della Compagnia Italiana di Prosa. A prescindere, il materano svolge un lavoro magistrato tanto nel campo della scelta del repertorio che in quello della traduzione (o meglio, dell'adattamento: ché Guerrieri, come afferma lo statunitense, *ri-crea*).

⁵⁶¹ GUERRIERI G., *Il Teatro di Visconti*, p. 115. In questo scritto Guerrieri offre ampie riprove del suo valore di consulente repertoriale anche nei confronti degli interpreti: «Da quello che vedo Marcello vorrebbe uno spettacolo tutto per sé; Paolo non sa cosa fare e insiste a parlare di *View from the Bridge* [di Miller]». Ma la brama di Stoppa, per Guerrieri, è «assolutamente impossibile per varie ragioni», che si premura di elencare con la schiettezza di un'assidua frequentazione (anche se, forse, con poco tatto di dramaturg): «una che lui non può essere il virile scaricatore di porto, due che farebbe ridere il bacio dato da lui (come del resto gli avrai detto molte volte)». Nonostante le titubanze del dramaturg e dello stesso regista il lavoro di Miller finirà per essere allestito, e si rivelerà uno strepitoso successo (GUERRIERI S., *Palcoscenico*, p. 94). Nella sua rassegna degli attori, poi, Guerrieri non dimentica la diva Morelli, soffermandosi sulla necessità di variare i suoi ruoli secondo l'età della donna, ormai prossima ai cinquant'anni: «C'è anche il problema della Rina che sta mutando le parti, e che ormai decisamente non può far più parti decisamente giovani» (GUERRIERI G., *Il Teatro di Visconti*, p. 115; altrove, in uno scritto privato dedicato all'allestimento di *Tre sorelle*, il dramaturg constata ben più lapidario che «La Morelli è una bambina spesso idiota»; Ivi, p. 104). Altre testimonianze delle interazioni di Guerrieri con gli attori – e delle consulenze repertoriale «personali» che i secondi chiedono al primo – sono offerte in uno stralcio del 25 aprile 1957 intitolato *La commedia del repertorio*: nel quale, comunque, Guerrieri è anche costretto a constatare di essere stato «outplayed» ('battuto') in relazione a una sua proposta scenica, complice le discussioni avvenute in sua assenza tra Visconti, Stoppa e la sceneggiatrice Giovanna «Suso» Cecchi D'Amico (1914-2010). Le vicende quasi tragicomiche della costruzione del repertorio di Visconti, del resto, il dramaturg ha modo di riassumerle affermando che «*La satira del teatro è la scelta del repertorio di una compagnia*» (IDEM, *Pagine di teatro*, pp. 27-28).

⁵⁶² Ivi, p. 21; GUERRIERI G., *Il Teatro di Visconti*, pp. 115-119. Nessuno dei due progetti sembra aver avuto una realizzazione scenica.

«spettacoli rivelazione» degli anni precedenti: in un'ottica che possa far convivere delle valide novità con la possibilità artistica di «rifare» con uno sguardo nuovo, diverso.⁵⁶³ Ma, come anticipato da Meldolesi, alla legittimità di rifare i propri lavori – «classici elettivi» nei quali poter scorgere «riprove drammaturgiche del presente»⁵⁶⁴ – Visconti sembra sia invitato in maniera piuttosto esplicita proprio da Guerrieri. Nella già citata *Lettera sul repertorio* il dramaturg, partendo dall'insuccesso della *Contessina Giulia* debuttata a gennaio, si esprime così:

Io, come tuo critico e ammiratore dall'inizio, mi sono posto questa domanda: e perché non può ripetersi? Non è il ripetersi il segno della tua personalità? Toscanini [Arturo, 1867-1957] non si ripeteva? Deve il regista come il direttore d'orchestra essere sempre lo stesso (con la sua personalità, il suo modo inconfondibile) o sempre diverso (a seconda dell'opera il suo stile)? La domanda è ingenua e risolvibile caso per caso: per te in questo caso (ho citato Toscanini perché mi sono accorto in questi mesi che lui ti deve aver insegnato più di tutti gli altri), il problema vero è questo: continuerai, d'ora in avanti, a fare le cose che nessun altro osa fare, o ha osato fare come *La signorina Giulia* o che so io, con l'intenzione di portare al successo le cose a cui mai nessuno è riuscito a far avere successo? Oppure non *comincerai a raccogliere il lavoro di questi dieci anni* (che è pure un lavoro che ha dato frutti immensi e ha provocato come una rivoluzione) *e a mettere in scena, nel modo in cui tu solo puoi oggi, dei capolavori, delle opere grandi, o anche, se non grandi, eccellenti?* Perché fai *La traviata* alla Scala e non fai altrettanto nella prosa? Scusa se ti pongo la questione come se tu fossi Ercole al bivio, ma è proprio questa la verità secondo me. *Voglio dire che oggi (cerco di spiegarmi) mi piacerebbe vederti mettere in scena Il matrimonio di Figaro, nella tua nuova maniera, acquistata dopo Čechov e dopo tutta la tua esperienza: una nuova maniera, non più bella o più brutta: ma diversa, più matura, più raggiunta: verso la perfezione.* Io, vedendoti come Ercole al bivio, ti considero e vedo che devi deciderti tra due cose: lo shock polemico che è una cosa (lo shock lo usano i rivoluzionari prima di essere al potere, ora sei al potere: che ti serve più?) e la perfezione, che è un'altra. Non credo che lo shock ti serva più, e nemmeno il desiderio di sorprendere: la bravura è l'unica cosa che veramente sorprenda, e di bravura oggi ne hai tanta. Ma secondo me, la tua bravura oggi e lo shock rivoluzionario (non dico qui nulla di grave) non hanno nulla a che vedere, si elidono l'un l'altro. Così una certa polemica d'urto, non dico che non abbia più ragione d'essere nella situazione generale, ma è che tu sei sprecato se ti ci metti: ogni volta che farai una *Contessina Giulia* sarà un peccato. Tu oggi hai bisogno di fare i Verdi non gli Strindberg (con tutta l'ammirazione e il senso di fratellanza che sento per Strindberg).⁵⁶⁵

⁵⁶³ GERACI STEFANO, *Gerardo Guerrieri. Tracce per una biografia* in GUERRIERI S., *Palcoscenico*, pp. 82-96, p. 94.

⁵⁶⁴ Ivi, p. 101.

⁵⁶⁵ GUERRIERI G., *Il Teatro di Visconti*, pp. 116-117. Guerrieri, qui, propone un ritorno al fortunato *Matrimonio di Figaro* di Beaumarchais, uno dei primi cimenti registici di Visconti (1946), precedente alla fondazione della Compagnia. Un

Idee simili Guerrieri aveva avuto modo di manifestarle già l'anno precedente, in una lettera inviata il 14 febbraio 1956 a Stoppa:

Quando al *Commesso viaggiatore*, lasciati dire che *una cosa raramente mi è piaciuta tanto come questa riedizione [...] Questo che vuol dire? Che era una ripresa. Lasciati dire questo: questo dimostra che voi dovete avere un repertorio da riprendere. Questo dimostra che tu e Rina [Morelli] potreste fare in Italia un teatro che continui indefinitamente (per la prima volta in Italia, non col sistema delle compagnie di giro). E sia di altissima classe: ma solo se voi stabilirete un repertorio. Sai come vorrei rivedere adesso, mettiamo, altri lavori che avete fatto in passato e non rifarete più: e come li rifareste bene, tanto meglio di allora? Non lavorate sulla sabbia! Voi potete lavorare sul solido, e avete in mano la possibilità di fondare realmente qualcosa di forte e altamente artistico e insieme popolare [...]* Ora proprio questa ripresa del *Commesso* mi convince a dirti che questa è la strada: è la strada di fare a Roma una capitale europea del teatro [...] ti ripeto, il *Commesso* mi è piaciuto di più di qualsiasi altra cosa abbiate mai fatto: e questo prova la necessità di quanto t'ho detto.⁵⁶⁶

Ritenendo di constatare una certa stanchezza nei tentativi della Compagnia di produrre qualcosa di nuovo, Guerrieri ne incoraggia i membri a indirizzare il timone delle loro linea artistica verso sponde già scoperte, ma osservate con nuovi occhi. «Critico e ammiratore» di Visconti oltre che suo collaboratore, Guerrieri ritiene l'esperienza accumulata dal regista negli anni contribuirebbe a infondere di nuova luce l'eventuale ritorno ai suoi lavori precedenti. La «nuova maniera [...] non più bella o più brutta: ma diversa, più matura, più raggiunta», corroborata dagli allestimenti cechoviani – *Tre sorelle* e *Zio Vanja*, a questa altezza cronologica⁵⁶⁷ – e da tutto il lavoro svolto fino a quel momento, permetterebbe a Visconti di riallestire le sue prime e più celebri produzioni rasentando la «perfezione». Potrebbe sembrare un progetto anomalo, quello sostenuto da Guerrieri. Ma se una simile propensione a guardare indietro piuttosto che avanti sembra possa tradire diverse delle più convenzionali aspirazioni drammaturgiche, sarà bene ricordare che il primo drammaturg italiano opera in un Paese che, oltre a non avere una drammaturgia e un teatro nazionale (almeno come Guerrieri lo

lavoro di prosa nel quale il regista aveva saputo individuare sagacemente i germi della Rivoluzione francese a venire, facendoli già allora balenare in scena tramite un balletto eseguito sulle note di una Carmagnola rivoluzionaria e animato da maschere mortuarie. In questa occasione Visconti era stato capace, per il critico Giulio Cesare Castello (1921-2003), di assumere precocemente le sembianze di un «autore di variazioni registiche su testi classici, ispirate ad umori spesso polemici, improntate ad un fasto inconsueto per le nostre scene e regolate secondo una vistosa cadenza ballettistica» (CASTELLO GIULIO CESARE, *Luchino Visconti*, in «Belfagor», v. 10, n. 2, marzo 1955, Leo S. Olschki, pp. 163-190, p. 170). Visconti avrà effettivamente modo di tornare a lavorare su Figaro, ma non, con tutta probabilità, come caldeggiato dal suo drammaturg: nel 1964 allestirà *Le nozze di Figaro* sul libretto di Mozart, invece del *Matrimonio* in prosa di Beaumarchais.

⁵⁶⁶ GUERRIERI G., *Il Teatro di Visconti*, p. 118. I corsivi in questa citazione e nella precedente sono miei.

⁵⁶⁷ GUERRIERI S., *Palcoscenico*, p. 25.

immagina; se ne dirà nella sezione successiva), non ha neppure un repertorio preciso.⁵⁶⁸ Da qui la necessità di crearne uno a partire dai lavori meglio riusciti: «voi dovete avere un repertorio da riprendere [...] potreste fare in Italia un teatro che continui indefinitamente [...] di altissima classe: ma solo se voi stabilirete un repertorio». Nella creazione di un seletto insieme di spettacoli il materano intravede la possibilità di fornire al teatro italiano dei validi modelli repertoriali di riferimento, utili alla costituzione di stagioni non caduche e di indubbio valore artistico; nella necessità di tornare periodicamente su tali modelli, di *rifarli*, sembra invece lecito pensare che Guerrieri creda di scoprire una difesa dalla stagnazione drammaturgica come da un malaugurato ritorno a pratiche mattatoriali.⁵⁶⁹ E a una simile idea repertoriale, basata sulla riflessione sempre più consapevole su date produzioni nell'ottica di fornire un canone esemplare al teatro italiano, Guerrieri si dimostra particolarmente devoto. Tanto devoto da battersi per essa, si direbbe, anche sul fronte dell'editoria, durante gli ingrati anni di direzione della *Collezione di teatro* Einaudi. È Geraci a fornire un lungo e articolato appunto del dramaturg risalente a questo periodo, apparentemente una premessa storica di presentazione alla collana. Sarà bene riportarne per esteso il testo, forte di vistose consonanze coi carteggi citati in precedenza.

La storia del teatro occidentale non è più la storia del teatro in assoluto. Non si può dire: il teatro nasce coi greci. Brecht ha tentato di rinnovare il teatro occidentale traverso i cinesi, come i romantici attraverso Shakespeare. *Occorre insomma una ricapitolazione non tanto sui valori dei singoli autori, ma di essi nel contesto delle civiltà.* Il dialogo delle civiltà teatrali è avvenuto solo oggi, nel Novecento. La storia del *Orpeline de Chine* [sic, *L'Orphelin de la Chine*] di Voltaire è un primo esempio. *Il nostro non deve essere un eclettismo, ma una capitolazione di quello che le varie civiltà hanno dato al teatro [...] Il teatro non ha solo funzione estetica — ha la funzione di chiarire nell'azione, in modo diretto i comportamenti dei popoli e delle classi.* Una collezione universale del teatro è una splendida storia della cultura umana, dalla commedia degli schiavi di Plauto e di Sc'epkin [Michail Semënovič Ščepkin, 1788-1863] a Shaw e Brecht: commedia dei baroni da Menandro a Oscar Wilde; i drammi dell'amore e del sangue, i drammi del denaro e delle classi [...] Da una decina d'anni, dieci, venti anni, ci è concessa una pausa nella storia del teatro. O meglio siamo obbligati [a concederci una pausa, integra Geraci]. Il pubblico che viene

⁵⁶⁸ Cfr. VISIONE, *Nuovo Teatro 1959-1967*, pp. 204-205.

⁵⁶⁹ Guerrieri avrà modo di esprimersi altrove sulla necessità di recuperare in maniera consapevole i grandi autori. Difendendo il controverso adattamento di *Questa sera si recita a soggetto* (1962) realizzato assieme a Vittorio Gassman (1922-2000) – grande attore del quale, per Meldolesi, Guerrieri risulta essere «dramaturg d'eccezione» (MELDOLESI, MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg*, p. 111) –, l'uomo affermerà che «Nessuno ha voluto rifare Pirandello, ma solo prendere il testo di Pirandello e meditarci sopra, *esaminare qual era il pensiero di Pirandello: tentare di farlo nostro*». «L'operazione era rischiosa: si prestava alla desacralizzazione; è stato visto così», ammetterà subito dopo, premurandosi però di sottolineare che «*Era invece un riproporre un discorso, un cercare di ripartire da un luogo fermo, un cercare di rompere il cerchio del pirandellismo*» (VITO LINA, *L'archivio di un intellettuale controcorrente*, in GUERRIERI S., *Palcoscenico*, p. 250; i corsivi sono miei).

a teatro è esaurito: 10.000 persone. Un altro pubblico è in arrivo, ma non arriva ancora; o forse è colpa nostra che non andiamo a prenderlo. Il teatro è, per così [sic] dire, in questa stazione in attesa di molte coincidenze. *Il repertorio che andava bene ieri non va più oggi e insieme la pazienza dei tentativi è perduta.* C'è chi aspetta un cambio radicale della società per pensare a questo; c'è chi auspica invece un teatro il cui occhio sia nostalgico; c'è chi crede in un teatro popolare di carattere pedagogico, in un teatro documento [...] In questa pausa si stanno affinando i mezzi tecnici.

In questa pausa non sarà male rivedere le carte della nostra concezione del teatro. Noi veniamo da un'epoca borghese, e da un'epoca di crisi borghese. Noi abbiamo molte rovine fra le mani, le rovine di Ibsen e sulle rovine di Ibsen il paradosso di un teatro di poesia. Un teatro in cui (bisogna ripetere la parola che sta diventando un luogo comune) in cui il drammaturgo si è rifugiato, esule, come il titolo di un dramma di Joyce [*Esuli*].

Da chi veniamo? Prendiamo coscienza dei nostri antenati.⁵⁷⁰

Alla possibilità di nuovi e via via più arditi allestimenti Guerrieri sembra preferire in questo periodo, nella pratica scenica come nella teoria editoriale, una *capitolazione*, una presa di coscienza di ciò che già è stato. Qui come altrove nel suo operato si palesa con forza l'idea – la *necessità* – di una sintesi tra le culture più svariate, capace di aprirsi anche a mondi teatrali finora esclusi dal dominante catalogo occidentale: ché proprio nel senso di un'apertura, come abbiamo visto, si muoveranno numerose tra le iniziative del Teatro Club. *Ricapitolare* per prendere atto di ciò che è stato, ma che ha eluso i palcoscenici dell'Occidente. E, accantonando – forse solo momentaneamente, nelle sue speranze – una così ambiziosa ottica globale nella collaborazione con Visconti, *ricapitolare* per conferire ulteriore valore a ciò che già si è fatto, tornare sulle proprie fatiche storiche per scoprirvi qualcosa di nuovo. *Riattivare la propria attività*, potremmo dire: un'operazione squisitamente drammaturgica fattasi però autoriflessiva, riferita alle realizzazioni precedenti della compagnia all'interno della quale Guerrieri opera.

⁵⁷⁰ Ivi, p. 139, i corsivi sono miei. *L'Orphelin de la Chine* (*L'orfano della Cina*) è basata su *L'orfano di Zhao*, un'opera cinese del XIII secolo attribuita al drammaturgo Ji Junxiang, giunta a Voltaire tramite gli scritti dei gesuiti Joseph Henri Marie de Prémare (1666-1736) e Jean-Baptiste Du Halde (1674-1743). La versione di Voltaire fa propri gli elementi dell'originale, riadattandoli però a un contesto che riflette la lunga, violenta transizione seicentesca dalla dinastia cinese Ming a quella manciuriana Qing, in carica nel momento in cui il drammaturgo francese è al lavoro sull'*Orfano*. Operazione di adattamento in chiave critica di un testo di provenienza orientale capace di prefigurare, forse, il lavoro che Brecht svolgerà sul *Tanikō* (Cfr. WEST STEPHEN, IDEMA WILT, *The Orphan of Zhao and Other Yuan Plays: The Earliest Known Versions*, Columbia University Press, New York 2015; vedi nota 116).

6.2 Guerrieri adattatore. Tradurre *allargando*

Si è accennato alle numerose traduzioni di Guerrieri per Visconti. Sarà bene, ora, soffermarsi sulla natura di questi contributi: agli atti notevolmente più simili ad *adattamenti* delle opere originali che non a semplici trasposizioni. Meldolesi ritiene di trovare conferma posteriore di simile prassi, tra molte altre testimonianze disponibili, nella bella commemorazione che Guerrieri dedica a Thomas Lanier “Tennessee” Williams (1911-1983) il 27 febbraio 1983, due giorni dopo la morte del drammaturgo americano, in una trasmissione radiofonica curata da Adolfo Pitti (1930-2000).⁵⁷¹ Ricordando il suo lavoro su *Zoo di vetro*, la prima opera di Williams approdata in Italia, poco dopo la fine della Seconda guerra mondiale, Guerrieri afferma: «Visconti mi passò la versione italiana arrivata da oltre Atlantico dicendomi: “mi sembra uno stile un po’ vecchiotto, *rivedila*”». Il dramaturg è chiamato a rimettere mano al testo per adattarlo alle necessità del regista. E il motivo di una simile richiesta viene giustificato poche righe dopo (in occasione di una visita romana dello stesso Williams, per di più): «Luchino era convinto che l’autore non avesse niente da dire sulla propria opera».⁵⁷² Tralasciando l’ingombranza della presenza artistica di Visconti e la vistosa sottovalutazione del drammaturgo, Guerrieri si dimostra un adattatore consapevole, attento alla contemporaneità e alla sua lingua. E la quasi totalità della sua attività di dramaturg adattatore, per Geraci, si colloca nel consapevole solco di una «regia da fare»: un lavoro di traduzione e ampliamento narrativo dei testi di riferimento teso alla facilitazione, allo stimolo e al potenziamento della futura regia viscontiana.⁵⁷³ La già citata *Lettera sul repertorio* del 1957 contiene vistose tracce dell’attività di adattamento di Guerrieri. Soffermandosi sulla riduzione di *Anime morte* che va trasmettendo a Visconti, Guerrieri non può che constatare come essa sia «povera e un po’ elementare (forse troppo rispettosa, forse mancante di qualche cosa, non so)». E, nelle righe successive, manifesta la sua disponibilità a rimettervi mano:

⁵⁷¹ GUERRIERI S., *Palcoscenico*, pp. 100; 353. La commemorazione di Guerrieri è stata riproposta, a dieci anni dalla scomparsa di Williams (e a sette dalla sua) sulle pagine di «l’Unità» col titolo *I demoni angelici di Ten* (GUERRIERI G., *I demoni angelici di Ten*, in «l’Unità», 10 maggio 1993; il testo della trasmissione è leggibile anche, pur scervo di una parte, in GUERRIERI S., *Palcoscenico*, pp. 392-394).

⁵⁷² Ivi, p. 392. Il conte, del resto, si guadagna la reputazione di allestitore dalla mano pesante: «Sono stato accusato molte volte di violentare i testi teatrali», ricorda apertamente, specie in relazione ai primi anni della sua carriera (MELDOLESI, *Sulla regia critica in Italia*, in CRUCIANI, FALLETTI, *Civiltà teatrale*, pp. 283-304, p. 293; Cfr. VISCONTI, *Regia cinematografica e regia teatrale*, in «Lo spettatore critico», gennaio-febbraio 1957). Così sembra essere per il suo *Oreste* alfieriano (1949), mentre il suo *Tanto tempo fa* (1973, su traduzione di Guerrieri) viene addirittura fischiato e disconosciuto da Pinter. Ivi, p. 100; MELDOLESI, MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg*, p. 112; Cfr. QUAZZOLO PAOLO (a cura di), *Umberto Orsini: una testimonianza*, in DE GRASSI MASSIMO (a cura di), *Luchino Visconti oggi: il valore di un’eredità artistica*, Edizioni Università di Trieste, Trieste 2020, pp. 191-195.

⁵⁷³ GERACI, *Gerardo Guerrieri. Tracce per una biografia*, in GUERRIERI S., *Palcoscenico*, p. 93.

In ogni modo ora potrai dare un'occhiata e dirmi le tue impressioni: io credo però che *bisognerà fare una riduzione più ricca, più agile (anzi, non più agile, questa è fin troppo agile: più complessa, e più piena di possibilità per te. Tutto sta nel mettersi d'accordo sui modi e sulla costruzione scenica. Ma non voglio anticipare: dimmi tu)*⁵⁷⁴

Alla lettera a Visconti se ne accompagna un'altra, il 13 aprile, di argomento pressoché identico, quasi a integrazione della prima. Una seconda lettera che, come è accaduto riguardo alla questione della legittimità di rifare gli spettacoli precedenti, è indirizzata a Stoppa:

Eccoti una copia di una prima versione delle *Anime morte* (indicativa) che ho mandato a Luchino. So bene che questo non risolve i nostri problemi attuali, ma io credo che faccia uno spettacolo importante, e *il tuo personaggio* (Cicikov [Pavel Ivanovič Čičikov]) *ha delle possibilità magnifiche. Ti dico subito i difetti della riduzione: è troppo sommaria, scheletrica; bisognerà, se lo troverete opportuno, arricchirla, allargarla, renderla più moderna: il che è possibilissimo perché mi sembra che l'ossatura ci sia.* La riduzione, come criterio, è alla Molière, e in questo senso, con tutte le sue ingenuità, mi pare riuscita [...] Ho scritto una lettera a Luchino sui problemi generali: aspetto che mi risponda. Per me oggi la questione importante è una parte per la Rina [Morelli]. Di questo parleremo al tuo ritorno. *La cosa importante è che io possa capire che intenzioni ha Luchino: questo è essenziale, altrimenti mi rendo conto che non ci si può fissare in nessuna direzione.*⁵⁷⁵

Guerrieri si dimostra fin da subito scettico verso una riduzione che percepisce come troppo scheletrica, e si offre di lavorarci per renderla maggiormente adatta al teatro di Visconti: *più piena di possibilità* registiche per il suo allestimento, e capace di regalare *possibilità magnifiche* anche agli interpreti. Ma, come ogni buon dramaturg, non anticipa il regista, resta in attesa della sua opinione e delle sue intenzioni.⁵⁷⁶ E, nell'adattamento come nella costruzione del repertorio, Guerrieri si dimostra attento alle necessità e alle potenzialità degli interpreti della Compagnia.

⁵⁷⁴ GUERRIERI G., *Il Teatro di Visconti*, p. 115.

⁵⁷⁵ Ivi, pp. 117-118. I corsivi in entrambe le citazioni sono miei.

⁵⁷⁶ Del Guerrieri traduttore e adattatore sarà bene ricordare, poi, un lavoro sconnesso dalla sua collaborazione con Visconti: quello sull'*Amleto* del 1963, la cui traduzione, in due successive versioni, è utilizzata prima da Frank Houser (debutto 4 luglio) e poi da Franco Zeffirelli (debutto 3 dicembre); entrambe le produzioni hanno Giorgio Albertazzi (1923-2016) nel ruolo del principe di Danimarca. Della traduzione di Guerrieri risulta memorabile e controversa la resa del celebre interrogativo amletico in «Essere o non essere, tutto qui», ricordata anche per via di un acceso dibattito al riguardo tra il dramaturg e Gabriele Baldini (1919-1969), storico traduttore di *Amleto* (GUERRIERI S., *Palcoscenico*, pp. 34-35). Il testo, in generale, è orientato a una modernità colloquiale, nella quale talvolta trovano posto anche trovate gergali. La scena in cui Amleto incontra i becchini al cimitero – noto frangente comico nell'originale –, ad esempio, fa parlare questi ultimi in dialetto napoletano basso, col duplice scopo di rifletterne l'estrazione popolare e di imitare l'accento gallese tendenzialmente assegnato loro nelle produzioni britanniche (Ivi, pp. 208-209). E Meldolesi non dubita l'operazione su Shakespeare rechi tutti i segni di un «virtuale lavoro di *dramaturgie*» (Ivi, p. 100). Un'attività evidenziata al meglio nel *Diario del traduttore* che Geraci ha incluso nella sua edizione dell'*Amleto* di Guerrieri per Stampa Alternativa nel 1993:

La più significativa ed eloquente panoramica del lavoro di Guerrieri come dramaturg di Visconti, probabilmente, è offerta da una serie di lettere al regista risalenti presumibilmente agli ultimi mesi del 1952, precedenti al debutto delle *Tre sorelle* di Čechov al Teatro Eliseo di Roma (20 dicembre). In tali carteggi si scoprono ulteriori e ancora più marcate testimonianze delle competenze del materano quale dramaturg di Visconti:⁵⁷⁷ oltre alla complicità col regista e all'assidua frequentazione della troupe, la lettera dà prova dell'enorme, variegata mole delle conoscenze teatrali ed extra-teatrali del dramaturg e della sua competenza nell'intessere riferimenti alla critica e alle precedenti tradizioni dell'allestimento (sia che Guerrieri le asseconi sia, soprattutto, che se ne discosti). E, ultima ma non meno importante, spicca la sua finissima consapevolezza analitica nell'approccio al testo. Una lettura viscerale, eclettica, attenta all'insieme, capace di sondare clinicamente la psiche dei personaggi in relazione al contesto socioculturale nel quale si trovano a vivere come di cogliere, cosparsi nei diversi punti del dettato teatrale, i germi e le spie del loro operato e delle loro motivazioni. Di seguito si riportano lunghi stralci di testo ritenuti illuminanti ai fini dell'argomentazione, incapaci comunque di esaurire l'immane, inestimabile mole di spunti e suggestioni fornita da tale documento:

ci sono scrittori che è difficile leggere con un criterio naturalistico perché dopo un po' non torna più niente, sono gli scrittori antinaturalistici, ma Čechov è fatto di rapporti interni studiatisimi e minimi, vibrazioni che vanno captate e che non sono nel suono, ma nel rapporto delle cose anche se si dice che Čechov è «musicale». Io finivo per tradurre musicalmente pensando con errore (come sempre in questo caso) a rifare il «crepuscolo novecentesco».

[...]

sento che tenermi dentro queste cose sarebbe tradirti più che rispettare le tue idee, e anche paggio [sic] sarebbe dirtele dopo, quando è comodo dire i ma si sarebbe potuto fare così o così. Insomma, mi tuffo e via.

Se dovessi giudicare la compagnia, o meglio la distribuzione delle *Tre sorelle*, come una squadra di calcio, la mia impressione sarebbe che la squadra è debole nei due svedesi, cioè Benassi [Domenico, 1891-1957] e la Ferrati [Sarah, 1909-1982]; e nella Falk [Rossella, 1926-2013]. Nei primi due, non perché non siamo bravi, ecc. ma perché uno di essi almeno non è adatto al ruolo affidatogli, e non lega quindi con l'altra: formano insieme una coppia ibrida, bizzarra, più che umana, e normale. *Il che può essere un effetto, ma questa volta, si è una distorsione e non una interpretazione.*

rassegna del lavoro di adattamento comprensiva, ad esempio, di un'attenta analisi del personaggio di Amleto, capace di strapparla all'idea *vulgata* di "eroe dubbioso" per farne un personaggio capace di agire e di togliere la vita altrui (Ibidem; Cfr. SHAKESPEARE, *Amleto*, a cura di Stefano Geraci, traduzione di Gerardo Guerrieri, Stampa Alternativa, Roma 1993. Un'interpretazione di tal genere oggi è ritenuta sufficientemente veritiera da essersi guadagnata un posto anche nel canone manualistico, con gli studenti come destinatari; Cfr. ad esempio ALONGE ROBERTO, PERRELLI FRANCO, *Storia del teatro e dello spettacolo*, II edizione, Utet Università, Novara 2015, pp. 116-121).

⁵⁷⁷ GUERRIERI S., *Palcoscenico*, pp. 395-396.

A questo punto si lega il problema che fra poco appassionerà tutta la città: Verscinin [Aleksandr Ignàt'evič Veršinin] e Mascia [Maša, Maria Sergejevna Kulygina] vanno o non vanno a letto insieme?

Infatti, la risoluzione in sì [sic] o in no di questo problema condanna o esalta la scelta dei tuoi attori. Cioè, se non vanno a letto insieme, è comprensibile (se non del tutto perfetto) che la coppia Mascia-Verscinin sia formata in questo modo. Se invece ci vanno la coppia è un po' strana, non trattandosi di esseri bizzarri il quadro della società che tu dai, risulta incompleto o contraffatto. *Cerco di chiarire perché questi due secondo me andarono a letto, e da quali indicazioni dell'autore.*

Čechov mette nel terzo atto la confessione di Mascia alle sorelle del suo amore per Verscinin. In questo atto c'è un incendio: le famiglie si spostano, nessuno più dorme a casa sua; alcuni non dormono affatto: è l'equivalente di una rivoluzione. Nella ferma, tranquilla e rigida società borghese del cinquantennio precedente la 1 guerra [sic], un incendio, un terremoto sono l'unico equivalente di una rivoluzione. Ricordo, per esempio, l'impressione che mi fece il racconto di un terremoto a Fano: tutta la gente di notte uscì dalle case; si intrecciarono nuovi rapporti, gente che si odiava divenne amica, fiorirono idilli, la gente visse alcuni giorni in un modo nuovo, non più gretto, libero. È un tema che mi ha colpito da sempre. E non mi ero accorto che Čechov l'aveva già trattato nel terzo atto con questo splendido espediente dell'incendio. L'incendio è proprio l'innesto di una vita libera nel mondo fermo e stagnante dalle tre sorelle. [...]

Ti dirò di più: *per me l'incendio ha questa funzione fondamentale nel dramma: di spingere Mascia nelle braccia di Verscinin, di farle rompere i vincoli convenzionali*: l'incendio della città non è, come potevano dire i simbolisti, un simbolo erotico, ma è certamente il parallelo della condizione che Mascia non sarebbe mai riuscita a darsi da sé: insperatamente, lei si trova aperta davanti una strada, delle occasioni, una tentazione a liberarsi della moralità, delle idee convenzionali, della fedeltà, del dovere. Insomma, l'incendio apre in Mascia l'ultimo stadio della tentazione. Questa tentazione, cioè l'attesa spasmodica di qualcosa che si desidererebbe intensamente e che ci si vieta dall'esterno, è visibile in tutto il comportamento di Mascia nell'atto terzo. Il suo nervosismo, le sue allusioni, il suo comportamento con Verscinin, il comportamento di Verscinin stesso, sono chiari, evidenti, anche se mancano le battute. Tu che hai applicato così coerentemente a Goldoni il gioco serrato alla Laclos [Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos, 1741-1803], mi meraviglia che rifugga davanti a una schermaglia amorosa che Čechov ti ha dato in tutti i suoi elementi: è la schermaglia amorosa che precede l'epilogo, e vorrebbe bruciare le tappe. [...]

Fa parte del carattere di Mascia, di educazione militare, ligia al dovere, alla tradizione, agli standard della sua società militare che ella apprezza tante volte più di quella borghese, di dover lottare contro il suo desiderio non in nome della morale, ma in nome dell'imprimatur della sua casta. [...]

Questo quadro c'è, accennato, e non aspetta che la tua mano, la tua suggestione, il tuo delicato costruire psicologico di particolari e atmosfere, per esistere. Ecco un testo che ha bisogno di essere integrato, e non perché imperfetto ma perché allusivo.

Invece, ti vedo per la prima volta timido di fronte a due personaggi. Sei partito per rivelare Čechov agli italiani, e rivelare vuol dire dimostrare che Čechov è di carne, e non è un cerebrale, un intellettuale, un crepuscolare: che Čechov insomma non è Marino Moretti [1885-1979].

Cos'è questo timore reverenziale di fronte a un autore, a un testo che veneri, di cui sei innamorato? Giacché tu adotti di fronte ad alcuni dei tuoi personaggi un atteggiamento timoroso, e che rischia di farti arrivare, scusa, a un'interpretazione convenzionale. Perché è convenzionale, fa parte della retorica Čechoviana quale ce l'hanno lasciata Soffici [Ardengo, 1879-1964] e gli altri della nostra epoca crepuscolare, concepire i rapporti fra Mascia e Verscinin in pura impotenza. [...]

A questo punto, se tutto questo è vero, B. e la F. [Benassi e la Ferrati] non stanno bene insieme. Formano una coppia alla Saroyan [William, 1908-1981] più che alla Čechov. Per questo a me piacerebbe uno spostamento (che tu hai già certamente previsto) fra Ruf [Sandro Ruffini, 1889-1954] e B. nelle loro due parti. R. [Ruffini] ha per lo meno due requisiti di più: è un ex Ganimede e ha una bella voce. La deficienza di *sexappeal* che ha la F. sarebbe così moderata. Mascia con la F. diventa un personaggio ibseniano, troppo duro, massiccio: [...] Quest'estate parlavi di una Mascia uterina. Era un'intuizione più giusta. [...]

Un'ultima cosa e me ne vado. *Non temere di melodrammatizzare Čechov*, cioè di attribuire ai personaggi di Čechov sensazioni e passioni che nella "convenzione Čechoviana" corrente non hanno. *Čechov è partito dal melodramma, e è arrivato ai suoi capolavori non abolendo il melodramma ma rafforzandolo*, non abolendo il duello ma facendocene arrivare il contraccolpo attraverso un colpo di pistola, e così per tutto, per i sentimenti, per gli stati d'animo, per gli istinti. I personaggi di Čechov hanno istinti violenti: le manifestazioni che ci arrivano di essi non sono violente. Ma per me è un errore costruire i loro istinti dalle loro parole. I loro istinti sono rivestiti di inibizioni di classe, sociali: e le parole di Čechov portano proprio il rivestimento, offrono il manto dietro cui nascondono. Il simbolismo di Solionij [Vasilij Vasil'evič Solënyj, personaggio di *Tre sorelle*], il suo ermetismo, è il punto estremo di tutto un atteggiamento sociale più o meno marcato. Quindi *Čechov, di tutti i drammaturghi esistenti, è il più bisognoso di essere ricostruito, compiuto. Di non essere preso alla lettera per dramma di atmosfere o di psicologia sopraffine. È melodramma: [...]* Dietro le parole di Čechov c'è tutto un mondo di sentimenti nascosti: ognuno ha da nascondere qualche cosa. *E tu scopriglielo pure, senza timori reverenziali, come sai fare con così felice, medianica, straordinaria penetrazione.*

Mandami pure al diavolo adesso, t'ho detto quel che dovevo dire, e che mi sembra onesto dirti.⁵⁷⁸

⁵⁷⁸ I corsivi sono miei. Mi rifaccio, qui, alla raccolta di scritti proposta da Geraci in GUERRIERI G., *Il Teatro di Visconti, Al lavoro per Tre Sorelle*, pp. 94-106; il primo stralcio, relativo alla presunta musicalità di Čechov, è l'unico apertamente

6.3 Guerrieri e il Piccolo Teatro. Tentativi d'istituzionalizzazione drammaturgica

Il mio rapporto col teatro è di tecnico
(adattatore, critico, sceglitore di spettacoli, animatore, se vuoi [...])⁵⁷⁹

GERARDO GUERRIERI

Le attività drammaturgiche di Guerrieri non assumono sostanza solo all'interno della collaborazione col suo eletto regista Visconti. Le competenze del materano gli permettono di collaborare da vicino anche con altri protagonisti di rilievo della scena italiana del periodo: svezzata e avviata verso la regia con una rapidità che sembra compensare la lunga latenza della prassi nel nostro Paese. Massimo tra i registi è Giorgio Strehler (1921-1997), e ad affiancarlo c'è probabilmente il massimo organizzatore teatrale dell'epoca, Paolo Grassi (1919-1981). Proprio a costoro Guerrieri avrà modo, verso la fine degli anni Quaranta, di unirsi in un promettente triumvirato. Strehler, Grassi e Guerrieri, dopotutto, hanno un obiettivo comune: la creazione di un ente teatrale nazionale, con le sembianze del Piccolo Teatro di Milano (fondato nel 1947).⁵⁸⁰ E il lavoro di Guerrieri, nel tentativo – purtroppo destinato al fallimento – di realizzare un così ambizioso progetto, ricalca molto da vicino quello di un drammaturg. A sostenerlo è Stefano Locatelli, sulla scorta di numerose testimonianze epistolari raccolte nell'Archivio Guerrieri da lui diretto presso l'università romana Sapienza. Documentazione episodica, tortuosa e frammentaria della quale sembra emergere, per ben due volte, un tentativo fallito di fornire riconoscimento istituzionale alla prassi del drammaturg sul suolo italiano.

L'ingresso di Guerrieri al Piccolo è sostenuto e favorito dalla sua familiarità con la drammaturgia statunitense. Il drammaturg recepisce il bisogno di aggiornamento – ma si potrebbe parlare anche di rinnovamento – soggiacente alla quasi totalità delle manifestazioni teatrali di quegli anni.⁵⁸¹ E, dal canto suo, vi contribuisce con un ruolo di spicco: quello di «sovrintendente delle cose d'America in Italia», nelle parole di Grassi.⁵⁸² Fine conoscitore, affermato traduttore e grande promotore dell'opera

datato, risalente al 4 ottobre 1952 e connesso alla «Nona lettura» del testo (corredata dalla dicitura tra parentesi «cioè sei mesi dopo almeno la prima lettura»; Ivi, p. 94). La raccolta di Geraci, poi, termina con un non meno illuminante insieme di appunti privati di Guerrieri sull'allestimento viscontiano, dedicati alle sue titubanze rispetto al lavoro e aperti da una lista di quelli che, per lui, sono «personaggi sbagliati» (Ivi, p. 101). Sembra doveroso notare, poi, che il drammaturg avrà modo di rivalutare almeno parzialmente le sue idee sulla componente “melodrammatica” di Čechov a seguito della collaborazione con Otomar Krejča (1921-2009), regista ceco col quale lavorerà a una nuova versione di *Tre sorelle* nel 1984 (GUERRIERI S., *Palcoscenico*, pp. 44; 405-407; GUERRIERI G., *Pagine di teatro*, pp. 53-57; la lettera richiamata da entrambi i testi è alternativamente nota come *Due giorni in dicembre* oppure *Due giorni a Genova*).

⁵⁷⁹ La citazione è attinta dalla *Lettera Pasquale*, leggibile in Ivi, p. 37.

⁵⁸⁰ LOCATELLI, *Paolo Grassi*, p. 195.

⁵⁸¹ Ivi, pp. 189-190.

⁵⁸² Ivi, p. 195. L'espressione è riportata in una lettera del 21 ottobre 1947 conservata nell'Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano, *Epistolario Grassi*, 23.

di drammaturghi quali Eugene O'Neill (1888-1953), Thornton Wilder (1897-1975), Saroyan e l'amatissimo Williams; figure con cui talvolta intrattiene contatti diretti o con le quali si relaziona tramite i loro agenti sul territorio italiano.⁵⁸³ In questo periodo la neonata regia, riuscita finalmente ad accantonare lo storico quanto capriccioso rapporto tra attore protagonista e autore (tendenzialmente sbilanciato, nella selezione dei testi, in favore del primo), necessita di figure nuove, che possano sostenerla con la valida ossatura della competenza testuale: traduttori, critici e studiosi, quando non esplicitamente consulenti drammaturgici.⁵⁸⁴ E, tra tutti i personaggi più o meno sotterraneamente attivi in questo periodo, Guerrieri è certo il più significativo.⁵⁸⁵ Di conseguenza, e fin dai primissimi contatti con il Piccolo, Grassi e Strehler si mostrano fiduciosi nei suoi confronti: «Da lunga pezza tu stai parlando bene di un *Ritratto di Madonna* di Tennessee Williams», scrive Grassi, «che noi, fidando nel tuo illuminato parere, abbiamo persino messo in cartellone».⁵⁸⁶ I suggerimenti di Guerrieri si guadagnano l'ingresso nel repertorio del nuovo teatro, bramoso di farsi pubblico e modello per altri. Anche se, inizialmente, la suggestione di Guerrieri è accolta assieme alla prospettiva di un contributo diverso da parte sua: quello di effettivo regista della produzione. Ma a tale speranza (come ad altre analoghe che le si succederanno successivamente) lo studioso oppone metodici rifiuti. La sua vocazione è un'altra; la stessa che, nel giro di alcuni anni, lo spingerà ad accantonare in buona parte la regia.⁵⁸⁷ Grassi e Strehler si rassegnano, e inseriscono Guerrieri nell'organico del Piccolo con un ruolo sicuramente più consono alla sua persona. Un ruolo che, ancora impossibilitato a dirsi di dramaturg, coincide con quello di «studioso e [...] traduttore».⁵⁸⁸

La duplice etichetta attribuita a Guerrieri in seno al Piccolo, in ogni caso, non sembra rendere giustizia alla continua e sostanziosa presenza delle sue suggestioni nel repertorio del teatro. L'attività del materano all'interno dell'istituzione è lungi da quella di un critico distaccato e distante. I primi anni della collaborazione Guerrieri li trascorre, oltre che a tradurre, ad applicarsi in prima persona per i diritti di produzione di Tennessee Williams: in buona parte detenuti dall'altro suo storico collaboratore, Visconti. Impossibilitato a far allestire a Grassi e Strehler l'opera più celebre di Williams, *Un tram che si chiama Desiderio*, nel 1949 Guerrieri ottiene il via libera perché i suoi colleghi milanesi possano portare sul palcoscenico *Estate e fumo*, nuova fatica del drammaturgo debuttata negli States l'anno prima. Lo spettacolo è del 1950; del testo il materano sarà traduttore e

⁵⁸³ Ivi, p. 194.

⁵⁸⁴ Ivi, pp. 191-192.

⁵⁸⁵ Tra gli altri è possibile citare, a titolo di esempio, una personalità teatrale del calibro di Luigi Squarzina, pure prevalentemente attivo come regista (Ivi, p. 193).

⁵⁸⁶ Ivi, p. 195. La lettera è la stessa richiamata precedentemente.

⁵⁸⁷ Ivi, pp. 196-197. Al 27 agosto 1958 risale un breve scritto, appropriatamente tramandato col titolo *Di fronte alla regia*, nel quale Guerrieri esprime le sue riserve verso tale prassi, la cui pratica gli sembra caratterizzata dal «senso della vanità delle cose» e da una «insoddisfazione del testo e del gioco scenico» (GUERRIERI G., *Pagine di teatro*, p. 33).

⁵⁸⁸ LOCATELLI, *Paolo Grassi*, p. 197; Cfr. 1947/1958. *Piccolo Teatro*, a cura di Arturo Lazzari e Sergio Morando, Moneta, Milano 1958, p. 61.

successivamente editore.⁵⁸⁹ Come già anticipato sono poi notevoli (anche se solo parzialmente documentate) le sue proposte di testi per il cartellone del Piccolo. «tu dimmi, se non ti dispiace, quel che ti serve: repertorio comico, classico, o che», scrive Guerrieri a Grassi nel 1950.⁵⁹⁰ Uno stralcio che testimonia della non occasionale propensione dell'organizzatore teatrale a fare affidamento sulle proposte testuali del critico. Nella stessa lettera, e in altre risalenti ai primi anni del Piccolo, si colgono poi riferimenti a lunghe riunioni tra i due, dedicate allo spoglio dei copioni più diversi.⁵⁹¹ E ancora nel 1969 il dramaturg non manca di invitare i suoi collaboratori milanesi, non diversamente da quanto aveva fatto con Visconti, alla possibilità di un recupero consapevole di quanto già realizzato:

Rileggere il repertorio, ricominciare da capo, come dall'*Albergo dei poveri* [da *Bassifondi* di Maksim Gor'kij (1868-1936)]. Trovare una nuova linea, nuovi classici: da *Caligola* di Camus [Albert, 1913-1960] a *Verso Damasco* [Strindberg]. Rifare in un altro senso il viaggio nel repertorio, che era cominciato in nome del neorealismo.⁵⁹²

⁵⁸⁹ LOCATELLI, *Paolo Grassi*, pp. 197-198. *Estate e fumo* è stata pubblicata dall'editore milanese La Fiaccola, nel corso di un'altra delle "avventure editoriali" di Guerrieri. L'evidenza dei notevoli contributi dello studioso/traduttore al repertorio del Piccolo fornita dai carteggi con Grassi e Strehler si scontra, quantitativamente, con le pochissime traduzioni documentate per l'istituzione, appena due: la *Famiglia Antrobus* di Thornton Wilder (1948) e l'*Estate e fumo* di cui Guerrieri provvede personalmente a garantire la possibilità di allestimento; entrambi per la regia di Strehler (GUERRIERI S., *Palcoscenico*, pp. 25; 27). Ritengo plausibile pensare, vista la notevole considerazione che Grassi e Strehler continuano a dimostrare per il materano nel corso di oltre vent'anni (dal 1947 ben oltre il 1970), che diverse delle collaborazioni con lui e delle sue suggestioni repertoriali non siano state debitamente documentate.

⁵⁹⁰ LOCATELLI, *Paolo Grassi*, p. 199; lettera senza data (risalente però, secondo Locatelli, al 6 agosto 1950) nell'Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano, *Epistolario Grassi*, 23. Nel 1953, nel corso di un carteggio con Giulio Einaudi (1912-1999), Guerrieri dà ulteriore riprova del suo coinvolgimento affermando di aver partecipato «all'esame dei copioni del concorso del Piccolo Teatro» (GUERRIERI S., *Palcoscenico*, p. 138). E su una presunta connessione tra i debutti del Piccolo e la Collana di Teatro Einaudi si è espresso Wlaschin nella sua intervista a Guerrieri del marzo 1965. Soffermandosi sui volumi curati da Guerrieri e Grassi, il giornalista del «Daily American» ha sostenuto che «These books, none of which cost more than a dollar, are usually printed in connection with the staging of a play» («Questi volumi, nessuno dei quali costa più di un dollaro, sono solitamente mandati alle stampe in concomitanza con l'allestimento di un dramma»; Ivi, p. 206). Constatando un' almeno parziale coincidenza tra i debutti del Piccolo e le pubblicazioni Einaudi lo statunitense intendeva, forse, evocare in maniera almeno fantasmatica le sembianze di *program notes* mai realizzate: intravedendo nella collana teatrale quasi un contenitore di quella cronachistica dramaturgica di produzione che Guerrieri non ha avuto modo di creare per canali ufficiali. Una simile prospettiva, per quanto invitante ai fini della presente ricerca, sembra però assai poco plausibile. Geraci mette in guardia dall'ipotizzare una troppo precisa rispondenza tra debutti del Piccolo e pubblicazioni Einaudi, constatando l'impossibilità della seconda di rispettare appieno i «ritmi imposti dai cartelloni dei teatri di Milano e Roma» (Ivi, p. 91; la menzione dei teatri romani, oltretutto, amplia il campo anche a produzioni esulanti da quelle del Piccolo meneghino); numerosi testi stranieri della collana Einaudi, inoltre, hanno traduttori diversi da Guerrieri, che si limita alla loro curatela. Sono esigue numericamente, infine, le corrispondenze cronologiche effettive tra produzioni del Piccolo – limitate peraltro alla sola stagione 1962-1963 – e pubblicazioni della collana tra 1962 e 1964: *L'anitra selvatica* di Ibsen, *Il servitore di due padroni* di Goldoni (*Arlecchino servitore di due padroni*, nello storico allestimento strehleriano), *Vita di Galileo* di Brecht. Archivio del Piccolo Teatro di Milano, Repertorio, stagione 1962-63 (<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/repertorio.php?page=17>).

⁵⁹¹ Si confronti la rosa di carteggi raccolta da Locatelli in LOCATELLI, *Paolo Grassi*.

⁵⁹² Si cita la *Lettera Pasquale* (GUERRIERI G., *Pagine di teatro*, p. 40). Oltre a tale invito, poi, lo scritto include diverse e concrete suggestioni repertoriali, citando autori (come Carlo Emilio Gadda, Carl Sternheim, Mikhail Bulgakov e i già rodati Ibsen, Strindberg e Brecht) e suggerendo anomale modalità di allestimento (come un esperimento «mixed media», aperto a nuove tecniche visive, ispirato dalla stimolante esperienza londinese dello spettacolo *Gulliver* dell'irlandese Sean Kenny; *Ibidem*).

L'influenza di Guerrieri sulla selezione testuale, inoltre, è testimoniata anche dai suoi scambi con l'altro fondatore, Strehler. E il grande regista, dal canto suo, non fa affidamento sul dramaturg solo per le sue doti di studioso e traduttore. Gli si affida anche come conoscitore e attento osservatore della troupe del Teatro:

È possibile conoscere al più presto almeno le trame dei lavori per orientarsi, per immaginare un protagonista e via dicendo? *Potresti pensare a qualche testo per Lilla [Brignone]?* Dovendo scegliere una ripresa o un classico come idea generale preferirei trovare un testo disteso, o commovente per Lilla. *Tu ben sai che il tono Morelli non è lontano dalla Brignone [...] Vuoi dare un'occhiata a questo problema.* Naturalmente tutto ciò è ipotetico. Infine qualunque testo adatto a Lilla anche in chiave isterica, tesa, contorta va bene.⁵⁹³

Queste righe dell'estate 1952 danno ampia prova della familiarità diretta di Guerrieri con gli attori residenti del Piccolo come della possibilità di affidarsi a lui per l'individuazione di testi consoni. E del regista Guerrieri risulta essere, oltre che amico intimo e confidente di numerose accorate lettere, anche collaboratore imprescindibile.⁵⁹⁴ Tanto imprescindibile da vedersi offrire, verso la fine dello stesso anno, un ruolo ancora più rilevante di quello rivestito fino a quel momento. Si riporta un lungo stralcio delle parole che Strehler indirizza al suo consulente repertoriale in una lettera non datata, ma collocabile a cavallo tra fine del 1952 e inizio dell'anno successivo:

Io sono certo, a questo punto, che *un dialogo con te potrebbe forse essere la soluzione più possibile*: testi a parte, novità americane!!! Ciò potrebbe essere un corollario non una promessa di lavoro comune. In questo senso vorrei parlare con te. Poco importa se *una nostra collaborazione, seria e fattiva*, nasce, un poco, da una situazione particolare. Credimi se ti dico che questa situazione non è altro che la lente capace di mettere a fuoco *alcune necessità trascurate prima ma ugualmente vive ed impellenti*. E credimi quando ti dico che tale collaborazione io non la vedo nell'indicazione di un testo "simpatico" o importante, non certo nei tre atti di Williams o di Miller. Sia ben chiaro tutto ciò. *È qualcosa di più che io voglio ed è qualcosa di più che io offro. C'è un teatro che comincia ad avere una storia e che vuole precisare determinate costanti*,

⁵⁹³ LOCATELLI, *Paolo Grassi*, pp. 199-200; lettera collocata da Locatelli tra agosto e settembre 1952, in Archivio Guerrieri, *Lettere e carteggi*, 2, cartella 8/8; i corsivi in questa e nella successiva sono miei. Di Lilla Brignone (1913-1984) come di altri attori del Piccolo si ricorda anche la possibilità di influsso almeno parziale sul repertorio del teatro (Ivi, p. 191; sull'argomento Cfr. LOCATELLI, *Sarah Ferrati rifiuta il copione. Ipotesi sul ruolo di prima attrice nella fase di affermazione della regia critica*, in CARPANI ROBERTA, PEJA LAURA, AIMO LAURA (a cura di), *Scena madre. Donne personaggi e interpreti della realtà. Studi per Annamaria Cascetta*, Vita & Pensiero, Milano 2014). A differenza di quanto accaduto nella Germania di Lessing e Tieck, in compenso, non sono documentati screzi tra gli interpreti del Piccolo e il Guerrieri consulente repertoriale.

⁵⁹⁴ Si fa nuovamente riferimento alle lettere richiamate in LOCATELLI, *Paolo Grassi*.

*studiare determinate ragioni, trovare un suo determinato tono; inserirsi sempre più con una riforma di struttura si [sic] ma anche e soprattutto con una riforma estetica, nella vita collettiva per quanto impossibile essa sia. Perché non può fare altrimenti, perché è così. Da oggi, insieme con noi, puoi scrivere anche tu questa storia, puoi anche tu riversare qualcosa di tuo (se vuoi e se hai).*⁵⁹⁵

Sono parole ricolme di esaltazione, quelle di Strehler. Sono parole nelle quali sembra si possa intravedere la possibilità, per Guerrieri, di assurgere a livello istituzionale al ruolo di dramaturg. Da lui, traduttore e studioso, il regista *vuole* qualcosa di più. Gli *offre* qualcosa di più. Gli offre una più salda posizione all'interno del primo teatro pubblico d'Italia: istituzione che, a pochi anni dalla sua fondazione, va intravedendo la possibilità di affermare una propria *storia*, delle proprie *costanti*, un proprio *tono*. Gli offre, poi, un ruolo di primo piano nell'ambito della *riforma* di cui il Piccolo vorrebbe farsi promotore. Una riforma che, si premura di specificare, è sì *strutturale*, giocata tra i muri del teatro e tra i suoi apparati organizzativi, ma è anche *estetica*. E bramosa, addirittura, di influire sulla vita collettiva. Nella "proposta" di Strehler si scorgono termini chiave dalla strepitosa pertinenza dramaturgica. Direzione – o comunque rilevante consulenza – artistica coerente a precise linee di ricerca, tentativo di riformare il teatro italiano, possibilità di veicolare sul palcoscenico gli impulsi della contemporaneità, se non addirittura di irrorare l'una con quelli scoperti e sviluppati dall'altro. Agli occhi del primo dramaturg italiano definitosi tale, forse, è apparsa la possibilità concreta di un suo contributo formale alla "causa" della dramaturgie, modellato sulle sue competenze e sulle sue aspirazioni. In un Paese senza dramaturg si tratterebbe, in tutto e per tutto, di un sogno. Ma a questo sogno Guerrieri è costretto a rinunciare dalla sua personale realtà lavorativa: gravata dall'intenso quanto stimolante impegno con Visconti come dalle numerose, variegatissime attività che costellano e costelleranno tutta la sua esistenza.⁵⁹⁶ Guerrieri rifiuta, purtroppo, un più attivo coinvolgimento nella struttura del Piccolo: contribuendo forse, e inavvertitamente, a lasciare immersa nel silenzio la possibilità di una dramaturgie italiana ufficiale anche nei decenni successivi. Ma la sua collaborazione col teatro milanese non si interrompe. E anzi, di lì a poco ha modo di sostanzarsi in un lavoro che, per Locatelli, costituisce un momento chiave nella presa di coscienza del ruolo di dramaturg più o meno apertamente assegnato a Guerrieri. Il 18 febbraio 1953 debutta al Piccolo *Sacrilegio Massimo* di Stefano Landi (nome di penna di Stefano Pirandello, figlio del drammaturgo Premio Nobel), per la regia di Strehler. Il lavoro, ispirato all'ancora vivido massacro delle Fosse Ardeatine (1944), si rivela un sostanziale insuccesso; il dispiacere dell'autore, per l'occasione

⁵⁹⁵ Ivi, pp. 201-202; la lettera, non datata, è conservata nell'Archivio Guerrieri, *Lettere e Carteggi*, 2, cart. 8/8.

⁵⁹⁶ Ibidem.

presentatosi col cognome paterno, sarà tale da spingerlo a un periodo di esilio auto-inflitto dalla vita teatrale.⁵⁹⁷ Sono molti a ignorare, tuttavia, quanta e quale parte Guerrieri abbia avuto nella riscrittura di questo testo per il suo pur sfortunato allestimento. «Tu sai che siamo nelle tue mani, più ancora che in quelle di Stefano per quanto riguarda *Sacrilegio Massimo*», scrive Strehler a Guerrieri nel novembre dell'anno precedente.⁵⁹⁸ E Locatelli, sempre sulla scorta dei ricchi carteggi che coinvolgono regista, drammaturgo e dramaturg,⁵⁹⁹ non può che constatare il valore dei contributi del terzo: Guerrieri, dice, è in grado di ridefinire radicalmente le ragioni teatrali del testo di Landi in vista del futuro allestimento, fornendo attente scansioni scena per scena e approfondite analisi dei personaggi. Pienamente consapevole delle capacità della troupe del Piccolo, poi, il materano avanza anche alcune proposte di distribuzione delle parti al regista.⁶⁰⁰ *Sacrilegio Massimo* è un fallimento, ma pare che Pirandello sia stato molto entusiasta della sua collaborazione con Strehler e Guerrieri. E anche quest'ultimo, nel lavoro svolto «gomito a gomito» col drammaturgo,⁶⁰¹ ha scorto le non remote possibilità di una relazione artistica articolata e fruttuosa per entrambe le parti:

Ci sono alcune cose che mi danno speranza, o meglio, mi fanno sentire sul concreto, non più solo come anni fa (ero solo forse anche perché facevo quello che non dovevo fare) – ma ora mi sento doppiamente sicuro perché *senso che quello che faccio mi corrisponde*, ma anche che, forse appunto per questo, crea dei legami che prima non esistevano – cose che appoggiano te stesso – un dialogo: così si forma una società? cioè ti senti preso in una rete non negativa, ma positiva, non soffocante ma aiutante di rapporti umani: *il tuo lavoro ti sembra cominciare a prendere una utilità che prima non aveva: l'amicizia comincia a contare* – e l'amicizia non è una cosa fisica, se Dio vuole, è inseparabile dalla stima; riesco a lavorare con gli altri dove prima non mi riusciva – anche la timidezza in questi casi sparisce – e non ho bisogno di nascondermi sotto falsi luccichii, sotto l'“essere simpatico” ecc.⁶⁰²

⁵⁹⁷ COSTA SIMONA, *PIRANDELLO, Stefano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 84, Treccani, Roma 2015 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/stefano-pirandello_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/stefano-pirandello_(Dizionario-Biografico)/)).

⁵⁹⁸ LOCATELLI, *Paolo Grassi*, p. 202, lettera di Grassi a Guerrieri del 17 novembre 1952 in Archivio Guerrieri, *Collezione Einaudi*, 2, cartella 11/1.

⁵⁹⁹ Locatelli colloca gli scambi epistolari tra Guerrieri e Strehler su *Sacrilegio Massimo* nell'Archivio Guerrieri, sezione *Lettere e Carteggi*, 2, cart. 8/8 (Ivi, p. 203). Le lettere di Strehler a Landi – i cui originali sono conservati nell'Archivio Storico del Piccolo – sono state invece pubblicate in PIRANDELLO STEFANO, *Stefano Pirandello. Tutto il teatro*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà ed Enzo Zappulla, 3 voll., Bompiani, Milano 2004.

⁶⁰⁰ LOCATELLI, *Paolo Grassi*, pp. 202-203. Quelle di Landi, per Turi Vasile (1922-2009), sono opere «dense, gonfie di contenuti a cui la forma teatrale fatica talvolta ad adeguarsi» – «Il Giornale», 15 novembre 2004, citazione di seconda mano attinta dal sito del Premio Italia, Stefano Pirandello, *Tutto il teatro a cura di Sarah Zappulla Muscarà e Enzo Zappulla* (https://premioitalia.it/2004/NOTIZIARIO/Sezione_EDITORIA/Stefano_Pirandello_tutto_il_teatro.htm) –, motivando ulteriormente la collaborazione dell'autore con un uomo di teatro quale Guerrieri. Per una raccolta dell'opera di Landi/Pirandello Cfr. PIRANDELLO S., *Stefano Pirandello. Tutto il teatro*.

⁶⁰¹ LOCATELLI, *Paolo Grassi*, p. 202.

⁶⁰² Ivi, p. 203. Il pezzo, privo di data, è conservato in Archivio Guerrieri, *Biografia*, 2, cart. 3/16; i corsivi sono miei. Nella constatazione «ero solo forse anche perché facevo quello che non dovevo fare» sembra si possa cogliere, col

Nei mesi trascorsi con Landi su *Sacrilegio Massimo*, Guerrieri ha intravisto le potenzialità della dramaturgie di far geminare le idee di un drammaturgo, aiutandole nella loro messa per iscritto e garantendone in corso d'opera l'eventuale teatralità. Il tutto nel pieno rispetto della persona e dell'arte dell'autore: e anzi, con la sua *amicizia*. Osservazioni che sembrano quasi anticipatrici dei moderni connubi creativi tra dramaturg e autori, della *new play dramaturgy* di stampo anglosassone (alla quale, a più un decennio dalla stesura di questa lettera di Guerrieri, fornirà un ottimo esempio il Tynan al lavoro su *Black Comedy* con Shaffer).⁶⁰³ Ma purtroppo, come spesso accade in presenza di tali connubi, la bontà della collaborazione non riesce a riflettersi in un effettivo riconoscimento del contributo del dramaturg: il cartellone di *Sacrilegio Massimo* sembra non riportare alcuna menzione di Guerrieri.⁶⁰⁴

6.4 Sognando un (Piccolo) Teatro Nazionale

L'interesse del materano per la dramaturgie, poi, si accompagna a sforzi effettivi – non unicamente suoi – per la creazione di un teatro nazionale nel nostro Paese. Un teatro che, sarà ormai evidente, potrebbe costituire lo spazio ideale per l'implementazione *anche* di una pratica dramaturgica. Nell'estate del 1947, a pochissimi mesi dalla fondazione del Piccolo, nasce il Comitato per il Teatro Nazionale, dedito alla promozione di varie entità teatrali comunali del Paese. Ed «emanazione» del Comitato, nelle parole del dramaturg, è l'Ente per il Teatro Nazionale, affidato alla presidenza del regista Guido Salvini (1893-1965) e con segretario Guerrieri; nel Consiglio direttivo dell'Ente, oltre a loro, ci sono Stoppa, Corrado Alvaro (1895-1956), Carlo Piccinato (1901-1978) e lo stesso Grassi.⁶⁰⁵ A questo periodo risalgono diversi scambi epistolari tra il fondatore e il “traduttore” del Piccolo Teatro: convinti entrambi del valore dell'Ente e della sua possibilità di influire sullo stato del teatro italiano tramite la *promozione* e la *rappresentazione* di enti teatrali di tutto il Paese.⁶⁰⁶ «Scrivimi le tue intenzioni minutamente, su tutto», chiede Guerrieri a Grassi in una tra diverse lettere scambiate tra i due nel luglio 1947: «Ho bisogno di essere informato, per *cominciare a vedere il*

supporto di comprovate coincidenze cronologiche, un riferimento alla pratica registica: accantonata proprio in questo giro d'anni da Guerrieri in favore di altre e più durature propensioni (Ivi, p. 204).

⁶⁰³ LUCKHURST, *Revolution*, pp. 170; 176-177.

⁶⁰⁴ Mi rifaccio qui, nell'impossibilità di consultare il cartellone originale, al repertorio digitalizzato del Piccolo Teatro per la stagione 1952-1953: la scheda di *Sacrilegio Massimo*, oltre a Strehler e Landi, riporta attori, scenografo e musicista; Guerrieri non compare in alcun ruolo. Archivio del Piccolo Teatro di Milano, Repertorio, stagione 1952-53, (<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/repertorio.php?page=7>).

⁶⁰⁵ LOCATELLI, *Paolo Grassi*, pp. 204-205.

⁶⁰⁶ Ibidem. I termini in corsivo, in forma verbale, sono utilizzati e sottolineati come tali nella lettera del 18 luglio 1947 con cui Guerrieri comunica a Grassi la fondazione dell'Ente, risalente al 18 luglio 1947 e conservata nell'Archivio Storico del Piccolo, *Epistolario Grassi*, 23.

problema su un piano nazionale».⁶⁰⁷ Da Roma Guerrieri chiede precisi ragguagli sui progetti del Piccolo milanese appena nato.⁶⁰⁸ Vuole comprendere appieno le intenzioni di Strehler e Grassi, due delle più significative personalità teatrali dell'epoca, per farsi un'idea di quale possa essere l'assetto organizzativo ideale per il teatro italiano nella sua interezza. «*Quello che è importante è assumere una linea di condotta comune*», afferma nella stessa lettera citata in precedenza, sempre in enfatico corsivo.⁶⁰⁹ E il mese successivo, il 3 agosto, il dramaturg sostiene pubblicamente la necessità di un cambiamento del teatro italiano sulle pagine di «l'Unità»:

L'agonizzante scena italiana agonizza (il che per molti versi non è neanche vero) perché è disordinata, disorganizzata, dispersa. Il suo difetto sta nel manico, e il suo manico non è l'attore né il geniale commediografo ma l'organizzazione. Un grande teatro non esce dalla mente di un poeta (chi può provarlo meglio del grande Pirandello che ha lasciato dietro di sé il vuoto?) ma al contrario, i grandi poeti ed i grandi attori nascono quando le condizioni del teatro come organizzazione e pubblico sono favorevoli, quando c'è la possibilità di lavorare molto, e scrivere molto. Ogni altra ipotesi è romantica, non risponde nemmeno alla realtà [...]. Le condizioni del teatro oggi sono disastrose perché è assurda la sua intelaiatura: non può vivere un organismo così tarato e infestato di tasse e balzelli, di costi ed istituzioni che non funzionano o hanno compiti assurdi, leggi e decreti che dovrebbero regolare e invece imbavagliano la vita del teatro.⁶¹⁰

⁶⁰⁷ Ivi, p. 207, il corsivo è mio. Il pezzo è attinto da un'altra lettera del luglio 1947, con la medesima collocazione dello scritto precedente.

⁶⁰⁸ Il sogno di un teatro nazionale italiano, del resto, si sviluppa fin dall'inizio nella prospettiva di un ponte teatrale tra la Capitale del Paese e il capoluogo lombardo: in un'ottica corporativa che, gradualmente, si sarebbe dovuta aprire ad altre realtà teatrali comunali (Ibidem). In tal senso Grassi incoraggia Orazio Costa nel 1953: «*Penso nel tuo interesse che tu debba deciderci a uscire in ogni modo da una situazione a metà e che tu debba creare l'Ente del Piccolo Teatro di Roma per l'anno prossimo, così come noi abbiamo fatto dal primo momento [...] Se tu riesci in questo senso, insisto sulla possibilità di creare un ponte Milano-Roma, con una stretta collaborazione fra i due Enti, ferma restando la perfetta autonomia artistica e organizzativa di ogni Ente. In questo caso, per economizzare il numero degli spettacoli, penso potremmo fare degli scambi periodici organizzati direttamente fra le nostre compagnie e le nostre sale*» (Ivi, p. 215, lettera del 18 maggio 1953 nell'Archivio Storico del Piccolo, *Epistolario Grassi*, 10; i corsivi sono miei). Alla fondazione del Piccolo Teatro di Roma Costa aveva già provveduto nel 1948, un anno dopo il suo anticipatore milanese (GUERRIERI S., *Palcoscenico*, p. 181). L'istituzione, tuttavia, non diverrà mai ente, e avrà vita piuttosto breve. Sui primi anni del Piccolo Cfr. LOCATELLI, *La ricerca della stabilità. Appunti per uno studio dei primordi del Piccolo Teatro*, in IDEM (a cura di), *Ricerche dall'Archivio Storico del Piccolo Teatro (1947-1963)*, numero monografico di «Comunicazioni Sociali», n. 2, 2008 [ma 2009].

⁶⁰⁹ IDEM, *Paolo Grassi*, p. 206.

⁶¹⁰ Ivi, pp. 207-208. L'articolo di Guerrieri, *Babele a teatro. Non si confonda Signor Generale*, è incluso in GUERRIERI G., *Presagi per un teatro nuovo. Le cronache per «L'Unità» 1945-1950*, a cura di Rocco Brancati, Giuseppe Barile Editore, Irsina 2016, pp. 120-121. Locatelli provvede poi a individuare delle consonanze tra l'appello di Guerrieri e quello di Grassi apparso su «Avanti!» un anno prima, il 25 aprile 1946. Un articolo dal titolo *Teatro, pubblico servizio* che esplicita in maniera assai eloquente le speranze del suo autore come quelle, plausibilmente, di Guerrieri: «Noi vorremmo che autorità e giunte comunali, partiti e artisti si formassero questa precisa coscienza del teatro, considerandolo come una necessità collettiva, come un bisogno dei cittadini, come un pubblico servizio, alla stregua della metropolitana e dei vigili del fuoco, e che per questo preziosissimo pubblico servizio nato per la collettività, la collettività attuasse quei provvedimenti atti a strappare il teatro all'attuale disagio economico e al presente monopolio di un pubblico ristretto, ridonandolo alla sua vera antica essenza e alle sue larghe funzioni» (GRASSI, *Teatro, pubblico servizio*, in «Avanti!», 25 aprile 1946; la citazione è attinta dalla trascrizione del testo offerta in *Teatro, pubblico servizio. Paolo Grassi, 1946*, in

Guerrieri, sognatore nelle cognizioni e negli ideali, si dimostra pratico e concreto nel suo approccio alla realtà dei fatti. Perché un teatro di grandi attori e grande poesia possa svilupparsi, dice, sono fondamentali buone condizioni organizzative e valido pubblico. Non lo elude, poi, la questione finanziaria: tasse e costi eccessivi, resi ancor più gravosi dall'incompetenza delle istituzioni preposte alla loro gestione.⁶¹¹

Il modello del Piccolo che il materano auspica possa essere seguito dal resto d'Italia, però, si rivela presto "pericoloso".⁶¹² Al progetto del primo cartellone della sua stagione, composto da un gruppo ideale di sei registi (Strehler, Orazio Costa, Enzo Ferrieri, Mario Landi, il Salvini presidente dell'Ente e lo stesso Guerrieri) parzialmente mutilato durante la stagione stessa, va gradualmente sostituendosi la presenza maestosa ma ingombrante del solo Strehler, fin dal principio regista stabile del teatro.⁶¹³ Per Guerrieri, ricorda Locatelli, il "monopolio" di una figura del calibro di Strehler sul Piccolo avrebbe dovuto rappresentare una felice eccezione, non certo un modello per altre istituzioni bramosi di farsi municipali.⁶¹⁴ E nel 1953, in occasione delle sole momentanee dimissioni di Strehler dal suo teatro, il dramaturg ha modo di esprimere nel modo più articolato il proprio parere riguardo all'eventuale successione del regista:

Da una parte, la successione di Strehler è molto pesante. Volere o no, Strehler faceva andare avanti un teatro in un modo personale, feudale magari, ma insomma con un metodo che lui stesso non è stato capace di cambiare. Perché evidentemente questo metodo doveva essere cambiato. Ma il modo stesso come il teatro era nato, legato a energie naturali, a una iniziativa volta a un

«Teatro e Critica», 30 ottobre 2016 (<https://www.teatroecritica.net/2016/10/teatro-pubblico-servizio-paolo-grassi-1946-2/>).

⁶¹¹ Lo stesso Piccolo Teatro, primo ente comunale a gestione municipale d'Italia, accusa fin da subito una certa esiguità di sovvenzionamenti pubblici, contro la promessa di più generosi stanziamenti (LOCATELLI, *Paolo Grassi*, pp. 208-211; Cfr. IDEM, *Teatro pubblico servizio? Studi sui primordi del Piccolo Teatro e sul sistema teatrale italiano*, Centro delle Arti, Milano 2015).

⁶¹² A essere «pericoloso», per Guerrieri, è lo stesso Strehler. Il dramaturg si riferisce così all'amico nel 1962, quando suggerisce di cercare qualcuno diverso da lui per la regia operistica di *Il buon soldato Sveik* alla Scala di Milano, musicata da Guido Turchi (1916-2010) su libretto dello stesso Guerrieri. L'opera, alla fine, verrà affidata a Virginio Puecher. A ricordare l'episodio e le parole di Guerrieri è stato lo stesso maestro Turchi (TURCHI GUIDO, *Il buon soldato Svejk* in GUERRIERI S., *Palcoscenico*, pp. 226-228, p. 227). Nella *Lettera Pasquale*, poi, Guerrieri ha modo di esprimere la sua delusione nei confronti del regista: «uomo raffinatissimo, di enorme gusto, di fascino incredibile» che ritiene si sia abbassato a giocare la parte di un «demagogo sbagliato» (GUERRIERI G., *Pagine di teatro*, pp. 35-41, p. 39).

⁶¹³ Strehler, che avrebbe dovuto dirigere tre produzioni, ne dirige sette; Salvini e Costa ne dirigono una ciascuno, e un terzo spettacolo è affidato alla regia del non annunciato Renato Simoni; Landi e Ferrieri, nonostante l'inclusione nel cartellone, non vengono coinvolti (LOCATELLI, *Paolo Grassi*, p. 211).

⁶¹⁴ Sisto Dalla Palma (1932-2011), fondatore del Centro di Ricerca Teatrale e precedentemente presidente del Piccolo, ha avuto modo di soffermarsi sulla forte "proprietà" del secondo rivendicata dai suoi fondatori: «Questo teatro l'abbiamo costruito noi» è l'affermazione attribuita a Grassi in occasione di un'intervista comparsa su «Oggi»; il «noi» includerebbe, oltre a Grassi e Strehler, l'organizzatrice Nina Vinchi Grassi (1911-2009). A tali parole, poi, Grassi avrebbe fatto seguire un ancor più perentorio «è nostro e lo difenderemo a qualunque costo, se necessario anche col coltello». MERLI CHIARA (a cura di), *Il CRT. Centro di Ricerca per il Teatro*, Bulzoni, Roma 2007, pp. 229-230.

unico scopo, volitivamente, ha reso impossibile una trasformazione di questa volitività romantica in una razionale organizzazione.

È evidente che un eventuale successore di Strehler allo stesso posto e con gli stessi doveri e diritti si troverà nella stessa situazione, con in meno la sia pure sovraccitata ma produttiva energia di Strehler. Un successore si troverebbe evidentemente handicappato in modo sostanziale. Quindi, personalmente, io non sarei per dare un successore a Strehler ma parecchi, un *board of directors* e non solo. Scaricare il peso su parecchi e non su un solo uomo. In attesa che l'organizzazione, la forma vera del teatro (che può darsi che non sia ancora questa, troppo ristretta, ma abbia bisogno di altre integrazioni, un secondo teatro, non so, per respirare a pieni polmoni) prenda una sua fisionomia adeguata e spontanea. *Un po' di libera concorrenza ti ci vuole all'interno del teatro, al fine di evitare la burocratizzazione che è già in atto. Perché la vera formula del teatro stabile è per me quella all'inglese, con teatro stabile e la possibilità di scambiare gli attori fra diversi organismi* – non so se sei d'accordo. (Altrimenti gli attori soffocano, diventano degli impiegati che ti richiedono la tredicesima mensilità e basta. Non hanno più amore per il teatro ecc.).⁶¹⁵

Alla gestione illuminata ma «feudale» di Strehler Guerrieri contrappone il modello britannico: l'idea di un teatro stabile retto da un consiglio (*board*) di registi, e inserito all'interno di una rete di altre istituzioni simili disponibili alla circolazione degli attori. Un sistema che, ripartendo le mansioni direttoriali tra persone diverse,⁶¹⁶ costituirebbe per lui l'antidoto ideale alla stagnazione e alla *burocratizzazione* del teatro. La proposta di Guerrieri sembra rispecchiare da vicino i progetti per la stagione iniziale del Piccolo, prima che l'ideale *board* di registi attivi su lavori diversi venisse sacrificata a un cartellone capitanato numericamente dalle produzioni di Strehler.⁶¹⁷ E nella non sopita volontà di affidare il teatro a un gruppo di teatranti, forse, Guerrieri intravedeva la garanzia – o almeno la possibilità – di una gestione continuativa di stampo artistico dell'istituzione: contro quello che, in una manciata d'anni, sarà il primo effettivo esperimento inglese di teatro nazionale, funestato dalle continue liti tra l'ininfluente dramaturg Tynan e la disorganica *board* di “profani” del teatro capeggiata dall'autoritario Chandos.

Guerrieri ha modo di ritornare su tali posizioni, rivedendole con maggiore consapevolezza, nel 1968, in occasione delle ennesime dimissioni di Strehler dal Piccolo (un'assenza protratta, in questo caso, per quattro anni).⁶¹⁸ Grassi, in tale occasione, chiede al dramaturg dei suggerimenti sulla gestione del

⁶¹⁵ LOCATELLI, *Paolo Grassi*, pp. 212-213. Lo stralcio è tratto da una lettera del 28 aprile 1953 conservata in Archivio Guerrieri, *Collezione Einaudi*, 1, cart. 3/2; i corsivi, fatta eccezione per quello della formula inglese, sono miei.

⁶¹⁶ La possibilità di una spartizione delle mansioni è caldeggiata in un altro punto della stessa lettera (Ivi, pp. 215-216).

⁶¹⁷ Ivi, p. 209. Locatelli utilizza l'espressione *board* già facendo riferimento a questo primo gruppo di registi. Il modello inglese della *board* teatrale, peraltro, mi è stato presentato come appetibile per l'Italia anche da Simona Gonella. Cfr. GONELLA, *Dramaturgie di confine*.

⁶¹⁸ Le nuovamente momentanee dimissioni di Strehler si inseriscono nell'ambito dei sommovimenti causati dal Sessantotto delle grandi rivoluzioni anche in ambito teatrale. I quattro anni di assenza del regista dal Piccolo lo vedono

teatro. E Guerrieri risponde, il 25 settembre 1968, con una lunga lettera dattiloscritta, affiancata da appunti a penna, nella quale propone al Piccolo una collaborazione con il suo Teatro Club.⁶¹⁹ Ma a essere fondamentale, qui, è ciò che passa tra le righe della proposta. Alla mai sopita idea di una *board* gestionale, in questa circostanza, Guerrieri ne affianca un'altra ancora più anomala: quella di un collettivo drammaturgico. Un insieme di professionisti del teatro che, senza farsi travolgere dall'onnipresente e onnicomprensiva regia, sia devoto al lavoro testuale, dedicando al contempo la propria attenzione a temi caldi dell'attualità. In questo periodo i sempre eclettici interessi di Guerrieri – complice il viaggio americano del 1966 durante il quale, come ospite del governo statunitense, visita diversi laboratori – sono orientati all'ambito delle scienze dure, e alle loro possibili ricadute sulla contemporaneità come sul futuro.⁶²⁰ Ed è proprio sulla scia di tali interessi che il dramaturg promuove la creazione di «un laboratorio di ricerca di soluzioni di conflitti, di prospettive», capace altresì di ovviare alla necessità – percepita da Guerrieri come stringente – di «una nuova sintesi delle varie culture, in una sola».⁶²¹ Ai registi del Piccolo Guerrieri propone l'affiancamento di esperti di settori diversi. Un collettivo multidisciplinare che, evitando di dedicarsi alla regia, possa insieme offrire un occhio aggiornato sul panorama della contemporaneità scientifica e culturale e incoraggiare la produzione di nuovi testi. Avanzando l'idea di «redazioni composte da uomini di scienza e uomini di teatro», poi, il dramaturg provvede anche a suggerire un'ampia rosa di temi di interesse scientifico-sociale per le future realizzazioni del Piccolo: attenta alle rivoluzioni tecnologiche in corso come alla necessità di trovare nuove forme di convivenza e appianare conflitti etnico-culturali.⁶²² È proprio

impegnato nella produzione di lavori politicamente impegnati grazie al suo Gruppo Teatro e Azione (MARGIOTTA SALVATORE, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Titivillus, Pisa 2013, pp. 71-72).

⁶¹⁹ Leggibile interamente, nella sua forma originale, in GUERRIERI S., *Palcoscenico*, pp. 188-191.

⁶²⁰ Ivi, p. 186.

⁶²¹ Ivi, p. 188; LOCATELLI, *Paolo Grassi*, p. 219. Lettera conservata in Archivio Guerrieri, *Lettere e carteggi*, 2, cart. 9/16. Nell'ottica della sintesi di culture diverse sembra sia collocabile buona parte del lavoro di Guerrieri per il Teatro Club: si pensi solo alla sua ultima grande manifestazione, *Le Maschere di Dio* (1981-1982), caratterizzata da un doppio focus sulla cultura aborigena australiana e su quella afroamericana (GUERRIERI S., *Palcoscenico*, p. 157). Già al 1967, del resto, risale il tentativo del dramaturg di cambiare il nome dell'associazione in Club Due Culture: «primo tentativo (fallito)» che sembra implicarne diversi altri successivi (Ivi, p. 188).

⁶²² Ivi, pp. 188-191. I temi di natura scientifica che interessano Guerrieri in questo periodo includono rivoluzione biologica, ingegneria genetica («partenogenesi, filiazioni clonali, banche dello sperma»), cibernetica e possibilità di creare un uomo artificiale (da Guerrieri definito «Adamo secondo»), astronomia, radioastronomia, esplorazione spaziale. A questi si affianca, poi, il dibattito sul nucleare molto attivo nell'Italia di allora: corroborato *sia* dall'importanza di Enrico Fermi (1901-1954) e di altri ricercatori romani nella scoperta della fusione nucleare *che* dal controverso arresto di Felice Ippolito (1915-1997), direttore del Comitato Nazionale per l'Energia Nucleare, nel 1964 (il cosiddetto «Caso Ippolito»). Tra i personaggi che il dramaturg sarebbe interessato a contattare per l'esplorazione di simili temi sono annoverati «il Buzzati Traverso [Adriano, genetista e fratello del Dino Buzzati autore], naturalmente, Franco Graziosi del laboratorio genetico di Napoli, Tecce [Giorgio, biologo molecolare] dell'Università di Roma, [Luigi] Silvestri della Lepetit, Piattelli [Massimo Piattelli Palmarini, biochimico e filosofo della scienza] e Liquori [Alfonso Maria, chimico] dell'Università di Roma». Sul fronte della sintesi culturale, invece, Guerrieri propone una sezione che chiama provvisoriamente «problemi della convivenza», composta da coppie di gruppi che hanno difficoltà a confrontarsi nella realtà: ebrei e arabi (metafora pure, per il dramaturg, dell'annosa questione meridionale del nostro Paese, del divario economico tra Nord e Sud), cecoslovacchi e russi, operai e studenti, tecnici e politici in Russia, scienziati e politici in America. La proposta, infine, non manca di suggestioni eminentemente teatrali. Spunti di riflessione tesi a far interagire la più antica delle arti con la

sull'attualità e sul valore di seletti temi che si dovrebbe concentrare, per lui, un teatro pubblico con l'ambizione di farsi "Teatro d'arte per tutti".⁶²³ Guerrieri fornisce ulteriori delucidazioni circa il suo abbozzo di progetto l'anno successivo, in una lettera inviata a Grassi intorno alla Pasqua 1969 (scritto che non manca di evidenziare, poi, l'attenzione del dramaturg italiano per il *pubblico*):

Il discorso del Piccolo può continuare, forse, chiamando grandi registi a continuare il discorso di Strehler, su grandi testi [...]

E insieme, a lato, senza oberarlo di un peso di responsabilità, di date di consegna che non può avere, un "centro di ricerca" (perché un teatro non deve avere un ufficio e un bilancio dedicato alla ricerca, come l'industria?) *che metta in cantiere da dieci a venti temi, e li drammatizzi con un gruppo in cui lavorino insieme autori e regista, e li sforni non appena siano pronti e maturi, cioè riusciti, uno, due all'anno. Insieme ad altre novità che magari saranno sollecitate, di autori.* Ma non aspettare i temi, affrontarli. L'unica via possibile [...] purché non si debba mandare al macello per ragioni di programmazione, davanti all'orribile pubblico delle prime, *opere che hanno bisogno di un pubblico vergine*, di reazioni non blasé: allora, di qui, il bisogno di una sede diversa, volendo, come il 'tendone' [...]

E altre iniziative. *Sfornare testi. Ridurre la prepotenza dei registi, o meglio farli collaborare meno formalisticamente, o se vuoi, solo formalisticamente.* Dare importanza a quello che si dice e non solo alla tecnica del dirlo.⁶²⁴

Grassi si mostra ricettivo a simili proposte. E in una lettera del 9 marzo 1970 lascia scorgere a Guerrieri le possibilità di una collaborazione dramaturgica che non sembra troppo dissimile, nella sua pur abbozzata e informale proposta, da quella avanzatagli da Strehler quasi vent'anni prima, nel 1952.

più recente, rappresentata dal sempre crescente numero di schermi televisivi e cinematografici: il teatro di Guerrieri, oltre che multietnico, ha da essere anche «multitecnico» (Ibidem; Cfr. anche GUERRIERI G., *Pagine di teatro*, p. 37).

⁶²³ LOCATELLI, *Paolo Grassi*, p. 213.

⁶²⁴ Si cita nuovamente la *Lettera Pasquale*, in GUERRIERI G., *Pagine di teatro*, pp. 39-40. Un interrogativo e un paragone simili a quelli usati qui da Guerrieri («perché un teatro non deve avere un ufficio e un bilancio dedicato alla ricerca, come l'industria?») li ha formulati, decenni dopo, il dramaturg canadese Brian Quirt riguardo al programma Research and Development del Theatre Centre di Toronto: «We did a lot of development, but did not really do any research; product was the goal of every process. I asked how the program could accommodate the sort of research, for example, that a high-tech company conducts, which may or may not result in a new item on the shelves. What would a program dedicated solely to theatre research look like?» («Facevamo molto sviluppo, senza però fare effettivamente ricerca; l'obiettivo di ogni processo era il prodotto. Chiesi come il programma potesse accomodare il tipo di ricerca condotto, per esempio, da un'azienda d'alta tecnologia, che può portare all'esposizione di un nuovo prodotto sugli scaffali oppure no. Che aspetto avrebbe avuto un programma dedicato esclusivamente alla ricerca teatrale?»; QUIRT BRIAN, *Pure Research*, in «Canadian Theatre Review», n. 119, estate 2004). A tale quesito Quirt ha tentato di dare risposta, una volta assunto alla direzione artistica del Nightswimming Theatre, con il programma "Pure Research". Ivi; Cfr. CIOFFRESE DAVIDE, *Of Research and Dramaturgs: Nightswimming Theatre's 'Pure Research' Project*, in «Arti dello Spettacolo/Performing Arts», n. 5, dicembre 2019, pp. 19-27 (<https://www.artidellospettacolo-performingarts.com/2019-2/>).

vuoi farmi una serie di proposte di testi di oggi e di ieri, italiani e stranieri, per il repertorio '70/71 del Piccolo Teatro? Testi pronti o da tradurre, testi esattamente ideali per essere rappresentati o idonei per un intervento drammaturgico che potrebbe e dovrebbe essere tuo? Vuoi propormi una rosa di testi "da scrivere" o in prima persona o in collaborazione con Tizio, Caio, Sempronio? Come vedi la proposta è duplice perché riguarda sia la drammaturgia che c'è, sia una drammaturgia "da fare": io mi impegnerei a guardare con la più scrupolosa attenzione le tue proposte sia del primo che del secondo caso al tuo lavoro con un preciso impegno organizzativo ed economico [...].

Se trovi il tempo, la calma per una seria riflessione e una seria proposta, io sono convinto che possiamo trovare i punti di incontro e concretamente lavorare insieme. *Questo discorso*, così impostato, escluderebbe un tuo trasferimento a Milano ma praticamente *ci metterebbe in condizione di fare quello che vogliamo e cioè delle cose insieme, sia ritrovate, sia ideate*.⁶²⁵

Per la seconda volta, al "primo dramaturg" italiano sembra venga offerta la possibilità di dare concretezza e istituzionalizzazione alla sua prassi, conferendole la forma compiuta di «un preciso impegno organizzativo ed economico». Quello che Grassi gli propone è un insieme di compiti e possibilità dramaturgico-testuali straordinariamente articolato: consulenza repertoriale a tutto tondo (testi antichi e moderni di ogni provenienza), traduzione, adattamento, commissione di opere nuove. Una drammaturgia *che c'è*, attinta da un campionario selezionato dal dramaturg, e una drammaturgia *da fare*, e da fare assecondando le sue opinioni, le necessità da lui percepite come stringenti. Guerrieri accetta di buon grado l'offerta del direttore del Piccolo, e in una lettera del 9 aprile 1970 gli inoltra alcune proposte di lavoro tese alla realizzazione di un «teatro di contenuto e di critica sociale».⁶²⁶ La stessa lettera, tuttavia, provvede altresì a suggerire i motivi dietro l'eventuale fallimento anche di questa seconda possibilità di collaborazione tra Guerrieri e il Piccolo. Ne riporto, con Locatelli, un lungo quanto significativo stralcio:

Del discorso tenuto in macchina l'altro giorno, debbo dirti che mi lascia perplessa la tua posizione verso la regia, che continua a essere fortemente influenzata dalla presenza e dalla tradizione di

⁶²⁵ LOCATELLI, *Paolo Grassi*, pp. 220-221; AG, *Collezione Einaudi*, 2, cart. 4/5; i corsivi nelle lettere precedenti sono miei.

⁶²⁶ Una simile formula di teatro Guerrieri sembra volerla contestualizzata anche politicamente, pur nell'apparente ricerca di una posizione intermedia. E in quest'ottica nel «teatro di contenuto e di critica sociale» da lui proposto il dramaturg pensa di intravedere la sola alternativa valida «al teatro tribale e disimpegnato, di destra, e a quello anarchico tribale e eversivo di sinistra». Le proposte della lettera, invece, includono l'invito ad allestire due nuovi testi britannici – *The National Health* di Peter Nichols (1969) e *The Friends* di Arnold Wesker (1970) – e il riferimento a un progetto personale dello stesso Guerrieri, focalizzato sul 25 luglio 1943 e teso a mostrare la caduta del regime fascista attraverso i punti di vista di diversi gerarchi. Per quest'ultima, in particolare, Guerrieri inizia a sondare la disponibilità dei registi del Piccolo, e spera anche di poter ottenere la consulenza di uno storico: idealmente Renzo De Felice (1929-1996), tra i massimi studiosi del fascismo. (Ivi, pp. 221-222; la lettera in questione è conservata in AG, *Collezione Einaudi*, 2, cart. 4/8.).

Giorgio [Strehler]. Giorgio è il più grande regista del secolo, ma proprio per questo, non avendo lui, bisogna spingere le ricerche in direzione diversa dalla sua. In secondo luogo, *io credo che il regista debba cominciare il lavoro a partire da un testo già pressoché pronto: intervenire cioè solo a una fase ultima dell'elaborazione del copione*. Ho riflettuto molto a questo, e credo che sia qui l'ostacolo fondamentale a che il progetto prenda quota. *Un collettivo drammaturgico per lavorare deve poterlo fare in modo indipendente dal regista*.

Il regista dovrebbe essere scelto caso per caso, a seconda dei requisiti del lavoro quale si presenta a stato di lavorazione avanzata.

Il caso di Genova (*Cinque giorni [al porto, 1969]* ecc.) che è l'unico che si possa prendere in considerazione, non fa testo perché lì c'è Squarzina drammaturgo-regista.

Qui si tratterebbe di scindere, una buona volta, il lavoro drammaturgico da quello registico: stabilire due laboratori invece di uno. Questo gioverebbe anche ai registi che non hanno tempo in questo assetto teatrale che abbiamo di seguire seriamente l'elaborazione di un copione in tutte le sue fasi. I registi vogliono un prodotto. O quando glie lo affidi se lo inventano con altri linguaggi (vedi l'adattamento della *Spartizione* di [Aldo] Trionfo [dal romanzo omonimo di Piero Chiara]) che è per metà fatta dal musicista, per metà da un linguaggio mimico. Non usciremo mai dal mimodramma registico, non potremo stabilire mai un rapporto e un discorso serio con un pubblico, tranne che in quel linguaggio che è in definitiva quello dell'avanspettacolo, se non affronteremo temi a prescindere dalle esigenze della regia.

Che mira al pratico all'effetto, allo spettacolo, ecc. *Ma un copione deve mirare allo spettacolo scegliendo innanzitutto il suo tema*.

La tanto disprezzata TV è passata in vantaggio sul teatro per quel che riguarda i copioni, per il solo fatto di aver capito questo: di aver affidato agli scrittori i copioni, e averne affidata la realizzazione ai registi: due operazioni distinte, differenziate e strettamente distanziate nel tempo. Ogni altra soluzione porta a dare al regista una responsabilità che egli si prende molto volentieri ma che non è assolutamente in grado di sostenere: vedi lo stesso Planchon [Roger, 1931-2009], che pure è un autore (ma lì ci sono i pregi e i difetti del genere Squarzina).

Mi pare che il nodo del discorso sia qui [...]. Si può stabilire un programma di lavoro solo dopo aver le idee chiare su questo.⁶²⁷

È massima premura, per Guerrieri, reclamare l'autonomia dei membri del collettivo drammaturgico rispetto ai registi: e con essa l'autonomia della dram(m)aturgia rispetto a una regia valida ma vorace, propensa a fagocitare tutte le componenti dello spettacolo e a piegarle al proprio disegno. E le sue numerose puntualizzazioni sono preciso indizio di una percezione generazionale della regia, comune a Grassi come a buona parte dei grandi uomini di teatro

⁶²⁷ Ivi, pp. 222-223.

dell'epoca, poco ricettiva a simile necessità: troppo ancorata al modello ineguagliabile del *regista critico* Strehler, e in generale all'«inguaribile credenza» che la regia italiana, pur caratterizzata da un ritardo sul tabellone di marcia rispetto ad altre realtà europee, «potesse salvare tutto, dare un significato a tutto».⁶²⁸ La perentoria, ribattuta richiesta di indipendenza formulata da Guerrieri è dovuta proprio alla necessità di sfidare una simile concezione, cresciuta coi protagonisti della sua generazione e fattasi granitica nella loro percezione. I registi, per lui, dovrebbero partire da un testo già dato: da un testo che sia teatrabile, pronto per un'agile e appropriata trasposizione scenica, ma pur sempre da un testo dato. Un copione non può mai perdere di vista il proprio *tema* di partenza, non può permettersi di sacrificarlo alle necessità di regia o ai gusti di coloro che lo tradurranno in scena. E responsabile del tema dovrebbe essere proprio il collettivo drammaturgico: capace di partorirne annualmente uno rilevante, o al massimo due, dopo averne analizzati attentamente anche venti. Attori e registi, in quanto artefici della trasposizione scenica del *concept* così selezionato, devono chiaramente essere coinvolti nel lavoro creativo.⁶²⁹ Il loro contributo, però, non può assolutamente portare all'offuscamento del tema stesso: e non per nulla è incoraggiato a collocarsi in un processo pervenuto già a uno «stato di lavorazione avanzata», refrattario a modifiche troppo drastiche. «I registi vogliono un prodotto», constata lapidario Guerrieri. E a simili aspirazioni sembra contrapporre quella che ritiene essere la più fruttuosa *processualità* di una creatività collettiva, attenta primariamente al tema prescelto (significativa, da questo punto di vista, la necessità di un *laboratorio* drammaturgico categoricamente separato dalla sua controparte registica; a sua volta comunque percepita come necessaria).

«Guerrieri proponeva nella sostanza un esercizio effettivo della *dramaturgie*», conclude Locatelli: «naturalmente in dialettica e collaborazione, ma gerarchicamente almeno paritaria, se non indipendente, dalla regia».⁶³⁰ E, sulla scorta di simile convinzione, Guerrieri arriverebbe addirittura ad alterare l'equilibrio di potere interno al Piccolo. Implementerebbe un collettivo drammaturgico di base stabile, aperto al coinvolgimento di esperti dei settori di volta in volta

⁶²⁸ Queste amare constatazioni Guerrieri le fa il 24 giugno 1955, quindici anni prima dell'offerta di Grassi (GUERRIERI S., *Palcoscenico*, p. 83; Geraci colloca l'appunto nell'Archivio Guerrieri d'Arbeloff). Ma le parole del dramaturg lasciano intuire che, anche in un simile lasso di tempo, la percezione della sua generazione non abbia subito sostanziali cambiamenti. È significativo a tal proposito che proprio al Piccolo, in questi anni, un artista come Virginio Puecher (1926-1990) venga indicato come “regista assistente”, definito dai suoi contributi registici più che dall'ingente mole di mansioni drammaturgiche affidategli: adattamento drammaturgico, ricerca di nuovi testi, stesura dei programmi di sala, collaborazione alle attività culturali del teatro. LOCATELLI, *Paolo Grassi*, pp. 226-227; IDEM, *PUECHER PASSAVALLI, Virginio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 85, Treccani, Roma 2016; reperibile online (https://www.treccani.it/enciclopedia/virginio-puecher-passavalli_%28Dizionario-Biografico%29/).

⁶²⁹ Si rimanda a quanto sostenuto da Guerrieri nella *Lettera Pasquale* (GUERRIERI G., *Pagine di teatro*, pp. 35-41; LOCATELLI, *Paolo Grassi*, p. 220).

⁶³⁰ Ivi, pp. 223-224.

chiamati in causa dalla ricerca, sulla base della cui attività selezionerebbe poi il regista più adatto all'allestimento. Ma per un teatro di regia recente quale è quello italiano, graziato dall'esempio incommensurabile di Strehler, la proposta di Guerrieri è fantascienza.⁶³¹ È una proposta così lontana dalla norma vigente, del resto, da essere lasciata priva di risposta dallo stesso direttore del Piccolo.⁶³² E anche la meno "aliena" idea di un *board of directors* non sortirà effettivi risultati, nonostante il tentativo di Grassi di implementarne uno. Destinata ad arenarsi ben presto sulle «lotte tribali» e sulla «violentissima battaglia politica e professionale che si scatenò per l'unicità della successione» al trono di Strehler.⁶³³

⁶³¹ Nella trascrizione privata di una sua conversazione con Guerrieri del 1978, lo stesso Strehler sembra denunciare la mancanza di una forma di dramaturgie nel suo teatro (spingendosi forse, per Locatelli, a percepire persino la necessità di un collettivo drammaturgico). Tale mancanza, tuttavia, si sostanzia per lui nell'idea di una componente di supporto, ben lontana dalla posizione paritaria della dramaturgie rispetto alla regia ipotizzata da Guerrieri: «*manca un archivio storico reale manca ogni supporto culturale dietro le mie spalle manca completamente, io non so cosa avviene nel mondo io sono chiuso dentro il teatro a provare e non so cosa avviene e non mi piove niente... ammettiamo che io non abbia bisogno di stimoli e non è vero perché io ho bisogno di tu che mi dici ma ci hai mai pensato tu a fare una cosa... capisci io ho bisogno di vedere quello che avviene nel teatro in Germania (?) ecc. ecc*» (Ivi, pp. 228-229; il dattiloscritto citato da Locatelli, *Gerardo e Strehler a Parigi. Automne 78*, è conservato in Archivio Guerrieri, *Teatro Italiano*, 23, cart. 4/1; i corsivi sono miei).

⁶³² «Non ho mai avuto risposta alla tua lettera sugli *Amici* di Wesker», scrive Guerrieri il 19 giugno 1970, «Ma so che Chereau [Patrice Chéreau] farà tre spettacoli al Piccolo l'anno venturo. Questo mi vale da risposta» (Ivi, p. 224; Archivio Guerrieri, *Lettere e carteggi*, 2, cart. 9/1).

⁶³³ Ibidem; Cfr. Paolo Grassi. *Quarant'anni di palcoscenico*, a cura di Emilio Pozzi, Mursia, Milano 1977, p. 254. Nella *board* che sperava di costruire Grassi avrebbe voluto coinvolgere grandi personalità del teatro nazionale quali Eduardo De Filippo e Gianfranco De Bosio, giovani stranieri dal comprovato potenziale (come Klaus Michael Grüber, già assistente alla regia di Strehler, o Chéreau) ed esponenti di quel "nuovo teatro" che, in questi anni, va affermandosi sia in Italia che all'estero (come Aldo Trionfo, Giuliano Scabia, il Théâtre du Soleil e il Living caro a Guerrieri; LOCATELLI, *Paolo Grassi*, p. 224).

7. Faccendieri, assistenti, poeti. Il secondo Novecento dei dramaturg dissimulati

La parabola sotterranea della dramaturgie italiana, o almeno quella del suo progressivo e non facile attecchimento, continua parallelamente – e successivamente – al grande e sfaccettato esempio di Guerrieri. Risulta fondamentale, da questo punto di vista, la panoramica che Meldolesi dedica al fenomeno nel volume suo e di Molinari: capace di cogliere i germi riattivatori della dramaturgie nell'attività di professionisti diversissimi tra di loro, e dediti alle occupazioni più svariate. Si offrono, qui, rapide nozioni relative ad alcuni dei personaggi chiamati in causa dalla panoramica dello studioso bolognese, alle quali seguirà una più approfondita trattazione di altre figure ritenute rilevanti per la dramaturgie italiana di secondo Novecento e inizio Duemila.⁶³⁴

Il catalogo di Meldolesi inizia soffermandosi sulla figura di Luigi Lunari (1934-2019), drammaturgo di successo, traduttore e saggista, vent'anni dell'attività del quale sono trascorsi in una proficua collaborazione con il Piccolo milanese. «Vent'anni in cui, fianco a fianco con Paolo Grassi e Giorgio Strehler», ha modo di ricordare Stefania Vitulli commemorando la dipartita dell'uomo, Lunari «divenne il dramaturg più incisivo della sua generazione, in un'epoca in cui la parola dramaturg in Italia non era nemmeno conosciuta».⁶³⁵ Anni trascorsi a tradurre e adattare testi degli autori più

⁶³⁴ Vengono passati sotto sostanziale silenzio, in questa sede, altri personaggi ospitati da Meldolesi nella sua panoramica dei para-dramaturg italiani di secondo Novecento: che, pur sacrificati al flusso e alla struttura della trattazione, non si vuole in alcun modo sminuiti. Si tratta di figure quali Cesare Garboli (1928-2004), Ludovico Zorzi (1928-1983) e Gilberto Tofano (1929-2020), attivi rispettivamente al fianco di Carlo Cecchi (1939), Gianfranco De Bosio (1924) e Giorgio Strehler (MELDOLESI, MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg*, pp. 115-121; lo studioso si concentra in particolare sulla trattazione di *Faust, frammenti* a cui Strehler e Tofano lavorano a partire dal 1988). Mi permetto di dedicare maggiore spazio in nota, invece, a Ettore Capriolo (1926-2013), ricordato prevalentemente come onnivoro traduttore, ma distintosi anche per la sua partecipazione attiva alla discussione sull'avanguardia teatrale (illuminata, ad esempio, da un suo intervento su «Sipario» relativo al “teatro per/dei ragazzi”; MARGIOTTA, *Nuovo Teatro 1968-1975*, p. 352; Cfr. CAPRIOLO, *Il teatro dei ragazzi*, in «Sipario», n. 289-290, maggio-giugno 1970, pp. 9-10), per l'attività pedagogica presso la scuola d'arte drammatica del Piccolo e, soprattutto, per l'eletta collaborazione col regista Massimo Castri (1943-2013), mancato neanche una settimana prima di lui. Alla curatela di Capriolo sono stati affidati due volumi tesi a documentare il processo produttivo di diversi spettacoli pirandelliani e ibseniani di Castri, *Pirandello Ottanta e Ibsen postborghese*: lavori nei quali, dopo aver compiuto una disamina delle note di analisi drammaturgica realizzate dallo stesso regista, il traduttore appare intento a chiosarle in maniera quasi ecdotica. L'attività del “dramaturg” Capriolo, in tale collaborazione, sembra però ridotta sostanzialmente dalla presenza di quella, pervasivissima, del Castri «drammaturgo/regista». Il quale, dal canto suo, pare a tratti quasi riassumere in sé la figura di un professionista di dramaturgie distinto: il regista non è estraneo né alla realizzazione diretta dei programmi di sala né alla “riduzione” di suo pugno dei testi rappresentati – Cfr. CAPRIOLO ETTORE (a cura di), *Massimo Castri. Pirandello Ottanta*, Ubulibri, Milano 1981, pp. 37; 104; IDEM, *Massimo Castri. Ibsen postborghese*, Ubulibri, Milano 1984, pp. 7; 65 –, ed è peraltro stato evocato da Claudio Longhi come uno dei casi più emblematici di quella schiera di ordinatori della scena italiana attivi come «primi dramaturg di sé stessi». La citazione di Longhi risale al seminario *La figura del dramaturg nella scena italiana dal secondo Novecento alla contemporaneità*, gentilmente offerto nell'ambito delle lezioni per il dottorato in Scienze del testo letterario musicale dell'Università di Pavia, in modalità telematica, il 9 giugno 2021; sulla figura del regista/drammaturgo/potenziale dramaturg Castri Cfr. invece CANTARELLI ELENA, *Massimo Castri, Egisto Marcucci, Cesare Lievi*, in BOSISIO PAOLO (a cura di), *Storia della regia teatrale in Italia*, Mondadori, Perugia 2003, pp. 150-163.

⁶³⁵ VITULLI STEFANIA, *Morto Luigi Lunari, fece grande il "Piccolo" ricreando i classici per l'amico-nemico Strehler*, in «Il Giornale.it», 17 agosto 2019 (<https://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/morto-luigi-lunari-fece-grande-piccolo-ricreando-i-classici-1740806.html>). Lunari, poi, dipinge un quadro smalzato e ironico della sua collaborazione con Strehler in *Il Maestro e gli altri*, testo – più volte guadagnatosi allestimenti scenici – che mette in luce i difetti e gli eccessi del regista di riferimento del Piccolo (Cfr. LUNARI LUIGI, *Il Maestro e gli altri*, Costa & Nolan, Genova 1991).

svariati (Shakespeare, Molière, Čechov, Brecht), fornendo al teatro un secondo professionista letterario di spicco oltre a Guerrieri. Meldolesi ha voluto intravedere i contributi del dramaturg – sostanzinandoli in analisi testuali e nel confronto di diverse traduzioni, più che in effettivi interventi sul copione – in alcuni tra i maggiori successi strehleriani: *Arlecchino servitore di due padroni* (nell’edizione 1962-1963 del lavoro, con protagonista Ferruccio Soleri) e la *Trilogia della villeggiatura* goldoniani, *Il giardino dei ciliegi* di Čechov e *La tempesta* shakespeariana.⁶³⁶ Nel corso di tale lunga collaborazione, poi, Lunari si dedica attivamente a mansioni di archivistica, gettando le basi per la costruzione dell’odierno Archivio del Piccolo Teatro, annoverabile tra le più fornite raccolte di materiale teatrale del Paese.⁶³⁷

Meldolesi, poi, ha modo di soffermarsi sulla figura di Gian Renzo Morteo (1924-1989), storico docente dell’Università di Torino la cui collaborazione col Teatro Stabile del capoluogo piemontese non sembra distare troppo, per valore e per durata (1957-1975), da quella di Lunari col Piccolo.⁶³⁸ Morteo inizia a collaborare con lo Stabile negli anni della gestione di Gianfranco De Bosio (1924), scoprendo nel regista veneto un interlocutore privilegiato e ricettivo. E il connubio tra i due, per Meldolesi, si rivela fruttuoso. «De Bosio e Morteo», sostiene il critico, «attuano una dramaturgie in rapporto diretto e non subalterno con la tedesca».⁶³⁹ Il mansionario del secondo sembra aver contemplato funzioni di grande pertinenza dramaturgica: oltre a fornire testi rappresentabili a De Bosio e a tradurle di appositi,⁶⁴⁰ Morteo si occupa anche della ricerca di documentazione e, cosa ancora più rara, partecipa direttamente alle prove degli spettacoli, arricchendole con contributi che, “pur” prevalentemente di ordine critico, Meldolesi vuole talvolta «cruciali».⁶⁴¹ Ma a rendere ancor

⁶³⁶ MELDOLESI, MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg*, p. 113; Cfr. Archivio online del Piccolo Teatro di Milano (<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/>).

⁶³⁷ Del suo “fondatore” l’Archivio digitale del Piccolo richiama prevalentemente la realizzazione di *Ma perché proprio a me? Ovvero i contrattempi del tenente Calley*, allestito nella stagione 1972-1973 con la regia di Enrico D’Amato, e la collaborazione con Soleri ad *Arlecchino e gli altri. Storia di una maschera*, nella stagione 1980-1981. Archivio online del Piccolo Teatro di Milano. Cfr. LUNARI LUIGI, *Ma perché proprio a me? Ovvero i contrattempi del tenente Calley*, Sergio Ghisoni, Milano 1973; IDEM, SOLERI FERRUCCIO, *Arlecchino e gli altri. Storia di una maschera*, Piccolo Teatro, Milano 1981).

⁶³⁸ Un’ottima biografia di Morteo è offerta sul sito web che gli è dedicato: sito di Gian Renzo Morteo, Biografia (http://gianrenzomorteo.com/?page_id=29).

⁶³⁹ La dramaturgie che Meldolesi intravede nella collaborazione tra De Bosio e Morteo è caratterizzata, per il critico, da una marcata influenza brechtiana, veicolata tramite molteplici fonti: favorita, da una parte, dalle interazioni pavane tra De Bosio ed Eric Bentley, grande promotore statunitense di Brecht; corroborata, dall’altra, dalla lunga frequentazione della cultura francese – all’interno della quale la dramaturgie si afferma come prassi di stampo eminentemente brechtiano (Cfr. BREDESON KATE, *The making of La Dramaturgie in France*, in ROMANSKA, *Routledge Companion*, pp. 50-56) – comune tanto al regista che al dramaturg (MELDOLESI, MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg*, p. 114).

⁶⁴⁰ Ricordando Morteo nel 2015 come «la persona più lucida» del gruppo dello Stabile, De Bosio ha modo di soffermarsi sulle sue grandi capacità di traduttore dal francese: strumentali alla diffusione del teatro dell’assurdo nel repertorio dello Stabile, grazie a traduzioni di Eugène Ionesco (1909-1994) e di Beckett. CRIVELLARO PIETRO, IRACÀ SILVIA (a cura di), intervista a Gianfranco De Bosio del 14 marzo 2015, disponibile – e registrata – sul sito di Patrimonio orale (<https://patrimoniorale.ormete.net/interview/intervista-a-de-bosio-gianfranco/>); sul bilinguismo di Beckett Cfr. EDWARDS MICHAEL, *Beckett’s French*, in «Translation and Literature», n. 1, 1992, pp. 68-83.

⁶⁴¹ MELDOLESI, MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg*, p. 114.

più significativa la parabola del lavoro del dramaturg è il fatto che questo continui anche dopo la separazione dal regista. De Bosio, non diversamente da Strehler, rassegna le sue dimissioni dallo Stabile torinese nel clima di rinnovamento degli Stabili innescato dal Sessantotto teatrale. Per rimediare a tale “decapitazione” artistica, alla guida del teatro viene posto un comitato collegiale che include lo stesso Morteo.⁶⁴² Ed è proprio a tale comitato – e, più significativamente, al lavoro del critico Edoardo Fadini (1928-2013) e dello stesso Morteo – che nel 1969 si deve la partecipazione dello Stabile al visionario esperimento di “decentramento teatrale” con cui l’istituzione tenta di aprirsi all’inusuale pubblico della periferia torinese, dislocandovi alcuni dei suoi spettacoli e creandone di nuovi. Grande animatore di tale progetto risulta essere il dramaturgo, autore e poeta Giuliano Scabia (1935-2021), che con Loredana Perissinotto e Pierantonio Barbieri si applica per la costruzione di un grande evento teatrale comunitario, aperto alla partecipazione e alla contribuzione artistica degli abitanti della periferia di Torino e dedito a un’avvolgente processualità, più che alla realizzazione di un “mero” prodotto.⁶⁴³ Un così portentoso, pervasivo sommovimento artistico, tra temi scottanti dell’epoca, fenomeni di censura, defezioni di diversi quartieri coinvolti e qualche reticenza dello stesso Stabile, nel 1970 riesce a sfociare in due maestose realizzazioni, *Un nome così grande e 600.000*.⁶⁴⁴ E tale esperienza di apertura a un “nuovo pubblico” il dramaturg la trova sufficientemente rilevante da farsi fondatore, nel 1979, di un Centro studi Teatro Ragazzi (oggi insignito del suo nome) dedicato al fenomeno dell’animazione teatrale, all’interno del quale tali lavori vanno fermamente a inserirsi.⁶⁴⁵

La stessa figura di Scabia, del resto, risulta non solo rivoluzionaria nell’ambito dell’animazione, ma anche significativa in quello della dramaturgie. È con *Un nome così grande*, con *600.000* e con altre, celebri realizzazioni teatrali precedenti – come il fantasioso *Zip, Lap Lip Vap Mam Crep Scap Plip Trip Scrap & la Grande Mam alle prese con la società contemporanea* (1965, con Carlo Quartucci)⁶⁴⁶

⁶⁴² MARGIOTTA, *Nuovo Teatro 1968-1975*, pp. 71-72; Cfr. MORTEO GIAN RENZO, *Nella “direzione collegiale” del Teatro Stabile*, in IDEM, *Ipotesi sulla nozione di teatro*, Edizioni SEB27, Torino 1994, pp. 129-133.

⁶⁴³ MARGIOTTA, *Nuovo Teatro 1968-1975*, pp. 133-134.

⁶⁴⁴ Sul travagliato quanto rivoluzionario esperimento di decentramento teatrale si confronti l’efficace panoramica offerta in Ivi, pp. 133-138. Riguardo all’attività di Scabia e dei suoi collaboratori Cfr. GASPARINO FRANCESCA, MARINO MASSIMO (a cura di), *“DELLA POESIA NEL TEATRO IL TREMITO”*. Per Giuliano Scabia, «Culture Teatrali», n. 12, primavera 2005. Un’eccellente rassegna documentata della collaborazione tra lo Stabile torinese e Morteo è offerta dall’archivio digitale del teatro: Archivio del Teatro Stabile di Torino, *Morteo, Gian Renzo (1924-1989)* (<https://archivio.teatrostabiletorino.it/entita/3478-morteo-gian-renzo-1924-1989>). Interventi del dramaturg, poi, sono reperibili in diversi dei Quaderni prodotti dallo Stabile, fonte primaria della trattazione di Meldolesi e quasi esemplare nostrano di *program notes* (Cfr. ad esempio, tra tanti altri, MORTEO GIAN RENZO, *Il teatro di Billetdoux*, in «I Quaderni del Teatro Stabile della città di Torino», n. 5, Edizioni del Teatro Stabile di Torino, Torino 1965, pp. 39-49).

⁶⁴⁵ MELDOLESI, MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg*, p. 114; sito del Comune di Torino, Centro studi Teatro Ragazzi Gian Renzo Morteo (http://www.comune.torino.it/iter/servizi/centri_di_cultura/arte_e_creativita/centro_studi_morteo.shtml). Sul fenomeno dell’animazione teatrale Cfr. ROSTAGNO REMO, PELLEGRINI BRUNA, *Un teatro-scuola di quartiere*, Marsilio, Venezia 1975; IDEM, *Guida all’animazione*, Fabbri, Milano 1978.

⁶⁴⁶ Cfr. VISIONE, *Nuovo Teatro 1959-1967*, pp. 77-92.

– e successive – *Marco Cavallo* (1973)⁶⁴⁷ – che inizia ad affermarsi, in Italia, la possibilità di dare vita a drammaturgie collettive, aperte al contributo della mole spesso non professionistica dei loro partecipanti. Animate e nutrite nell’ambito del clima assembleare pre- e post-sessantottino, queste «drammaturgie aperte» e collettive, riconducibili a scalette o canovacci più che a testi preventivamente compiuti,⁶⁴⁸ si lasciano alle spalle l’idea di una scrittura preventiva, coinvolgendo i propri partecipanti in un lavoro creativo caratterizzato da una processualità in continua evoluzione, dalla possibilità di arricchire liberamente di spunti una struttura che è configurata per riceverli.⁶⁴⁹ Uno *schema vuoto* (o, nell’ambito di realizzazioni con giovani scolari, *dramma didattico vuoto*), nelle parole del suo ideatore Scabia, che esiste per farsi cornice della pittura collettiva dei partecipanti.⁶⁵⁰ E di questi primi esperimenti risultano essere debitori tutti quei processi che, oggi, vengono abitualmente ricondotti alla dicitura di teatro sociale. Processi apertisi, con precoce interesse, ai concreti contributi del dramaturg: figura già abitualmente ritenuta adatta a favorire la creazione altrui, e percepita come a maggior ragione necessaria in presenza di forme di autorialità teatralmente meno “consapevoli”.⁶⁵¹

Proseguendo, Meldolesi ritiene di aver scorto le sembianze di dramaturg in un intellettuale distintosi prevalentemente in ambito cinematografico, il critico, scrittore e produttore triestino Tullio Kezich (1928-2009).⁶⁵² Un uomo che ha però occasione di distinguersi anche teatralmente, a cavallo tra anni

⁶⁴⁷ Forse il più celebre e toccante lavoro di Giuliano Scabia, Marco Cavallo è il nome attribuito all’enorme scultura in legno e cartapesta rappresentante un destriero azzurro, realizzato da Scabia con i pazienti e il personale dell’ospedale psichiatrico di Trieste su invito di Franco Basaglia (1924-1980), direttore dell’istituzione e luminare nel campo della psichiatria. Incoraggiato nella sua costruzione dal precedente salvataggio di un cavallo reale da parte dei pazienti (che, oppostisi alla macellazione dell’animale, impiegato per varie mansioni all’interno della struttura manicomiale e a sua volta affettuosamente soprannominato Marco Cavallo, ottengono la possibilità di prendersene cura; Cfr. MAGRIS CLAUDIO, *La battaglia del cavallo che liberò i malati di mente. Colloquio con Peppe Dell’Acqua*, in «Corriere della Sera», 30 agosto 2011), nel corso di un grande momento festivo Marco Cavallo è utilizzato per sfondare le porte del manicomio e poi portato in processione per le vie della città. Gesto emblematico della possibilità di intessere legami tra i pazienti reclusi e la cittadinanza, accomunati dalla stessa umanità. E al contributo del suo promotore si deve qualche anno dopo, nel 1978, la rivoluzionaria Legge Basaglia, grazie alla quale l’Italia è tra i primi Paesi al mondo ad abolire i manicomi: opponendosi con fermezza a secoli di abusi psichiatrici e proto-psichiatrici. Cfr. SCABIA GIULIANO, Marco Cavallo. *Una esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*, Einaudi, Torino 1976; IDEM, *La luce di dentro. Viva Franco Basaglia. Da Marco Cavallo all’Accademia della follia*, Titivillus, Corazzano 2010; INNOCENTI MALINI GIULIA EMMA, *Breve storia del teatro sociale in Italia*, pp. 35-37.

⁶⁴⁸ Ivi, p. 35; sull’opposizione tra scrittura “preventiva” e scrittura scenica, processuale, cfr. MANGO LORENZO, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003.

⁶⁴⁹ Cfr. INNOCENTI MALINI, *Breve storia del teatro sociale in Italia*, pp. 27-31; sulla scrittura teatrale di Scabia, sempre e comunque informata dal luogo di allestimento e dal contributo dei partecipanti, Cfr. MARCHIORI FERNANDO, *Il teatro come scrittura di Giuliano Scabia*, in IDEM (a cura di), *Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia*, Ubulibri, Milano 2005, pp. 47-63.

⁶⁵⁰ FIASCHINI FABRIZIO, *Uno sguardo retrospettivo sui rapporti fra teatro, scuola e animazione*, in «Il castello di Elsinore», A. XXVIII, n. 72, 2015, p. 104.

⁶⁵¹ La questione è trattata nel capitolo conclusivo del lavoro.

⁶⁵² Qui come per Guerrieri, l’ecclettismo e la molteplicità degli interessi di Kezich sembrano a ragione costituire dei valori aggiunti a un percorso culturale multidisciplinare e consapevole, più che delle deviazioni da un dato cammino. Cfr. MELDOLESI, MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg*, pp. 115-116; COSTANTINI RICCARDO, ZECCA FEDERICO (a cura di), *Tullio Kezich, il mestiere della scrittura*, Kaplan, Torino 2007, p. 9. Su tale versatilità si è espresso lo stesso Kezich in un

Sessanta e Settanta, quale collaboratore del grande Luigi Squarzina (1922-2010), durante il periodo in cui quest'ultimo dirige, con Ivo Chiesa, lo Stabile genovese. E la taciuta quanto lusinghiera etichetta di dramaturg, per Meldolesi, Kezich la deve principalmente agli adattamenti scenici di grandi romanzi condotti sul palcoscenico genovese per la regia di Squarzina, numericamente ridotti ma decisamente significativi: *La coscienza di Zeno* (1964) del suo concittadino Italo Svevo (1861-1928), *Bouvard e Pécuchet* (1968) di Gustave Flaubert (1821-1880) e il pirandelliano *Fu Mattia Pascal* (1974).⁶⁵³ Particolarmente rilevante, nel contesto della nostra trattazione, l'attività di Kezich adattatore del capolavoro di Svevo. Il dramaturg, su richiesta del regista, arricchisce la *Coscienza* con materiali e testimonianze tratte da *L'uomo Mosè e la religione monoteistica* (1939) di Sigmund Freud (1856-1939), autore di riferimento già dello Svevo romanziere, fornendo allo spettacolo il suo «punto di partenza e [...] contrassegno forte» nelle sembianze di un'effigie del profeta biblico incombente tanto sulla scenografia che su coloro che la percorrono. E la sua opera adattiva si svolge a stretto contatto con il gruppo degli attori dello Stabile, informata – quando non stremata – dalle loro richieste e dalle loro possibilità: Kezich ricorda di essersi applicato nella ricerca di battute coerenti per Camillo Milli (1929) nel ruolo di Giovanni Malfenti, e soprattutto per il protagonista Alberto Lionello (1930-1994), «mattatore» in compagnia del quale il dramaturg trascorre lungo tempo a cercare le parole ideali per Zeno. Kezich prosegue la sua collaborazione come adattatore e ricercatore anche per il successivo *Bouvard e Pécuchet*, e sembra continui a mantenere la possibilità di presenziare alle prove per il *Fu Mattia Pascal*, osservando di persona il lavoro degli attori e scoprendo grande attenzione al suo testo nel protagonista Giorgio Albertazzi (1923-2016).⁶⁵⁴ E, riguardo alla sua prassi di adattatore, Kezich ha avuto modo di esprimersi manifestando premure che, nel contesto, non

intervento tenutosi nel 2004 presso il Teatro Fraschini di Pavia: confluito, col significativo titolo di *L'uomo dai cinque volti*, in Ivi, pp. 257-260.

⁶⁵³ Il lavoro adattivo di Kezich conta anche una serie di scritti sconnessi dalla collaborazione con Squarzina: si ricordino almeno *Una burla riuscita*, sempre da Svevo, i *Mémoires goldoniani*, *Bell'Antonio* di Vitaliano Brancati (1907-1954) adattato come *Il gallo*, *Il ritorno di Casanova* di Arthur Schnitzler (1862-1931), *Un amore* di Dino Buzzati (1906-1972) e il pirandelliano *Si gira!* (PAGANI MARIA PIA, *Arlecchino, cantine & Co. Pagine teatrali di Tullio Kezich*, in COSTANTINI, ZECCA, *Tullio Kezich*, pp. 114-126, pp. 114; 119-120); nel 1986 Kezich avrà modo di riprendere *Il fu Mattia Pascal* realizzato con Squarzina in occasione di un nuovo allestimento con un diverso regista, Maurizio Scaparro (Ivi, p. 118). L'attività teatrale del dramaturg, poi, lo coinvolge occasionalmente come autore di testi originali – come *W Bresci. Una storia italiana in due tempi* (1971), l'anomala conferenza-spettacolo *Italo Svevo, genere letterario (raccontato da sua suocera)* (2004) e diversi copioni in dialetto triestino – e non infrequentemente come critico teatrale per «Settimo Giorno», «L'Europeo» e «Sipario» (e della terza rivista, tra 1970 e 1974, Kezich è anche direttore; VALENTINO MIMMA, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Titivillus, Corazzano 2015, p. 400). La seconda attività, in particolare, provvede a dipingere le sembianze di un attento osservatore di attori e correnti, ricettivo e disponibile agli impulsi di cambiamento veicolati, ad esempio, dalle cantine romane. COSTANTINI, ZECCA, *Tullio Kezich*, pp. 117-118; 120-125; Cfr. KEZICH TULLIO, *W Bresci. Storia italiana in due tempi*, Bulzoni, Roma 1971. *Italo Svevo, genere letterario* – già oggetto della trattazione di SERRADIMIGNI CECILIA, *Cinque tecniche di "degustazione" sveviana*, in COSTANTINI, ZECCA, *Tullio Kezich*, pp. 127-144 – è leggibile interamente in Ivi, pp. 219-230. Sulla "trilogia triestina" dialettale di Kezich, invece, si consultino QUAZZOLO PAOLO, *Il teatro dialettale di Tullio Kezich*, in Ivi, pp. 145-155 e MACEDONIO FRANCESCO, *Come diventammo amici*, in Ivi, pp. 212-213.

⁶⁵⁴ GIAMMUSSO MAURIZIO, *Kezich a Genova, i romanzi in palcoscenico*, in Ivi, pp. 108-113; Cfr. anche IDEM, *Il teatro di Genova. Una biografia*, Leonardo arte, Milano 2001.

parrebbero fuori luogo nella bocca di un dramaturg: «Se non siamo ancora abbastanza bravi per inventare parole nuove, portiamo sulla scena parole di altri: *l'importante è che il discorso sia vivo e attuale. E che una comunità possa meditare sul proprio destino attraverso ciò che vede rappresentato sul palcoscenico*». ⁶⁵⁵

Roberto Lerici (1931-1992) è attivo prevalentemente come responsabile della casa editrice di famiglia (l'omonima Lerici, chiusa nel 1967), critico e drammaturgo. E i suoi contributi dramaturgici più rilevanti sembra si possano cogliere nelle ultime due attività. ⁶⁵⁶ Lerici si fa perno di numerose collaborazioni, lavorando con uomini di teatro diversissimi tra di loro: meglio rappresentati, forse, dai due “opposti” poli di un interprete dalla grande fortuna “commerciale” quale Gigi Proietti (1940-2020) e del protagonista indiscusso della rivoluzione teatrale sessantottina, Carmelo Bene (1937-2002). ⁶⁵⁷ E, pur dotato di un eclettismo che gli permette di slittare facilmente da un estremo all'altro, del fermento del Nuovo Teatro Lerici risulta essere uno tra i principali animatori critici: il dramaturg è tra i firmatari del “manifesto” programmatico del rivoluzionario Convegno d'Ivrea (10-12 giugno 1967), ⁶⁵⁸ al quale prende poi parte come membro della commissione organizzativa che si interroga sui principi del Nuovo Teatro. ⁶⁵⁹ Di tale fermento, poi, diventa anche uno dei maggiori catalizzatori, assumendo il ruolo di presidente della pur poco longeva Associazione del Nuovo Teatro e di caporedattore della rivista milanese «Teatro», fondata subito dopo il Convegno e intesa come suo principale veicolo critico-teorico. ⁶⁶⁰ I casi più vistosi di dramaturgie (e non di mera drammaturgia) lericiana, poi, sembra si possano scoprire proprio in seno a lavori nuovoteatristi, nell'ambito delle scritture “aperte” diffuse da Scabia, e in particolare nella collaborazione di Lerici col regista Carlo

⁶⁵⁵ COSTANTINI, ZECCA, *Tullio Kezich*, p. 115; Cfr. KEZICH, *La coscienza di Zeno. Dal romanzo di Italo Svevo*, Einaudi, Torino 1965, p. 6. I corsivi sono miei. Splendide e significative, poi, altre parole del dramaturg riportate da Serradimigni, emblematiche di una sua fiducia verso le possibilità del teatro di *approfondire* quelle della critica letteraria: «Insisto a credere che il palcoscenico, inteso come luogo deputato alla pubblica contemplazione, è uno dei laboratori più appassionanti e sofisticati della critica letteraria [...] cos'è la messinscena di un testo se non il tentativo di leggerlo a livelli più profondi, collettivamente, a trasferirne gli umori, le mutevolezze e i significati nella complessità dei linguaggi artistici che formano l'insieme di uno spettacolo?» (Ivi, p. 129; Cfr. KEZICH, *Svevo e la scrittura infinita*, in *Una burla riuscita*, ATER Emilia-Romagna Teatro, Modena 1985, p. 5).

⁶⁵⁶ Riguardo all'attività dramaturgica di Lerici, Meldolesi ricorda la tesi di laurea al Dams bolognese della regista e critica teatrale Teresa Conforti, appropriatamente intitolata *Roberto Lerici “dramaturg”* (1987-1988). Non mi è stato possibile, tuttavia, consultare tale lavoro.

⁶⁵⁷ MELDOLESI, MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg*, p. 117; VISIONE, *Nuovo Teatro 1959-1967*, pp. 117-118. Per quanto riguarda il suo lavoro con Bene, nel 1964 Lerici è sia autore del testo *La storia di Sawney Bean* che editore del primo libro dell'attore, *Pinocchio Manon e proposte per il teatro*, composto da due testi teatrali e uno scritto teorico (Cfr. BENE CARMELO, *Pinocchio Manon e proposte per il teatro*, Lerici, Milano 1964; Visone, comunque, segnala che inizialmente le dramaturgie sono pubblicate separatamente dalle proposte teatrali). La sua collaborazione con Proietti, invece, si sostanzia in uno dei maggiori successi dell'attore, *A me gli occhi please* (1976), su testo dello stesso Lerici.

⁶⁵⁸ Il manifesto coincide con l'articolo *Per un convegno sul nuovo teatro*, realizzato da Franco Quadri e apparso su «Sipario» nel 1966. Ivi, pp. 169-172; Cfr. QUADRI FRANCO (a cura di), *Per un convegno sul nuovo teatro*, in «Sipario», n. 247, novembre 1966, pp. 1-2.

⁶⁵⁹ VISIONE, *Nuovo Teatro 1959-1967*, p. 245.

⁶⁶⁰ Ivi, pp. 117-118.

Quartucci (1938-2019).⁶⁶¹ Tra i frutti di tale connubio c'è *Il lavoro teatrale* (1969), festoso “canovaccio” che Lerici appronta per accogliere senza soluzione di continuità gli apporti solo inizialmente schematizzati del resto del gruppo, passibili di autonomi sviluppi scenici:⁶⁶² in un'ottica di autorialità plurima e diffusa nella quale il suo ruolo, da drammaturgo propriamente detto, sembra poter trascolorare in quello del dramaturg; forte oltretutto di una sua presenza e di un suo contributo nel corso delle prove.⁶⁶³

7.1 Edoardo Sanguineti, il dramaturg *travestito* da adattatore

Nel panorama della “timida” dramaturgie italiana di secondo Novecento, poi, svetta indubbia la figura di Edoardo Sanguineti (1930-2010). Letterato eclettico, eccelso critico, gettonato traduttore, memorabile poeta e membro di spicco del Gruppo 63,⁶⁶⁴ Sanguineti risulta altresì coinvolto attivamente nella discussione intorno al teatro, affidando diverse sue riflessioni alla rivista «Sipario».⁶⁶⁵ Ha frequentemente occasione, poi, di contribuire direttamente alla pratica scenica, con collaborazioni che spaziano dai primi anni Sessanta fino ai Duemila, realizzando traduzioni di autori

⁶⁶¹ Il lavoro di Lerici con Quartucci porta alla creazione di numerosi spettacoli. Si ricordano in questa sede, con Visone, la scrittura del testo di *Libere stanze* (1966) e il montaggio scenico messo a punto per *Majakovskij & Co alla rivoluzione d'ottobre* (1967). E in occasione della seconda operazione, in particolare, Lerici ha modo di collaborare con il Fadini attivo nel comitato dello Stabile torinese e con Ettore Capriolo, altro “dramaturg” di secondo Novecento menzionato dalla nostra rapida panoramica (Ibidem).

⁶⁶² MARGIOTTA, *Nuovo Teatro 1968-1975*, pp. 35-38. La dramaturgia “aperta” di Lerici, contrariamente a quelle di Scabia, non sembra però ancora predisposta ad accogliere l'apporto del pubblico, che si svela entusiastico quanto anomalo: gli spettatori – che pure lo spettacolo tenta, inizialmente, di tutelare con una ferrea quarta parete, facendo sì che gli attori agiscano come in assenza di pubblico – arrivano a interagire con l'azione rispondendo all'abbaio dei cani presenti sul palcoscenico, bersagliandosi gli uni gli altri con lanci di legumi e addirittura, nel caso del critico teatrale Gian Antonio Cibotto (1925-2017), percorrendo il palcoscenico in sella a una bicicletta adibita a oggetto di scena. Tali “intrusioni”, tuttavia, alla fine spingono Quartucci – su insistenza dello stesso Lerici, secondo l'attore Valeriano Gialli – a interrompere la rappresentazione. ORECCHIA DONATELLA, *Carlo Quartucci, mago bambino. Il lavoro teatrale (1969) e l'incontro con Valeriano Gialli*, in «Il castello di Elsinore», A. XXXIII, n. 82, 2020, pp. 89-100; l'intervista oggetto dell'articolo è disponibile online, in duplice forma scritta e registrata, sul sito di Patrimonio orale, *Intervista a Gialli Valeriano* (<https://patrimoniorale.ormete.net/interview/intervista-a-gialli-valeriano/>).

⁶⁶³ ORECCHIA, *Carlo Quartucci*, p. 95; nell'ambito del suo contributo a *Il lavoro teatrale*, per Donatella Orecchia, Lerici è in tutto e per tutto «autore che si fa dramaturg» (EADEM, *Stravedere la scena. Carlo Quartucci. Il viaggio nei primi venti anni 1959-1979*, Mimesis, Milano 2020, p. 123); tracce del lavoro dramaturgico non confluito nello spettacolo sono poi intuibili, sulla scena, grazie a un tavolo carico di carte dal quale gli attori possono attingere varianti di testo e battute, frasi fatte, rifacimenti (Ivi, pp. 172; 177). E lo stesso Quartucci sembra talvolta avvicinarsi alle sembianze del dramaturg: come nel caso, evidenziato dalla studiosa, dell'avvio della sua collaborazione col pittore Jannis Kounellis (1936-2017), sancito da un “montaggio” di tre drammi dell'autore polacco Tadeusz Różewicz (1921-2014) – *Cartoteca, I testimoni e Atto interrotto* – compiuto dal regista siciliano (Ivi, pp. 145-146).

⁶⁶⁴ Per più precisi ragguagli su tale associazione di poeti e intellettuali, assai rilevante per l'Italia di secondo Novecento, Cfr. BALESTRINI NANNI, GIULIANI ALFREDO (a cura di), *Gruppo 63: l'antologia*, Testo & Immagine, Torino 2002; BARILI RENATO, GUGLIELMI ANGELO (a cura di), *Gruppo 63: critica e teoria*, Testo & Immagine, Torino 2003.

⁶⁶⁵ Si richiama in questa sede, con Mimma Valentino, l'intervento *Autore e pubblico: esiste un rapporto?* (1978), nel quale il poeta ha modo di soffermarsi sull'egemonia della cosiddetta “regia critica” come sull'apparente messa al bando di attore e testo dai palcoscenici dell'avanguardia teatrale (VALENTINO, *Nuovo Teatro 1976-1985*, p. 401; Cfr. SANGUINETI EDOARDO, *Autore e pubblico: esiste un rapporto?*, in «Sipario», n. 381-382, febbraio-marzo 1978, p. 2); si dirà poco oltre di un altro suo articolo ritenuto più rilevante ai fini della trattazione dramaturgica del personaggio.

della greicità arcaica (Eschilo, Sofocle, Euripide e Aristofane), adattamenti e drammi originali. E principale caratteristica di tali collaborazioni risulta essere il motivo dietro alla loro realizzazione, la commissione. I lavori teatrali di Sanguineti sono inestricabilmente connessi alla *committenza* di qualcun altro; se il poeta prende in mano la penna per tradurre o adattare, è sempre e comunque su richiesta di registi o, per realizzazioni di stampo musicale, di compositori. E nel corso degli anni, la sua fama gli guadagna committenti eccelsi: Luigi Squarzina, Federico Tiezzi (1951), i compositori Luciano Berio (1925-2003) e Andrea Liberovici (1962) e soprattutto Luca Ronconi (1933-2015),⁶⁶⁶ col quale Sanguineti dà vita allo storico esperimento dell'*Orlando furioso* (1969).⁶⁶⁷ Di contro, è nell'altrove diffusa *manca* di una committenza che risiede, per il poeta, uno dei principali problemi del teatro italiano a lui contemporaneo, diviso tra l'istituzionalizzazione degli stabili e l'ardita ricerca delle avanguardie, ma privato su entrambi i fronti dell'attenzione all'elemento testuale per lui necessaria:

[...] *il problema rimane poi sempre quello di una mancanza di committenza o di committenza distorta* [...] ogni tanto *gli stabili quanto le compagnie sperimentali* [...] *ricorrono a un repertorio prefabbricato* che può andare da Eschilo a Fo [...]. Questo mi fa supporre che siamo di fronte a due sole ipotesi possibili: o *le istituzioni*, a tutti i livelli, operando come “non-committenti”, *impediscono di fatto la nascita di nuovi autori*, oppure l'ipotesi deve diventare più radicale. *Non esiste cioè una effettiva domanda di teatro* [...] nel pubblico che oggi frequenta il teatro, è dominante il modello cinematografico: quello di chi va al cinema per rileggere o leggere in immagini, in un certo modo a fumetti, un romanzo [...]

Mancando la committenza, manca anche un'idea del teatro, e questa committenza, se non vuole rimanere una specie di desiderio informe deve articolarsi in istituzioni concrete [...]⁶⁶⁸

⁶⁶⁶ PESCE MARIA DOLORES, *Edoardo Sanguineti e il teatro. La poetica del travestimento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003, p. VIII. La prefazione al testo di Pesce è scritta da Luigi Gozzi (1935-2008), drammaturgo e regista a sua volta ricordato, in un volume dedicatogli, con la dicitura di dramaturg – CALZOLARI ANDREA (a cura di), *Luigi Gozzi dramaturg*, in «Studi di estetica», A. XXXVII, n. 40, Clueb, Bologna 2009. Gozzi ha avuto poi modo di esprimersi sulla figura in un'intervista con Pesce. PESCE, *La passione per il teatro: intervista a Luigi Gozzi*, in «Parol» (<http://www.parol.it/articles/pescegozzi.htm>).

⁶⁶⁷ A offrire un'approfondita panoramica delle collaborazioni teatrali di Sanguineti provvede il volume di Pesce, al quale rimando. In questa sede tali collaborazioni sono presentate a scopo illustrativo con rapide menzioni, senza pretese di esaustività: *K* (1959), diretto da Luigi Gozzi nel 1963; *Passaggio* (1962) per Luciano Berio; *Traumdeutung* (1964); *Protocolli* (1968); *Storie Naturali* (1971); *Faust. Un travestimento* (1985); *Commedia dell'Inferno* per Tiezzi (1988); *RAP* (1996), *SONETTO un travestimento shakespeariano* (1997), *MACBETH REMIX* (1999) e *Sei personaggi.com* (2001) per Andrea Liberovici; *L'amore delle tre melarance* (2002) per Benno Besson. Sul fronte delle traduzioni di classici greco-latini si richiamano *Le Baccanti* di Euripide per Squarzina (1968), la *Fedra* di Lucio Anneo Seneca (4-65 a.C.) per Ronconi (1969), *Le Troiane* euripidee (1974), *La festa delle Donne* dalle *Tesmofoiazuse* aristofanee (1979).

⁶⁶⁸ VALENTINO, *Nuovo Teatro 1976-1985*, p. 403; PESCE, *Edoardo Sanguineti e il teatro*, p. 56; Cfr. SANGUINETI, *Lontano dalla scena l'autore tace*, in «Sipario», n. 391, dicembre 1978, p. 3.

Sanguineti individua nell'assenza di domanda e committenza le cause della non invidiabile situazione drammaturgica del Paese:⁶⁶⁹ se non c'è *richiesta* di nuovi testi o anche solo di più attuali adattamenti di lavori già compiuti, è implausibile che autori e adattatori siano condotti a fornire autonomamente un'*offerta* di simili scritti. La soluzione al languore della drammaturgia nazionale andrebbe individuata, per lui, nella creazione di un nuovo pubblico, più ricettivo alle possibilità del testo e quindi propenso a *richiederne* nuovi esemplari, o bramoso di vedere condotti sul palcoscenico testi già noti con una nuova prospettiva. Questioni di drammaturgia e repertorio sono al centro delle preoccupazioni teatrali del poeta (e di quelle di «Sipario»). Il Sanguineti traduttore e adattatore teatrale, dal canto suo, opera unicamente per committenza.⁶⁷⁰ E nell'ambito delle commissioni affidategli e delle elette collaborazioni con vari allestitori da queste emerse, Sanguineti si spinge ad avvicinare le sue sembianze a quelle del dramaturg. Un ruolo del quale ha una concezione precisa:

è una figura diversa dall'autore e diversa dal regista. È colui che progetta le modalità della realizzazione scenica, e poi, lavorando sul canovaccio o sul copione dato dall'autore, sul testo letterario, diciamo così lo gira, dopo averlo in qualche modo elaborato e ripensato, al regista che lo realizza, poi, con gli attori.⁶⁷¹

Sanguineti ritiene di essere arrivato a far proprie, nel corso delle sue collaborazioni teatrali, le sembianze del dramaturg. Un'attività filtrata attraverso l'altra condizione imprescindibile della sua scrittura teatrale, assieme alla committenza: il cosiddetto *travestimento*. La pratica fondativa di tutti i suoi contributi scenici, tramandata nella tradizione degli studi come eminentemente e caratteristicamente sanguinetiana. E di tale prassi si comincia a trattare lasciando che a descriverla sia il suo stesso "inventore":

⁶⁶⁹ La situazione della drammaturgia italiana sembra costituire, nella seconda metà degli anni Settanta, il principale interesse di «Sipario». I dibattiti, gli articoli e le interviste confluiti nella rivista in tale decennio delineano uno stato di cose caratterizzato da una sostanziale mancanza di validi autori, favorita peraltro dalla totale estraneità di buona parte degli scrittori rispetto a un loro potenziale pubblico e dalla loro frequente, volontaria "degradazione" al ruolo di traduttori e adattatori. Uniche sostanziali eccezioni a tale situazione risultano essere le figure di grandi "attori-autori" quali Eduardo, Fo e il principe della scena Bene (l'efficace riassunto della situazione delineata da «Sipario» è di Valentino; Ivi, pp. 402-403). Per Claudio Longhi, d'altra parte, il testo cardine per la comprensione del pensiero teatrale di Sanguineti è una delle sue poesie, *La Philosophie dans le Théâtre*: efficace quanto fulmineo «compendio del pensiero registico novecentesco» culminante nella constatazione che «ogni teatro è un teatro anatomico» (si fa riferimento a LONGHI CLAUDIO, *La figura del dramaturg*, ma anche alle nozioni da lui offerte in IDEM, *Sanguineti traduttore: dramaturg o drammaturgo?*, in SANGUINETI, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, a cura di Federico Condello e Claudio Longhi, BUR, Milano 2006, p. 315).

⁶⁷⁰ Sanguineti si esprime al riguardo in un'intervista con Pesce nella primavera 1999, sostenendo la scrittura teatrale, dotata di un destinatario preciso e di specifiche circostanze (attori, luogo e momento di allestimento), «stia male nel cassetto», non possa essere accantonata e ripresa con la stessa facilità di un lavoro poetico. PESCE, *Edoardo Sanguineti e il teatro*, p. 156; l'intervista è stata pubblicata originariamente su «Parol» nel febbraio 2002: EADEM, *Intervista ad Edoardo Sanguineti*, in «Parol» (<http://www.parol.it/articles/sanguineti1.htm>).

⁶⁷¹ PESCE, *Edoardo Sanguineti e il teatro*, pp. 36; 157-158.

*Uso, volentieri, la parola "travestimenti" in due significati che tendono poi a sconfinare l'uno nell'altro, ma che possono essere anche, in qualche modo, distinti. Da un lato il "travestimento" è, come dire, un genere teatrale specifico. Si lavora su un materiale che, in qualche modo, preesiste, che può essere un testo già teatrale o un testo non teatrale, e viene elaborato in vista di una particolare messa in scena. [...] Ma credo che [...] chiunque scriva un testo teatrale, se lo pensa realmente per il teatro, è, non tanto un autore nel senso in cui letterariamente si usa questa categoria, quella per cui, appunto, sono cattedre separate, per dirla in termini accademici, quella della Letteratura Teatrale e quella di Teatro e Spettacolo. È la sintesi tra le due insomma: è l'apprestamento di un materiale destinato alla scena. Allora in questo senso, travestimento è, un po' sempre, ogni forma di teatro, se davvero opera di un autore teatrale, il quale appresta dei materiali e li destina alla scena, avendo in mente proprio la realizzazione concreta e non la lettura muta, come è invece molto frequente nella tradizione letteraria, soprattutto italiana [...]*⁶⁷²

Sotto l'egida del travestimento Sanguineti accoglie tanto l'attività adattiva, la trasposizione scenica di un testo preesistente, quanto, e più generalmente, il lavoro di chiunque sia interessato a scrivere per il teatro, anche con la forma di un contributo originale.⁶⁷³ Ogni singola istanza di scrittura teatrale è caratterizzata dalla necessità di «*metamorfizzare* il discorso» di partenza «in un fatto di spettacolo».⁶⁷⁴ Il teatro stesso, se dotato di una fonte testuale (come Sanguineti caldeggia nei suoi interventi su «Sipario»), costituisce del resto una forma di travestimento, una riproposizione mascherata dal testo.⁶⁷⁵ Arricchita, rispetto a quest'ultimo, da spazi adibiti al contributo del regista e

⁶⁷² PESCE, *Edoardo Sanguineti e il teatro*, pp. 157-158. I corsivi sono miei. Le caratteristiche pratiche del travestimento sanguinetiano, accuratamente sviscerate dal volume di Pesce, sono riassunte efficacemente da Gozzi nella prefazione dello stesso, e includono: «una predilezione mai smentita per l'utilizzo del linguaggio quotidiano [...], la scelta di un multilinguismo stilistico nell'alternanza di piani alti e bassi; frequentemente la presenza di inserti plurilinguistici [...] l'uso frequentissimo della reiterazione, la rilevanza data alla fonese; lo spaesamento, la deflagrazione e la frattura del piano sintattico con valore funzionale al recupero di senso». «complessivamente una poetica della traslazione dell'effrazione e della rottura», conclude Gozzi, «già praticata e resa propria dalla poesia [...], ma questa volta riportata sulla scena» (Ivi, p. IX). A tali aspetti aggiungo, citando Sanguineti su spunto di Federico Condello, un'altra cifra caratteristica del lavoro teatrale sanguinetiano, imperniata sulla necessità della *re-citabilità* teatrale, sulla facilità recitativa del dettato per i suoi interpreti: «il teatro è *citazione* di testi, in uno spazio concreto, in un tempo immediato, in voci e corpi. Compito del traduttore [compito che in questa sede mi sento di estendere all'adattatore se non direttamente all'autore teatrale] è dunque ai miei occhi, essenzialmente, procurare parole teatralmente *citabili*» (CONDELLO FEDERICO, *Il «fantasma della traduzione»: Sanguineti e il teatro antico*, in SANGUINETI, *Teatro antico*, p. 306; Cfr. anche, su indicazione di Condello, pp. 8, 15, 69, 165; allo stesso concetto della *re-citabilità* sembra si possa condurre il più accessibile termine *dicibilità* adottato da Longhi; LONGHI, *Sanguineti traduttore: dramaturg o drammaturgo?*, in Ivi, p. 312).

⁶⁷³ La pratica di travestimento sanguinetiana, poi, va per Meldolesi a costituire quasi una forma di tutela nei confronti gli autori adattati e tradotti: «la stessa categoria di "travestimento" sembra essere stata adottata da questo dramaturg per distinguere i suoi doni alla scena salvaguardando le opere letterarie coinvolte, come se fosse un attore preventivo» (MELDOLESI, MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg*, p. 133).

⁶⁷⁴ L'efficace espressione è di Pesce; PESCE, *Edoardo Sanguineti e il teatro*, p. 32.

⁶⁷⁵ Specie in presenza di traduzioni di drammi in altre lingue: per Sanguineti la traduzione, «volente o nolente, ci brucia il testo senza residuo». Unica soluzione a tale inevitabile "incendio" è un lavoro già di partenza rivolto alla traducibilità scenica: «È soltanto se, e in quanto, guardiamo *alla concreta pratica spettacolare*, e *insomma alle traduzioni praticabili*

degli attori:⁶⁷⁶ luoghi dove aggiungere nuovi significati a quelli già forniti dalla fonte. In tal senso Sanguineti, quale adattatore/traduttore del testo e quindi responsabile aggiuntivo – con l'autore – della sua «elaborazione secondaria» (alla quale dovrà fare seguito quella «terziaria» degli interpreti),⁶⁷⁷ risulta essere fornitore di simili spazi di *riattivazione*. E in tal senso è dramaturg: «In fondo *il lavoro di travestimento è un lavoro di drammaturgia*».⁶⁷⁸ Nell'adattare e nel tradurre Sanguineti si configura a pieno titolo come mediatore tra testo e scena, veicolando gli impulsi del primo verso la seconda attraverso il filtro dei suoi travestimenti. Un filtro che si rivela fruttuoso, che potenzia e arricchisce di spunti gli spazi di manovra della regia e della trasposizione attoriale (quella «elaborazione terziaria» degli attori che Squarzina ritiene sia solo «in parte [commessa] [dal traduttore] [...] agli interpreti *per trascinare e convincere gli spettatori*»)⁶⁷⁹ E se la commissione sanguinetiana, secondo Claudio Longhi, nasce con l'intento di svolgersi nell'autonomia di lavoro e competenze, essa regolarmente finisce per essere coinvolta in un vivace scambio tra testo di partenza e scena d'arrivo, agendo come «lievito capace di far fermentare le possibilità» della seconda.⁶⁸⁰

Il caso più emblematico di travestimento scenico sanguinetiano, ai fini della presente trattazione (ma tale risulta essere anche nella tradizione teatrale e in quella degli studi),⁶⁸¹ è certo il già citato *Orlando furioso*,⁶⁸² il rivoluzionario lavoro con cui Ronconi e Sanguineti, nel 1969, animano e sconvolgono il Festival dei Due Mondi di Spoleto dalla sede non teatrale del loro allestimento, la chiesa sconsacrata di San Nicolò.⁶⁸³ Adattamento del celebre poema di Ludovico Ariosto (1474-1533) curato da

in scena, per incominciare, che una risposta si rende possibile» (Ivi, p. 34, i corsivi sono di Pesce; Cfr. SANGUINETI, *La missione del critico*, Marietti, Genova 1987, p. 186).

⁶⁷⁶ PESCE, *Edoardo Sanguineti e il teatro*, pp. 89-90; Cfr. SANGUINETI, LIBEROVICI ANDREA, *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio*, Bompiani, Milano 1998, p. 111.

⁶⁷⁷ Le due diciture sono di Luigi Squarzina; PESCE, *Edoardo Sanguineti e il teatro*, p. 36; Cfr. SQUARZINA LUIGI, *Il didatta e lo sciamano*, in EURIPIDE, *Le Baccanti*, Edizione Teatro Stabile di Genova, n. 12, 1968, pp. 60-62; lo scritto è stato riproposto anche in SQUARZINA, *Da Dioniso a Brecht. Pensiero teatrale e azioni scenica*, Il Mulino, Bologna 1988, pp. 19-42.

⁶⁷⁸ PESCE, *Edoardo Sanguineti e il teatro*, pp. 36; 157-158; i corsivi sono miei.

⁶⁷⁹ Ivi, p. 36.

⁶⁸⁰ SANGUINETI, *Teatro antico*, p. 312. Meldolesi ha parlato, in relazione all'attività del Sanguineti traduttore per le scene, di una sua fin troppo spesso taciuta disponibilità a un «esserci attivo» (MELDOLESI, MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg*, p. 131-132).

⁶⁸¹ Meldolesi si sofferma su tale lavoro come un esempio eccelso e singolare di realizzazione spettacolare dramaturgicamente rilevante nel nostro Paese (Ivi, pp. 130-132). Ma non è meno significativa l'operazione svolta sulla *Commedia dell'Inferno* di Tiezzi (Ivi, pp. 133-134; Cfr. SANGUINETI, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, a cura di Niva Lorenzini, Carocci, Roma 2005): in relazione alla quale, per non dover entrare in competizione con la sterminata tradizione iconografica degli illustratori della *Commedia*, Sanguineti propone di «levare il tutto» da Dante, revitalizzandone la componente letteraria (PESCE, *Edoardo Sanguineti e il teatro*, pp. 76-85). E Tiezzi, bisogna dirlo, dopo la collaborazione con Sanguineti continuerà a manifestare il suo interesse per la figura del dramaturg coinvolgendo Renata M. Molinari nel suo *Artaud. Una tragedia* (si veda la sezione dedicata al lavoro di Molinari).

⁶⁸² Riguardo a cui si rimanda, oltre che alla bibliografia adottata in seguito, all'edizione critica del lavoro offerta in SANGUINETI, *Orlando furioso: un travestimento ariostesco. Prima rappresentazione, Spoleto 4 luglio 1969. Regia di Luca Ronconi*, a cura di Claudio Longhi, Il Nove, Bologna 1996.

⁶⁸³ LONGHI, *Orlando furioso di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*, ETS, Pisa 2006, p. 9. L'Orlando, poi, è indicato sia da Longhi che dallo stesso Sanguineti come punto d'origine fondamentale dell'intera pratica/poetica del travestimento (Ivi, pp. 63-64; Cfr. *Il grande teatro è solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio*

Sanguineti, l'*Orlando* traspone la struttura centrifuga e divagante dell'originale, il suo vorticoso inanellarsi di *entrelacements*,⁶⁸⁴ secondo una formula finora inusitata: quella di una simultaneità delle parti dell'evento teatrale, ripartito in una miriade di accadimenti e tasselli allestiti contemporaneamente, la fruizione e l'ordinamento dei quali sono rimessi alla volontà e all'interesse dei singoli spettatori. Orlando, Ruggiero, Astolfo, Olimpia, i cristiani e i saraceni si dividono lo spazio del teatro a bordo di una miriade di "carri" e di strutture semoventi, animando le loro vicende in una dimensione di contemporaneità e di dislocazione spaziale tesa a riflettere la struttura dell'originale.⁶⁸⁵ E il «montaggio drammaturgico» (se non il «*découpage*»)⁶⁸⁶ della complessa materia ariostesca è affidato a Sanguineti, che isola e accosta in maniera paratattica – *brechtiana*, suggerisce Longhi⁶⁸⁷ – gli episodi fondamentali e maggiormente teatrali della narrazione ariostesca e taglia quelli più difficilmente integrabili,⁶⁸⁸ senza però venir meno a una fedeltà costitutiva nei confronti del «venerato antografo».⁶⁸⁹ Pesce riassume efficacemente l'attività di Sanguineti sul dettato ariostesco, premurandosi anche di indicare le possibilità d'azione da lui aperte al suo interno in vista dell'allestimento e l'attenzione per la fruizione spettatoriale dei suoi contemporanei:

Un lavoro di ricomposizione [...] per predisporre uno *spazio straniante*, tra testo e travestimento, che sia articolato e strutturato per consentire la messa in scena ma, insieme, sufficientemente

Buonaccorsi, in SANGUINETI, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, Il nuovo melangolo, Genova 2001, pp. 7-8).

⁶⁸⁴ LONGHI, Orlando furioso, p. 54. Sulla tecnica narrativa dell'*entrelacement* ('interlacciamento') rimando, con Longhi, a VINAVER EUGÈNE, *The Rise of Romance*, Oxford, Clarendon Press 1971.

⁶⁸⁵ Dello spazio scenico dell'*Orlando* ha offerto un'efficace descrizione Franco Quadri in un articolo apparso su «Sipario»; Cfr. AUGIAS CORRADO, MOSCATI ITALO, QUADRI FRANCO, SICILIANO ENZO, *Questo 'Orlando' è proprio la gran festa di teatro*, in «Sipario», agosto 1969, pp. 18-23; lo stralcio è leggibile in VALOROSO ANTONELLA, *L'avventura scenica dell'Orlando furioso*, in «Carte italiane», n. 17, 2001, p. 58.

⁶⁸⁶ LONGHI, Orlando furioso, pp. 56-57. E da un «montaggio cinematografico» – riconducibile nuovamente a una forma di «*découpage*», se non già divenuto base di un'autentica «*drammaturgia cinematografica*» – ha parlato Federico Tiezzi in relazione alla sua già citata collaborazione sanguinetiana per la *Commedia dell'Inferno*; TIEZZI FEDERICO, *Introduzione (teatrale) a commedia (cinematografica)*, in SANGUINETI, *Commedia dell'Inferno*, pp. 16-17; i corsivi sono di Tiezzi. Per ulteriori ragguagli sulla questione del "montaggio" nell'ambito del teatro novecentesco Cfr. LONGHI, *La drammaturgia del Novecento tra romanzo e montaggio*, Pacini, Pisa 1999.

⁶⁸⁷ Il richiamo, qui, va all'idea di Brecht secondo la quale, nell'ambito del teatro epico, le scene non sono correlate ipotatticamente l'una all'altra, ma ciascuna di esse «sta per sé», può essere fruita in autonomia dalle altre (IDEM, Orlando furioso, pp. 56-57; rimando a SZONDI, *Teoria del dramma moderno*, pp. 96-97).

⁶⁸⁸ LONGHI, Orlando furioso, pp. 56-57. Longhi ha modo di soffermarsi, nella sua analisi, sull'accuratissima operazione con cui Sanguineti isola gli spezzoni della battaglia tra cristiani e saraceni compresi tra l'ottava LXV del canto XIV e l'ottava del CLXIV del canto XVII, liberandoli da tutte le "interpolazioni" relative a eventi diversi (poi reintegrate in momenti separati del copione) e ricomponendoli in una scena autonoma e compiuta, da accostare senza soluzione di continuità alle altre (LONGHI, Orlando furioso, pp. 56-57). Per un'ottima panoramica delle modalità traspositive impiegate da Sanguineti nella traduzione scenica dell'*Orlando* si confronti il capitolo di Longhi nella sua interezza (*Romanzo o antiromanzo? L'Orlando furioso di Ariosto-Sanguineti*, in Ivi, pp. 53-95).

⁶⁸⁹ Ivi, p. 58; sulla notevole fedeltà dell'*Orlando* di Sanguineti all'originale – superiore a quella di molti altri suoi travestimenti – Cfr. Ivi, pp. 74-79. Sanguineti, poi, rintraccia nel poema di Ariosto una serie di riferimenti al precedente *Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo (1441-1494), opera della quale il *Furioso* si pone di fatto come continuazione, e che il dramaturg tiene ben presente nell'elaborare il suo travestimento ariostesco (Ivi, p. 88; PESCE, *Edoardo Sanguineti e il teatro*, p. 58)

aperto per permettere, nella mediazione di chi fa la *messa in scena*, l'originale elaborazione e l'autonoma adesione da parte del pubblico, e, di conseguenza, renda possibile l'accoglienza di valori e significati, *rintracciati*, nel presente della rappresentazione.⁶⁹⁰

Il risultato degli sforzi di Sanguineti, trasposto generalmente dalla terza persona narrativa a una prima persona recitabile dagli interpreti⁶⁹¹ e spedito al regista “a puntate” perché questi possa agire a sua volta sull'ordine e sulla disposizione delle scene,⁶⁹² è una «mascheratura» ariostesca⁶⁹³ che allo spettacolo fornisce le possibilità di un caleidoscopio narrativo ben strutturato ma liberissimo, capace di dare conto della potenza immaginativa e immaginifica dell'originale a prescindere dalla disposizione interna attribuitagli dalla fruizione spettatoriale.⁶⁹⁴ Dalla fruizione del singolo spettatore, anzi. L'operazione di Ronconi e di colui che è in tutto e per tutto il «suo fidato Dramaturg»⁶⁹⁵ si offre, nella simultaneità irrelata dei suoi quadri, all'interpretazione e all'attribuzione di senso di ogni spettatore, reso “partecipe” dell'evento nella misura in cui gli è fornita la possibilità di strutturare a piacimento il suo percorso fruitivo e cognitivo.⁶⁹⁶ «l'utente si trova a doversi fabbricare una storia», conclude il dramaturg, «al modo in cui, seguendo i trattini, si ricostruisce sovente la vignetta».⁶⁹⁷

⁶⁹⁰ Ivi, p. 56; i corsivi sono di Pesce.

⁶⁹¹ LONGHI, *Orlando furioso*, p. 62.

⁶⁹² Ivi, p. 57.

⁶⁹³ Ivi, p. 63.

⁶⁹⁴ Nell'*Orlando* di Sanguineti, poi, vengono valorizzate le suggestioni – già colte dal poeta nell'originale e ritenute fondative per il suo stesso sviluppo – provenienti dai Cantari medievali, da una lunga tradizione di racconti orali affidati a cantastorie e giullari, che provvedono a conferire al prodotto scenico ronconiano le sembianze di un lavoro quasi epico dalle forti tinte popolari (Ivi, pp. 71-73). Nel corso del suo già richiamato seminario, tuttavia, Longhi ha sottolineato come tale dimensione destasse principalmente l'interesse del solo Sanguineti, e che l'eventuale “deriva di piazza” dello spettacolo, fuoriuscito da San Nicolò per essere allestito all'aperto in vari luoghi, si fosse inizialmente scontrata con la ferrea opposizione di Ronconi (LONGHI, *La figura del dramaturg*).

⁶⁹⁵ LONGHI, *Orlando furioso*, p. 52. Longhi, poi, si è soffermato sulla significativa influenza reciproca di Ronconi e Sanguineti, esercitata a partire dalla singola collaborazione all'*Orlando* (anche se Ronconi ha modo, allestendo le *Baccanti* a Prato nel 1977, di riprendere la traduzione sanguinetiana realizzata più di un decennio prima per Squarzina; vedi nota 667) e rimasta evidente anche nel corso di tutta la successiva, separata attività artistica dei due (LONGHI, *La figura del dramaturg*). E non è un caso che per lui Ronconi – col quale Longhi ha collaborato direttamente per anni come assistente alla regia e regista assistente – sia da annoverare, come Castri, tra i casi più vistosi di registi «dramaturg di sé stessi»: capace di *sublimare* la dramaturgie in regia, specie in presenza di spettacoli quali *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1996, da Carlo Emilio Gadda), *I fratelli Karamazov* (1998, da Dostoevskij) e *Infinites* (2002, da John Barrow). LONGHI, *La figura del dramaturg*; significativi spunti vengono anche dall'intervista telefonica con l'autore del 4 ottobre 2020. Meldolesi, da parte sua, parla ancora all'alba del 2006 della «drammaturgia implicita del Ronconi recente», spingendosi a trattarne apertamente nei termini di una «drammaturgia registica» (MELDOLESI, MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg*, p. 133). Sulla figura di Ronconi Cfr. LONGHI, *Cronologia della vita e delle opere di Luca Ronconi*, in IDEM, *Orlando furioso*, pp. 171-194; CAVAGLIERI LIVIA, *Luca Ronconi*, in BOSISIO, *Storia della regia teatrale in Italia*, pp. 138-149.

⁶⁹⁶ Mario Ceroli (1938), scultore originariamente contemplato come scenografo per l'*Orlando*, delinea il suo progetto di allestimento subordinandolo alla necessità di una «partecipazione visiva» degli spettatori (VALOROSO, *L'avventura scenica dell'Orlando furioso*, pp. 47-48; Cfr. BOURSIER GUIDO, MOSCATI ITALO, RUSCONI MARISA, *Dopo la scenografia*, in «Sipario», aprile 1969, pp. 12-20). E se lo scenografo effettivo dello spettacolo sarà Uberto Bertacca (1936-2020), la simultaneità partecipata delle sue creazioni – arricchita dalla possibilità di movimento offerta dai carri – rispecchierà plausibilmente da vicino le aspirazioni del suo predecessore (e con lui quelle di Ronconi e Sanguineti).

⁶⁹⁷ LONGHI, *Orlando furioso*, p. 85. Cfr. SANGUINETI, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in IDEM, *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1965, p. 98. Singolare, poi, l'escamotage tramite cui

7.2 L'eccezione che (s)conferma la regola: il caso del Centro Teatrale Bresciano

Risulta estremamente significativo, nel secondo Novecento dei “dramaturg dissimulati” italiani, il caso di un’istituzione sviluppatasi a stretto contatto col modello tedesco, e giunta apparentemente – pur per un ridotto ammontare di tempo – a un’istituzionalizzazione concreta del professionista di dramaturgie. Si parla del Centro Teatrale Bresciano, oggi CTB Teatro Stabile di Brescia. Nel 1996 il teatro è affidato alla direzione artistica di Cesare Lievi (1952), regista che trascorre buona parte dei dieci anni precedenti in area mitteleuropea, a stretto contatto con la prassi di teatri quali la Schaubühne berlinese, il Burgtheater di Vienna e il Thalia Theater di Amburgo.⁶⁹⁸ Un periodo di manifesta e vitale esposizione al ruolo e alle pratiche del dramaturg, specie se si considera la collaborazione tra Cesare e suo fratello Daniele (1954-1990), scenografo e pittore di talento scomparso prematuramente. Un connubio capace, secondo Meldolesi, di far sì che i due «[divenissero] anche dramaturg [l’uno dell’altro] solo interagendo».⁶⁹⁹ E non è un caso che proprio il Centro Teatrale Bresciano, una volta affidato alla direzione di Cesare, ospiti per qualche anno, dal 1997 al 2001, un personaggio insignito di funzioni coincidenti quasi perfettamente con quelle di un dramaturg istituzionale: Renato Gabrielli (1966), attivo prevalentemente, altrove, come drammaturgo e sceneggiatore. Ma per la nostra trattazione è, soprattutto, «una delle poche figure in Italia che abbia assolto il ruolo di dramaturg in maniera ufficiale dentro un teatro».⁷⁰⁰ Gabrielli stesso ha offerto un’efficace panoramica del suo *mansionario* – «Posso vantarmi di questo», ha sostenuto, «ho avuto un mansionario anch’io come i dramaturg tedeschi»⁷⁰¹ – in occasione del convegno Walkie-Talkie, organizzato a Milano nel 2003 da Teatro Aperto:

Che cosa ha significato concretamente il lavoro al teatro di Brescia in quelle quattro stagioni?

Fondamentalmente un patchwork di funzioni pacificamente sottratte a diversi uffici già presenti all’interno del teatro. *Fare il dramaturg comporta infatti svolgere una serie di funzioni che esistono nei teatri italiani ma che sono di solito distribuite tra altre figure professionali.*

regista e dramaturg avrebbero voluto conservare il margine di scelta e partecipazione degli spettatori anche nel contesto della trasposizione televisiva dell’*Orlando*, prevista dalla RAI nel 1974 in occasione del cinquecentenario della nascita di Ariosto: agli alti quadri dell’emittente Ronconi propone di girare due diverse versioni del lavoro, da mandare in onda contemporaneamente su due diversi canali RAI, in modo da offrire ai telespettatori la possibilità di creare un proprio percorso di fruizione tramite lo *zapping*. Ma il prevedibile rifiuto dell’emittente di avvallare un simile progetto causa la presa di distanza del dramaturg Sanguineti dall’*Orlando* televisivo (LONGHI, *Orlando furioso*, pp. 136-137)

⁶⁹⁸CANTARELLI, *Massimo Castri, Egisto Marcucci, Cesare Lievi* in BOSISIO, *Storia della regia*, pp. 160-161. Significativo o almeno curioso che, prima ancora della sua esperienza tedesca, Lievi decida di allestire con il suo Teatro dell’Acqua un *Paesaggio con Barbablu* fortemente influenzato dalla “fiaba” *Il Cavaliere Barbablu* (*Ritter Blaubart*, 1796) del primo dramaturg Tieck (Ibidem).

⁶⁹⁹ MELDOLESI, MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg*, p. 122.

⁷⁰⁰ L’affermazione è di Molinari; TEATRO APERTO, *Atti del convegno Walkie-Talkie*, p. 40.

⁷⁰¹ Ivi, p. 42.

[...] *Riguardo alla funzione di dramaturg di programmazione [...] direi che al massimo potevo esprimere consigli. Non avevo potere decisionale sulla programmazione del teatro o sulla scelta delle produzioni.*

Quanto alla funzione di dramaturg che si occupa degli autori, formalmente mi spettava. *Nel nascituro, poi mai nato, Centro di Studi di cui ero responsabile venivano raccolti i copioni inviati al teatro; mi ero fatto carico di riordinarli, di leggerli, di compilare delle schede, che poi passavo alla direzione limitatamente a quelli che ritenevo interessanti e meritevoli.*

[...] *Come responsabile del Centro Studi virtuale [...] ho continuato la raccolta di documentazione e curato le relazioni con altri centri studi, con le università e con gli enti culturali locali. La mia funzione in questo settore era quella ricoperta dal consulente culturale in alcuni teatri italiani.*

Ero poi responsabile dei programmi di sala e di quelli della stagione e fornivo all'ufficio stampa il materiale di documentazione relativo agli spettacoli e alla linea artistica del teatro [...] una funzione generalmente svolta in Italia da una figura interna all'ufficio stampa, se non dal capo ufficio stampa stesso; in alcuni casi, da consulenti culturali.

Il lavoro implicava naturalmente anche una relazione con i registi che dirigevano le produzioni dello Stabile. Si cercava di fornire loro una documentazione testuale a supporto della loro regia che poi confluiva nella documentazione offerta al pubblico nei programmi di sala.

Come dramaturg interno alla produzione, seguivo spesso le prove, ma la mia era soprattutto una funzione di documentazione e di approfondimento culturale. Funzione che in Italia è di solito svolta da un assistente alla regia o dal regista. Vorrei aggiungere che in Italia il ruolo di dramaturg interno alla compagnia nella maggior parte dei casi viene ricoperto dal regista stesso.⁷⁰²

Il catalogo di Gabrielli costituisce un insperato specchio delle mansioni dramaturgiche affidate al dramaturg nella sua natia area germanofona e nelle sue più riuscite appropriazioni di area anglofona. Dramaturgie di produzione, ricerca, documentazione, rapporto coi registi, lettura di *unsolicited scripts* e proposta dei più meritori al teatro, realizzazione dei programmi di sala e fornitura del materiale per la diffusione stampa, rapporto coi registi, presenza alle prove e *note-taking*.⁷⁰³ Nel corso delle sue quattro stagioni al Centro Teatrale Bresciano, Gabrielli ha avuto modo di operare attraverso

⁷⁰² Ivi, pp. 40-42, i corsivi sono miei. Il riferimento a specifiche categorie di dramaturgie tedesca si deve alla presenza al convegno di Jens Hillje e ai significativi – e, per quanto riguarda la dramaturgie italiana, non sempre lusinghieri – paragoni da lui offerti rispetto al teatro tedesco.

⁷⁰³ Gabrielli, poi, ha modo di suggerire l'interesse del CTB di Lievi per le possibilità di una nuova drammaturgia nazionale («Il problema è che, diversamente dai teatri stabili tedeschi, in Italia si produce molto poco. In generale pochissimi spettacoli e ancora meno spettacoli di nuova drammaturgia. A Brescia, soprattutto nei primi anni della gestione Lievi, si cercava di fare un po' di più»), e di manifestare, pur in negativo, le sue premure personali verso la necessità di una coerenza interna nella programmazione repertoriale («Immaginare poi che le proposte di nuovi testi che arrivano in teatro siano, a parte la qualità, anche compatibili con la linea artistica e con il programma della stagione è veramente sperare di trovare il classico ago nel pagliaio»; Ivi, p. 41).

tutto lo spettro di funzioni comunemente associate al dramaturg istituzionale. E se le constatazioni sul parziale “depotenziamento” della figura rispetto alla sua controparte tedesca (assieme alla nota conclusiva sulla necessità di esplicitare il proprio mansionario per essere remunerato dal consiglio d’amministrazione del teatro)⁷⁰⁴ mantengono il loro peso, la sua assunzione al CTB costituisce a prescindere un caso più unico che raro di riconoscimento nostrano della figura del professionista di dramaturgie. Specie considerato il catalogo con cui Gabrielli richiama, uno alla volta, i professionisti italiani “derubati” di parte delle loro abituali funzioni dal dramaturg: emblematico di una diffusa ripartizione del mansionario di quest’ultimo tra altre maestranze teatrali – o per meglio dire, della mancata possibilità di affidare diverse tra tali funzioni alla figura del dramaturg, assente nella tradizione ereditata come nella pratica vigente – che certo contribuisce, con altri fattori, a inficiare la possibilità di inserimento formale del dramaturg nei teatri del nostro Paese.

La tenuta di Gabrielli dramaturg a Brescia, si è detto, è di breve durata: per quanto i suoi quattro anni formali gli garantiscano un deciso primato temporale sugli esperimenti di “fondazione” tedesca e statunitense – pur ben più remoti cronologicamente – e il suo lavoro sia infinitamente più pacifico della burrascosa attività di Tynan al National).⁷⁰⁵ Ma l’interesse di Lievi per la dramaturgie non va scemando, e la sua direzione continua a mostrarne tracce vistose. Emblematica e non meno significativa dell’assunzione di Gabrielli, da questo punto di vista, la collaborazione di Lievi con la Facoltà di Lettere dell’Università Cattolica bresciana. Ateneo coinvolto nella stagione 2003-2004, su iniziativa e con la mediazione delle docenti Roberta Carpani e Maria Pia Pattoni, in un allestimento di *Alceste o La recita dell’esilio* di Giovanni Raboni (1932-2004) diretta dallo stesso Lievi. Un progetto che nell’apporto degli studenti cerca uno sguardo e un contributo capaci di valorizzare in maniera critico-teorica le radici arcaiche del lavoro. Citando l’evocativo e calzante titolo che Carpani assegna alla sua trattazione dell’esperimento, Lievi punta all’*Università come Dramaturg*.⁷⁰⁶ Il regista ha avuto modo di esprimersi sul ruolo a lui familiare come sulla possibilità di assegnarlo a una collettività di studenti nel corso di un’intervista, confluita in un elaborato di tesi relativo allo stesso esperimento dramaturgico di *Alceste*:

⁷⁰⁴ Ivi, pp. 42-43. L’appunto di Gabrielli richiama da vicino quanto già detto precedentemente con pretesto la domanda «What do you do?» di Rayne a Tynan; vedi nota 316.

⁷⁰⁵ Gabrielli, oltre a proseguire la sua premiata carriera di drammaturgo (ottenendo nel 2008 il Premio Hystrio e nel 2020 il Premio InediTo Colline di Torino), ha avuto modo di dedicarsi attivamente all’insegnamento in più sedi: la Cattolica bresciana e le milanesi Paolo Grassi e Luchino Visconti. Sito di Renato Gabrielli, Biografia (<https://renatogabrielli.it/biografia/>); MELDOLESI, MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg*, p. 122. E le sue due anime di autore e di formatore sono confluite assieme nel volume *Scrivere per il teatro*: manuale di scrittura che non manca di dedicare una sezione – con pretesto il lavoro di Renata Molinari sui *Demoni* di Dostoevskij (oggetto del capitolo 7.3.1) – alla stessa occupazione bresciana di Gabrielli: *Che cos’è un dramaturg?* (GABRIELLI RENATO, *Scrivere per il teatro*, Carocci, Roma 2016, pp. 19-21).

⁷⁰⁶ CARPANI, *L’Università come Dramaturg. Prova di lavoro*, in EADEM, PATTONI MARIA PIA (a cura di), *Sacrifici al femminile: Alceste in scena da Euripide a Raboni*, «Comunicazioni sociali», A. XXVI, n. 3, settembre-dicembre 2004, pp. 301-304.

Siccome una delle funzioni del *Dramaturg* è anche quella di trovare la *secondaire littérature*, cioè la letteratura legata al testo che si mette in scena, e uno dei compiti è anche quello di informare gli attori sull'autore, sul mondo in cui viveva, sul testo, su come il testo sia sviluppato, o i temi del testo, siccome questa è anche una delle funzioni del *Dramaturg*, io ho detto: “prendiamo l'Università, meglio di così, abbiamo degli esperti che ci aiutano a capire meglio il tema di Alcesti”.⁷⁰⁷

Il regista si affida agli studenti e alle docenti che ne supervisionano l'operato per sfaccettare la sua *Alcesti*, recuperando il mito attraverso l'opera di Raboni. E a tal fine, l'interazione tra teatro e Ateneo si articola nell'offerta agli studenti di una serie di incontri seminariali con accademici da tutta Italia come nel loro coinvolgimento in spazi attivamente laboratoriali. Un insieme di iniziative – connesse al tentativo di fornire altrettante competenze preparatorie – dal sapore decisamente drammaturgico: il progetto ha previsto un laboratorio di lettura drammaturgica e scrittura per la scena (curato in particolare, nella sua sezione *Il silenzio di Alcesti*, da Gabrielli) e si è esplicitato anche nell'accesso alle prove; momenti che oltretutto gli studenti hanno documentato tramite un diario e delle testimonianze video.⁷⁰⁸ Carpani ha descritto efficacemente le aspirazioni programmatiche di tale offerta:

I laboratori dovevano diventare la conoscenza delle metamorfosi del mito nella drammaturgia occidentale attraverso un procedimento critico e analitico, in cui praticare un ripensamento dei testi attraverso la riscrittura, la creazione di nuovi segmenti a partire dal modello preso in esame, l'invenzione di varianti, deviazioni, scarti; in cui imparare a osservare con consapevolezza le dinamiche di lavoro delle prove e sperimentare la stesura di un diario di bordo e la documentazione per mezzo del video.⁷⁰⁹

La collaborazione tra CTB e Cattolica ha voluto offrire rudimenti di analisi drammaturgica, di adattamento, di documentazione del processo di lavoro, affidandoli a giovani menti dotate di conoscenze accademiche, in un connubio di teoria e pratica laboratoriale già in generale caldeggiato dal corso di Laurea in Scienze e Tecnologie delle Arti e dello Spettacolo (STARS). E tale strepitosa occasione di formazione a una “dramaturgie diffusa”, a contatto con una delle istituzioni italiane

⁷⁰⁷ Ivi, p. 303. L'intervista è stata rilasciata in occasione della stesura della tesi di Alessandra Maria Botta *La figura e le funzioni del dramaturg in Italia, prima ricognizione con lo studio dell'esperienza di C. Lievi per Alcesti o la Recita dell'esilio di Giovanni Raboni*, realizzata nell'anno accademico 2003-2004 con relatrice la stessa Roberta Carpani.

⁷⁰⁸ Gli spazi laboratoriali hanno coinvolto, oltre a Lievi e Gabrielli, Cesare Marelli, Carlo Susa e Mario Brondi (CARPANI, PATTONI, *Sacrifici al femminile*, p. 303).

⁷⁰⁹ Ivi, p. 304.

maggiormente ricettive alla prassi drammaturgica, ha previsto un ulteriore livello di apertura: ha spalancato le porte alla cittadinanza bresciana, invogliata a sua volta ad approfondire le possibilità della riscrittura mitica nei più svariati contesti storici. Ma si è trattato altresì di un'operazione di «preparazione del pubblico»⁷¹⁰ sicuramente significativa per quel gruppo di studenti che, nel contesto del progetto, sembra sia stato quasi chiamato a rivestire il ruolo di anomalo “avvocato collettivo” degli spettatori.

7.3 Renata M. Molinari. Una vita per la drammaturgie

Nel panorama della drammaturgie italiana di secondo Novecento un ruolo di spessore primario è indubbiamente rivestito da Renata Margherita Molinari. Studiosa e donna di teatro, scrittrice, docente universitaria all'Università Cattolica di Milano e alla Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi;⁷¹¹ non ultima «prima drammaturg del teatro italiano!», nelle parole affettuose e per lei leggermente ironiche – ma non per questo prive del peso di simile riconoscimento – rivolte dal grande critico Franco Quadri (1936-2011).⁷¹² Molinari è, con Meldolesi, autrice di *Il lavoro del drammaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, “volume normativo” della drammaturgie italiana (se non direttamente unico riferimento monografico in materia nel nostro Paese) già più volte richiamato. Un testo che, per quanto concerne il suo contributo, si sostanzia in un racconto “autobiografico” di precipua importanza nella definizione di un modello per la nostra *pratica* drammaturgica; corredato e anticipato dalla sapiente panoramica *teorico-critica* di Meldolesi. La drammaturg compie il suo ingresso nel mondo del teatro

⁷¹⁰ Ibidem.

⁷¹¹ In relazione alle attività del primo Ateneo, poi, Molinari risulta essere firmataria, il 4 novembre 1974, dell'atto di fondazione dell'Associazione Centro di Ricerca per il Teatro milanese (CRT). È allieva del fondatore, Sisto Dalla Palma, che lo stesso anno eredita la cattedra di Storia del Teatro e dello Spettacolo dell'Università Cattolica da Mario Apollonio (1901-1971). MERLI, *Il CRT*, p. 11. E l'importanza dei contributi del CRT a pratiche quasi-drammaturgiche italiane non è da sottovalutare: animato dall'idea di Dalla Palma di un teatro maggiormente partecipativo, caratterizzato da una scansione temporale di spettacoli-eventi che possa richiamare le forme di una ritualità festiva e rendere il pubblico quasi un “coro” partecipe di matrice greca, il Centro promuove una serie di collaborazioni che coinvolgono alcuni tra i più importanti drammaturg (o comunque personaggi dotati di competenze drammaturgiche) del nostro panorama recente e contemporaneo. È ad esempio il caso, oltre che di Molinari, di Renato Gabrielli e Alessandra Rossi Ghiglione (figura approfondita più avanti). Professionisti invitati, negli anni Novanta, a lavorare come collaboratori drammaturgici a una serie di progettualità sceniche concretizzatesi, oltre che in spettacoli, anche in pubblicazioni caratterizzate dalla dicitura *Progetti per una messa in scena*: affidate, alternativamente, ai drammaturg dei vari lavori o alla macro-curatela del direttore Dalla Palma. Cfr. DALLA PALMA SISTO (a cura di), *Georges Bernanos*, Diario di un curato di campagna. *Progetto per una messa in scena*, Vita e Pensiero, Milano 1992; IDEM, ROSSI GHIGLIONE ALESSANDRA (a cura di), *Franz Kafka*, America. *Progetto per una messa in scena di Giorgio Barberio Corsetti*, Vita e Pensiero, Milano 1993; PONTREMOLI ALESSANDRO (a cura di), *Renato Gabrielli*, Moro e il suo boia. *Progetto per una messa in scena di Mauricio Paroni De Castro*, Vita e Pensiero, Milano 1993; ROSSI GHIGLIONE (a cura di), *Henrik Ibsen*, Peer Gynt. *Progetto per una messa in scena di Marco Baliani*, Vita e Pensiero, Milano 1994; Rossi Ghiglione, in particolare, ha modo di connettere l'esordio della sua attività di drammaturg proprio al lavoro su Bernanos e poi su Kafka (EADDEM, intervista). Sulle idee teatrali di Dalla Palma e sulla nozione di “coro” da lui sostenuta Cfr. invece DALLA PALMA, *Verso una nuova drammaturgia*, in «Vita e Pensiero», nn. 1-2, 1971, pp. 15-27.

⁷¹² MELDOLESI, MOLINARI, *Lavoro del drammaturg*, p. 167.

negli anni Settanta, animati dagli esperimenti di Eugenio Barba (1936) e di quel Jerzy Grotowski (1933-1999) che, in seguito, sarà ospite fisso al centro di ricerca di Pontedera, tra i più significativi focolai teatrali “periferici” di quegli anni.⁷¹³ Svolge il suo apprendistato in spazi animati dal fermento per il *training*, per la pedagogia teatrale, per una ricerca che spesso sconfinava nell’antropologia; una serie di elementi che faranno sentire con costanza la loro influenza nel corso della parabola drammaturgica della donna. Gli sviluppi teatrali di tale periodo, del resto, Molinari ha modo di seguirli da un punto d’osservazione privilegiato: quello della redazione di Ubulibri, la prestigiosa casa editrice fondata da Quadri nel 1977, nella quale la futura drammaturg riversa lunghi e assidui anni di lavoro. Particolarmente rilevanti, in tale sede, risultano essere i suoi contributi allo smisurato annuario teatrale del Patalogo, inaugurato nel 1979.⁷¹⁴

L’inizio del confronto tra Molinari e una pratica teatrale che si rivelerà essere drammaturgica si colloca negli anni Ottanta; snodandosi, successivamente, in un percorso sinuoso e articolato che possiamo ritenere approdato alla sua piena e più consapevole maturità all’alba degli anni Duemila. La prima esperienza di Molinari nasce dall’invito, rivolto da Paolo Billi e Dario Marconcini, a contribuire al loro lavoro con i maggianti di Buti: paesello della campagna pisana dove da secoli l’arrivo della primavera è salutato dagli abitanti al ritmo di contrasti poetici in ottava rima. Un vivo esempio di cultura contadina, capace di farsi ricettacolo di storie, drammi e opere a lungo trascurate. Tale realtà non manca di suscitare l’interesse degli “operatori culturali” del Centro di Pontedera, che a partire dal 1984 si stanziavano a Buti per organizzarvi un progetto pluriennale dedicato al Teatro dei Maggi. E, incontrata Molinari un anno dopo, in occasione della loro *Traversata con i Promessi sposi*, Billi e Marconcini la invitano a collaborare all’allestimento successivo: una *Medea* realizzata con i maggianti nel 1986. Un testo nel quale, complice anche l’apporto di Molinari, va a convergere una miriade di suggestioni diverse. La *Medea* di Buti, luogo di incontro tra performance attoriali di primo livello e approcci al teatro più dilettanteschi,⁷¹⁵ affianca alla fonte euripidea spunti del tragico senecano, suggestioni pasoliniane, sporadici richiami a Heine Müller; non manca poi di un fermo aggancio alla cultura del territorio nella forma dell’opera di Pietro Frediani (1775-1857), anomalo

⁷¹³ Il lavoro del primo all’Odin Teatret Molinari ha modo di studiarlo da vicino durante un soggiorno in Danimarca successivo alla sua Laurea, della durata di un anno; ZANGARI ANDREA, *Nella bottega del drammaturg. Intervista a Renata Molinari*, in «Teatro e Critica», 21 gennaio 2020 (<https://www.teatroecritica.net/2020/01/nella-bottega-della-dramaturg-intervista-a-renata-molinari/>). Per quanto concerne il secondo, invece, Meldolesi ritiene che Grotowski sia stato «maestro» di Molinari «per quelle attese come per la strategia consistente nel focalizzare presentimenti dell’azione» (MELDOLESI, MOLINARI, *Lavoro del drammaturg*, p. 153). Sulla precipua importanza del lavoro svolto a Pontedera per lo sviluppo del successivo teatro italiano, invece, Cfr. SCHINO, *Il crocevia del Ponte d’Era*.

⁷¹⁴ MELDOLESI, MOLINARI, *Lavoro del drammaturg*, pp. 168-169.

⁷¹⁵ Agli attori dilettanti e ai maggianti butesi si accompagnano, in occasione del progetto di Billi e Marconcini, interpreti professionisti del calibro di Elisabeth Albahaca, Marisa Fabbri, Luisa e Silvia Pasello, Toni Servillo, Filippo Timi e Giovanna Daddi; diversi dei quali direttamente coinvolti dalle esperienze di Pontedera. Sito della Compagnia del Maggio Pietro Frediani, La Compagnia “Pietro Frediani” (<https://www.compagniadelmaggiobutese.it/compagnia-pietro-frediani>).

“poeta pastore” e riformatore del genere dei Maggi. E l’estraneità congenita alla protagonista euripidea – forestiera, donna, infine esule – sembra animare tanto le mosse del personaggio che quelle della giovane Molinari, intenta a muovere i primi passi di dramaturg in una realtà infinitamente affascinante, e ciò nondimeno estranea. Mentre l’incontro tra professionismo e dilettantismo, così tipico della ricerca italiani anni Settanta, costituirà per Molinari una componente irrinunciabile anche di tutte le successive svolte del suo lavoro dramaturgico.⁷¹⁶

Risale al 1987 un’altra collaborazione fondativa per la sua pratica, quella con i Magazzini Criminali di Federico Tiezzi.⁷¹⁷ È il regista a contattare la studiosa – già familiare con diversi allestimenti del collettivo, in particolare *Genet a Tangeri* (1984) – in occasione del suo *Artaud. Una tragedia*: lavoro dedicato al geniale quanto sregolato teorico del “teatro della crudeltà”, Antonin Artaud (1896-1948), e allestito in occasione dell’ottava edizione di Documenta, prestigiosa mostra d’arte tedesca tenuta a Kassel. Molinari rammenta le richieste di Tiezzi. Il regista, inizialmente, si rivolge alla dramaturg con una domanda che sembra conferirle più esplicitamente le sembianze della drammaturga: «Mi fai la drammaturgia per il mio *Artaud*?». Ma la necessità, in seguito, si fa ben più specifica, e ben più consona all’apparato teatrale dei Magazzini: «Dammi delle azioni per questo *Artaud*». ⁷¹⁸ Ed è proprio nelle *azioni* che si scoprono, probabilmente, i più fruttuosi contributi di Molinari ai lavori che l’hanno vista coinvolta. «Credevo, allora come oggi, che la dramaturgie non potesse essere un’operazione di carattere teorico: non si può tentare una drammaturgia con la stessa modalità e gli stessi strumenti con cui si affronta un saggio, uno studio teorico», afferma la donna, richiamando il lavoro con Tiezzi come pretesto.⁷¹⁹ Anche nell’ambito di altre collaborazioni, del resto, Molinari si è espressa dando prova di uno strepitoso livello di attenzione e di consapevolezza rispetto alla natura eminentemente corporea del teatro, all’importanza del raggiungimento di un fruttuoso cortocircuito tra il dettato più profondo del testo di riferimento e le modalità fisiche nelle quali esso dovrà scorgere i suoi più significativi riflessi scenici. Ed è solo in seguito, oltretutto, che Molinari inizierà a dedicarsi in maniera più marcata al testo. Durante la sua collaborazione con Tiezzi (ma lo stesso vale per buona parte dei suoi lavori fino a quel momento), ricorda la studiosa, il suo contributo si sostanzia ancora nella fornitura «delle immagini, delle azioni, delle situazioni, ma non [di] un testo né [di] un lavoro

⁷¹⁶ MELDOLESI, MOLINARI, *Lavoro del dramaturg*, pp. 213-216. Il lavoro butese della donna continua, nel 1987, con il “Progetto Gerusalemme”. Un omaggio in due tempi all’opera di Torquato Tasso (1544-1595): filtrato prima attraverso la cantata del madrigale tassiano *Il combattimento di Clorinda e Tancredi* di Claudio Monteverdi (corredata da una lettura di parti della *Gerusalemme Liberata* affidata a Marisa Fabbri), poi attraverso un allestimento del testo intero ad opera di una troupe mista di professionisti e maggianti (Ivi, pp. 216-217). Molinari, poi, ha modo di lavorare nuovamente con Billi e Marconcini nel 1992, all’interno di una collaborazione animata dal CRT milanese che coinvolge anche Dalla Palma. Cfr. DALLA PALMA, *Diario di un curato di campagna*.

⁷¹⁷ Sull’attività dei Magazzini Cfr. VALENTINO, *Nuovo Teatro 1976-1985*, pp. 174-189; 197-210.

⁷¹⁸ MELDOLESI, MOLINARI, *Lavoro del dramaturg*, p. 218.

⁷¹⁹ Ivi, pp. 218-219.

sul testo». ⁷²⁰ Ché «Ci sono elementi di straordinaria vitalità», per lei, «nell'avvicinarsi al testo con un'attenzione fisica». ⁷²¹ Una posizione che sembra prefigurare quell'attenzione alla “dramaturgie corporea” che solo più recentemente si è guadagnata un posto nell'ambito degli studi critici. ⁷²²

Ma torniamo ad *Artaud*. Spetta a Molinari, si è detto, scovare delle azioni che Tiezzi possa condurre in scena. E la dramaturg al teatrante francese si avvicina come testimone d'eccezione, formatasi approfonditamente su di lui negli anni dell'università. ⁷²³ Molinari dispone di tutti gli strumenti necessari a scovare, nella bibliografia del teorico (e soprattutto nell'«eccesso di materiale» stratificatosi attorno alla vita di un personaggio così visibile), ⁷²⁴ le azioni più significative per condurlo sul palcoscenico dei Magazzini. «Quattro, cinque immagini guida» che possano risultare il più possibile significative per la travagliata esistenza di Artaud. ⁷²⁵ La morte, la scrittura compulsiva, la follia spossata della malattia – contesa tra l'eccesso delle allucinazioni oniriche e la saltuaria costrizione della visione – e l'amore verso una donna bramata come custode e balia: sono questi temi a emergere dall'indagine di Molinari, e a venire presentati a Tiezzi. ⁷²⁶ Quattro elementi focali della vita di Artaud. Riletti, tutti, alla luce di una quinta componente, quella della quotidianità. Riletti alla luce di una visione concreta e smitizzante, capace di conferire nuova e diversa luce alla parabola di un visionario che, con deliri in apparenza folli e tormentati, ha scosso il mondo del teatro. E, nel suo lavoro su *Artaud*, Molinari coglie lo spunto per offrire alcune linee guida fulminanti sulla propria attività di dramaturg:

La dramaturgie cominciava a delinarsi per me non come descrizione di un progetto, ma condivisione di intenzioni e attitudini verso l'oggetto, il soggetto, scelto. [...] Affrontare un testo, un autore, ponendosi il problema della guida che conduce attraverso un territorio da esplorare e condividere. È veramente come se prendessi una persona e le dicessi di provare ad attraversare

⁷²⁰ MOLINARI, *Oltre il dramma. L'attore nello spazio del dramaturg*, in «Prove di drammaturgia», A. XVI, n. 1, giugno 2010.

⁷²¹ MELDOLESI, MOLINARI, *Lavoro del dramaturg*, p. 209.

⁷²² Cfr. al riguardo GEORGELOU KONSTANTINA, PROTOPAPA EFROSINI, THEODORIDOU DANAE (a cura di), *The Practice of Dramaturgy: Working on Actions in Performance*, Valiz, Amsterdam 2016; BOWDITCH RACHEL, CASAZZA JEFF, THORNTON ANNETTE (a cura di), *Physical Dramaturgy: Perspectives from the Field*, Routledge, Abingdon & New York 2018.

⁷²³ Anni che, oltretutto, Molinari conclude proprio con una tesi su Artaud: messo in relazione con un altro genio travagliato dello scorso secolo, Friederich Nietzsche (1844-1900) (MELDOLESI, MOLINARI, *Lavoro del dramaturg*, pp. 217-218). Spunti della tesi di Molinari sono confluiti in MOLINARI, *Ipotesi per una lettura di Artaud. Il “doppio” alla luce del concetto nicciano di rappresentazione*, in «Annuali della scuola superiore di Comunicazioni Sociali», III, 1975 (Ivi, p. 154).

⁷²⁴ Ivi, p. 219.

⁷²⁵ Ivi, p. 220.

⁷²⁶ Una tra le più folgoranti e inaspettate realizzazioni sceniche delle sue proposte Molinari sostiene di averla scoperta nell'immagine di un'infermiera cieca intenta a lavare il malato Artaud: sintesi ideale della sua follia tormentata dal tema della visione e del suo desiderio di una figura femminile che lo accudisse, che si prendesse cura di lui. Una balia affidata alla sua visione: «era esattamente l'esperienza della cura, in una condizione in cui solo il malato vede; tu, cieco, puoi aiutarlo a continuare a vedere, anche per te» (Ivi, p. 222).

uno spazio, un territorio dato, tenendo lo sguardo fisso su un punto preciso, oppure con una particolare inclinazione del corpo che la metta in condizione di sbilanciamento. *Principi per camminare, non programmi di viaggio, cercare di non cadere, senza mai perdere la condizione di disequilibrio. Forse è questa, pensavo allora, la funzione del dramaturg: guidare un percorso, all'interno di una situazione, dando delle indicazioni di postura, dei fuochi per lo sguardo.* Ma il camminare, la mappa dei passi è tutta degli altri: del regista, del gruppo, dell'attore. *Artaud* è tutto dei Magazzini.

*Il percorso che si propone, però, deve trovare già nella drammaturgia una precisa misura di racconto, una forma compositiva precisa; devi fare il tuo spettacolo, da consegnare perché sia trasformato. Le immagini devono contenere sempre un'azione, la necessità di un'esplorazione. Non dichiarare le proprie verità, ma indicare le situazioni in cui queste agiscono con evidenza ed efficacia. Trovare la lingua per il territorio da esplorare.*⁷²⁷

Sguardo, disequilibrio, azione. Parole chiave, potremmo dire, non solo di *Artaud*, ma di tutta l'attività di Molinari. La collaborazione della dramaturg con Tiezzi, in ogni caso, è fondamentale. Ed è proprio in seguito a questa che Quadri affibbia a Molinari il già citato, affettuoso nomignolo di prima dramaturg del Paese.⁷²⁸ Ma in tali circostanze il ruolo dell'eccelso critico teatrale, per Gerardo Guccini, amico e collega di lunga data di Molinari, è assai superiore a quello di essersi lasciato andare a un'affermazione scherzosa, fattasi monumentale nelle orecchie dei posteri. Grande sostenitore e promotore del lavoro postavanguardistico di Tiezzi e dei suoi Magazzini, Quadri costituisce per Guccini anche uno dei principali fautori dell'avvicinamento tra il collettivo e la sua fidata collaboratrice redazionale: conducendo con tale azione, in maniera più o meno diretta, a «un momento essenziale per la formazione delle competenze e delle attività di Renata Molinari in quanto dramaturg». ⁷²⁹ Mentre Molinari, soffermandosi sul suo rapporto col caporedattore di *Ubulibri*, ha preferito sottolineare maggiormente l'importanza rivestita per la sua formazione dalla struttura dello storico *Patalogo*: modello ideale, filtrato attraverso numerose pubblicazioni, di come costruire la «grande drammaturgia di una stagione», di come orchestrare un repertorio significativo e coerente. La dramaturg si è detta debitrice di Quadri, poi, per il proprio coinvolgimento in diverse edizioni del Premio Riccione: occasioni, per lei, di coordinare e curare l'allestimento in pubblico di diversi testi

⁷²⁷ Ibidem; i corsivi sono miei. La necessità di «Trovare la lingua per il territorio da esplorare» sembra si possa far coincidere con quella, descritta altrove, di «creare un immaginario coerente con quello del testo stesso» (MOLINARI, *Oltre il dramma*).

⁷²⁸ Molinari, poi, ricorda *Artaud* come il primo spettacolo a indicare espressamente il suo contributo come «drammaturgia» (ZANGARI, *Intervista a Renata Molinari*).

⁷²⁹ GUCCINI GERARDO, *Storico/non-dramaturg, dramaturg/curatore, dramaturg-prima-del-dramaturg*, intervista con l'autore del 5 marzo 2021.

accarezzati dalla premiazione. Attenta a precisare, però, che il suo contributo è sempre stato drammaturgico, non è mai “sconfinato” nella regia.⁷³⁰

7.3.1 Al lavoro con Thierry Salmon. Tra amore per il testo e *permeabilità al reale*⁷³¹

La più significativa e duratura esperienza drammaturgica di Molinari, tuttavia, è un'altra. È quella che la vede collaboratrice del grande regista belga Thierry Salmon (1957-1998), per il quale lavora come drammaturg dal 1988 fino alla prematura scomparsa dell'uomo, dando vita a una collaborazione tra le più significative nel panorama della drammaturgia italiana. Il connubio tra i due ha inizio in occasione dell'«autentico capolavoro» che è *Le troiane*,⁷³² una versione della tragedia euripidea interpretata da sole donne: un cast proveniente da vari Paesi d'Europa, chiamato a interpretare le vicende delle vittime della distruzione di Troia usando la lingua comune del greco antico. Lingua comune, lingua originale dei personaggi, lingua morta, ma anche lingua di donne fatte schiave, lingua di mariti uccisi e assenti, lingua di figli e figlie sacrificati sugli altari del nemico. Un lavoro riflesso nel passato, le cui premesse non per nulla si rispecchiano nel suo luogo d'allestimento eletto, Gibellina, nel consorzio di Trapani (poi divenuta tappa iniziale per una tournée europea dello spettacolo). Il paese siciliano distrutto dal terremoto del 1968, ricostruito altrove e divenuto sede delle Orestiadi: festival teatrale e artistico di stampo memoriale che nel 1988 ricade sotto la significativa direzione di Quadri.⁷³³ E Molinari, richiamando l'esordio con Salmon presso il festival diretto dall'amico Quadri, non può che soffermarsi su tale collaborazione come sede privilegiata della sua professionalizzazione di drammaturg:

sicuramente devo soffermarmi più diffusamente su quella prima esperienza, non solo pensando alla grande felicità della sua realizzazione, ma anche al fatto che nel corso di questo lavoro si è definito il mio principale prontuario di drammaturgia. Certo, un prontuario pronto ad accogliere esperienze e intuizioni precedenti e parallele, destinato a trasformarsi e arricchirsi, a perdere e

⁷³⁰ MOLINARI, *Curare le azioni. Trent'anni di drammaturgie di Renata M. Molinari*, intervista con l'autore del 27 dicembre 2021. All'edizione 2002 di tale spazio laboratoriale, poi, risale l'incontro tra Molinari e Longhi: il secondo, selezionato personalmente dalla drammaturg, viene invitato a collaborare con lei all'iniziativa (Longhi lo ha ricordato nel corso della nostra intervista telefonica nell'ottobre 2020). Una partecipazione al Premio che Longhi continua, oggi, con le sembianze di membro della sua giuria. Cfr. sito di Riccione Teatro, *56° Premio Riccione per il Teatro: il bando di concorso* (<http://riccioneteatro.it/news/56%C2%B0-premio-riccione-il-teatro-il%C2%A0bando-di-concorso>).

⁷³¹ La «*permeabilità al reale*» attribuita al teatro è richiamata da Molinari come un'espressione amata da Salmon (MOLINARI, *Oltre il dramma*).

⁷³² L'entusiastica definizione è di Chiara Merli (MERLI, *Il CRT*, p. 15).

⁷³³ MELDOLESI, MOLINARI, *Lavoro del drammaturg*, pp. 224-225.

incontrare nuove possibilità, col mutare delle vite e del teatro; ma certamente le sue fondamentali operative sono in quel viaggio di due anni con le donne di Troia e le attrici di Thierry Salmon.⁷³⁴

Molinari rammenta il lavoro di gruppo che ha animato la realizzazione dello spettacolo. Un'attività condotta, a seconda delle fasi e degli interessi del momento (musiche, coreografia, luci, suoni, drammaturgia), sotto la guida di collaboratori diversi, ma sempre a stretto contatto con le attrici. Una collaborazione intensa e viscerale; capace di rievocare, per l'autrice, i fasti della declinante esperienza del teatro di gruppo. E necessariamente risultante in un linguaggio e in un patrimonio comuni a tutto il collettivo, non meno dell'unica lingua che ha riunito le trentaquattro troiane in scena.

La collaborazione con Salmon, poi, risulta particolarmente rilevante per aver collocato il lavoro di Molinari prevalentemente *all'interno del testo*. Una locuzione emblematica, che la dramaturg si premura di spiegare con attenzione. «Lavoro all'interno del testo significa trovare costanti, punti d'appoggio, riferimenti e poi, e soprattutto, ponti fra il testo di Euripide e il lavoro che progressivamente, e sempre prima del mio intervento, Thierry sviluppava con le attrici».⁷³⁵ E preponderante, in tale attività, risulta essere l'interesse per la fisicità delle interpreti: «il lavoro sul testo è stato in primo luogo un lavoro di individuazione degli elementi fisici che lo attraversano, dando forme ai personaggi».⁷³⁶ Torna, come con *Artaud*, l'interesse verso *azioni* estraibili direttamente dal testo, nel pieno rispetto della fonte. Molinari mira alla creazione di partiture fisiche per le attrici, corredate da appositi esercizi di training, a partire dal preciso dettato euripideo:⁷³⁷ analizzato anche alla luce dei *motivi* selezionati dalla produzione di Salmon (primo tra tutti quello memoriale, consono al clima delle Orestidi e veicolato dalla tradizione delle donne superstiti).⁷³⁸ Sonda il testo in cerca di gesti significativi, e tramite tale indagine individua anche una serie di oggetti da associare a tali gesti, da proporre a Salmon nella forma di *oggetti di scena* capaci di potenziare la forma e lo spessore delle azioni stesse.⁷³⁹ «Gli oggetti sono grandi maestri», dirà la dramaturg ancora nel 2005,⁷⁴⁰ sottolineando le possibilità offerta da tali “protesi” del corpo attoriale in sede di training. E il training del regista con le sue *Troiane* Molinari ha spesso modo di osservarlo da vicino: presenza, seppure non in maniera continuativa, alle prove (una presenza occasionale e ponderata del

⁷³⁴ Ivi, p. 224.

⁷³⁵ Ivi, p. 226.

⁷³⁶ Ivi, p. 227.

⁷³⁷ Ivi, pp. 227-231.

⁷³⁸ Ivi, pp. 236-237.

⁷³⁹ Ivi, pp. 230-231.

⁷⁴⁰ MOLINARI, *La vocazione teatrale. Un laboratorio a Mittelfest*, Il principe costante, Milano 2006, p. 85. Riguardo alla capacità degli oggetti di influenzare costruzione e caratterizzazione dei personaggi, Molinari ha voluto richiamare un'affermazione attribuita a Clint Eastwood, stella del cinema resa famosa da Sergio Leone (1929-1989) come il pistolero senza nome della sua “Trilogia del dollaro” (1964-1966): «Ero un aspirante attore da due lire. Sbarcavo il lunario. Poi ho incontrato Sergio Leone: mi ha messo un sigaro in bocca, e sono diventato Clint Eastwood» (Ivi, p. 59).

professionista di dramaturgie costituisce, per lei, la situazione di lavoro ideale).⁷⁴¹ La dramaturg, potremmo dire assecondando la diffusa dicitura – e la relativa concezione – anglofona, è presente ai *rehearsals*. Ma il suo lavoro *all'interno del testo* contempla anche una serie di apporti più facilmente riconducibili a una “mera” consulenza letteraria, suscitati da specifiche richieste in fatto di verifica o ricerca iconografica, testuale o culturale.⁷⁴² Mentre i contributi effettivi della dramaturg alla definizione e allo sviluppo dei personaggi sono offerti, sempre e comunque, con il tatto richiesto dal suo ruolo. Molinari non interviene mai sulle scelte di regista e attrici:⁷⁴³ tenta, casomai, di renderle più precise, di corredarle di materiali e punti di vista differenti. Metodo “discreto” che, sviluppatosi nelle officine delle *Troiane*, Molinari ha inserito con fierezza nel suo patrimonio di lavoro dramaturgico. E, tirando le somme della sua prima collaborazione con Salmon, la dramaturg non può che cogliere vistose consonanze tra la propria occupazione e quella delle trentaquattro interpreti chiamate a condurre in scena le donne di Troia:

Il problema non è tanto trovare risposte che funzionino a livello scenico, ma che siano funzionali alle domande concrete dell'attore di fronte al suo lavoro [...]

In un lavoro di questo genere è fondamentale la discrezione, la subordinazione rispetto al lavoro collettivo. La risposta creativa può essere un risultato non un obiettivo. In questo senso *il lavoro sul testo è molto vicino alla condizione “pre-espressiva” dell'attore, non si tratta di mettere etichette alle proposte, ma di cercare soluzioni organiche, che possano essere assunte trasversalmente dagli altri interpreti del testo [...]*

*Direi che in questo caso il dramaturg ha un'attitudine più da attore che da scrittore, più vicino alle esigenze dell'attore che a quelle del regista inteso come colui che mette in scena; il suo non è tanto un lavoro di impaginazione di azioni, ma piuttosto un lavoro di creazione di strumenti per agire.*⁷⁴⁴

La collaborazione tra Molinari e Salmon prosegue con il cosiddetto “Progetto Dostoevskij” (1991-1993): un lavoro sui *Demoni* del grande romanziere russo, articolato in tappe differenti – la trilogia *Tre studi per i demoni*, *Quadriglie* e *Des passions* – e diviso lavorativamente tra Modena e la Russia. Una realtà geografica duplice, che influenza anche la scelta e l'avvicendamento degli attori. Una troupe italo-belga partecipa ai laboratori italiani e poi lavora “sul campo” a Mosca e San Pietroburgo; nelle due città russe a tali interpreti se ne affiancano di locali, diversi dei quali provenienti dalla scuola

⁷⁴¹ MELDOLESI, MOLINARI, *Lavoro del dramaturg*, p. 226.

⁷⁴² Ivi, p. 231.

⁷⁴³ Ivi, pp. 225-237.

⁷⁴⁴ Ivi, p. 237. I corsivi sono miei.

del regista Anatolij Vasil'ev.⁷⁴⁵ E, in relazione a tali cambiamenti nel cast come a una situazione di lavoro in continua evoluzione, Molinari non può che soffermarsi sull'importanza anche drammaturgica della «grammatica compositiva dell'intero gruppo»:⁷⁴⁶ in special modo quando è continuamente modificata, quando il subentrare di attori nuovi conduce a cambiamenti nei personaggi dei quali questi vanno a “ereditare” il ruolo, sviluppato da altri. L'approfondita e attentissima definizione delle *dramatis personae*, del resto, costituisce per Molinari uno dei punti più strepitosi del lavoro di Salmon: per il quale il personaggio – e in particolare quello dostoevskiano – diventa «perno attraverso il quale la storia del gruppo, il processo di lavoro, si iscrive nella forma dello spettacolo». «E ancora una volta, da dramaturg», prosegue Molinari, «devi inventarti maniere nuove di suggerire e registrare, nello slittamento dei piani d'esperienza».⁷⁴⁷ La donna, dal canto suo, contribuisce all'analisi individuando, come aveva fatto con *Artaud*, i momenti focali della vicenda di Ivan Šatov, uno tra i personaggi più significativi del romanzo. Uno studio approfondito e totalizzante che le permette anche di soffermarsi sugli inestricabili legami tra narrazione e cronaca contemporanea a Dostoevskij – «una vera miniera per il dramaturg, che può trovare nei taccuini [dostoevskiani] una officina per il proprio lavoro»,⁷⁴⁸ arricchendo conseguentemente il panorama delle letture e degli spunti che possono informare l'allestimento di Salmon – e di interrogarsi sulla possibilità di interpolazione tra testi diversi dello stesso autore: nella costruzione di un universo che possa essere condotto sul palcoscenico come eminentemente, inconfondibilmente dostoevskiano.⁷⁴⁹

Uno scavo così approfondito da parte della dramaturg dà conto anche di una seconda cifra caratterizzante il lavoro di Salmon: la devozione incondizionata al testo, che dalla collaborazione con questo regista comincerà a essere anche una delle massime premure di Molinari.

La conoscenza del testo, nel lavoro di Thierry Salmon, era veramente, per tutti noi che costruiamo lo spettacolo, fondamentale e per certi aspetti, paradossalmente, quasi esercizio di

⁷⁴⁵ Assai significativo, durante la fase russa, il “lavoro all'esterno”, a contatto con la Russia di Dostoevskij, con i suoi luoghi e i suoi abitanti. Il training degli attori, qui, si apre alle suggestioni dell'ambiente e degli spettatori delle loro improvvisazioni: «si tratta di attivare uno scambio sempre più fitto fra elementi di realtà del personaggio ed esperienze dell'attore: in qualche modo uno dei due conosce la situazione, e l'altro reagisce con i propri strumenti, le conoscenze dell'uno sostanziano le reazioni dell'altro» (Ivi, pp. 250-251).

⁷⁴⁶ MELDOLESI, MOLINARI, *Lavoro del dramaturg*, p. 238.

⁷⁴⁷ Ivi, p. 243. Molinari menziona anche una coppia di esercizi salmoniani per lavorare sul personaggio, il *neutro* e i *triangoli*, lasciando che a descriverli siano le parole di due attrici, Maria Grazia Mandruzzato e Renata Palmiello (Cfr. Ivi, pp. 239-241; *Progetto Temiscira. L'assalto al cielo – Temiscira 2 – Temiscira 3*, in «Prove di drammaturgia», A. VIII, n. 2, dicembre 2002, p. 17).

⁷⁴⁸ Ivi, p. 245; Cfr. DAL SANTO LUCIO (a cura di), *Dostoevskij inedito. Quaderni e taccuini (1860-1881)*, Vallecchi, Firenze 1980.

⁷⁴⁹ Sull'approfondita analisi del personaggio di Satov condotta dalla dramaturg, Cfr. MELDOLESI, MOLINARI, *Lavoro del dramaturg*, pp. 243-252. In tali pagine, poi, Molinari dà prova della documentatissima apertura europea delle sue cognizioni teoriche di dramaturg: tra i suoi riferimenti cita la belga Marianne Van Kerkhoven (p. 238), l'olandese Mira Rafalowicz (p. 246) e, più avanti, il tedesco Hans-Joachim Ruckhäberle (p. 253). Sulla necessità di creare un universo scenico coerente a quello narrativo dell'autore, poi, si ricordi quanto già citato da MOLINARI, *Oltre il dramma*.

realtà. Lontano dai generi, prima, *come se ogni riga fosse azione letterale, ogni luogo non ambientazione o sfondo, ma reale spazio d'azione*, ogni personaggio una persona da conoscere, come se ancora non sapessimo la sua storia, il suo destino, ma dovessimo sempre interrogarci su cosa dice, come è, come cammina, e quindi: chi può essere, come può andare a finire, cosa può fare? *Tutto nel testo è importante, bisogna capire cosa per noi è irrinunciabile; ogni situazione diventa una concreta circostanza di vita*, ogni dialogo, una partita reale per i personaggi e una domanda reciproca per gli attori.⁷⁵⁰

Tale attenzione si traduce, nella pratica del dramaturg, nella necessità, da una parte, di una lettura autoconsapevole, multifocale, disposta contemporaneamente al dubbio come alla fiducia nel testo; dall'altra, in una capacità di distinguere fra movente del personaggio – intenzione, desiderio, ambizione – e motore fisico dell'azione che a tale personaggio sarà associata in scena. E il secondo aspetto provvede, nuovamente, ad accomunare la dramaturg all'attore, mettendola nella condizione di «improvvisazione» informata richiesta al secondo. «La padronanza del testo serve al dramaturg per mettersi in stato d'improvvisazione, con i personaggi fuori contesto [...] È fuori contesto che si verifica la tenuta di un'invenzione, di una soluzione, altra, ma organica al testo stesso».⁷⁵¹ La donna afferma nuovamente la necessità del *disequilibrio*, della difficoltà processuale, nella costruzione di un più solido equilibrio, di una maggiore e più informata tenuta scenica dell'insieme. E, nel concludere la sezione dedicata alla devozione testuale di Salmon, ricorda con affetto due ulteriori caratteristiche del lavoro del defunto maestro, una delle quali nuovamente connessa alla necessità di sbilanciarsi: l'importanza del rapporto tra spazio e tessuto drammaturgico, traducibile in una «permeabilità al reale» mai chiusa rispetto al luogo e al contesto dell'allestimento,⁷⁵² e la capacità di trasformare le difficoltà – anche e soprattutto quelle linguistiche, come nel caso dei *Demoni*⁷⁵³ – in

⁷⁵⁰ MELDOLESI, MOLINARI, *Lavoro del dramaturg*, p. 253; i corsivi sono miei. A quasi vent'anni dalla conclusione del lavoro con Salmon, poi, Molinari si concede una pacata constatazione – non estranea al lavoro di tanti dramaturg – relativa alla “prepotenza” dell'attività attoriale su quella dramaturgica: «Nello sviluppo del lavoro, gli attori avevano sempre la meglio, erano più forti delle mie proposte». Ma la soluzione a un simile problema Molinari la scopre proprio nel testo, oggetto della devozione sua e di Salmon: «Avevo un'unica arma: la mia scrittura doveva essere più precisa del lavoro degli attori con Thierry» (MOLINARI, *La vocazione teatrale*, p. 85).

⁷⁵¹ MELDOLESI, MOLINARI, *Lavoro del dramaturg*, p. 255.

⁷⁵² L'espressione è quella già richiamata e inserita nel titolo della sezione ((MOLINARI, *Oltre il dramma*).

⁷⁵³ In relazione al lavoro italo-russo su Dostoevskij, svolto in compagnia di attori italiani, belgi e russi, Molinari parla stremata di una «tragedia della lingua»: un'espressione che suscita il riso di Salmon, capace in seguito di trasformare tale difficoltà in uno dei punti di forza del lavoro (MELDOLESI, MOLINARI, *Lavoro del dramaturg*, p. 257). La questione della lingua ricompare, dopo la scomparsa del maestro, nel numero di «Prove di drammaturgia» che Molinari gli vuole dedicato quale *Omaggio a Thierry Salmon*. Resoconto di un tributo laboratoriale all'interno del quale la dramaturg, addetta alla messa per iscritto degli interventi, fa tesoro delle difficoltà linguistiche di parlanti non italiani che si sforzano di omaggiare Salmon nella lingua del suo lavoro in Emilia Romagna: «Molti degli interventi sono stati fatti in Italiano da persone che non parlano abitualmente italiano... certe difficoltà o semplificazioni di linguaggio mi sembrava dovessero essere tenute, a riprova della straordinaria generosità dei relatori nel confrontarsi con la lingua del pubblico. Questo testimonia del lungo legame con l'Italia non solo di Thierry ma dell'intero gruppo di lavoro, e testimonia di un teatro che spesso ha messo al centro della sua domanda di senso il rapporto con lo spettatore e il cimento con le lingue. Anche certe ripetizioni ho voluto tenere: ciascuno racconta il proprio percorso, aggiunge particolari a quanto già detto, sposta le cronologie, scopre un

momenti di fragilità produttiva, utili a potenziare tutto l'insieme. Il regista fa tesoro anche di questa seconda forma di sbilanciamento verbale, di questo volontario «mettersi in posizione di disequilibrio, prima di prendere la parola».⁷⁵⁴ Il lavoro di Molinari con Salmon, fondamentale per la definizione del suo rapporto col testo come per una maggior consapevolizzazione di quello con l'azione, sembra assumere le sembianze di una grande lezione sul valore dello squilibrio, sulla creatività insita nella problematizzazione, nel mettersi in discussione. E si tratta, nuovamente, di una lezione della quale Molinari ha fatto tesoro, assicurandosi di aggiungerla al suo bagaglio di dramaturg.⁷⁵⁵

7.3.2 Nel laboratorio del dramaturg: “assoli” attoriali ed esperimenti processuali

Molinari termina la panoramica spettacolare del proprio lavoro soffermandosi su quelli che chiama due «assoli», debuttati entrambi nel 2002. Due spettacoli per un solo interprete, costruiti dalla dramaturg faccia a faccia con l'attore-autore. Un'operazione curiosa che Molinari, diversamente da quanto affermato da buona parte dei suoi interlocutori teatrali dell'epoca, sostiene fermamente non l'abbia fatta “passare”, durante il suo svolgimento, nel ruolo di regista.⁷⁵⁶ Si tratta piuttosto, per lei, di una modalità di lavoro differente, che richiede un approccio d'altro tipo rispetto a quello impiegato al fianco d'un regista: dedito più all'ascolto attento e lucido dell'attore che alla presentazione di suggestioni.⁷⁵⁷ Il primo assolo Molinari lo progetta per Luigi Dadina, membro di punta del Teatro

contesto, svela la sua motivazione: siamo vicini al processo di lavoro» (MOLINARI, *Omaggio a Thierry Salmon*, in «Prove di drammaturgia», VIII, 2, p. 6). Righe, queste, in cui la scherzosa “tragedia della lingua” di Molinari e Salmon ha lasciato il posto, forse, alla “commozione della lingua” della sola Molinari: di colei che è rimasta e che ricorda con affetto il collaboratore, l'amico, scomparso.

⁷⁵⁴ MELDOLESI, MOLINARI, *Lavoro del dramaturg*, pp. 257-258. Il corsivo è mio.

⁷⁵⁵ Molinari dedica splendide pagine al lavoro testuale di (e con) Salmon: Cfr. Ivi, pp. 252-258. Nel volume, in compenso, si limita a una singola menzione della sua ultima collaborazione con il regista: *L'assalto al cielo* del 1996, allestito a Palermo e tratto dalla *Pentesilea* di Kleist (Ivi, p. 224; scheda dello spettacolo sul sito del Centro di Ricerca Interdipartimentale Multimediale sul Teatro Antico (CRIMTA) dell'Università di Pavia: <http://crimta.unipv.it/catalogo/item/lassalto-al-cielo-1996-regia-di-thierry-salmon>, ultima visita 22 marzo 2021). In occasione di tale spettacolo, altrove, Molinari ricorda con piacere di aver curato «la scrittura drammaturgica, la parola per la scena» (ZANGARI, *Intervista a Renata Molinari*): un lavoro consistito principalmente nella trasformazione del testo kleistiano in una partitura corale affidata a sole attrici, alle quali gli attori avrebbero fornito risposte con un linguaggio più quotidiano. Motivo di tale distinzione è il contesto dello spettacolo, dedicato alle donne operate di tumore al seno: con obiettivo quello di stabilire una connessione tra le mutilazioni imposte dalla mastectomia contemporanea e quelle auto-inflitte delle amazzoni arcieri del mito greco. Le donne, pertanto, si rispecchiano nella lingua elevata di figure mitologiche il cui corpo reca ferite simili alle loro; gli uomini, non avendo esperienza diretta di tali mutilazioni, si servono di un sermo più comune (*Progetto Temiscira*, pp. 7-8; 17). Per *L'assalto al cielo*, poi, Molinari si sofferma sulla molteplicità iniziale delle proprie fonti drammaturgiche, incanalate successivamente attraverso il principale – ma inaspettato – medium della tragedia tedesca: «Per me è stata una sorpresa che si lavorasse sulla *Pentesilea* di Kleist. Fino a quel momento, per mesi, come drammaturga avevo lavorato su altri possibili testi e materiali per le Amazzoni. Dal Mediterraneo, all'Africa Nera, al Sudamerica, ma mai sulla *Pentesilea* di Kleist. A un certo punto era chiaro che bisognava avere un testo; il materiale era troppo disperso e dispersivo, dall'antichità ai nostri giorni, non era possibile incanalarlo se non dentro qualcosa di già strutturato. Ma a me la proposta del testo di Kleist è arrivata dopo molti mesi» (Ivi, p. 15).

⁷⁵⁶ MOLINARI, *Oltre il dramma*.

⁷⁵⁷ Molinari esprime doverose e attente premesse alle sue collaborazioni “singole” (MELDOLESI, MOLINARI, *Lavoro del dramaturg*, pp. 258-259).

delle Albe ravennate. E tale lavoro presenta un percorso di ricerca e sviluppo tra i più compositi e variegati: nato in seno alle Albe su ispirazione del *Mauser* di Müller, modificato dal desiderio di includervi quante più suggestioni possibili della Romagna campestre, dei suoi briganti e dei suoi fulèr (cantastorie di paese), penetrato da impulsi del *Baldus* di Teofilo Folengo (1491-1554); in seguito approdato a quella fonte che ne determinerà il titolo al debutto, *Al placido Don*, dal romanzo di Michail Aleksandrovič Šolochov (1905-1984). Ma le suggestioni non terminano qui. Nel lavoro converge *Asce di guerra* del collettivo bolognese Wu Ming – soprattutto nelle sembianze del protagonista e co-autore del libro, il “vietcong romagnolo” Vitaliano Ravagli (1934-2011) – e successivamente torna a farsi sentire anche l’iniziale fonte mülleriana. Questo “assolo”, avvicinandosi alle forme del coevo teatro di narrazione, arriva infine ad assumere quelle del dramma didattico: con modello imprescindibile la brechtiana *Linea di condotta*.⁷⁵⁸ Lo spettacolo di Molinari e Dadina nasce da una fonte precisa, ma le anse tortuose del “fiume” che lo conduce a valle – ché a un fiume, dopotutto, è dedicato il lavoro – ne modificano il percorso; piogge di materiale altro ne intensificano le correnti. A raggiungere il delta del palcoscenico, infine, sono flussi totalmente diversi da quelli generati a monte, arricchiti da ogni singolo snodo del loro percorso. Arricchiti, soprattutto, dal contatto tra le fonti e quella terra romagnola in cui ogni suggestione ha trovato il necessario riflesso del proprio contributo.

Il secondo assolo, inizialmente, non avrebbe dovuto essere tale. Avrebbe dovuto essere un duetto. O meglio, un coro a tre: Massimiliano Speziani e Giuseppe Battiston in scena, Molinari alla dramaturgie. Tema del lavoro doveva era il doppio, e «per lavorare sul doppio [...] bisogna essere in tre».⁷⁵⁹ Come terzo Speziani e Battiston scelgono una dramaturg, invece di una regista. Una donna di teatro che possa guidarli nella trasposizione scenica delle suggestioni derivate loro da *Trilogia della città di K.* di Ágota Kristóf (1935-2011). Nello spettacolo, come è accaduto per il primo assolo, convergono suggestioni altre; prime tra tutte quelle di un lavoro mai realizzato su *Visita della vecchia signora* di Dürrenmatt. Infine, il duetto diventa assolo. Battiston è costretto ad abbandonare il progetto. E Speziani, rimasto solo in scena, è *Il custode delle partenze*: titolo di questo spettacolo che, nato nel segno del doppio, è costretto a ripiegare sulla perdita, sulla mancanza, su «quello che resta».⁷⁶⁰ Speziani e Molinari lavorano assieme, eleggendo una stanza nella casa della seconda a loro spazio di prova. E nella collaborazione a tu per tu con l’attore, tesa all’esplorazione fisica della fonte nell’ottica di costruire partiture significative, Molinari scopre le possibilità di una dramaturgie necessaria quanto “antipatica”, devota a una «dialettica implacabile», a un «dialogo serratissimo» che

⁷⁵⁸ Ivi, pp. 259-262.

⁷⁵⁹ Ivi, p. 264.

⁷⁶⁰ Ivi, p. 266.

preservi il lavoro da un'eccessiva autoreferenzialità: «bisogna stare molto attenti alle fughe nell'immaginario privato, che, esiste, sì, ma deve venire incanalato entro argini precisi altrimenti degenera nel caos o nell'auto/rappresentazione».⁷⁶¹ Ma anche le “difficoltà” congenite a tale fase definitiva dell'allestimento contribuiscono alla realizzazione dell'intima esperienza del *Custode*, attenta alle piccole cose del quotidiano e aperta allo sguardo di una comunità. «Una comunità piccola, magari piccolissima, come quella che un attore può accogliere nella stanza di un dramaturg».⁷⁶² Parallelamente a suo contributo alla realizzazione degli spettacoli trattati finora, Molinari è anche vivace animatrice di luoghi laboratoriali.⁷⁶³ Occasioni di lavoro collaborativo costituenti, per lei, lo spazio di prova ideale delle competenze dramaturgiche accumulate con caparbietà nel corso degli anni. Luoghi dove metterle alla prova, e luoghi dove condividerle con altri. Con attori: con i professionisti del teatro ai quali, come emerso dalla panoramica del suo lavoro, la dramaturg dedica la sua precipua attenzione. Tra numerosi momenti laboratoriali da lei organizzati nel corso degli anni, dunque, Molinari nel volume decide di soffermarsi su un'iniziativa avviata nel 1989: un laboratorio per attori (poi divenuto, a causa di circostanze pratiche e non ideologiche, per sole attrici) con cadenza annuale, attivo per convocazione di ospiti e partecipanti e sostenuto dal supporto economico delle realtà produttive che, di volta in volta, ne sollecitano la realizzazione. La prima occasione di convocazione è offerta dal festival di Montalcino nel 1989; a questa seduta iniziale se ne succederanno altre dieci, fino al 2000.⁷⁶⁴ Ispirata nell'organizzazione di tali momenti da un punto fermo del suo apprendistato quale il lavoro con Salmon,⁷⁶⁵ Molinari si è soffermata sui modi e sulle ragioni della sua pratica laboratoriale:

Per me il laboratorio è diventato un modo di individuare principi di drammaturgia nel lavoro dell'attore; non ci sono state molte aperture pubbliche, ma fin dall'inizio (dal secondo appuntamento, per la verità) il lavoro si è svolto in presenza di almeno un osservatore o

⁷⁶¹ MOLINARI, *Oltre il dramma*.

⁷⁶² MELDOLESI, MOLINARI, *Lavoro del dramaturg*, p. 266; Cfr. pp. 263-266. Nel corso della nostra intervista del 27 dicembre 2022, poi, Molinari ha voluto accostare ai due assoli qui trattati un altro spettacolo realizzato con Battiston (frutto del proposito di attore e dramaturg di lavorare di nuovo assieme dopo l'uscita del primo da *Il custode delle partenze*): si parla di *A quel cielo lontano. Il mio Pascoli* (2007), incentrato sugli ideali socialisti di Giovanni Pascoli (1855-1912). Sempre a una collaborazione con Battiston, poi, si deve *Non c'è acqua più fresca* (2016), omaggio alla poliedrica figura di Pier Paolo Pasolini (1922-1975) e specialmente alla sua attività poetica in dialetto friulano. Ma in quest'ultimo caso, ricorda Molinari, la creazione del progetto si è svolta sotto la supervisione di un regista, Alfonso Santagata (EADDEM, *Curare le azioni*).

⁷⁶³ È già stata richiamata l'esperienza di Molinari col Premio Riccione, svoltasi nei primi anni Duemila; vedi pagina 191.

⁷⁶⁴ MELDOLESI, MOLINARI, *Lavoro del dramaturg*, pp. 267-269.

⁷⁶⁵ Per il regista belga, ricorda Molinari, «il laboratorio era come un vaso comunicante rispetto alla produzione di spettacoli, una sfera di ricerca protetta, in cui approfondire spunti nati nel corso delle prove, o mie intuizioni o curiosità che poi magari confluivano nei progetti realizzati o semplicemente sognati o discussi» (Ivi, p. 268). E in tale contesto laboratoriale la dramaturg assumeva le sembianze della formatrice, invitando il gruppo all'esplorazione di elementi non necessariamente tesi alla spettacolarizzazione finale: «Con Thierry [...] valeva il patto che io sviluppassi nella pedagogia quei percorsi emersi ma non perlustrati fino in fondo» (ZANGARI, *Intervista a Renata Molinari*).

interlocutore. I veri risultati sono emersi nella pratica di ciascuno, talvolta nell'elaborazione di progetti comuni: ogni partecipante ha cercato di continuare il lavoro nel proprio teatro o modo di fare teatro. *L'obiettivo primo del laboratorio si può dire sia stato quello di creare situazioni per sviluppare la consapevolezza del proprio linguaggio, delle proprie capacità compositive: grammatica, sintassi, retorica dell'azione scenica, in definitiva, dunque, drammaturgia. Tutto questo nel confronto e nello scambio con altri e altre pratiche di lavoro.*⁷⁶⁶

Una pratica di dramaturgie diffusa, che possa risultare utile e fattiva anche e soprattutto per coloro che del lavoro pregresso costituiscono, in scena, i depositari più evidenti al pubblico. E lo strumento focale degli spazi laboratoriali di Molinari è, da sempre, lo scambio tra tali professionisti: «ogni partecipante lavora sulla proposta tematica di un altro o elabora la propria sotto la guida compositiva di un altro».⁷⁶⁷ Tale scambio prende forma, di anno in anno, alla luce del susseguirsi di oggetti d'ispirazione e temi diversi. La dramaturg si sofferma sui primi tre anni di attività.⁷⁶⁸ Esordito con *Racconti d'attore* (focalizzato sulla pedagogia attoriale, sul modello di Barba e Grotowski), il progetto continua con due edizioni incentrate sull'opera di Simone Weil (1909-1943). E al lavoro con l'autrice francese Molinari dedica buona parte delle pagine della sua rassegna memoriale: disegnando un panorama nuovamente e sapientemente diviso tra attenzione al testo di riferimento e capacità di trasporlo in azioni che siano il più possibile significative, concrete e “pulite” (Molinari parla di «pulizia espressiva e [...] semplicità dinamica»);⁷⁶⁹ azioni ottenute, soprattutto, tramite una ricerca di esercizi rilevanti ai fini del lavoro. E, anche in relazione a queste esperienze, la dramaturg ha offerto parole illuminanti sulla propria condizione, che ci sembra bene riportare per esteso. Affermazioni che sono, contemporaneamente, dichiarazione d'intenti ed esposizione di un metodo d'approccio sviluppato nel corso di anni di pratica dramaturgica:

Il laboratorio non deve diventare, nel mio progetto, momento di specializzazione, ma di conoscenza delle diverse reciprocità. È ricerca protetta e separata, ma non solitaria, mi sembra l'unica strada per evitare il manierismo e l'autorappresentazione. Così, anche la mia posizione di guida, non è quella di 'primo spettatore', io lavoro con loro a illuminare e nominare i percorsi, a

⁷⁶⁶ Ibidem. I corsivi sono miei. Anche nel corso della nostra intervista la dramaturg ha avuto modo di sottolineare l'importanza, per le attività “didattiche”, di una forma di “restituzione”, di un'apertura verso il pubblico (MOLINARI, *Curare le azioni*).

⁷⁶⁷ MELDOLESI, MOLINARI, *Lavoro del dramaturg*, pp. 267-269.

⁷⁶⁸ Ivi, pp. 267-279. Una rapida rassegna di alcune delle edizioni successive – *Manifesti per il teatro* (1994), *Fili* (1995), *Immagini in movimento* (1999); infine *Passi – Camminare Incontrare Fermarsi* (2000) – è offerta nell'ultima pagina del volume; Molinari, poi, menziona il diario dell'esperienza di *Fili* redatto da Laura Mariani e pubblicato in «Lapis. Percorsi della riflessione femminile», n. 28, dicembre 1995. (MELDOLESI, MOLINARI, *Lavoro del dramaturg*, p. 279).

⁷⁶⁹ Ivi, pp. 274-275.

definire i principi fisici delle azioni. Io racconto, con il mio testo, con il mio dire, il loro lavoro. Faccio il dramaturg, in questa tessitura di saperi e intenzioni. *La relazione fra saperi e presenze è alla base del laboratorio così inteso, la dimensione corale è la condizione di massimo ascolto e libertà* (vorrei dire sovranità) *dell'attore nello spazio di lavoro*. Per questo l'alternanza tra sguardo esterno e interno, rigore e gioco, verità personale e coerenza interpretativa, è il vero respiro del laboratorio.⁷⁷⁰

La grande esperienza laboratoriale montalcinese di Molinari termina nel 2000.⁷⁷¹ E sembra bene spendere qualche parola, in questa sede, rispetto all'ultimo tassello di tale ciclo, *Passi – Camminare Incontrare Fermarsi* (2000), laboratorio ospitato all'interno del più vasto progetto *Per antiche vie* del Centro di Ricerca per il Teatro milanese.⁷⁷² Svoltosi, come il proprio progetto-contenitore, in occasione del Grande Giubileo convocato dalla Chiesa cattolica nel 2000, *Passi* ha assunto le sembianze di un curioso “pellegrinaggio drammaturgico” dal Po a Roma, lungo i sentieri della via Francigena. Un itinerario teatrale che, ricalcando i percorsi devozionali del passato, è stato costellato di varie tappe – coincidenti generalmente con altri momenti spettacolari animati nel solco di *Per antiche vie* – e ha previsto regolari restituzioni presso le istituzioni che, di volta in volta, hanno accolto le viaggiatrici. Cinque donne, quattro attrici e una dramaturg: Paola Bigatto, Franca Graziano, Maria Grazia Mandruzzato, Ambra D'Amico e la stessa Renata M. Molinari, alle quali, lungo il percorso, si sono accostate altre interpreti, per periodi di tempo ridotti. Un laboratorio itinerante le cui tappe sono state scandite, tra una serie di altre azioni e aperture al pubblico, tramite il canto: «forma elementare di drammaturgia» che, complice la presenza della formatrice canora e vocalista D'Amico, ha anche contrassegnato il succedersi delle attrici. Un viaggio fieramente devoto alla propria *processualità*, alla possibilità di non concretizzarsi in un *prodotto* (mai confluito nella pubblicazione di uno scritto, e men che meno in uno spettacolo compiuto), che ha accolto e metabolizzato gli spunti e le suggestioni carpiti lungo il tragitto e nei punti di sosta. E tali suggestioni le ha poi riproposte nelle periodiche aperture allo sguardo altrui: passibili di ulteriori impulsi, di nuovi contributi. «Tu nel

⁷⁷⁰ Ivi, p. 273. «Condurre un laboratorio», ricorda altrove la dramaturg, «vuol dire anche [...] mettersi al lavoro insieme ai partecipanti. [...] Non si tratta di dare modelli, ma di fornire esempi di possibili applicazioni di principi compositivi» (MOLINARI, *La vocazione teatrale*, p. 46). Un'affermazione che sembra sposare alla perfezione l'esperienza di *Passi*, con Molinari in cammino assieme alle sue attrici.

⁷⁷¹ Molinari ha continuato – e continua tuttora – a farsi animatrice di vivaci spazi laboratoriali, anche dopo la fine dell'esperienza di Montalcino. Si citi solo, qui, la sua conduzione di *La vocazione teatrale*, laboratorio svoltosi presso il festival Mittelfest diretto da Moni Ovadia nel 2005. Uno spazio di lavoro caratterizzato, non meno delle *Troiane*, dalla varietà linguistica dei suoi partecipanti italiani, croati e sloveni (“bandito” l'inglese, lingua comune a quasi tutti ma madre di nessuno). Cfr. Ivi, pp. 25-32; 38.

⁷⁷² MERLI, *Il CRT*, p. 16; sul CRT vedi nota 711. L'esperienza di *Per antiche vie*, ricorda Molinari, è stata documentata in BUSCARINO MAURIZIO, *Per antiche vie. La giornata libera di un fotografo*, Mondadori, Milano 2001.

camminare *incontri, trasformi e ti trasformi*», ha concluso Molinari ricordando l'esperienza, «e settimanalmente dai atto di questa trasformazione». ⁷⁷³

Gli apporti di Molinari alla drammaturgia italiana continuano tutt'ora. Risale al 2016 la fondazione della Bottega dello Sguardo, ricavata al piano terra di un palazzo signorile del piccolo borgo romagnolo di Bagnacavallo, in provincia di Ravenna. Biblioteca e mediateca teatrale, luogo d'incontro e di diffusione culturale, centro di studi e proposte: ⁷⁷⁴ uno spazio affidato alla curatela di Molinari, nel quale la donna ha riversato le conoscenze, le competenze e le esperienze di una vita dedicata al teatro. Libera da quelle premure produttive che gravano su tutta una serie di altre istituzioni, la Bottega è graziata dalla possibilità di "tempi lunghi", capace di selezionare macro-temi d'interesse e di lavorarvi liberamente, senza la minaccia di *deadline* e scadenze prestabilite. E l'insieme delle ricerche, delle iniziative e dei momenti di incontro lì organizzato può poi concretizzarsi nella pubblicazione dei Quaderni della Bottega: testi che danno conto, con precisione ma senza pretese di sistematicità, delle suggestioni scoperte e delle attività svolte. ⁷⁷⁵ Presso la Bottega, infine, Molinari continua la tradizione laboratoriale inaugurata a Montalcino, organizzando una serie di corsi e workshop. Spazi e momenti affidati ora direttamente alla sua cura, ora a quella dei collaboratori incontrati nel corso di una vita dedicata alla drammaturgia. ⁷⁷⁶

⁷⁷³ MOLINARI, *Curare le azioni*.

⁷⁷⁴ Cfr. Sito della Bottega dello Sguardo (<https://www.labottegadellosguardo.it/wp/>).

⁷⁷⁵ I Quaderni, inaugurati nel 2018 e dotati all'attivo di due volumi, sono introdotti in questi termini: «quaderni a voce, quaderni a mano. La traccia degli sguardi, delle voci, degli incontri: per chi c'era, per chi avrebbe potuto esserci». Sito della Bottega dello Sguardo, Quaderni della Bottega; Cfr. anche MOLINARI, *Curare le azioni*.

⁷⁷⁶ Sito della Bottega dello Sguardo, Corsi e workshop. Tra i personaggi coinvolti dalla formazione della Bottega ci sono Bigatto, D'Amico e i due protagonisti degli assoli trattati dal *Lavoro del dramaturg*, Dadina e Speziani. Molinari ci tiene a sottolineare, poi, che il laboratorio organizzato annualmente a Quantin, in provincia di Belluno, sfrutta la struttura dei triangoli cara a Salmon. Sito di Gianluca De Col, *Laboratorio condotto da Renata M. Molinari a partire dalla struttura compositiva dei Triangoli di Thierry Salmon*, 7 settembre 2021 (<https://gianlucadecol.it/compiere-lazione/>); Cfr. MELDOLESI, MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg*, pp. 239-241; EADEM, *Curare le azioni*.

8. L'Italia contemporanea. Diretrici di uno sviluppo centrifugo

Siamo giunti, con la trentennale parabola di Molinari, a chiudere la trattazione “storica” della dramaturgie italiana di secondo Novecento, spingendoci fino ai primi anni Duemila. E siamo approdati, con ciò, a una contemporaneità che sembra ancora incapace di fare proprio, a livello formale e istituzionale, il mestiere del dramaturg.⁷⁷⁷ *Le funzioni* del dramaturg – o almeno alcune tra quelle individuate nel corso della precedente panoramica – sono ormai assodate, e ne viene riconosciuto il valore nella processualità teatrale: che passino per il suggerimento di un testo, per il suo adattamento, per la ricerca di materiale relativo al suo allestimento o per consulenze di varia natura distribuite nel corso delle prove, i contributi che in altre realtà nazionali ricadono tendenzialmente sul dramaturg sono insigniti del giusto valore dal teatro contemporaneo italiano. Si continua, tuttavia, a percepire la mancanza del *ruolo* del dramaturg. La sua istituzionalizzazione, il suo riconoscimento formale e, soprattutto, la sua retribuzione in quanto tale.⁷⁷⁸

Una simile assenza dalle istituzioni del Paese è, alla base, una lacuna che alimenta sé stessa. In un'Italia che fatica a riconoscere la maestranza del dramaturg, che non ha ancora attivamente ponderato una sua assunzione all'interno di un sistema formatosi e maturato in – *apparente* – autonomia dal contributo di quest'ultimo, è assai rara la possibilità di fare affidamento con costanza su un professionista di dramaturgie. E una relazione così definita, resa tutt'al più sporadica da convenzioni diverse da quelle tedesche o anglosassoni, priva la professione di quella che è una delle sue necessità fondative: la continuità e la costanza del suo svolgimento. Impossibilitati a essere assunti come dramaturg, i potenziali esecutori di tale ruolo si scoprono costretti a sfaccettare la loro attività in una miriade di impieghi diversi, spesso divergenti gli uni rispetto agli altri, impedendo loro di dar vita a un *curriculum* coerente di realizzazioni che permetta una loro valorizzazione in quanto professionisti di dramaturgie. È una problematica che è stata sottolineata, tra gli altri, da Guccini (devoto, in primo luogo, ai suoi obblighi di accademico e insegnante), al momento di soffermarsi sulle sue occasionali collaborazioni dramaturgiche:

⁷⁷⁷ Meldolesi, però, ha provveduto più volte a mettere in guardia rispetto ai rischi posti, nell'ambito dell'eventuale istituzionalizzazione del dramaturg, dalla possibilità di una sua degenerazione e fossilizzazione nella figura di un *dramaturg burocrate*, contro la necessità di un *dramaturg artista*. Cfr. Ivi, pp. 11-12; 161-163; TEATRO APERTO, *Walkie-Talkie*, p. 83; MELDOLESI, *Sul dramaturg artista*, in «Teatro e Storia», n. 24, annale 2002-2003, pp. 479-487.

⁷⁷⁸ Tra le pochissime eccezioni a tale diffusa norma cito sia il già menzionato lavoro bresciano di Renato Gabrielli sia il singolare caso di Giuseppe Manfredi: dramaturgo di fama internazionale assunto formalmente, nei primi anni Duemila, come dramaturg del Teatro Stabile d'Abruzzo. FRATUS TIZIANO, *Rapidissima storia panpolemica del dramaturg in Italia*, in TEATRO APERTO, *Atti del convegno Walkie-Talkie*, p. 130; Cfr. sito del Teatro Stabile d'Abruzzo, *Franco Ricordi è il nuovo direttore del TSA*, 7 luglio 2003 (<https://teatrostabile.abruzzo.it/franco-ricordi-il-nuovo-direttore-del-tsa/>).

In che modo, questi rapporti di base e la relativa consegna di materiali drammaturgici avrebbero potuto convertirsi in un'attività di drammaturg? Probabilmente, diventando continui, durando nel tempo. Io penso che se i rapporti propriamente teatrali con Marco Paolini, con Bucci e Sgrosso, con Marco Martinelli avessero avuto carattere sistematico, allora probabilmente questa continuità avrebbe comportato l'acquisizione delle competenze proprie del drammaturg⁷⁷⁹

Dove non c'è continuità, non c'è visibilità. E tanti personaggi dotati di competenze drammaturgiche si rivelano tali, pertanto, solo in seno a elette e sporadiche collaborazioni. Non riconosciuti come professionisti dotati di una costanza di lavoro, drammaturg *solo ed esclusivamente* nell'ambito di singoli o comunque numericamente ridotti progetti. È questo il caso, ad esempio, di Giulio Sonno, critico, autore e caporedattore della rivista «Paper Street», responsabile dell'adattamento drammaturgico del *Moby Dick* di Herman Melville (1819-1891) per il lavoro omonimo del Teatro dei Venti modenese (2019, regia di Stefano Tè; lo spettacolo è stato insignito di numerosi riconoscimenti della critica, non ultimo il Premio Ubu).⁷⁸⁰ Nell'ambito di tale collaborazione, Sonno è stato drammaturg.⁷⁸¹ Ma l'unicità fruttuosa del rapporto non si è riproposta, spingendolo a dedicarsi ad altre attività. «Generalmente, in Italia, oltre al drammaturg ci troviamo spesso a dover fare anche altro», constata Simona Gonella, professionista internazionale della quale si dirà a breve. Che, poi, prosegue invitando tutti coloro che si occupano di drammaturgie a esplicitare il loro ruolo, a dichiararsi tali: perché la pratica, gradualmente, possa assumere una sua più precisa identità e possa liberarsi dalla dipendenza verso etichette altre, solo parziali, magari improprie.⁷⁸²

La mancanza di una formalizzazione precisa del ruolo del drammaturg, poi, è alla base della parcellizzazione delle sue mansioni rispetto ai mansionari di altri Paesi. I drammaturg italiani, privati della sponda fissa di una rodatura collaborazione (o comunque della possibilità di avere un modello di riferimento anche a fronte di un meno regolato susseguirsi di incarichi), difficilmente hanno possibilità d'azione su tutto lo spettro di possibilità dell'attività drammaturgica. Si consideri, nuovamente, l'esempio del drammaturg istituzionale Gabrielli, soggetto di una delle assunzioni drammaturgiche più vistose del Paese. Un professionista chiamato, ciò nonostante, a rivestire solo alcune delle funzioni del drammaturg istituzionale straniero: privato, tra altre possibilità, di quella di influire esplicitamente sul repertorio, se non tramite l'offerta di sporadici consigli.⁷⁸³ Un simile stato di cose non può che acuirsi in presenza di professionisti caratterizzati da un'attività più occasionale,

⁷⁷⁹ GUCCINI, *Storico/non-drammaturg*. I contributi del Guccini "drammaturg" sono elencati nella sezione successiva.

⁷⁸⁰ Sito del Teatro dei Venti, *Moby Dick* (<https://www.teatrodeiventit.it/moby-dick/>).

⁷⁸¹ E tale etichetta va a includere formalmente, in sede professionale, tra quelle del suo profilo LinkedIn. Cfr. LinkedIn, Giulio Sonno (<https://it.linkedin.com/in/giulio-sonno-601597ba>).

⁷⁸² GONELLA, *Drammaturgie di confine*.

⁷⁸³ TEATRO APERTO, *Atti del convegno Walkie-Talkie*, pp. 40-42.

privati di un ente di riferimento – e con esso di tutta un’ideale fetta di mansionario (questioni repertoriali, archiviali, forme di “talent scouting” connesse a una *new play dramaturgy* etc.) – e dediti dunque solo a specifiche istanze di dramaturgie di produzione: nel nostro caso, ad esempio, l’«adattamento drammaturgico» del Sonno lettore e ricercatore di *Moby Dick* o la «consulenza alla drammaturgia» di Guccini.⁷⁸⁴ E, con queste, una miriade di altre etichette che contribuiscono a frammentare un’attività italiana potenzialmente drammaturgica nelle sue singole basi costitutive;⁷⁸⁵ solo raramente stimolate o invitate a una sistematizzazione – il richiamo è di nuovo a Guccini – da una consuetudine lavorativa.⁷⁸⁶ A una simile situazione contribuisce, poi, la almeno parziale sovrapposizione tra i confini delle competenze di dramaturg e quelli delle abilità che caratterizzano buona parte degli altri professionisti implicati nella creazione teatrale. È sempre Guccini a ricordare che

Il lavoro del dramaturg presenta, in parte, competenze inerenti al lavoro dell'autore, del regista, degli attori, e, quindi, connettendosi in tanti modi alla complessità teatrale, implica, attorno a sé, la presenza d'un teatro. E cioè d'un contesto dedito alle pratiche sceniche, dove lui, il dramaturg, tende in genere ad agire al livello del processo ancor più che a quello della realizzazione.⁷⁸⁷

Il dramaturg opera, per sua natura, più nella *processualità* creativa che nel *prodotto* spettacolare,⁷⁸⁸ con competenze e mansioni almeno parzialmente condivise con altri professionisti della scena. E all’interno di un simile meccanismo i suoi contributi sono spesso i meno immediatamente vistosi, e i più facilmente taciuti. Anche là dove sia possibile riconoscere una continuità collaborativa del dramaturg, infatti, è assai più facile scoprire professionisti altri insigniti *anche* di funzioni da dramaturg, più che dramaturg riconosciuti formalmente come tali. È bene constatare di nuovo, con Gabrielli, come le funzioni del dramaturg, in un Paese privo formalmente di dramaturg, siano necessariamente andate a ricadere su altri ruoli.⁷⁸⁹ E, in presenza di professionisti dotati di competenze eminentemente drammaturgiche ma caratterizzati prevalentemente da attività di altro tipo, l’etichetta di dramaturg (anche in auspicabile composto, in una subalternità da secondo termine:

⁷⁸⁴ Sito del Teatro dei Venti, *Moby Dick*; Sito di Le Belle Bandiere, *La pazzia di Isabella* (https://bellebandiere.blogspot.com/p/la-pazzia-di-isabella_24.html).

⁷⁸⁵ I contributi italiani alla dramaturgie di produzione, oltretutto, vengono spesso offerti prima e separatamente rispetto alle prove, potenzialmente escludendo i loro artefici dal successivo processo creativo.

⁷⁸⁶ Gli apporti di Guccini alle realizzazioni spettacolari che lo hanno coinvolto sono stati veicolati prevalentemente, specifica il docente, tramite la fornitura di «materiali drammaturgici o, più precisamente ancora, drammaturgici perché non costituiti da elementi formali immediatamente spendibili nella costituzione della drammaturgia scenica, ma propedeutici alla sua individuazione» (GUCCINI, *Storico/non-dramaturg*).

⁷⁸⁷ Ibidem.

⁷⁸⁸ Sulla distinzione tra processo e prodotto si richiami quanto sostenuto – pur in relazione agli anni Sessanta – in FIASCHINI, *Uno sguardo retrospettivo*.

⁷⁸⁹ TEATRO APERTO, *Atti del convegno Walkie-Talkie*, p. 41.

attore-dramaturg, regista-dramaturg, autore-dramaturg) si dilegua prevedibilmente al cospetto di più significativi contributi alla realizzazione scenica. È il caso, ad esempio, di una compagnia di affermata tradizione quale il Teatro delle Albe dei coniugi Marco Martinelli ed Ermanna Montanari. In occasione del convegno Walkie-Talkie, Martinelli ha dichiarato di poter intravedere nella propria compagna di vita, oltre che le sembianze di co-autrice, attrice e scenografa di punta del gruppo, anche le parvenze di una dramaturg:

in tutti questi anni ho sempre avuto un dramaturg ma non l'ho mai chiamato così: Ermanna [...] In questi anni [...] lei ha giocato in primis la funzione del dramaturg [...] Ultimamente abbiamo inventato una paroletta per la locandina degli spettacoli, *ideazione*, in cui appariamo assieme e che sta a significare l'impossibilità per noi di separare i tempi della vita da quelli dell'arte.⁷⁹⁰

Etichette come «ideazione» danno sicuramente atto del contributo di diversi personaggi ravvicinabili in maniera più o meno marcata alle sembianze del dramaturg. Provvedono però, al contempo, a dissimulare una loro possibilità di affiliazione a tale pratica. È il caso – uno tra tanti – dei drammaturghi Linda Dalisi e Federico Bellini, con particolare riferimento alla loro collaborazione a *Hamlet* del regista Antonio Latella: monumentale riproposizione del lavoro shakespeariano debuttata nella scorsa stagione del Piccolo (2020-2021). Dalisi e Bellini hanno alle spalle lunghi anni di collaborazione con Latella. E per Longhi entrambi hanno rivestito, nell'ambito del lavoro shakespeariano al Piccolo, ruoli da dramaturg.⁷⁹¹ Il cartellone dello spettacolo, però, prende atto solo

⁷⁹⁰ Ivi, p. 89; il corsivo è mio. In questa sede Martinelli si è soffermato brevemente anche sulla bontà della sua collaborazione con Molinari per il *Mauser* di Müller, in occasione di *Al placido Don*. Ivi, pp. 88-89; Cfr. anche sito del Teatro delle Albe (<https://www.teatrodellealbe.com/>). Per quanto dramaturg e attore siano due ruoli che solo di rado convivono in un singolo professionista (viene preso in considerazione, all'interno del presente elaborato, sostanzialmente il caso del solo Modena; al quale peraltro, vista l'epoca del suo operato e la mancanza di un suo esplicito riconoscimento della pratica, l'etichetta di dramaturg non viene attribuita formalmente), poi, la loro coincidenza non costituisce qualcosa di inaudito: si pensi solo, in ambito europeo, al caso di Joeri Smet, precedentemente dramaturg e performer per il collettivo belga Ontroerend Goed. Cfr. BAUWENS DAVID, DEVRIENDT ALEXANDER, SMET JOERI, *On courting the audience*, in RADOSAVLJEVIĆ, *The Contemporary Ensemble. Interviews with Theatre-Makers*, Routledge, Abingdon & New York 2013, pp. 258-259; CIOFFRESE, *Ontroerend Goed. Dramaturging the Performance of the Unsettling in Contemporary Theatre*, in GUCCINI, LONGHI, VIANELLO DANIELE (a cura di), *Creating for the Stage and Other Spaces: Questioning Practices and Theories*, «Arti della performance: orizzonti e culture», n. 13, 2021, pp. 255-263.

⁷⁹¹ Bellini, presentando la sua attività professionale, afferma di svolgere abitualmente un lavoro da dramaturg. Sito di Fabulamundi. Playwriting Europe, Federico Bellini (<https://www.fabulamundi.eu/it/federico-bellini-2/>). Di Dalisi ricordo qui, invece, la curiosa collaborazione registico-drammaturgica al progetto *Museum* (tra 2004 e 2008) di Renato Carpentieri. E quest'ultimo è un attore e regista eclettico, dotato di una lunga e variegata carriera, descrivendo la panoramica artistica del quale Grazia D'Arienzo ha ritenuto – con particolare riferimento proprio a *Museum* – di poter parlare anche di un dramaturg. Cfr. Sito di Fabulamundi. Playwriting Europe, Linda Dalisi (<https://www.fabulamundi.eu/it/linda-dalisi-2/>); D'ARIENZO GRAZIA, *Renato Carpentieri. L'attore, il regista, il dramaturg*, Liguori, Napoli 2018. Dalisi, poi, è comparsa formalmente quale Dramaturg dell'ultimo lavoro di Latella, *Chi ha paura di Virginia Woolf?*, da Edward Albee (1928-2016); sito del Teatro Stabile dell'Umbria, scheda di *Chi ha paura di Virginia Woolf?* (<https://teatrostabile.umbria.it/spettacolo/chi-ha-paura-di-virginia-woolf/>). E all'attività del drammaturgo statunitense la donna ha dedicato il volume *Dramagia. Edward Albee e il mestiere del dramaturg*: che nel suo titolo vuole associata la pratica della dramaturgie a quella della “magia”, ritenuta da Albee fondativa per la creazione teatrale (Cfr. DALISI LINDA, *Dramagia. Edward Albee e il mestiere del dramaturg*, Emergenze Publishing, Perugia 2022).

delle funzioni più vistose da loro svolte (rispettivamente quella di autrice della «drammaturgia» e di responsabile della «traduzione»), senza assegnare loro tali ruoli. Una mancanza che si scontra, per esempio, con l'approfondita ricerca con cui Dalisi ha esplorato, documentato e presentato al resto della compagnia, nel corso delle prove, giorno per giorno, una cronistoria dei maggiori allestimenti novecenteschi dell'*Amleto*, per guardare il lavoro di Latella nella prospettiva di una precisa tradizione di messa in scena shakespeariana.⁷⁹²

Ritengo infine emblematico quanto singolare, per una sua solo “parziale” collocazione nel nostro panorama nazionale, il caso di Simona Gonella: dramaturg, regista e formatrice caratterizzata da una vasta attività anche all'estero, a contatto con realtà teatrali diverse (prevalentemente quella britannica). Forte di una lunga carriera e di una miriade di collaborazioni,⁷⁹³ Gonella ha operato con vari livelli di regolarità per due collettivi artistici accomunati dalla collocazione in un'area di confine italoelvetico, specificamente a Lugano: da una parte Trickster-p (reso anche come Trickster^P), compagnia interdisciplinare diretta da Cristina Galbiati e Ilija Luginbühl, animata da un precipuo interesse per la performance e l'installazione; dall'altra il centro teatrale Lugano Arte e Cultura (LAC) affidato alla direzione artistica del regista Carmelo Rifici, rinomato per le sue originali riattivazioni di grandi testi del passato.⁷⁹⁴ Due realtà geograficamente e culturalmente vicine all'Italia, ma collocate formalmente al di là dei nostri confini e caratterizzate pure da un'ideale apertura alla dramaturgie di matrice mitteleuropea.⁷⁹⁵ Ricordando gli inizi della sua collaborazione con Trickster-p, infatti, Gonella ha avuto modo di soffermarsi sulla familiarità della Svizzera – anche italiana, ticinese – con la figura del dramaturg: «è stato più naturale fare il dramaturg con loro, perché nel mondo svizzero il dramaturg è sinergico a molte compagnie. È una figura interna, nel senso più di literary manager, a

⁷⁹² LONGHI, *La figura del dramaturg*.

⁷⁹³ Diplomata in Regia alla Scuola di arte drammatica Paolo Grassi, nel corso della sua carriera Gonella ha avuto modo di collaborare con numerose realtà teatrali di spicco quali il Teatro Settimo torinese, il Piccolo di Milano, la Royal Shakespeare Company, il Chichester Festival Theatre e il Teatro Nazionale di Timișoara (Romania). Tra 2007 e 2011 è stata direttrice artistica del Cerchio di Gesso / Oda Teatro di Foggia; è stata anche membro del Circolo dei Registri Europei dell'Unione dei Teatri d'Europa. La dramaturg, poi, è devota alla formazione e alla diffusione delle sue competenze: insegnando, oltre che alla Paolo Grassi che ne ha ospitato gli anni di apprendimento, alla Royal Academy of Dramatic Art di Londra. Gonella, inoltre, è docente anche per uno dei pochissimi percorsi di formazione italiana dedicati al ruolo del dramaturg (il corso *Perfezionamento: Dramaturg internazionale* di cui si dirà nella sezione successiva). Sito di ERT, sezione della Scuola di Teatro Iolanda Gazzo, *I docenti – Dramaturg internazionale*, Simona Gonella (<https://scuola.emiliaromagnateatro.com/docenti-dramaturg-internazionale/#gonella>).

⁷⁹⁴ Il lavoro di Gonella con Trickster-p è di lunga durata: avviato nei termini di una *collaborazione artistica* nel 2009 (.h.g.) e riconosciuto formalmente come un contributo da *dramaturg* a partire dal 2012 (*Percorso sonoro a stanze attorno alla fiaba di Biancaneve*). Sito di Trickster-p, Artistic Biography (<https://trickster-p.ch/informations/artistic-biography/>). Più recente la collaborazione con Rifici, inaugurata in occasione di *Macbeth. Le cose nascoste* (2020) ma orientata alla prosecuzione (facilitata, forse, anche dall'attuale ruolo di Trickster-p come compagnia residente di LAC, e con esso da una costante vicinanza di lavoro; Cfr. Ibidem; GONELLA, *Dramaturgie di confine*).

⁷⁹⁵ Sull'apertura della Svizzera alle prassi della dramaturgie tedesca si è soffermato Meldolesi, richiamando principalmente l'attività di dramaturg di origine elvetica formati all'ombra del modello brechtiano quali Dürrenmatt e Besson (MELDOLESI, MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg*, pp. 44-46).

quasi tutte le grandi compagnie svizzere». ⁷⁹⁶ Uno dei casi più vistosi della nostra dramaturgie, pertanto, può scoprire la propria precisa concretizzazione solo in uno spazio di confine: animato da collaborazioni con artisti di cultura, formazione e provenienza italiana (Galbiati e Rifici), ma respirante l'alterità della prassi teatrale svizzera, l'esposizione a una realtà ben più ricettiva alla dramaturgie tedesca. E a "limitare" l'eccezionalità di tale caso a una dimensione liminale, di confine, sembra abbia contribuito la triste irrealizzabilità del sogno di uno dei visionari del nostro teatro, Luca Ronconi: promotore di un progetto mai realizzato teso a dare vita, in seno al Piccolo milanese, a un ufficio drammaturgia. Brama quasi utopica di un regista che – a ricordarlo è il suo storico collaboratore Longhi – avrebbe certamente voluto coinvolgere Simona Gonella. ⁷⁹⁷

8.1 Il Dramaturg come Università? Impulsi alla pratica e formazione accademica ⁷⁹⁸

Abbiamo avuto modo di soffermarci, in relazione all'ambito britannico e statunitense, sull'approdo della dramaturgie in vari Atenei. Ebbene, anche in Italia la pratica del dramaturg ha ricevuto da parte di personaggi connessi in vario modo alle università una spinta sostanziale alla sua diffusione o quantomeno alla sua esplorazione: alla liceità nel far parlare di sé nei termini di una concreta, fruttuosa possibilità del processo teatrale, più che di un nebuloso termine tedesco dalla difficile traduzione. ⁷⁹⁹ È già stata presa in esame la precoce disponibilità verso la dramaturgie dell'Università Cattolica bresciana: apertasi nel 2003, su proposta di Cesare Lievi e col tramite delle docenti Carpani

⁷⁹⁶ Forte della sua lunga, continuativa esperienza britannica, Gonella cita qui il modello del professionista letterario d'oltremare: nel quale pure, devota a una prassi di dramaturgie più fattiva e pratica («carnale», nelle sue parole), non si riconosce. GONELLA, *Dramaturgie di confine*.

⁷⁹⁷ Concludendo la sezione sulla nostra dramaturgie contemporanea più strettamente "teatrale", mi sembra bene offrire un riferimento a una pratica che, nel corso dell'elaborato, è stata passata sotto silenzio: quella della dramaturgie di danza, ambito di grande vitalità creativa ed esplorativa al quale diversi studiosi internazionali hanno già avuto modo di dedicarsi. Cfr. HANSEN PIL, CALLISON DARCEY (a cura di), *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*, Palgrave MacMillan, Londra 2015; TRENCSENYI, *Dance Dramaturgy*, in EADEM, *Dramaturgy in the Making*, pp. 193-261. Per quanto concerne l'Italia, invece, ritengo di dover segnalare almeno, tra diversi validi professionisti, il caso di Gaia Clotilde Chernetich, dramaturg e studiosa di danza attiva al fianco di artisti, performer e coreografi quali Chiara Bersani, Daniele Ninarello, Marina Donatone e Filippo Michelangelo Ceredi. Sito di AIR Danza, Gaia Clotilde Chernetich (<http://www.airdanza.it/it/soci/gaia-clotilde-chermetich>); la rilevanza della sua figura per la nostra pratica è stata sottolineata, tra altri, da Giulio Sonno, nel corso della nostra conversazione nel marzo 2021. Di Chernetich ho avuto modo di ammirare il lavoro in occasione dell'allestimento di *Pastorale* di Ninarello al festival albenganese Terreni Creativi 2021. Sito di Terreni Creativi, 5 agosto 2021 (<https://www.terrenicreativi.it/5-agosto.html>).

⁷⁹⁸ Il titolo della sezione omaggia, con intenzionale inversione degli elementi, quello utilizzato da Carpani in relazione all'esperimento bresciano di *Alceste* (CARPANI, *L'Università come Dramaturg*, in EADEM, PATTONI, *Sacrifici al femminile*, pp. 301-304).

⁷⁹⁹ La vicinanza tra il termine *dramaturg* e il nostro *drammaturgo* – condivisa ad esempio, tra altre lingue di matrice romanza, con il francese, che pertanto accusa simili difficoltà e fraintendimenti terminologici (Cfr. ROMANSKA, *Routledge Companion*, p. 50) – non contribuisce certo alla diffusione e alla facilità d'uso del primo.

e Pattoni, al significativo e non meno unico esperimento che ha reso i suoi studenti “dramaturg” per il lavoro sull’*Alceste* di Raboni.⁸⁰⁰

Una simile, singolare realizzazione sembra dare il via alle possibilità di interazione tra gli Atenei italiani e le prassi della dramaturgie. E in tale contesto finiscono per rivelarsi preponderanti i contributi offerti dal corso di Laurea in Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo (DAMS) dell’Università degli Studi di Bologna, all’interno della Facoltà di Lettere e Filosofia. Al DAMS ha insegnato a lungo, innanzitutto, colui che è stato più volte richiamato come studioso italiano per antonomasia della dramaturgie, Claudio Meldolesi (1942-2009). E la sua figura, lungi dall’aver informato solo la teoria, può vantare precise ricadute su tentativi pratici di implementare la prassi nel nostro Paese. È all’influenza di Meldolesi che Claudio Longhi,⁸⁰¹ a sua volta docente presso l’Ateneo bolognese, sostiene di poter ricondurre la fondazione nel 2018, durante la sua direzione di Emilia-Romagna Teatro Fondazione (ERT), del corso *Perfezionamento: Dramaturg internazionale*.⁸⁰² Un percorso di formazione specificamente dramaturgica reso ancor più singolare dalla sua gratuità, connessa al superamento di un iter di selezione e al ridotto numero dei suoi partecipanti (dodici all’anno). Il corso, paragonabile a un Master universitario e accessibile solo a fronte del conseguimento di una Laurea triennale, è caratterizzato da un insieme eclettico e sfaccettato di insegnamenti (dalla drammaturgia più convenzionale alla curatela, dalla promozione teatrale all’editoria), teso a formare dei professionisti capaci di rivestire la molteplicità di mansioni richieste al dramaturg nelle sue più svariati accezioni.⁸⁰³ A rafforzare col suo insegnamento i legami tra il corso in *Dramaturg internazionale* e l’Ateneo bolognese, poi, contribuisce un altro grande promotore – e praticante – italiano della dramaturgie, Gerardo Guccini. Collega di Meldolesi e co-fondatore, con lui, della rivista «Prove di drammaturgia», Guccini alla didattica ha sempre affiancato una serie di attività collaterali maggiormente aperte alla pratica artistica, agendo tra 2002 e 2015 come

⁸⁰⁰ Un’apertura ancora più precoce alla dramaturgie è stata manifestata dalla sede milanese della Cattolica: che, in anni precedenti l’iniziativa bresciana, tra 1989 e 1991, ha ospitato due sessioni laboratoriali dello stesso Lievi dedicate sempre alla figura del dramaturg (CARPANI, PATTONI, *Sacrifici al femminile*, p. 303; Cfr. INNOCENTI MALINI, *Le attività formative di teatro*, in «Comunicazioni sociali», A. XX, n. 2, 1998, pp. 245-254).

⁸⁰¹ Più recentemente la vita pratica del teatro ha preso il sopravvento sull’attività scientifico-accademica di Longhi: facendolo assurgere nel dicembre 2020 – dopo anni di direzione di ERT – al prestigioso ruolo di direttore artistico del Piccolo milanese: istituzione con la quale Longhi, peraltro, vantava già una rodatura familiarità grazie al periodo trascorso a lavorarvi come assistente regista di Ronconi.

⁸⁰² Longhi ha avuto modo di indicare in Meldolesi uno dei principali ispiratori del corso in occasione della nostra conversazione del 4 ottobre 2020.

⁸⁰³ Tra i personaggi più rilevanti coinvolti dall’insegnamento di ERT – la quasi totalità dei quali è costituita da professionisti rinomati e distinti in numerosi ambiti – ci si limita a menzionare, qui, Simona Gonella, Laura Olivi (dramaturg italiana formata in Germania, a lungo attiva presso i Kammerspiele monacensi, nonché collaboratrice di Meldolesi e soggetto di uno dei momenti più significativi della sua trattazione; Cfr. MELDOLESI, MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg*, pp. 148-150) e Paolo Di Paolo: critico e drammaturgo che, per Longhi, ha agito da dramaturg nel contesto del progetto *Carissimi Padri... Almanacchi della “Grande Pace” (1900-1915)* di ERT (2016): culminato in un testo, *Istruzioni per non morire in pace* (2016), realizzato dallo stesso Di Paolo. Cfr. sito della Scuola di Teatro Iolanda Gazzo, I docenti – Dramaturg internazionale, Paolo Di Paolo (<https://scuola.emiliaromagnateatro.com/docenti-dramaturg-internazionale/#dipaolo>); l’indicazione di Longhi risale di nuovo alla nostra intervista telefonica.

Responsabile Scientifico del Centro di Musica e Spettacolo dell'Ateneo bolognese (CIMES) e ricoprendo lo stesso ruolo, dal 2018, per il Centro teatrale universitario DAMSLab La Soffitta. Guccini vanta poi, come anticipato, collaborazioni con diversi artisti che l'hanno impegnato più esplicitamente come "dramaturg".⁸⁰⁴ al fianco di Marco Paolini (*Il racconto del Vajont*, 1993, con Gabriele Vacis e Alessandra Rossi Ghiglione; *Verdi, narrar cantando*, 2013), Elena Bucci e Marco Sgrosso della compagnia Le Belle Bandiere (*La pazzia di Isabella. Vita e morte dei Comici Gelosi*, 2004) e Marco Martinelli ed Ermanna Montanari delle Albe (*Va pensiero*, 2017).⁸⁰⁵ E Longhi si dice convinto di poter insegnare sia Guccini che Meldolesi del merito di svolgere o aver svolto, nell'esercizio della loro attività didattica al DAMS, un «ruolo maieutico da dramaturg» per generazioni e generazioni di studenti poi fattisi teatranti.⁸⁰⁶

Un altro percorso di preparazione drammaturgica para-universitario, sostanzialmente contemporaneo a quello di ERT nella fondazione ma relativo a un più singolare – e quindi ancor più significativo – ambito di interesse, è offerto dal Social Community Theatre Centre di Torino, connesso all'Università del capoluogo piemontese e animato dall'attività dei suoi docenti Alessandra Rossi Ghiglione (dotata di una lunga e variegata carriera di dramaturg, anche al di fuori dell'ambito del teatro sociale), Alessandro Pontremoli e Alberto Pagliarino. Si tratta della Scuola Nazionale di Teatro Sociale e di Comunità, e in particolare del percorso di *Regia e drammaturgia di comunità*: «prima e unica proposta italiana di formazione alla drammaturgia e alla regia nel Teatro Sociale e di Comunità»,⁸⁰⁷ tale corso ha altresì il merito di essere il primo a dedicare formalmente spazio alla figura del

⁸⁰⁴ Pur essendosi talvolta definito dramaturg nell'ambito di tali collaborazioni – Cfr., ad esempio, la sua biografia sul sito della *Intensive School for Advanced Graduate Studies. La drammaturgia occidentale dall'Antichità a oggi*, Docenze (<https://isags-pavia.unipv.it/drammaturgia/docenze/>) –, Guccini tende a preferire per sé la dicitura di «portatore di materiali drammaturgici», o, ancora, quella di «dramaturg-prima-del-dramaturg» che compare nel titolo del suo contributo. GUCCINI, *Storico/non-dramaturg*.

⁸⁰⁵ La sostanziosa attività di Guccini come studioso e collaboratore drammaturgico all'interno del teatro di narrazione gli ha poi permesso di individuare, nello stesso «quasi-genere» (formula da lui coniata; GUCCINI, *Recitare la nuova performance epica*, in «Acting Archive Reviews. Rivista di studi sull'attore e la recitazione», A. I, n. 2, 2011, p. 82), significativi germi della successiva drammaturgie italiana: forniti in maniera preponderante, per lui, da un'artista quale Laura Curino, interprete e prima responsabile del testo per lavori del Teatro Settimo torinese quali *Elementi di struttura del sentimento* (1985) e *Stabat Mater* (1989). Cfr. GUCCINI GERARDO, MARELLI MICHELA (a cura di), *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del 'teatro narrazione'*, Le Ariette, Bologna 2004 (specie pp. 45-54; 93-127; 187-205); Cfr. CURINO LAURA, *Le vicende del testo*, in «Prove di drammaturgia», A. II, n. 1, 1996.

⁸⁰⁶ LONGHI, *La figura del dramaturg*. Esemplicativa delle percezioni di Longhi risulta essere, per quanto riguarda Guccini, l'affermazione del noto drammaturgo Stefano Massini secondo la quale «Bologna per me è il Dams e il professor Gerardo Guccini, uno dei primi a credere nei miei testi teatrali» (MARINO MASSIMO, «Bologna per me è il Dams e il professor Gerardo Guccini», in «Corriere di Bologna», 3 dicembre 2018; a sottolineare il ruolo quasi drammaturgico di Massini nel lavoro su *Lehman Trilogy* con Luca Ronconi era teso il mio elaborato di laurea magistrale, *Dramaturg e drammaturgia. Stefano Massini tra testo e scena*). A un'esplorazione della drammaturgie con un focus sul ricco ambito emiliano-romagnolo sta attualmente dedicando il suo lavoro dottorale Jovana Malinaric dell'Ateneo bolognese.

⁸⁰⁷ Sito di SCTC, 2021-22: Scuola Nazionale di Teatro Sociale e di Comunità – Drammaturgia e Regia (<http://www.socialcommunitytheatre.com/en/projects/drammaturgiaeregia/>). Il corso torinese trova una controparte e un'offerta gemellare – dedicata all'ambito della conduzione nel teatro sociale – nell'altro ramo della Scuola Nazionale, il percorso *Conduzione dei gruppi e progettazione* ospitato dalla Cattolica milanese (Cfr. INNOCENTI MALINI, *Breve storia del teatro sociale in Italia*, Cue Press, Imola 2021, p. 101).

dramaturg nell'ambito della cura. Il momento della scuola coincidente con la sua *Summer School. Parola, racconti e azioni. La drammaturgia nel lavoro teatrale con i gruppi*, ad esempio, propone tra gli obiettivi programmatici della sua frequentazione quello di fornire i partecipanti di

una competenza di sguardo (lo sguardo del dramaturg) sul lavoro dei gruppi utile a identificare “di che cosa il gruppo sta parlando” e “come individuare e organizzare i contenuti emersi in una mappa drammaturgica” e iniziare a sviluppare un precopione e/o in tracce per una comunicazione performativa anche con altri linguaggi.⁸⁰⁸

Nel sottolineare l'attenzione agli impulsi del gruppo, canalizzati attraverso una *mappa drammaturgica*,⁸⁰⁹ la Scuola si propone di favorire la formazione di dramaturg capaci di applicare le loro competenze all'ambito del teatro sociale: di realizzazioni andragogiche attente, prima di tutto, ad accogliere i contributi di tutti i loro partecipanti (che non sono, tendenzialmente, professionisti del teatro).⁸¹⁰

8.2 Dramaturgie e curatela. Una transizione più fluida?

Impossibilitata a trovare un riconoscimento istituzionale nei teatri del nostro Paese, la dramaturgie ha, non infrequentemente, fatto propria un'etichetta diversa, più versatile, e diversamente spendibile: quella della *curatela*. La possibilità che un individuo dotato di esperienza, attitudine e competenza drammaturgica si faccia *curatore* sembra costituire, invero, una delle principali modalità di diffusione della prassi tedesca nel nostro Paese.⁸¹¹ Tale slittamento, inoltre, porta con sé due significativi vantaggi. Da una parte una maggiore versatilità, l'idea di una spendibilità non limitata all'ambito convenzionalmente teatrale: caratteristica fondamentale, peraltro, in una contemporaneità sempre più animata dal sincretismo dalle arti più svariate, dall'eguale valorizzazione di tutte le componenti del mestiere teatrale, dalla possibilità di intersecare percorsi e discipline diversi che concorrano, assieme,

⁸⁰⁸ Sito di SCTC, 2021-22: Scuola Nazionale di Teatro Sociale e di Comunità – Drammaturgia e Regia.

⁸⁰⁹ Termine particolarmente caro a Rossi Ghiglione: se ne parlerà più avanti e nell'intervista con la docente offerta in appendice (ROSSI GHIGLIONE, *Dramaturgie della cura nel teatro sociale e di comunità*, intervista con l'autore del 31 marzo 2021).

⁸¹⁰ Alle attività della Scuola Nazionale torinese si aggiunge, poi, un corso annuale di scrittura teatrale significativamente intitolato la Bottega del Dramaturg, condotto da Christian Castellano. Cfr. Sito di SCTC, 2020-2021: FAD – Formazioni a distanza in TSC (<http://www.socialcommunitytheatre.com/it/progetti/fad/>). L'attenzione alla figura del dramaturg, inoltre, SCTC l'ha manifestata, nel corso del 2021, con una serie di agili interventi divulgativi sulla sua pagina Facebook ufficiale: ai quali ha avuto occasione di contribuire, con definizioni tratte da varie fonti italiane e straniere, anche l'autore del presente elaborato. Facebook, pagina di SCTC (<https://www.facebook.com/sctcentre/>).

⁸¹¹ Sulla pratica della curatela artistica in generale Cfr. OBRIST HANS ULRICH, *A Brief History of Curating*, JRP-Ringer, Zurigo 2008. Sulla curatela teatrale-performativa, specie in riferimento a quanto si accennerà a breve sul lavoro di Piersandra Di Matteo, Cfr. DI MATTEO PIERSANDRA, *Performance e curatela*, Luca Sossella Editore, Roma 2021.

alla definizione del lavoro.⁸¹² La “promozione” a curatore, inoltre, sembra già in nuce caricarsi di facoltà positivamente dirigenziali che, altrove, sono riservate solo ai dramaturg ascisi alla direzione artistica dei loro teatri.⁸¹³

Apripista ideale di tale transizione è, di nuovo, Renata M. Molinari. Approdata, dopo le collaborazioni degli anni Ottanta e il lungo connubio con Salmon, alla fondazione e alla direzione della sua Bottega dello Sguardo: assieme archivio, luogo d’istruzione, focolare di laboratori e, periodicamente, centro di “produzione” che restituisce al pubblico i frutti del suo costante lavoro interno, delle sue ricerche e delle sue riflessioni. E di tale progetto artistico Molinari è lieta di essere curatrice e garante: «Mi piace questo passaggio da dramaturg a curatela!», dice, riferendosi tanto al suo lavoro nella Bottega quanto alle possibilità di una curatela italiana dramaturgicamente informata.⁸¹⁴ Risulta dedita a pratiche curatoriali anche un’altra professionista di rilievo del nostro Paese, Piersandra Di Matteo. Accademica e dramaturg che, da oltre dieci anni, riveste il ruolo di interlocutrice teorica di punta del grande regista Romeo Castellucci,⁸¹⁵ «profeta» del teatro contemporaneo e animatore della Societas Raffaello Sanzio.⁸¹⁶ Oltre alle numerose collaborazioni con Castellucci e, più recentemente, con la

⁸¹² Al riguardo si confronti, tra i tanti testi relativi alle più recenti evoluzioni del teatro e delle sue manifestazioni, lo storico volume *Il teatro postdrammatico* di Hans-Thies Lehmann. Cfr. LEHMANN HANS-THIES, *Postdramatic Theatre*, traduzione di Karen Jürs-Munby, Routledge, Abingdon and New York 2006 (ed. or. *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Francoforte sul Meno 1999).

⁸¹³ La possibilità di imparentare le pratiche della dramaturgie con quelle della curatela, poi, è stata presa in esame dall’Università romana La Sapienza nel corso delle conferenze telematiche *Teatro. Teorie e pratiche – Gli incontri in streaming*, organizzate da Stefano Locatelli e Silvia Gussoni tra aprile e maggio 2020 e animate dal contributo di artisti, organizzatori teatrali e curatori. Sito della Sapienza, *Teatro. Teorie e pratiche – Gli incontri in streaming* (<https://saras.uniroma1.it/archivionotizie/teatro-teorie-e-pratiche-gli-incontri-streaming>).

⁸¹⁴ MOLINARI, *Curare le azioni*.

⁸¹⁵ La collaborazione tra i due ha inizio in occasione dell’allestimento della grande trasposizione dantesca di Castellucci (la trilogia del 2008 composta da *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*), e si snoda, con realizzazioni diverse, lungo buona parte del successivo percorso creativo dell’artista. In anni più recenti, in particolare, il loro lavoro si è articolato in maniera preponderante nell’ambito dell’opera lirica. Ed è qui, fa notare la donna, che le è stata attribuita formalmente, e per la prima volta, la dicitura di dramaturg (DI MATTEO, *Pratica curatoriale, teoria dramaturgica. Tra Romeo Castellucci e Lola Arias*, intervista con l’autore del 15 febbraio 2021). Sul sito della Societas le collaborazioni di Di Matteo sono descritte alternativamente, a livello terminologico, come «Dramaturgia», «Dramaturg» e, più singolarmente, col calco «Dramaturgia» non in viso nemmeno al presente elaborato (se non direttamente sua più formale giustificazione d’uso; vedi nota 2). Sito della Societas Raffaello Sanzio (<https://www.societas.es/>), Cfr. le schede degli spettacoli. Di Matteo, ad esempio, è indicata come «Dramaturg» per *BUSTER, initiating Bros* (dicitura sostituita, nella scheda del lavoro finale *Bros*, da quella di responsabile del *Dialogo dramaturgico*), mentre le sono affidate «Dramaturgia» e «Dramaturgia» per, rispettivamente, *Salomé* e *Jeanne D’Arc au Bûcher*. Sulla rilevante figura del dramaturg nel teatro operistico ho avuto modo di dialogare, poi, col regista Stefano Vizioli – che, approfittando di questa sede, ringrazio per gli spunti offertimi – in occasione della già menzionata *Intensive School for Advanced Graduate Studies*.

⁸¹⁶ Recupero l’enfatica dicitura di «profeta», originariamente attribuita all’artista dal francese «Le Monde», da BANDETTINI ANNA, *Il silenzio dell’eroe Castellucci: "Io provo, lo spettatore scelga"*, in «La Repubblica», 29 settembre 2016. Riguardo all’attività di Castellucci e della Societas Cfr., tra altre fonti, CASTELLUCCI CLAUDIA, CASTELLUCCI ROMEO, GUIDI CHIARA, KELLEHER JOE, RIDOUT NICOLAS, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, Routledge, London & New York 2007; CASTELLUCCI C., CASTELLUCCI R., GUIDI, *Epopea della polvere: il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999*. Amleto, Masoch, Oreste, Giulio Cesare, Genesi, Ubulibri, Milano 2001. A una rassegna della smisurata lista di collaborazioni e riconoscimenti collezionati dal regista nei Paesi più svariati nel corso dei decenni si preferisce, in questa sede, la sola ma recente menzione del suo ruolo di Grand Invité della Triennale di Milano per il quadriennio 2021-2024.

regista argentina Lola Arias,⁸¹⁷ Di Matteo ha alle spalle diverse attività di curatela nell'ambito di manifestazioni ed eventi connessi alle arti performative.⁸¹⁸ E questa tipologia di realizzazioni, ha sottolineato durante il forum *The Dramaturg, Today* da lei presieduto, può – *dovrebbe* – costituire nel mondo teatrale odierno una facoltà drammaturgica dalle strepitose possibilità:

The first Forum of Sound Stage Screen [...] attempts to broaden our understanding of dramaturgic processes to include the field of curatorship in the performing arts, an area that is cooperating internationally in establishing new paradigms for theater, producing contexts, articulating new modes of perception, promoting collective discursive spaces, spatiality, and temporality situated outside the classic definition of program-making.⁸¹⁹

Le curatele di Di Matteo, del resto, costituiscono un catalogo eccelso delle possibilità di un dramaturg curatore. Per il suo collaboratore d'eccezione la donna ha curato, nel 2014, «*e la volpe disse al corvo*». *Corso di linguistica generale: il teatro di Romeo Castellucci nella città di Bologna*: progetto che, oltre a proporre dieci allestimenti del maestro nei luoghi più svariati del capoluogo emiliano-romagnolo, lo ha animato per quattro mesi – da gennaio a maggio – con un'ampia offerta di istanze installative e performative, di proiezioni e concerti (tale curatela ha fatto insignire la donna del Premio Ubu al Miglior progetto artistico-organizzativo 2014).⁸²⁰ Tra 2017 e 2020, poi, Di Matteo è stata curatrice – e occasionalmente co-curatrice – del progetto europeo *Atlas of Transitions Biennale*, dedicato sia alle possibilità di un'offerta teatrale transculturale, con artisti provenienti da realtà geografico-culturali diversissime, sia a pratiche di *audience development* (con sede privilegiata, di nuovo, Bologna, e con l'organizzazione di ERT).⁸²¹ Nel 2021, infine, alla dramaturg è stata assegnata una ulteriore, vistosa curatela, quella di *Short Theatre*, importante festival di arti performative romano svoltosi tra 3 e 13 settembre. Uno spazio all'interno del quale Di Matteo ha continuato l'offerta (già inaugurata l'edizione precedente) del curioso progetto drammaturgico *Les Cliniques Dramaturgiques*:

⁸¹⁷ Ad esempio, per *Lingua Madre*: lavoro la cui scheda di produzione assegna a Di Matteo sia la dicitura di «dramaturg» che quella di responsabile – assieme a Cosetta Nicolini – per «ricerche e casting». Sito di ERT, scheda di *Lingua Madre* (<https://emiliaromagnateatro.com/production/linguamadre-2/>).

⁸¹⁸ Di Matteo, poi, ha reso le proprie competenze curatoriali oggetto di insegnamento presso l'Università IUAV di Venezia, tenendovi un corso di Curatela delle Arti Performative. Cfr. sito dell'Università IUAV, Piersandra Di Matteo (<http://www.iuav.it/Ateneo1/docenti/docenti201/Di-Matteo-/index.htm>).

⁸¹⁹ DI MATTEO PIERSANDRA (a cura di), *The Dramaturg, Today: With Responses by Nedjma Hadj Benchelabi, Eva-Maria Bertschy, Antonio Cuenca Ruiz, André Lepecki, Florian Malzacher*, in «Sound Stage Screen», n. 1, primavera 2021, pp. 193-194. «Il primo Forum di «Sound Stage Screen» [...] tenta di ampliare la nostra comprensione dei processi drammaturgici per includervi il campo della curatela nelle arti performative, un'area che sta cooperando a livello internazionale per stabilire nuovi paradigmi per il teatro, produrre contesti, articolare nuove modalità di percezione, promuovere spazi discorsivi collettivi, spazialità e temporalità situati al di fuori della definizione classica di programmazione».

⁸²⁰ TURRINI DAVIDE, *E la volpe disse al corvo, a Bologna il teatro di Castellucci in dieci spettacoli*, in «Il Fatto Quotidiano», 20 dicembre 2013;

⁸²¹ Cfr. le schede delle diverse edizioni di *Atlas of Transitions* sul sito di ERT (<https://emiliaromagnateatro.com/>).

momento di incontro tra artisti e dramaturg caratterizzato dalla possibilità di “consultazioni private” tra artisti e professionisti di dramaturgie.⁸²²

Trovo particolarmente emblematico e significativo, poi, il caso di Anna Gesualdi e Giovanni Trono, fondatori e animatori del collettivo TeatrInGestAzione e, per il suo tramite, curatori di Altofest, grande manifestazione teatrale inaugurata nel 2011 e organizzata, annualmente, nella cornice di Napoli. Nella cornice delle *case* di Napoli, anzi: l’offerta di Altofest è costituita da residenze artistiche – con creatori selezionati tramite bando e provenienti da ogni parte del mondo – allestite, elaborate e poi aperte al pubblico all’interno di abitazioni del capoluogo campano. I luoghi di Altofest sono forniti tutti da «donatori di spazi»,⁸²³ cittadini che aprono le loro dimore, nei vari quartieri napoletani, sia alla realizzazione teatrale sia, soprattutto, al suo farsi: divenendo partecipi di una processualità creativa nella quale loro e gli spazi che abitano lasciano inevitabilmente un segno. Singolare e riuscitissima esperienza di apertura al pubblico passante quasi per un curioso rovesciamento, per *l’apertura del pubblico agli artisti*.⁸²⁴ E una simile operazione nasce e si muove nel segno di una forma di curatela dramaturgica: informata teoricamente, alla base, dalla dramaturg di TeatrInGestAzione, Loretta Mesiti, formatasi all’Insitut für Theater, Film und Medienwissenschaft (Istituto di studi teatrali, cinematografici e mediali) della Goethe-Universität di Francoforte e membro stabile della compagnia dal 2007.

Concepito come «*opera sistema* in forma di fest[ival]», Altofest concretizza nelle sue residenze, anno dopo anno, una meditazione sulla realtà artistica contemporanea tesa a farsi il più possibile globale, capace di recepire – e di fare propri – impulsi di ogni genere, provenienti dalle realtà geografiche più disparate. Un aspetto che Gesualdi identifica come caratteristico del dramaturg, costantemente impegnato nella «*lettura*» della realtà che lo circonda e pronto, quando lo ritiene necessario, a proporre le suggestioni nell’originario suo ambito della pratica teatrale. «Possiamo dire che la realizzazione e la composizione di Altofest procedono secondo leggi applicate dalla dramaturgie», afferma Gesualdi. «noi, come autori di questa opera sistema, procediamo per lettura già a partire dalla selezione dei lavori che compongono la programmazione». Gesualdi e Trono si soffermano sulle

⁸²² Sito di Short Theatre, *Riccardo Fazi / Muta Imago + Elise Simonet + Jessie Mill*. Les Cliniques Dramaturgiques (<https://www.shorttheatre.org/eventi/riccardo-fazi-muta-imago-elise-simonet-jessie-mill/>); Cfr. DI MATTEO, *The Dramaturg, Today*. Per un’intervista focalizzata sull’attività più convenzionalmente “teatrale” di Di Matteo si rimanda all’intervista con lei proposta in appendice, Cfr EADEM, *Pratica curatoriale*.

⁸²³ Sito di TeatrInGestAzione, *Cos’è Altofest* (<https://www.teatringestazione.com/altofest/come-funziona/>). Nel corso delle edizioni 2018 e 2019, poi, Altofest ha temporaneamente lasciato la sua sede partenopea per animare prima La Valletta e poi Matera (e con loro, rispettivamente, il resto di Malta e della Basilicata), in occasione dell’elezione delle due città, a un anno di distanza l’una dall’altra, a Capitali europee della cultura (European Capitals of Culture).

⁸²⁴ Oltre che supportato da più “convenzionali” incontri tra pubblico e artisti: «momenti di parola», nella definizione datane da Trono, ribattezzati «Agorà» durante l’edizione maltese del festival (GESUALDI ANNA, TRONO GIOVANNI, *Opera sistema come dramaturgie: il caso di Altofest*, intervista con l’autore del 30 marzo 2021). Il felice invito a intervistare i direttori artistici di TeatrInGestAzione mi è giunto da Giulio Sonno, che ringrazio nuovamente.

proposte inviate loro, annualmente, dal resto del mondo. Ponderate le quali, poi, procedono alla composizione del repertorio del festival, delineando un sistema di residenze – e successivamente di restituzioni – coerente al loro disegno. E una simile attività, divisa tra le movenze della creazione quasi drammaturgica di un repertorio e della curatela di un progetto inteso come «opera artistica in forma di festival», dà ragione del ruolo di dramaturg-curatori rivestito, oltre che da Mesiti, dai fondatori di Altofest. «In Italia credo che ad aver veramente assorbito la funzione del dramaturg sia proprio il curatore: molto più dei dramaturg che cominciano ad uscire allo scoperto come figure nella realizzazione dello spettacolo», conclude Gesualdi.⁸²⁵

8.3 Dramaturgie, curatela e *cura*. Lo sguardo del dramaturg sul teatro sociale

Mi avvio alla conclusione dell'elaborato dedicando una breve sezione alle possibilità del dramaturg nell'ambito del cosiddetto teatro sociale: con la speranza, in futuro, di potermi spendere più approfonditamente sull'argomento. Affondante le sue radici nell'animazione teatrale (termine già utilizzato qui, prevalentemente, in relazione al lavoro di Giuliano Scabia) e “battezzato” formalmente da Claudio Bernardi,⁸²⁶ il teatro sociale ha per oggetto l'allestimento comunitario di opere artistico-performative, forte del contributo di tutti i partecipanti da esse coinvolti – tendenzialmente non professionisti del teatro – e teso al rafforzamento della comunità di cui questi ultimi si percepiscono parte, o comunque al raggiungimento di una condizione di benessere diffuso.⁸²⁷ Orientate già in nuce a forme di drammaturgia aperte, disposte alla trasformazione, sempre frutto del lavoro scenico e

⁸²⁵ Ibidem. Non è sottovalutabile, poi, l'aspetto di una *curatela letteraria* di stampo drammaturgico. Ci si è già soffermati, in nota, sul caso del Capriolo curatore dei volumi sulle produzioni di Castri (pur in buona parte “monopolizzati” già dalla consapevolezza dell'attore-regista-dramaturg; vedi nota 634) e sugli interessanti *Progetti per una messa in scena* del CRT milanese (vedi nota 711). Un caso ben più recente – europeo, oltretutto, e quindi esemplificativo della bontà di simile prassi anche al di fuori dei nostri confini – è offerto dal lavoro di Joeri Smet sulle raccolte di testi del suo ex-collettivo, Ontroerend Goed: «Joeri was the one who re-wrote the experience», ha commentato Alexander Devriendt, regista del gruppo, «His strength was that he basically wrote a book based on ideas we had together, so that was indeed a huge contribution for him as a dramaturg». CIOFFRESE, *Ontroerend Goed*, p. 257; «Joeri è colui che ha riscritto l'esperienza. La sua forza è stata quella di aver scritto un libro sulla base di idee avute insieme, e si è certamente trattato di un enorme contributo come dramaturg»; Cfr. SMET JOERI (a cura di), *All Work and No Plays. Blueprints for 9 theatre performances by Ontroerend Goed*, Oberon Books, Londra 2014; IDEM (a cura di), *Pieces of Work. 5 theatre performances by Ontroerend Goed*, Oberon Books, Londra 2019. E ancor più di recente Guccini, ai suoi contributi a varie realizzazioni spettacolari, ha voluto affiancare una collaborazione eminentemente libraria con Martinelli e Montanari, quella per il volume *Drammi al presente* (2020) da lui curato. Un prodotto che considera un riuscito esempio di «processualità editoriale» e di organizzazione della materia libresco illuminata dalle sue competenze quasi-drammaturgiche: se non direttamente, come da titolo della sua intervista, curatoriali (GUCCINI, *Storico/non-dramaturg*; Cfr. MARTINELLI MARCO, *Drammi al presente: Salmagundi-Rumore di acque*, a cura di Gerardo Guccini, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2020).

⁸²⁶ Cfr. BERNARDI CLAUDIO, *Il teatro sociale*, in IDEM, CUMINETTI BENVENUTO (a cura di), *L'ora di teatro. Orientamenti europei ed esperienze italiane nelle istituzioni educative*, Euresis, Milano 1998, pp. 157-171.

⁸²⁷ Tra le numerose fonti citabili riguardo le pratiche del teatro sociale mi permetto qui di rimandare nuovamente all'agile, recentissimo contributo *Breve storia del teatro sociale in Italia* di Giulia Innocenti Malini, fitto pure di riferimenti a tutti i precedenti testi normativi della pratica. Cfr. INNOCENTI MALINI, *Breve storia del teatro sociale in Italia*; Cfr. anche ROSSI GHIGLIONE, *Dramaturgie della cura*.

raramente “preventive”, le realizzazioni di teatro sociale costituiscono uno spazio d’azione ideale per la figura del dramaturg:

forme di scrittura scenica e [...] figure professionali come quella del dramaturg [...] sono molto più pertinenti ai processi di drammaturgia che avvengono nel TSC [Teatro Sociale e di Comunità] rispetto alla tradizionale modalità di scrittura teatrale di matrice anglosassone, in cui l’autore drammatico è separato dal processo di creazione teatrale.⁸²⁸

Queste parole sono di Alessandra Rossi Ghiglione, che abbiamo già visto essere co-fondatrice e animatrice della Scuola Nazionale di Teatro Sociale e Comunità. Ma Rossi Ghiglione è anche *la* professionista di riferimento per qualunque trattazione riguardante la pratica della drammaturgie nel teatro sociale italiano – o meglio, secondo la dicitura da lei preferita, nell’ambito metodologico del Teatro Sociale e di Comunità (TSC).⁸²⁹ Protagonista di numerose collaborazioni drammaturgiche con gli artisti più svariati (tra i quali alcuni dei più illustri esponenti del teatro di narrazione, come Paolini e Baliani, oltre che Pippo Delbono),⁸³⁰ Rossi Ghiglione è andata via via concentrando la sua attività di dramaturg nell’ambito del teatro sociale. Ambito che, per lei, può beneficiare del rapporto di un professionista di drammaturgie ben più che di quello di un regista. Perché a entrare in gioco, nei processi collettivi non professionali animati dal teatro della cura, sono questioni di autorialità diffusa che non possono – e non devono – essere inficiate dalla troppo vistosa o definita autorialità individuale di una figura direttiva:

Qui [nel processo del teatro sociale e di comunità] c’è un’autorialità che non è intenzionalità alla traduzione, ma è un’autorialità inconsapevole, spesso, della propria posizione autoriale: anche perché percepisce il fatto di non avere, magari, delle competenze dal punto di vista teatrale. Quindi *in questo assetto la funzione di un dramaturg diventa più rilevante, secondo me, di quella di un regista. Perché, se vogliamo essere coerenti al processo di teatro sociale e di comunità, il tema è quello di consentire la creazione a qualcuno che è coinvolto nel mettere in atto, ma che*

⁸²⁸ ROSSI GHIGLIONE, *Teatro sociale e di comunità. Drammaturgia e messa in scena con i gruppi*, Dino Audino, Roma 2013, p. 9.

⁸²⁹ Cfr. EADEM, *Arte, benessere e cura. La potenza del teatro*, in «PneiReview», n. 2, 2015, pp. 38-47. Ha ritenuto di poter avvicinare alle funzioni del dramaturg il proprio operato nell’ambito del teatro sociale anche Alvise Campostrini, dramaturgo e co-fondatore delle Compagnie Malviste milanesi, nel corso di un’amichevole conversazione svoltasi il 18 gennaio 2020, per la quale lo ringrazio. Cfr. sito delle Compagnie Malviste (<https://www.lecompagniemalviste.org/>).

⁸³⁰ Un elenco delle collaborazioni di Rossi Ghiglione è offerto dal sito del Progetto LAIV (Laboratorio delle Arti Interpretative del Vivo), sezione Laboratorio teatrale, scheda di Alessandra Rossi Ghiglione (http://www.progettolaiv.it/tycoon/light/viewPage/ProgettoLaiv/ThemeDisplay?ndname=hide_alessandra_rossi_ghiglione&area=strumenti&subarea=percorso_formativo&mnuitem=laboratorio_teatrale). La dramaturg, poi, si è occupata della curatela di volumi relativi ad alcune delle sue collaborazioni: Cfr. DALLA PALMA, ROSSI GHIGLIONE, *America*; EADEM, Peer Gynt; FIASCHINI, ROSSI GHIGLIONE, *Marco Baliani: racconti a teatro*, Loggia de’ Lanzi, Firenze 1998; EADEM (a cura di), Barboni: *il teatro di Pippo Delbono*, Ubulibri, Milano 1999.

*per statuto professionale non fa questo. Consentirne la creazione e il protagonismo. Il lavoro è di rafforzare quella posizione, mentre nel teatro di produzione non c'è quel tema. E io lo ritengo un tema politico, perché portare una posizione registica top down in un processo di teatro sociale e di comunità è esattamente fare il contrario della necessità del teatro sociale e di comunità: quella di rafforzare il potere di chi partecipa, non di rafforzare il potere di chi ce l'ha già, perché ha una competenza teatrale.*⁸³¹

Il dramaturg, qui, si fa garante della possibilità di espressione del gruppo. Il conduttore è preposto all'organizzazione del lavoro, a stimolare i partecipanti a offrire un contributo e a orientarli verso la realizzazione. Tali attività il professionista di dramaturgie le segue documentando il processo creativo e mappandolo dall'esterno,⁸³² forte di quella «competenza di scrittura analitica e dialogica» in virtù della quale il suo apporto è caro alle pratiche del teatro sociale. E proprio la *mappa drammaturgia* costituisce, forse, la più precisa continuazione dello *schema vuoto* elaborato da Scabia: struttura ricettiva agli impulsi dei partecipanti, le cui sembianze sono da questi determinate.⁸³³ Il dramaturg, non diversamente dal regista, dispone di una sua autorialità, è dotato di una sua identità artistica, magari ben rifinita. Ma, secondo Rossi Ghiglione, risulta essere naturalmente più propenso del regista a metterla in dialogo con il percorso degli altri, a giungere a compromessi con la più timida identità artistica collettiva emergente dal processo di cura:

La difficoltà, la sfida di essere dramaturg in progetti di teatro sociale e di comunità, è proprio di commisurare l'uso del proprio sapere, perché la disegualità di sapere è molto più alta: intorno al teatro, intorno al linguaggio, intorno a come funziona il teatro come dispositivo artistico. Il professionista lo sa, il non professionista non lo sa. E allora io devo utilizzare il mio sapere su come funziona il teatro senza andare a fermare il processo creativo in cui coinvolgo il partecipante. E questa credo che sia la complessità.

Allora perché il dramaturg? Perché il dramaturg, secondo me, è strutturato per questo. È strutturato, come posizione professionale, come facilitatore dell'emersione creativa. La funzione dramaturg conosce le leve per far emergere e per facilitare il sistema creativo, la generatività creativa; anche le leve per orientarla, ma l'orientamento è più da conduttore. Il dramaturg ha questa competenza. E l'altra grande competenza fondamentale, nel lavoro con i gruppi e le

⁸³¹ EADEM, *Dramaturgie della cura*.

⁸³² Rossi Ghiglione incarica esplicitamente il dramaturg di trascrivere quanto emerso dal processo di lavoro, rispecchiando la diffusa pratica di *note-taking* della professione. PAGLIARINO ALBERTO, ROSSI GHIGLIONE (a cura di), *Fare teatro sociale. Esercizi e progetti*, Dino Audino, Roma 2007, p. 124.

⁸³³ Sull'importanza di una mappatura drammaturgica del percorso di teatro sociale Cfr. Ivi, p. 53; EADEM, *Teatro sociale e di comunità*, pp. 131-135. Sembra bene, poi, fare almeno un paragone rispetto all'importanza attribuita da Gonella, nell'ambito di una teatralità più "tradizionale, alla «mappa concettuale» quale imprescindibile strumento del lavoro del dramaturg (GONELLA, *Dramaturgie di confine*).

comunità, è un sistema velocissimo di analisi dei segni. Il dramaturg è abituato a guardare come non proprio quello che viene creato in scena (o in improvvisazione, racconto, intervista, gioco...): a guardare qualunque espressione creativa di tipo performativo come non propria; a vedere di quali elementi segnici è composta e come questi elementi si strutturano lì dentro, in quel momento, in un'organizzazione formale; a riconoscere quel linguaggio e quell'organizzazione formale. E in quanto tale è in grado di comprendere quali altre possibili organizzazioni formali si possano andare a immaginare con quegli ingredienti, che sono gli ingredienti specifici di quel gruppo.⁸³⁴

Il dramaturg è naturalmente predisposto a conciliare la propria autorialità con l'altrui, guidato dalla ricerca di un'armonia realizzativa complessiva. E rispetto alle suggestioni e agli impulsi degli altri si pone continuamente in uno stato di lettura, tentando di recepirli nella maniera più aperta possibile per poter poi suggerire – sempre senza sovrapporvisi – le modalità più appropriate alla loro possibile trasposizione scenica. Una trasposizione che, diversamente da quanto accade nel teatro “professionale”, può contare su mezzi e tempi di prova infinitamente ridotti, e che deve mirare pertanto alla realizzazione di una restituzione consapevole tanto degli stimoli del lavoro del gruppo che dei suoi inevitabili limiti: di tempo, di esperienza attoriale, di familiarità col palcoscenico e le sue prassi.⁸³⁵ Ma proprio nel non professionismo dei partecipanti e nella loro diversa dimestichezza con il teatro il professionista di dramaturgie può cogliere i germi di un'autenticità della creazione collettiva, di una bellezza che è tale in quanto grezza, non rifinita. Il fine ultimo del dramaturg di teatro sociale e di comunità, dunque, è quello di conciliare l'autorialità partecipativa del processo con il valore artistico del prodotto da quest'ultimo scaturito.⁸³⁶

Si può raggiungere una bellezza insieme a una bontà, come dicevano i greci: *kalòs kai agathòs* [καλὸς καὶ ἀγαθός, traducibile come ‘bello e buono’]. Il dramaturg [nell'ambito del teatro sociale e di comunità] fa quello. Cerca di facilitare la creazione di bellezza in condizioni che non sono quelle naturali della produzione teatrale.⁸³⁷

⁸³⁴ ROSSI GHIGLIONE, *Dramaturgie della cura*.

⁸³⁵ Sull'ammontare di tempo abitualmente adibito ai processi creativi del teatro sociale, infinitesimale rispetto a quelli del teatro convenzionale, Rossi Ghiglione ha modo di esprimersi nell'intervista (Ibidem).

⁸³⁶ Ibidem; Rossi Ghiglione ha avuto modo di sottolineare come la ricerca di una qualità artistica del lavoro sia la caratteristica distintiva della metodologia del Teatro Sociale e di Comunità rispetto alle altre tipologie di lavoro teatrale “sociale”: «SCT is different from other approaches because it is based on the belief that artistic quality is essential for social impact and wellbeing» («TSC è diverso dagli altri metodi perché è basato sulla convinzione che la qualità artistica sia essenziale per l'impatto e il benessere sociali»); ROSSI GHIGLIONE, FABRIS MARIA RITA, PAGLIARINO (a cura di), *Caravan Next. A Social Community Theatre Project. Methodology, Evaluation and Analysis*, Franco Angeli, Milano 2019, p. 62).

⁸³⁷ Sulla nozione greca classica di *kalòs kai agathòs*, spesso riassunta nella formula crasica *kalokagathia* (καλοκαγαθία), Cfr. BARROTTA PIERLUIGI, *Scienza e valori: il bello, il buono, il vero*, Armando Editore, Roma 2015.

Appendice

Sei interviste, sei pratiche

I. Pratica curatoriale, teoria drammaturgica. Tra Romeo Castellucci e Lola Arias

Intervista a Piersandra Di Matteo

15 febbraio 2021

DC Buongiorno prof.ssa Di Matteo, e grazie per aver acconsentito a questo momento di confronto. Partirei constatando che in Italia l'uso del termine drammaturg, nonostante il riferimento del volume di Molinari e Meldolesi e il master in Drammaturg internazionale creato da Claudio Longhi, continua a restare piuttosto peculiare. Mi chiedo se fosse stata lei in persona a richiederlo per sé, o se le fosse stato attribuito da qualcun altro.

PDM Il tema che poni è centrale: le persone che di fatto, negli anni recenti, soprattutto nel mondo della danza e della creazione contemporanea hanno lavorato come drammaturg dichiarano che il termine gli è stato in qualche modo attribuito. Io ho iniziato a lavorare con Romeo Castellucci nel 2008, e non con questo ruolo. La mia prima collaborazione è stata a ridosso della trilogia *Inferno, Purgatorio e Paradiso*: ho agito come interlocutrice teorica per la definizione della regia. Nel momento in cui ho iniziato a collaborare più massivamente con lui per i progetti registici nel teatro musicale, le stesse Case d'Opera mi hanno attribuito questa dicitura: che corrisponde anche a un preciso tariffario e a delle specifiche competenze e mansioni professionali.

DC Vorrei chiederle come si svolga, nella maggioranza dei casi, la sua attività di drammaturg: se ci siano delle costanti, se il suo lavoro coinvolga ricerca, promozione, contatti con professionisti o istituzioni. Vorrei chiederle anche – e questo è un aspetto dirimente per tantissimi drammaturg “d’oltremare” – se e quale contributo offra nello svolgimento delle prove.

PDM Cercherò di essere sintetica e concreta. Il lavoro con Castellucci è un lavoro che si concentra in principio sulla definizione concettuale del progetto spettacolare. Romeo ha una modalità di composizione che si fonda sull'elaborazione – molto prima delle prove – di un impianto concettuale inossidabile, che si viene costruendo attraverso processi di messa a fuoco che durano nel tempo, che si nutrono di letture, immagini e saperi eteroclitici (saperi che appartengono a diverse forme del sapere). Si tratta di far entrare in gioco non soltanto fonti letterarie, universi visivi, ma anche studi filosofici o antropologici. Il mio lavoro consiste essenzialmente in un lavoro di ricerca e studio profondamente

interconnesso con le tensioni che animano il progetto spettacolare; a seconda del titolo, a seconda dell'Opera. Chiaramente nel caso specifico del teatro operistico, dove forse questa mansione diventa più esemplare, il punto di partenza non può che essere l'inscindibilità che in ogni opera lirica c'è tra la fissità della partitura musicale e la fissità del libretto. L'operazione di composizione registica nasce da un processo di scarto e analisi tra dimensione musicale e letteraria del libretto. In quel caso ovviamente c'è una ricerca che necessita di un approccio storico, storiografico e filologico. Andare a vedere la letteratura che su quell'Opera si è sviluppata nel tempo: come è stata interpretata, quali sono le caratteristiche delle messinscene che hanno avuto maggiore visibilità o hanno segnato lo sguardo. È un lavoro funzionale alla creazione di un oggetto inedito, punto di partenza per traiettorie impreviste.

DC *Ma mi dica: questo fortissimo ed eclettico apparato teorico – ché l'eclettismo pare cifra caratterizzante di tanti dramaturg! – trova uno sfogo anche nella fornitura di input nel corso delle prove?*

PDM Occorre distinguere due fasi. Chiaramente gli input continuano durante il periodo delle prove, ma sono essenziali soprattutto alla fase precedente: Romeo concepisce la regia attraverso un processo mentale, immaginativo, un prisma concettuale. La scrittura e la regia sono già fatte prima delle prove. Nel caso di Lola Arias esistono alcuni presupposti teorico-concettuali che, in qualche modo, dovrebbero essere le traiettorie a cui aderire durante il lavoro, però il lavoro effettivo di scrittura scenica si fa con gli attori, con i performer, durante le prove. Nel lavoro con Romeo non accade questo: le prove sono la verifica di quello che si è pensato, di quello che si è immaginato, della tenuta temporale e spaziale di ciò che è stato concepito. Quindi senz'altro quel tipo di lavoro precedente è la pista su cui basarsi per tutte le scelte finali che sono poi agite, incarnate nell'incontro con la materia. Lo spettacolo è *scritto* prima, perché lo spettacolo è *pensato* prima. Ma c'è da chiarificare un punto: la scena mentale è già un fatto concreto. C'è la piena coscienza di cosa significhi creare un'immagine scenica. È un modo di pensare già da sempre informato dalla pratica, da un sapere operativo, fattuale. Il nostro è un dialogo fatto su immagini, concetti, materie, oggetti che si muovono nello spazio, intonazioni della voce e posture del corpo. È un pensiero già da sempre teatrale.

DC *Abbiamo parlato di questo patrimonio pregresso, di tutta una serie di competenze scenico-teatrali e fisiche. Possiamo includere tra queste anche una consapevolezza delle possibilità degli specifici attori coi quali si trova a lavorare per un dato progetto, in presenza di dati allestimenti, in un'ottica di ensemble?*

PDM È così. Diciamo che per il dramaturg contemporaneo – questo l’avrai riscontrato anche tu – ogni progetto è un progetto nuovo. È una pratica che sembra basarsi su una forma di azzeramento delle modalità precedentemente messe in campo. È come se non si potesse veramente e interamente tesaurizzare una *expertise*, a meno che non si collabori sempre con lo stesso regista (come nel mio caso). Andre Lepecki, e altri come lui, sottolineano chiaramente la specificità di operare dentro un processo che è “unico”: perché unici sono gli attori, e unico il contesto entro il quale si agisce.⁸³⁸ Per esempio, posso dire della nostra esperienza alla Schaubühne di Berlino, dove abbiamo realizzato due diversi lavori su Hölderlin, *Hyperion* e *Oedipus der Tyrann* (la traduzione di Hölderlin dell’*Edipo Re* di Sofocle). Lì abbiamo lavorato con gli attori dell’Ensemble, e questo chiaramente ha significato stabilire un rapporto specifico anche con una precisa idea di attore: fondato sull’uso della parola interpretata. Chiaramente lavorare con la Schaubühne ha significato mediare, reindirizzare, spostare l’asse rispetto al lavoro di interpretazione del testo. Questo per dire che tutte le volte si tratta di riposizionarsi in base al contesto specifico e alle esigenze dell’ambiente in cui ci si trova. Diverso è il caso dell’Opera: dove il lavoro di interpretazione, nel caso dei cantanti, è mediato dalla partitura musicale. Lì diventa decisivo il modo in cui il cantante incorpora il discorso vocale e la gestualità che mette in campo, e così via.

DC *La ringrazio. Le chiederei, se le va, di parlarmi anche della sua esperienza con Lola Arias. Ha già lasciato intuire alcuni dei cambiamenti rispetto al lavoro con Romeo Castellucci: le andrebbe di approfondire?*

PDM Il rapporto è diverso semplicemente perché con Romeo c’è un livello di assoluta complicità intellettuale. Nel caso di Lola Arias si è trattato, invece, di costruire un dialogo. Per Lola Arias il lavoro teatrale si appoggia su alcuni presupposti di partenza legati all’idea dalla quale si muove il progetto, che si definiscono e compiono solo nel periodo delle prove. Le prove sono l’elemento centrale, senza le prove non ci sarebbe spettacolo. Nel caso di Romeo lo spettacolo preesiste come oggetto mentale alla scena. Arias pratica un teatro che tesse le vicende biografiche delle persone con cui entra in relazione. Noi abbiamo lavorato [per *Lingua Madre*, realizzata tra 2019 e 2021] sul tema della maternità nella contemporaneità, e quindi attraversato un ventaglio molto ampio di questioni: il riconoscimento dei figli per le coppie omogenitoriali, la scelta *childfree*, la gestazione per altri... Tutta tematiche dai risvolti politici: sono queste a essere oggetto del lavoro del dramaturg, ben più della scrittura scenica. La scrittura scenica rimane appannaggio del regista. Quella con il dramaturg è piuttosto una relazione di scandaglio, concentrata su una corretta lettura di ciò che si vede.

⁸³⁸ Cfr. LEPECKI ANDRÉ, *The Dramaturg’s Work*, in DI MATTEO, *The Dramaturg, Today*.

Si apre qui l'annosa questione se il dramaturg sia il terzo occhio, l'occhio esterno, oggettivo. Non credo che sia esattamente questo che chiede Lola Arias. Lei confida in una sponda esterna, qualcuno che possa avere una lettura di ciò che accade con la quale entrare in conflitto, con la quale sviscerare i confini delle immagini e delle parole che convoca. Quindi, piuttosto, il dramaturg come polo di una relazione che permetta al lavoro di definire la propria forma. Però non si tratta di far coincidere la mia posizione di dramaturg con quella di garante della legittimità intellettuale del lavoro. Non è così.

II. *Storico/non-dramaturg, dramaturg/curatore, dramaturg-prima-del-dramaturg*

Intervista a Gerardo Guccini

5 marzo 2021

DC *Buongiorno, professor Guccini. Le sue competenze, come mi aveva accennato, sono state talvolta canalizzate in una pratica di dramaturgie: ha fatto riferimento alla sua collaborazione con Marco Paolini, con le Belle Bandiere di Elena Bucci e Marco Sgrosso, con Marco Martinelli (numerosi Marchi!). Speravo potesse dirmi qualcosa al riguardo.*

GG L'unica collaborazione sulla quale mi sono diffuso e ho scritto abbastanza è quella con Marco Sgrosso ed Elena Bucci, intorno al loro fortunatissimo spettacolo *La pazzia di Isabella. Vita e morte dei Comici Gelosi*. Frutto di un'intensa collaborazione drammaturgica, questo lavoro è stato documentato in un numero di «Culture Teatrali» dal titolo *L'arte dei comici*.⁸³⁹ Il chiasmo segnala che non si intende tanto parlare di una pratica storica come la Commedia dell'arte, ma di una nozione più trasversale e liquida sia storica che contemporanea. In questo contesto ho scritto un saggio che, fra diversi argomenti, affronta le problematiche che scaturiscono dalla collaborazione tra uno studioso e attori drammaturghi, come sono Bucci e Sgrosso, all'interno di una progettualità che sia al contempo teatrale ma anche di studio, di approfondimento tematico. Non per niente questo spettacolo è stato replicato più di cinquecento volte. È uno spettacolo che funziona molto bene anche con le scuole, ci sono infatti informazioni – tra l'altro espresse in termini molto divertenti – su quelle che erano le fondamenta e le particolarità dell'arte comica. Quindi lo spettacolo corrisponde alle esigenze della didattica, ma soprattutto fornisce a Sgrosso e Bucci occasioni attoriali veramente notevoli, e molto vicine a quelle che sono le loro capacità inclini al grottesco e al contrasto: quando si parla dei comici delle grandi compagnie del Cinquecento si parla di un mondo della Commedia dell'arte ancora

⁸³⁹ Cfr. GUCCINI GERARDO, *Gli Andreini e noi. Note intorno alla Pazzia d'Isabella. Vita e morte di comici Gelosi*, in IDEM (a cura di), *L'arte dei comici*, «Culture Teatrali», n. 10, primavera 2004, pp. 133-152.

molto ignorato, di fatto, perché è un mondo che sta scoprendo le proprie risorse e che non ha ancora canalizzato il proprio rapporto col pubblico in una dinamica e ripetitiva. È prima delle tradizioni...

DC Inaugura *le tradizioni*.

GG Inaugura le tradizioni, e le inaugura con delle contaminazioni spericolate. Questi primi comici sono dei maestri del tragico, non solo del comico, e sono veicoli del lirico. Le grandi attrici – Vincenza Armani, Vittoria Piissimi, Isabella Andreini in particolare – si presentavano come incarnazioni delle Muse. Erano artiste che, vivendo quotidianamente il rischio di venire misconosciute e prese per prostitute, si presentavano come eccelse, più che umane: Muse. È una dialettica dei contrari. Il teatro professionale non fa in tempo a nascere che immediatamente è soggetto, soprattutto da parte della chiesa, di svilimenti e accuse. Queste lo mettono in una condizione di inferiorità sociale dalla quale però i comici umanisti – i comici inventori, i comici-drammaturghi delle grandi compagnie – si riscattano con una strategia spericolata. E cioè omologando sé stessi ai più alti livelli culturali. Isabella Andreini scrive un sonetto su Torquato Tasso dove lo chiama «il nostro Tasso» mettendo la propria categoria – o gruppo – di appartenenza in un rapporto di vicinanza col poeta, che include la possibilità di vedere nell'artista scenica una Musa ispiratrice e nel Tasso stesso un ispirato. Appare probabile che Isabella Andreini e Torquato Tasso non abbiano mai avuto contatti diretti. Tuttavia, appartenevano entrambi a uno stesso sostrato umano che esaltava simbolicamente i loro rispecchiamenti. La Musa/prostituta e il grande poeta/pazzo si davano la mano condividendo conquista dell'empireo ed esperienza dell'inferno sociale. Teatralmente, questo mondo antico è, in realtà, molto vicino al mondo di Bucci e Sgrosso, e al mondo di Leo de Berardinis da cui Bucci e Sgrosso provengono. C'è nei comici umanisti, in Leo, in Bucci e Sgrosso la stessa capacità di mescolare il basso e l'alto, di intrecciare nell'equilibrio, quasi nella musica, di una stessa opera, Totò e Lear, Totò e Amleto, pance, lazzi, sudore, poesia sublime, versi. Questo giocare sui contrasti fra diversi livelli culturali fino a ricavare la polpa d'una umanità che non ha più bisogno di attributi perché in essa c'è tutto, accomuna Leo de Berardinis, Bucci e Sgrosso e i comici delle prime generazioni. È su questo terreno che si è sviluppato il nostro rapporto intorno alla drammaturgia della *Pazzia d'Isabella*, e appunto per questo mi è sembrato valesse la pena scriverne.

Poi con Bucci e Sgrosso c'è stata un'altra collaborazione intensissima, sulla quale però non ci sono documenti. Gliela segnalo. Per la Giornata della Memoria [27 gennaio] del 2016 abbiamo realizzato all'Arena del Sole lo spettacolo *Una Passione. Ridere così tanto*. Il titolo si ispirava agli studi di Lisa Peschel, la ricercatrice che ha riscoperto i testi drammatici e di cabaret scritti e inscenati nel ghetto di Theresienstadt. Peschel riporta in *Translating Laughter: A Cabaret from the Terezín Ghetto* le

reazioni di una sopravvissuta di ottantaquattro anni alla lettura d'un ritrovato cabaret ceco del 1944: «cominciò a ridere così tanto alle battute del copione da dover posare la testa sul tavolo per riprendere fiato». ⁸⁴⁰ Il cabaret di Theresienstadt non si basava soltanto su storielle, caratterizzazioni o apologhi, ma, soprattutto, su allusioni, riferimenti, doppi sensi e dialoghi a chiave. I testi di Theresienstadt, così come le testimonianze e i documenti poetici sui momenti di teatralità dei lager, restituiscono voci e individui, che manifestano il persistere della vita, il suo continuo appigliarsi, contro ogni avversità e sopraffazione, all'immaginazione, alle parole, alla memoria, alle abilità artistiche. Attingendo alla ricchezza di questi ritrovati "poeti della vita", il nostro intento è stato quello di ripercorrere il tragico "dramma a tappe" della Shoah: dal ghetto di Varsavia al centro di smistamento del Theresienstadt, da Theresienstadt al lager. Ognuno di questi luoghi presentava diverse possibilità di fare teatro. Quello che abbiamo fatto è stato dunque costruire una partitura di parola e musica, narrazioni e scene, che testimoniassero l'esplosiva sopravvivenza dell'umano nel tempo e nei luoghi della coercizione, della violenza e dell'umiliazione. Tra gli ebrei c'erano moltissimi artisti, moltissimi musicisti, grandissimi attori, comici e cantanti, e quindi nei ghetti e poi addirittura nei lager era possibile formare degli *ensemble* straordinari. Intorno a questa realtà estrema Bucci e Sgrosso hanno fatto uno spettacolo bellissimo, che, come *La pazzia di Isabella*, combinava il "ridere" alle tragedie dell'esistenza, ricercando la polpa dell'umano.

In questi due lavori io sono stato veicolo di documenti scelti e preliminarmente presentati anche alla luce delle risposende che percepivo fra l'argomento e gli attori con i quali collaboravo: Elena e Marco. Il che non implica una partecipazione in senso creativo alle drammaturgie di quegli spettacoli, proprio per niente. Io ho fornito delle conoscenze e dei materiali predisposti in funzione dei loro destinatari scenici. Mi sembra, cioè, di non aver fatto delle drammaturgie, ma di aver fornito testi documentari e propedeutici dai quali i drammaturghi effettivi, e cioè gli attori, sentendosi rappresentati e riflessi da tali materiali, avrebbero potuto trarre, loro sì, la drammaturgia dello spettacolo. In un certo senso, sono stato un interlocutore culturale non-dramaturg.

DC Sicuramente l'aspetto della ricerca, di questo eclettismo di materiali, caratterizza la pratica del dramaturg in tante sue accezioni: quelle di un eclettico, di qualcuno dotato di una tale conoscenza anche extra-teatrale da poter integrare la visione dei teatranti, magari, con tutto un corredo di altre conoscenze, di materiali supplementari che possano fornire dei punti di vista differenti. Trovo quindi che anche questo suo lavoro con le Belle Bandiere sia estremamente dramaturgico nelle sue sembianze, oltre che estremamente interessante.

⁸⁴⁰ PESCHEL LISA, *Translating Laughter: A Cabaret from the Terezin Ghetto*, sito di HowlRound, 6 aprile 2011 (<https://howlround.com/translating-laughter>).

GG Collocandomi al di fuori della teorizzazione e della definizione del ruolo del dramaturg, vorrei porre un quesito che ritengo essenziale: «Perché mai uno studioso di teatro che dialoga continuamente con autori, attori e musicisti vissuti secoli fa, non dovrebbe essere competente anche nei riguardi dei suoi interlocutori attuali, operanti, vivi?». In un certo senso la “dramaturgizzazione” dei materiali forniti non è passata, per quanto mi riguarda, attraverso l’intervento d’un ruolo istituzionalizzato di dramaturg, ma attraverso l’esercizio di una conoscenza teatrale che si esercita in maniera dialettica fra il presente e il passato. È l’estensione della conoscenza teatrale al presente che, nel mio caso, ha reso dramaturgici i materiali presentati agli attori. Gli spettacoli, indipendentemente da chi ne fissato concretamente la forma, sono dunque nati nell’ambito di un dialogo teatrale fra artisti interessati alla conoscenza – perché se non c’è questo impulso viene a cadere ogni presupposto di collaborazione – e uno studioso – diciamo pure, uno storico – interessato al presente. Da questo rapporto nascono collaborazioni che fecondano drammaturgie. È una dinamica riferibile anche al lavoro del dramaturg, indubbiamente, e che però non è *esclusiva* del lavoro del dramaturg. Il lavoro del dramaturg presenta, in parte, competenze inerenti al lavoro dell'autore, del regista, degli attori, e, quindi, connettendosi in tanti modi alla complessità teatrale, implica, attorno a sé, la presenza d’un teatro. E cioè d’un contesto dedito alle pratiche sceniche, dove lui, il dramaturg, tende in genere ad agire al livello del processo ancor più che a quello della realizzazione (anche se ultimamente si osservano sforamenti in tal senso). Io ti parlo d’una realtà meno istituzionale, più propedeutica al fare teatro che non già di per sé teatrale. D’una realtà, insomma, determinata dalla condivisione di curiosità e istanze conoscitive che incentivino i rapporti fra competenti (storici, critici, intellettuali...) e artisti scenici. Questo patrimonio relazionale di base può venire raccolto e sviluppato da un dramaturg – il cui ambito di azione è quello di una drammaturgia propedeutica alla realizzazione drammatica – ma, di per sé, non implica necessariamente l’attivazione di questo ruolo.

DC Temo sia una caratteristica affine e accomunabile a tante delle competenze del dramaturg. È anche uno dei motivi, forse, della sua invisibilità congenita come della difficoltà nella sua definizione. Una versatilità che costituisce un'arma a doppio taglio, in cui spesso il taglio “ostile” tende a prevalere a livello di definizione e di individuazione.

GG Sulla base della mia esperienza, non penso di essere mai stato un dramaturg. Penso piuttosto di avere costantemente esercitato un rapporto relazionale di base e di essere quindi stato un veicolo di materiali drammaturgici o, più precisamente ancora, dramaturgici perché non costituiti da elementi

formali immediatamente spendibili nella costituzione della drammaturgia scenica, ma propedeutici alla sua individuazione. Questo sì.

In che modo, questi rapporti di base e la relativa consegna di materiali drammaturgici avrebbero potuto convertirsi in un'attività di dramaturg? Probabilmente, diventando continui, durando nel tempo. Io penso che se i rapporti propriamente teatrali con Marco Paolini, con Bucci e Sgrosso, con Marco Martinelli avessero avuto carattere sistematico, allora probabilmente questa continuità avrebbe comportato l'acquisizione delle competenze proprie del dramaturg, che deve saper costituire, in funzione di determinate finalità spettacolari e creative, aggregati testuali mobili (documenti, riscritture, montaggi), strutture intermedie, passaggi dall'uno all'altro snodo del processo compositivo, reti relazionali, dossier, cronache del lavoro in atto. Nel mio caso, alle spalle delle collaborazioni con gli artisti scenici, non c'è stata una competenza specifica di dramaturg, ma una convergenza di interessi culturali. In altri termini, non ho collaborato alla realizzazione di alcuni significativi spettacoli perché dramaturg ma perché esperto su argomenti che il progetto di quegli spettacoli richiedeva di potere acquisire, adattare e mettere in circolazione all'interno del processo compositivo.

Un lavoro al quale ho collaborato in occasione del centenario verdiano (2012) è stato *Verdi. Narrar cantando* di e con Marco Paolini. Io ho dedicato parecchi contributi saggistici a Giuseppe Verdi, e Paolini avrebbe voluto fare uno spettacolo su Verdi. Per questo mi ha chiamato e si è nuovamente stabilita fra noi una convergenza di intenti e interessi, che non implicava in alcun modo una continuità professionale. Era una convergenza che non c'entrava niente col *Vajont*, mentre c'entrava col fatto che, oltre a conoscerci, oltre ad aver già lavorato assieme, io fossi un esperto di Verdi. Senza questa condizione non ci sarebbe stata nessuna collaborazione drammaturgica.

DC *Posso permettermi, però, di chiederle se anche la già rodata collaborazione con Paolini per il racconto del Vajont possa aver contribuito alla bontà del lavoro su Verdi? Tra voi c'era evidentemente la fiducia dei collaboratori, giusto?*

GG Una cosa è la fiducia, una cosa è l'eventuale analogia fra queste diverse relazioni creative. La fiducia c'era, perché altrimenti non ci sarebbero state richieste di collaborazione. Debbo però dire, ciò premesso, che la collaborazione sul *Vajont* e quella intorno a *Verdi. Narrar cantando* sono state completamente diverse. Nel caso del *Vajont* nessuno era esperto di niente. All'inizio della collaborazione – che coinvolse anche il laboratorio di drammaturgia che tenevo presso il CIMES (Università di Bologna) – io, del *Vajont*, non sapevo nulla e Paolini, non avendo fatto lo spettacolo, non aveva ancora acquisita quell'autorevolezza sull'argomento che l'avrebbe messo al livello delle

sue fonti primarie facendone, per così dire, un testimone di testimonianze. Quindi si è trattato, diciamo così, di un periodo di decantazione, dove Marco cercava a tentoni il modo di realizzare degli obiettivi che penso gli fossero già estremamente chiari. Si proponeva di fare una narrazione che trasmettesse la stessa emozione che lui aveva provato leggendo il libro di Tina Merlin, *Sulla pelle viva. Come si costruisce una catastrofe. Il caso del Vajont* (1983).⁸⁴¹ Paolini voleva toccare l'ascoltatore in modo altrettanto potente e incancellabile, ma non attraverso una riscrittura, bensì attraverso l'atto di narrare, quindi, in sintesi, attraverso la persona del narratore. Io penso che questo obiettivo gli fosse chiaro fin dall'inizio. Quanto al modo di realizzarlo... ha inventato una modalità, l'orazione civile!

DC *Posso chiederle quale sia stato il suo contributo anche nel caso di Vajont? La ricordo "collaboratore drammaturgico" con Alessandra Rossi Ghiglione, se la dicitura non mi inganna. Posso chiederle quale ruolo abbia rivestito, e se da collaboratore drammaturgico abbia contribuito alla stesura di parti dell'orazione?*

GG No, il rapporto con Paolini non si è basato sulla consegna di un testo e nemmeno sulla predisposizione del lavoro di improvvisazione che è poi sfociato nella stabilizzazione, mnemonica prima ancora che testuale, dell'orazione. Per l'improvvisazione è stato soprattutto determinante il rapporto con il regista Gabriele Vacis, che, durante le prove, descriveva situazioni che Paolini realizzava narrativamente e all'impronta (naturalmente, senza testo). Avevo l'impressione che, in questa dinamica, Vacis fosse l'equivalente d'una sceneggiatura cinematografica e Paolini l'equivalente della scena filmata. Vacis diceva: «Ecco, tu sei in treno, come vedi il Vajont quando sei in treno? Ed è lì che trovi il libro. Cosa leggi prima del libro della Merlin sul Vajont?». E Paolini raccontava del treno, dei suoi rumori, della visione della diga, dei libri che si portava dietro, dell'occasionale acquisto di *Sulla pelle viva*. Questa specie di processo filmico si svolgeva però in pochi metri quadrati di spazio e non lasciava dietro di sé niente di formale e di oggettivo, era un esercizio influenzato dalla familiarità con la narrazione cinematografica e declinato sulle misure totalmente antropiche del fare teatro. Questa esperienza mi ha consentito di toccare con mano una dinamica fondante del teatro di narrazione, nel quale il testo scritto non diviene testo orale ma è piuttosto l'oralità che si fa testo attraverso sollecitazioni drammaturgiche, improvvisazioni e stabilizzazioni mnemoniche. Per quanto mi riguarda, questa piccola scoperta non è confluita in

⁸⁴¹ MERLIN TINA, *Sulla pelle viva. Come si costruisce una catastrofe. Il caso del Vajont*, Cierre Edizioni, Verona 2013.

un'attività di dramaturg mentre è entrata nei miei studi sulla narrazione teatrale a partire dal saggio *Il teatro narrazione tra "scrittura oralizzante" e oralità-che-si-fa-testo*.⁸⁴²

Ascoltate le indicazioni di Vacis, Paolini partiva con l'improvvisazione che, ancor più che risolversi in dilatazioni narrative, definiva un ulteriore strato del processo compositivo. Prima c'erano stati il libro della Merlin, un primo canovaccio realizzato selezionando punti irrinunciabili, integrazioni derivate da altre fonti, una vicenda autobiografica che introduceva il narratore nel narrato eccetera. La quasi-sceneggiatura di Vacis procedeva quindi da un lavoro già articolato e complesso, che, attraverso accorgimenti di natura filmica, veniva portato a un livello di maggiore compiutezza performativa, pur non implicando ancora la presenza di un testo. E questa assenza mi sembra caratteristica del modo di lavorare di Paolini. Non è infatti un caso che il testo del Vajont sia stato pubblicato molto dopo e solo a seguito del successo televisivo, prima non penso ci sia mai stato un testo scritto per esteso. C'erano brani stabilizzati e canovacci.

DC *Sui quali poi Paolini ricamava in scena, narrando...*

GG Ricamava in scena, sì, ma esclusivamente nelle zone predisposte a venire dilatate. A proposito del *Vajont* bisogna distinguere due diverse modalità performative. C'era – possiamo dire – la *performance compositiva* durante la quale lo spettacolo veniva via via definito con la complicità di pubblici non paganti che si riunivano in appartamenti, negozi, istituzioni pubbliche eccetera. E c'era, a debutto effettuato, la *performance rappresentativa*. Nella prima il "ricamo" componeva la narrazione, nella seconda, invece, le improvvisazioni aggiunte venivano collocate in punti a ciò predisposti. In punti, cioè, che, non fornendo dati essenziali alla ricostruzione della storia da parte dello spettatore, potevano venire ristretti o ampliati a seconda della partecipazione. Per quanto mi riguarda, penso che il contributo che ho dato al *Vajont* sia stata la disponibilità a discutere con Marco di tutte le implicazioni e possibilità sollevate dal suo particolarissimo modo di lavorare ancora senza una categoria di appartenenza: non era un monologo, un testo recitato, un'improvvisazione comica. Si incominciava vedere un "teatro di narrazione", però la nozione non era ancora diffusa e si confondeva, da un lato, con l'immedesimazione nel personaggio – esemplare il caso di *Stabat Mater* (1989) con Laura Curino, Mariella Fabbris e Lucilla Giagnoni –, dall'altro, con la comunicazione di taglio epico e frontale del teatro per i ragazzi. Sia io che gli studenti che seguivano il Laboratorio di Drammaturgia presso il CIMES (alcuni dei quali hanno continuato a fare teatro: Enrico Deotti e Giulia dall'Ongaro del Teatrino Giullare, ed Elena Guerrini) portammo a Marco ricerche svolte sulle

⁸⁴² GUCCINI GERARDO, *Il teatro narrazione tra "scrittura oralizzante" e oralità-che-si-fa-testo*, in «Prove di drammaturgia», A. X, n. 1, 2004, pp. 15-21.

cronache dei giornali, gli facemmo tante domande e proposte, collezionammo dati da altre fonti ancora. Sinceramente non penso che moltissimo di tutto questo materiale sia filtrato all'interno dell'*Orazione civile*, però ritengo il nostro apporto sia stato ugualmente importante. Al proposito, torna in ballo la questione della durata. Paolini, mentre lavorava intorno al *Vajont*, continuava a recitare e a fare spettacoli. Il che, inevitabilmente, lo distraeva da questa esperienza di svolta che, di fatto, riformulava il rapporto fra argomento, narrazione, narratore, pubblico, testo, parola orale e immagine percepita. Come dicevo, Paolini aveva bisogno di mettere a punto un percorso compositivo che gli consentisse di realizzare obiettivi già estremamente chiari. A questa esigenza il laboratorio di drammaturgia del CIMES offrì dunque una comunità di appoggio stabile, alla quale fare riferimento e con la quale discutere.

Il lavoro su Verdi è stato totalmente diverso. In questo caso, il mio compito era chiarire il mondo teatrale attorno a Verdi e l'azione di Verdi in quanto uomo di teatro. Marco, per mettersi dentro il racconto su Verdi e farne memoria, aveva bisogno di familiarizzarsi col mondo teatrale del Maestro fino ad avvertire le sue nascoste connessioni col proprio. Un teatrante contemporaneo può venire toccato dalle opere di Verdi. Ma per capire quale sia stato il loro rapporto col teatro in cui sono nate, ci vuole, diciamo così, una mediazione.

DC Perfetto, la ringrazio anche per questi spunti sul suo lavoro con il "secondo Marco". Posso chiederle, a questo punto, qualcosa del lavoro con il "terzo Marco", Marco Martinelli del Teatro delle Albe?

GG Su Marco Martinelli e il teatro delle Albe ho pubblicato colloqui, saggi, dossier. Fra noi si è dunque stabilito un continuato rapporto culturale, che, però, non mi ha visto impegnato in veste di dramaturg in modo altrettanto continuo. Si è trattato di un clima collaborativo che, solo in alcuni casi, è sfociato in collaborazioni drammaturgiche. Un momento di confronto bello e forte l'abbiamo avuto all'ombra di Verdi. Anche in questo caso sono stato cooptato dalle Albe non perché dramaturg, ma in quanto esperto del teatro verdiano. A differenza di Paolini (attratto dai problematici rapporti fra Verdi e i librettisti, gli impresari, i cantanti e la casa editrice Ricordi), Martinelli si preoccupava di capire cosa fosse restato di Verdi nel paesaggio etico d'una Bassa Padana corrotta da politici, mafiosi e forze economiche degradate. In questo caso, Verdi non era l'oggetto della drammaturgia ma una sua polarità costitutiva. In *Va pensiero* (2017) alla polarità negativa incarnata dal sindaco (una enigmatica Ermanna Montanari), dai mafiosi e dai corrotti, corrisponde la polarità positiva incarnata da un vigile urbano che si fa licenziare pur di mantenere la propria integrità e che, così facendo, rende nuovamente attuali i valori risorgimentali e veramente "corali" della musica di Verdi.

Ricordo di avere tempestato di annotazioni il copione di Martinelli. Scopo di queste note era rintracciare le eventuali connessioni fra il piano drammaturgico dell'autore e la musica verdiana. Era possibile metterli in dialogo? O, meglio, come avrei potuto inserirmi all'interno della loro messa in dialogo ad opera del drammaturgo? Ho pensato che Verdi, in quanto polarità di sintesi, compenetrasse bene e male, amore e corruzione. Nella sua opera, il luogo del maggiore scontro fra infimo malaffare e sublime rettitudine etica era il Mincio attorno a Mantova. In questo angolo dell'immensa Bassa prendono corpo i peggiori incubi di Rigoletto. Per creare l'impressione d'una tempesta che si avvicini minacciosa e spettrale, Verdi scrisse parti per coro a bocca chiusa. Non si era mai fatto. Questi schizzi sonori sono diventati un coro pantomimico che, nel *Va pensiero* di Martinelli, mostrava l'altra faccia del Verdi risorgimentale del *Nabucco*. Una faccia stravolta e consapevole del radicamento del crimine nella propria terra.

Sempre collaborando con Martinelli, ho sentito di rivestire funzioni analoghe a quelle del dramaturg quando mi sono occupato della riedizione di due testi del nostro drammaturgo: *Salmagundi* (2004) e *Rumore di acque* (2005). La collaborazione, qui, non riguardava i testi pubblicati all'interno del volume, ma l'organizzazione del libro, che avrebbe dovuto comprendere prefazione, introduzioni, rassegne stampa, elenchi delle riprese e dei nuovi allestimenti. E poi c'erano le illustrazioni da scegliere, la copertina da trovare, i titoli da dare, le didascalie da aggiungere. Ai giorni nostri, quasi ogni nuova produzione contiene un testo originale e inedito che, il più delle volte, viene pubblicato. In Italia, però, a differenza di quanto accade in Francia o in Inghilterra, non c'è circolazione di opere fra editoria e scena. La solitudine dei libri con testi drammatici o drammaturgici individua quindi l'esigenza d'un mediatore che, articolando interventi saggistici, descrizioni, informazioni e immagini, faccia della lettura di questi testi un'esperienza arricchita, e del libro che li contiene un equivalente del teatro. E cioè un contesto in grado di indirizzare e anche di relativizzare e individualizzare la percezione delle opere scritte.

Penso si possa attribuire questa mediazione a un ruolo di dramaturg/curatore, che, a differenza del dramaturg tout court, non agisca nell'ambito della processualità teatrale, ma in quello delle processualità editoriale. Poiché *Salmagundi* e *Rumore di acque* anticipavano l'uno la pandemia che stiamo tuttora attraversando, l'altro l'acuirsi delle problematiche migratorie, Martinelli ed io abbiamo deciso di intitolare la loro pubblicazione assieme *Drammi al presente* (2020).⁸⁴³ Il saggio iniziale, *La realtà scrive*, mostra come la realtà vissuta dal lettore influenzi la sua percezione dei testi. Poi, *Rumore di acque* viene introdotto da una conversazione con Martinelli. Questo brano ha un titolo molto bello, *Una bandiera senza paese. Fare teatro nel mondo che cambia*. Per me è un'immagine del teatro. Chi lo fa o se ne interessa ha l'impressione di stare seguendo una bandiera, un'idea, ma si

⁸⁴³ Vedi nota 825.

tratta di una bandiera che non corrisponde a nessun paese. Questo titolo è nato dalla richiesta di Marco di scegliere la copertina. Avevo trovato una serie di disegni fatti da bambini, e li avevo fatti vedere a Marco ed Ermanna, che, fra gli altri, aveva subito notato una composizione a riquadri policromi, astratta e affettuosa, piena di vita. «Hai ragione Ermanna – le ho subito risposto –, io non avrei scelto questo disegno, ma adesso che me lo fai notare mi sembra tanto una bandiera senza paese!». E lei ha detto: «Ma questo è il titolo giusto per il tuo colloquio con Marco!». I rapporti interpersonali sono drammaturgia allo stato puro: da loro nascono idee, soluzioni e anche simboli, che continuano a indicare la strada da percorrere. Per tanti versi, dunque, *Drammi al presente* mi sembra implicare un lavoro di dramaturg/curatore nel quale mi riconosco.

DC *Grazie, professore. Ora vorrei chiederle, sull'orma di Meldolesi o Longhi, se ritenga di poter ravvisare le sembianze del dramaturg in qualche figura significativa di teatrante italiano di secondo Novecento. Personalmente penso al Sanguineti collaboratore di Ronconi per l'Orlando furioso, come lo cita spesso Longhi, o a tante delle menzioni di Meldolesi: Lerici, Capriolo, Garboli, i fratelli Lievi a Brescia...*

GG Avendo frequentato Meldolesi e seguito la realizzazione del suo studio a quattro mani *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote* (2007), per me, il dramaturg per eccellenza è Renata Molinari, che di questo studio è al contempo coautrice, ispiratrice, argomento. Sbrogliare la successione dei pensieri è difficile e forse impossibile. Non saprei quindi dire se Meldolesi ha intrapreso uno studio a tutto campo sul dramaturg per spiegare le dinamiche del lavoro di Renata Molinari con Federico Tiezzi e, soprattutto, con Thierry Salmon – ricordo, al proposito, *Le troiane* (1988), gli studi sui *Demoni* di Dostoevskij (1991-1992) e *L'assalto al cielo* (1996) – oppure se si è appigliato al lavoro di Renata Molinari per trovare una via di accesso empirica e di carattere esperienziale alle molteplici applicazioni del ruolo di dramaturg. Probabilmente, sono vere tutte e due le ipotesi.

Prima del libro di Meldolesi e Molinari, in Italia sono rintracciabili e persino determinanti e influenti le funzioni del dramaturg, non espliciti ruoli di dramaturg. Prendiamo, ad esempio, Gerardo Guerrieri. Gli studi di Meldolesi mostrano come la sua collaborazione, negli anni 1946-1947, con la Compagnia Italiana di Prosa diretta da Luchino Visconti, corrispondesse, già allora, al profilo del dramaturg. Ufficialmente, però, il ruolo di Guerrieri era quello di vicedirettore e consulente del repertorio. Possiamo dire che le esperienze di Renata Molinari, per quanto ampiamente successive, hanno partecipato allo snodo concettuale e storiografico a seguito del quale si sono incominciate a individuare, in Italia, anticipazioni o diverse incarnazioni del ruolo di dramaturg.

Un'altra importante dramaturg-prima-del-dramaturg è Laura Curino. La sua opera di trascrizione e riscrittura delle improvvisazioni, di integrazione letteraria del materiale originale così ricavato, di assemblaggio e di mediazione con le fonti primarie, è stata parte insostituibile del processo di emancipazione e sviluppo teatrale di Laboratorio Teatro Settimo. Ricordo almeno *Esercizi sulla tavola di Mendeleev* (1984), *Elementi di struttura del sentimento* (1985), il già citato *Stabat Mater* e *La storia di Romeo e Giulietta* (1991). Dietro il mito della creatività collettiva, che animava la cultura dei gruppi negli anni Settanta e Ottanta, capita che agiscano dramaturg non dichiarati. Circa l'apporto di Laura Curino mi sento sicuro, perché ho seguito di persona, e anche documentato in più occasioni, i percorsi di Laboratorio Teatro Settimo.⁸⁴⁴ Credo, però, che, in questo campo, ci siano ancora studi e ricognizioni da compiere lungo la strada indicata e, in un certo senso, inaugurata (quanto meno, in Italia) da Claudio Meldolesi.

DC *La ringrazio anche di questi input. È certamente significativo che un accademico, che un uomo di teatro "scientifico", abbia veicolato tante delle sue conoscenze e anche della sua occasionale attività di "portatore di materiali drammaturgici" nella menzione di tutta una serie di pietre miliari saggistiche; che i suoi riferimenti si articolino non in testi scenici bensì in una cronistoria di scritti scientifici. È significativo, e lo trovo anche molto bello.*

GG Un'ultima segnalazione: attenzione a Quadri! Franco Quadri ha avuto un ruolo importantissimo nello sviluppo delle drammaturgie testuali. Alla sua accanita attività promozionale e analitica sui nuovi linguaggi del teatro, si sono infatti intrecciate iniziative a favore di autori ancora agli esordi come erano allora Fausto Paravidino, Stefano Massini, Letizia Russo e Mimmo Borrelli. Anche nell'avvicinamento fra Renata Molinari e Federico Tiezzi, Quadri, estremamente presente nelle biografie di entrambi, ha probabilmente svolto un ruolo importante. Infine, non è senza significato che *Il lavoro del dramaturg* sia stato pubblicato dalla casa editrice dell'influentissimo critico: la Ubulibri.

⁸⁴⁴ Cfr. GUCCINI GERARDO, MARELLI MICHELA (a cura di), *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del 'teatro narrazione'*, Le Ariette, Bologna 2004; Cfr. anche CURINO LAURA, *Le vicende del testo*, in «Prove di drammaturgia», A. II, n. 1, 1996.

III. Opera sistema come dramaturgie: il caso di *Altofest*

Intervista ad Anna Gesualdi e Giovanni Trono (TeatrInGestAzione)

30 marzo 2021

DC *Buongiorno Anna, buongiorno Giovanni. Come vi avevo anticipato, a parlarmi di voi è stato Giulio Sonno. Il colloquio che abbiamo avuto è trascorso, in buona parte (per quasi due ore!), interrogandoci sulla liceità o meno di assegnare la dicitura di dramaturg a professionisti del teatro italiano che, come lui, si pongono al confine tra pratiche di vita teatrale attiva, di studio, di critica. E, nei confronti della sua esperienza, Giulio è stato estremamente parco nell'attribuirsi la dicitura di dramaturg che io – forse con testardaggine un po' quadrata – tentavo di affibbiargli.*

*Facendo i vostri nomi, in compenso, non ha avuto dubbi: identificando il caso di *Altofest* come un esempio eccezionale di dramaturgen impegnati nella realizzazione di un festival. Posso chiedervi qualche ragguaglio al riguardo? Nella creazione di questa bella e "domestica" manifestazione, vi siete mai percepiti dramaturg?*

AG Intanto possiamo fare una premessa fondamentale, che è questa: noi concepiamo *Altofest* come un'opera. Gli diamo vita, lo componiamo, diciamo che è un'opera artistica in forma di festival. Già questo passaggio chiarisce il nostro approccio, che è un approccio artistico, non organizzativo. Ogni edizione di *Altofest* è composta seguendo una linea drammaturgia definita, così come accade per i nostri spettacoli. La figura del dramaturg ha sempre accompagnato il nostro lavoro. Dal 2007 collaboriamo in maniera stabile e continuativa con Loretta Mesiti, dramaturg formatasi all'Institut für Theater, Film und Medienwissenschaft der Goethe Universität. Lavorare con Loretta ci ha permesso di approfondire la funzione del dramaturg, frequentandone e assumendone i processi messi in atto, e applicandoli poi alla composizione di *Altofest*, che di conseguenza si conduce come un'opera sistema: un'opera sistema in forma di *fest(ival)*. Loretta ha inoltre partecipato alla nascita delle prime edizioni di *Altofest*, per poi ritornare dal 2018 ad occuparsi dell'accompagnamento drammaturgico del fest. Il dramaturg – in tutte le tue ricerche sarai sicuramente addivenuto a questa conclusione – non scrive. Il dramaturg legge. La sua funzione principale è quella della lettura; semmai accompagna i processi con scritti teorici. Ha un dialogo strettissimo con la regia e poi, successivamente (e attraverso la regia), con tutta la compagnia, con gli attori. Ed è tramite questo dialogo strettissimo soprattutto col regista – che invece scrive la scena – che avviene la drammaturgia, la scrittura delle azioni, la scrittura di scena. Sottolineo questi passaggi, che possono sembrare elementari, semplicemente perché siamo in Italia, dove non c'è ancora una letteratura rispetto alla figura del dramaturg, e dove tale figura spesso viene confusa con il drammaturgo, cioè colui che scrive un testo.

GT Anche la somiglianza delle due parole sicuramente favorisce la confusione...

AG Possiamo dire che la realizzazione e la composizione di Altofest procedono secondo leggi applicate dalla dramaturgie. Quindi noi, come autori di quest'opera sistema, procediamo per lettura già a partire dalla selezione dei lavori che compongono la programmazione (o meglio le residenze, e successivamente la programmazione). Altofest si compone di un periodo di residenza, di coabitazione, tra gli artisti e le famiglie – che noi chiamiamo *donatori di spazio*, e che ospitano gli artisti nel tessuto della propria casa. Parliamo di coabitazione, perché gli artisti sono proprio ospiti totali, a tempo pieno; dormono nelle case dei donatori. E dopo questo periodo di coabitazione ci sono i giorni di apertura della programmazione. A partire dalla selezione degli spettacoli noi ci mettiamo in lettura. Le opere sono selezionate attraverso un bando internazionale diffuso a livello capillare, globale, attraverso tutti i canali possibili di diffusione delle call: parliamo, potremmo dire, di una copertura totale. Ogni anno riceviamo circa seicentocinquanta proposte da tutto il mondo. Questo numero e anche questa estensione ci permettono di leggere quelli che sono i processi estetici e poetici in corso a livello globale. Ci permettono di cominciare a recepire quale sia la tensione estetica attuale in fase di ricerca, e quindi di realizzare una sintesi del discorso. Noi selezioniamo alcune di queste opere, quelle che ci sembra possano essere espressione più definita, più specifica e più raffinata di questa tensione che leggiamo, con le quali poi componiamo la dramaturgia del fest, la sua scrittura. Quindi noi stessi abbiamo queste diverse funzioni: la prima è un'operazione di dramaturgie, di lettura; la seconda è un'operazione di composizione, di realizzazione.

GT Tutto questo in stretta collaborazione con Loretta: una dramaturg di nascita, di studio, di competenza primaria. Noi abbiamo assorbito quel tipo di meccanismo che lei incarna, e il suo lavoro – che noi ovviamente avvaliamo, tentando di renderle il solco facile – è quello di spingere verso la crisi, sul crinale, per definire sempre più chiaramente la coerenza di tutta la scrittura. Altofest, poi, è un *dispositivo*. Noi lavoriamo sempre, sia con il festival che con realizzazioni più “spettacolari”, alla creazione e alla messa in atto di dispositivi. E al loro interno chiaramente la parte “meccanica” deve rispettare la coerenza delle domande che tali dispositivi accolgono. Anche e soprattutto agli occhi delle persone che poi rientrano nel dispositivo: che siano partecipanti, performer, pubblico, esperti culturali o, nel caso del festival, cittadini.

AG Vorrei chiarire ed estendere alcuni passaggi. La nostra impronta poetica come artisti è volta all'estetizzazione della domanda di base che dà inizio a un processo di creazione. Noi individuiamo la domanda che genera poi il meccanismo di creazione: volgarmente detto tema, ma noi preferiamo

parlare di *domanda*. Questa domanda per noi dà vita al processo di creazione non già dello spettacolo, ma dell'operazione che rende visibile, e quindi condivisibile, la domanda originaria. Alla fine, l'esito del nostro processo di creazione porta alla forma che aderisce maggiormente alla domanda iniziale. Può essere un formato spettacolo, con i canoni deputati, riconosciuti o convenzionali, ma può anche assumere formati inattesi all'inizio del lavoro di creazione. Quando ci mettiamo al lavoro non precostituiamo un esito. Noi poniamo la domanda che ci spinge, in un dato momento, a intraprendere il cammino di creazione. Il nostro principio creatore è il teatro, su questo non ci sono dubbi; il meccanismo che mette in moto il principio di creazione è teatrale. Ma a cosa arriviamo lo scopriamo. Possiamo arrivare a fare uno spettacolo di cinquanta minuti con due attori su un palco, possiamo arrivare a un'operazione *site-specific*, possiamo arrivare alla scrittura di un pamphlet o di un libro, possiamo arrivare alla produzione di un disco...⁸⁴⁵ Per noi è importantissimo che il formato sia aderente alla domanda. In questo senso ci serviamo di un approccio drammaturgico: siamo in lettura, non ci imponiamo scalciando con un formato che magari non risponde adeguatamente alla domanda data. Per questo diciamo che Altofest è un'opera sistema in forma di festival. La forma è il festival, ma il processo di composizione si basa sul principio della composizione teatrale. E qui il dramaturg, come diceva Giovanni, attacca in maniera critica ogni singolo passaggio della realizzazione di un'opera. Ha proprio questo compito. In ogni singolo passaggio provvede a rilevare eventuali incoerenze. Quindi il creatore, il regista, è sempre in sovrapproduzione e sovrabbondanza di segni. Ha bisogno di *portare fuori* tutti i segni possibili. E il dramaturg constata se le connessioni fatte possano portare fuori strada, o se invece aprano nuove finestre e nuove associazioni, magari sfuggite al creatore.

GT Sì, è un ruolo sia di crisi che di nutrimento, ovviamente. Di *critica* e nutrimento, che vanno assieme. Nel nostro caso, poi, l'intervento del dramaturg arriva anche nella forma. Perché in questo tipo di lavoro, procedendo nel dare forma alla domanda nella misura in cui tale domanda vuole diventare forma, il dramaturg si inserisce anche nella parte "strutturale", nell'interrogazione della coerenza tra la struttura e il contenuto.

AG Ovviamente, nel nostro caso, la struttura è il segno che produciamo. Come diceva Giovanni, la nostra poetica si basa e si orienta sulla creazione di dispositivi. Anche quando la forma è più convenzionale, quando si rifà alla forma spettacolo, noi la componiamo secondo un dispositivo, che

⁸⁴⁵ Sulle particolarità di una dramaturgia *site-specific* (letteralmente 'specificata a un luogo', relativa a pratiche pensate per un preciso spazio e "dialoganti" con esso) Cfr. ad esempio TURNER CATHY, *Porous Dramaturgy and the Pedestrian*, in TRENCSENÝI, COCHRANE BERNADETTE (a cura di), *New Dramaturgy: International Perspectives on Theory and Practice*, Bloomsbury Methuen Drama, Londra 2014, pp. 199-212.

mette in atto la presenza degli attori secondo regole seguite dal vivo. I nostri spettacoli possono essere percepiti come estremamente strutturati, ma in realtà gli attori stanno seguendo dei dispositivi, sono immersi in un dispositivo che fa produrre quei segni dal vivo. Ti facciamo un esempio. C'è un nostro lavoro, *3 TO 1* (2012), che mette insieme *Le tre sorelle* di Čechov e l'universo beckettiano. Nel realizzarlo abbiamo attinto da quasi tutta la produzione di Beckett, che è un nostro riferimento. Anche i testi di Beckett sono dei dispositivi. La sua scrittura è come se fosse regia dal vivo, non è soltanto contenuto: la sua scrittura è contenuto che dialoga e mette in crisi costantemente la forma. Ed è un po' come se i nostri lavori rispondessero a loro volta a questa cosa. *3 TO 1* è costruito con tre attrici in scena. Ciascuna di queste tre attrici ha un bagaglio individuale di testi, movimenti, oggetti; ognuno dei quali risponde o richiama il movimento, il testo o l'oggetto delle altre. Quindi in scena loro mettono in moto questo meccanismo – quando parliamo di dispositivi parliamo di *meccanismi* – di richiamo e risposta, e per farlo attingono a dei bagagli precostruiti nel tempo della creazione. Non c'è improvvisazione: c'è una gamma di segni, parole, oggetti e gesti che risponde a un'altra possibile gamma di segni, parole, oggetti e gesti. Dal vivo uno spettatore vede uno spettacolo strutturato, non si accorge del meccanismo, ma in realtà quello che vede sta accadendo in quel momento.

GT Nel dispositivo il compito delle tre attrici è di darsi appuntamenti e poi di disattenderli puntualmente.

DC *Si tratta quasi di un canovaccio di relazioni, di possibilità interattive?*

GT Esattamente. E ciò avviene dal vivo, in quel momento. È sempre diverso, ma risponde allo stesso dispositivo. E a questo non avevamo pensato all'inizio, ci è derivato da Čechov e da Beckett. Il dispositivo è nato dalle domande estetiche che ci siamo fatti nell'incrocio tra Čechov e lo spazio beckettiano. E Altofest, in tutti i suoi dispositivi, lavora allo stesso modo...

AG ...costantemente in lettura dei segni, in tutte le loro forme. Lo spazio è un segno, lo spettacolo selezionato è un segno, il donatore di spazio è un segno. È un universo di segni che ci dicono come metterli in struttura. In questo senso, come dice Derrida [Jacques, 1930-2004], la lettura è scrittura.

GT Anche la disposizione di un momento di parola, in cui sono coinvolti i cittadini, in un determinato momento nella scansione di tutto ciò che accade durante il Festival, la concepiamo come una domanda strutturale ed estetica. Perché quella parte del dispositivo, che è un dispositivo a sé, deve rispondere a tutto il dispositivo nel suo complesso.

AG Quando Giovanni parla di momenti di parola, intende dire che le giornate di programmazione contengono e contemplan anche degli incontri. La programmazione del fest include un'apertura, esattamente come uno spettacolo, una serie di eventi (che costituiscono sostanzialmente le climax della drammaturgia) e un finale. Questa programmazione è scandita da momenti di incontro, di parola, dove si collocano delle discussioni aperte sullo stesso dispositivo in corso. In questo caso il meccanismo della drammaturgia è condiviso all'interno dell'evento stesso.

GT Altofest è stato portato anche in due capitali europee della cultura, Valletta 2018 e Matera 2019. Abbiamo coinvolto più villaggi di Malta e più paesi della Basilicata, anche molto lontani tra loro. E una parte del dispositivo consisteva proprio nell'*incrociare* i vari paesi. Ma incrociarli quando? Prima delle climax. Quella per noi è una parte di dispositivo fondamentale, perché risponde a una domanda sul processo, più che sulla celebrazione del processo. Disporre in quel momento quel dispositivo, fatto apposta per incrociare due zone diverse quando la prima era arrivata alla conclusione e la seconda stava a metà della propria residenza, per noi era fondamentale proprio per incrociare i loro processi in due momenti diversi: per dare a chi stava a metà lo sguardo di chi era arrivato alla fine, immediatamente prima della celebrazione. Si trattava di predisporre quindi un momento di indagine che avesse a che fare col processo, e non con la celebrazione.

AG Sono dieci anni che si tiene Altofest. E già alla base del progetto, nel parlare di opera sistema, noi mettiamo in crisi i parametri di tempo e spazio. Noi concepiamo tempo e spazio in continuità. Quindi dal 2011 ad oggi questo spettacolo che è Altofest non è mai finito. E ogni messa in scena, ogni edizione è per noi occasione di riformulazione e indagine dei principi che animano il tutto. Il festival, abitualmente, coinvolge quattro-cinque quartieri napoletani con una composizione sociale stratificata e trasversale. Le persone coinvolte vivono condizioni sociali diverse, con livelli diversi di passione verso la cultura e il teatro. E in maniera trasversale questa operazione vuole mettere insieme e far incontrare persone che vivono in condizioni così distanti grazie all'appartenenza a uno stesso progetto. Questo progetto comune vuole generare una dinamica sociale che sconvolga la dinamica convenzionale delle leggi che ci regolano. E una simile geografia diffusa sulla città (che poi è la rappresentazione visuale della drammaturgia), quando abbiamo dovuto tradurla per la geografia e la composizione sociale di Malta nel 2018, ci ha posto di fronte a un problema drammaturgico. Noi non potevamo adattare pedissequamente ciò che facevamo con Napoli a Malta. Non abbiamo trasposto la formula così com'era, ma ci siamo dovuti interrogare sui principi che davano quella forma al tutto. Dovevamo mantenere questi principi, ma applicarli a una nuova geografia, a una nuova stratificazione sociale e a un committente, Capitale europea della cultura (mentre Altofest a Napoli è una

manifestazione totalmente indipendente, autoprodotta e autofinanziata). E anche questa è un'operazione drammaturgica: noi abbiamo ritenuto i principi che danno vita a questa forma, ma li abbiamo tradotti per quel territorio. Abbiamo attraversato una fase di studio, di lettura sociale e geografica, e sulla base degli elementi raccolti abbiamo poi applicato il principio. Ne è uscito un nuovo formato, che però è stato quasi la proiezione ortogonale dell'Altofest napoletano su Malta. Sull'isola avevamo esteso i confini geografici del festival, coinvolgendo tredici villaggi differenti spalmati su tutta la geografia di Malta (che pure è piccolissima, intendiamoci). Era la prima volta che distendevamo la drammaturgia su paesi differenti. Un conto è gestire tutto su cinque quartieri di una città come Napoli: concentrica, verticale e collegata. Estendendo la scrittura su tredici villaggi, invece, dovevamo pensare bene anche agli spostamenti, per esempio con gli autobus. Era tutto un apparato differente. E in questo senso il principio dell'incontro – un principio base di Altofest a Napoli – ci ha portato a ideare dei giovedì che abbiamo chiamato *Agorà*.

GT Se noi l'avessimo fatto contemporaneamente, se le residenze fossero partite contemporaneamente su tutte le zone, ci sarebbe stato impossibile incrociarle. Se una zona molto lontana da un'altra sta facendo residenze e performance in un dato momento, è impossibile che i suoi abitanti vadano a vedere cosa sta succedendo altrove. Quindi abbiamo dilatato spazi e tempi, mantenendoli però sovrapposti: perché in quei momenti di sovrapposizione – i giovedì di cui sta parlando Anna – ci fosse la possibilità di incrocio tra le zone.

AG Faccio un passo indietro. La struttura a Napoli si concentra in due settimane, inclusive dei periodi di residenza e di programmazione; quindici o sedici artisti vivono questa esperienza insieme alle famiglie che li ospitano. A Malta, invece, abbiamo esteso la struttura del fest attraverso un sistema a staffetta: abbiamo suddiviso questi tredici villaggi in quattro differenti zone, che rispondevano a quattro differenti momenti del calendario. Due settimane per zona: la settimana finale della prima zona si incrociava con la settimana iniziale della seconda, la settimana finale della seconda con quella iniziale della terza, e così via. In un simile incrocio di calendario abbiamo inserito questi giovedì di *Agorà*, ovvero di incontro tra le comunità coinvolte (artisti, donatori di spazio, cittadini, pubblico), in cui c'era un passaggio di consegna dell'esperienza. Questi giovedì precedevano tre giorni di programmazione (venerdì, sabato e domenica; quattro weekend). E durante gli incontri si metteva in tavola, sostanzialmente, la discussione sui principi generatori dell'opera, assieme al racconto dell'esperienza di residenza in corso. Ed è grazie all'approccio drammaturgico nella sua accezione tedesca che noi riusciamo ad applicare queste trasformazioni: perché il fondamento della pratica è critico, non organizzativo. Quindi, in questo senso, capisco il suggerimento di Giulio.

Abbiamo citato l'esperienza di Malta – ma il processo è stato simile in Basilicata – per mettere in evidenza il principio che innesca la trasformazione e la realizzazione di un formato. E alla fine, comunque, il lavoro del dramaturg deve arrivare a una forma: senza l'esito non c'è lettura, anche a posteriori. In caso contrario parleremmo solo di bei principi che rimarrebbero circoscritti nel principiare, impossibilitati a compiersi. L'esperienza sensibile, l'esperienza estetica, accade solo attraverso la forma. Se noi non portiamo al di fuori di noi, se noi non esponiamo l'oggetto artistico – che poi può essere una danza, un festival, un quadro – non possiamo, attraverso la prossimità del soggetto, fare esperienza estetica, ovvero esperienza sensibile. E quindi non possiamo parlarne. In questo senso la parola è chiaramente la prima esperienza estetica, è il primo *fuori da me*.

GT L'architettura, poi, è in stretto dialogo con il contenuto. È l'architettura che dà forma al contenuto e lo contestualizza: quindi è anch'essa contenuto. La struttura architettonica contiene al suo interno e fa dialogare la scelta di determinati artisti, di determinate opere, e il *match* tra tali artisti e i cittadini. E per noi questo è a sua volta molto importante.

AG Al pari di altri lavori di formato differente e di estensione minore, Altofest mette in esposizione la sua struttura. E questo rispecchia la nostra politica. Tutti i nostri lavori espongono la loro ossatura, la loro struttura.

GT È come se fosse la struttura del ragionamento logico. Non è esposto soltanto il contenuto del mio ragionamento: è esposto anche il mio modo di procedere nel ragionamento. Ora c'è la tesi, ora l'antitesi, ora la sintesi. In modo tale che una persona possa non soltanto interrogare ed essere interrogata dal contenuto, ma essere interrogata anche da come il contenuto, in maniera assolutamente esposta e visibile, si auto-interroga.

AG In questo senso l'operazione è quanto mai vicina a ciò che Artaud diceva di van Gogh [Vincent, 1853-1890]. La potenza di Van Gogh non sta soltanto nel soggetto dei suoi dipinti, ma anche nel fatto che *soggetto* e *soggettile* – rispettivamente il contenuto e la materia che gli dà forma e vita – sono esposti. I girasoli di van Gogh tu li puoi toccare perché non sono soltanto forti nella definizione delle linee o nella scelta dei colori, ma sono materia viva. Tu vedi la pittura, e vedi anche la tela. Il supporto su cui si dipinge si fonde totalmente con il soggetto dipinto. Non c'è nulla di nascosto.

GT È tutto esposto, e quindi tutto *abitabile*.

DC *Grazie anche di questa miriade di spunti. Vorrei chiedervi ora se, escludendo la splendida occasione dell'interazione diretta con Loretta Mesiti, abbiate dei precisi riferimenti teorici, in fatto di pratica di dramaturgie: italiani o stranieri che siano!*

AG I nostri riferimenti sono sempre quasi tutti fuori dal teatro, devo dire. Ci siamo formati criticamente perché veniamo da quella generazione di fine anni Settanta che oggi si dice sia stata tagliata fuori dalla storia del teatro. Quando eravamo giovani eravamo sulla scia della perdita dei maestri, della perdita di valore dei maestri; troppo giovani per essere noi stessi, a nostra volta, maestri.

GT Il fantasma dei grandi maestri è morto col Novecento, però ha continuato per tanto tempo ad aleggiare su di noi.

AG Il cadavere era fresco, diciamo! Non potevamo arrogarci l'autonomia necessaria, se vogliamo, per dare un apporto alla storia.

GT Ho parlato di un fantasma perché c'era e non c'era. Era presente, affermava la propria presenza, e tuttavia non compiva azioni. Quindi non dava eredità, non si metteva in discussione (perché era un fantasma). Semplicemente aleggiava: e l'unica cosa che poteva fare era coprire, ingombrare.

AG Era decisamente ingombrante, sì. Diciamo che i nostri riferimenti sono più nella filosofia che in uomini e donne di teatro. Questo è sicuro. Loretta stessa è una filosofa, prima che dramaturg; fa filosofia pratica. I nostri riferimenti sono molto teorici. Noi, attraverso il teatro, li abbiamo sempre trasformati in pratica: ma in maniera autonoma, con una nostra impronta poetica ed estetica. Abbiamo avuto sempre un approccio molto critico ai percorsi di formazione che abbiamo attraversato; contemporaneamente leggevamo molto di argomenti fuori dal teatro. Credo si possa dire che ho appreso di dramaturgie da un quadro di van Gogh, non da un dramaturg deputato al suo mestiere... Carmelo Bene diceva che non si fa teatro con il teatro. Quindi, se proprio dobbiamo dare un nome su tutti, possiamo dare quello di Carmelo Bene. Ma era una figura che non poteva essere incasellata in alcuna categoria o definizione... E proprio di questo sfuggire alle definizioni noi abbiamo voluto fare poetica!

GT Ci ha informato molto anche l'architettura. Ci ha dato l'idea di un luogo abitabile. Noi non siamo architetti o esperti di architettura, però abbiamo incrociato nel nostro percorso tanti architetti e studiosi di architettura, che ovviamente hanno influenzato il nostro modo di vedere il luogo come

dispositivo. Altro riferimento al riguardo, chiaramente, è Foucault [Paul-Michel, 1926-1984]. Nel momento in cui un determinato tipo di pensiero è applicato alla tua materia vivente, è ovvio che iniziano a scattare anche diversi tipi di sguardi. Ci si allontana un po', per vedere in maniera più prospettica ciò che si fa. Ed è lì che risiede il desiderio di lasciare uno spazio abitabile. Perché poi il nostro modo di fare teatro vuole essere sociale, abitabile; speriamo le persone possano trovarvi un luogo per stare. E a questo punto la struttura diventa fondamentale, diventa parte dell'invito.

AG Una componente fondamentale nella formazione della nostra poetica e del nostro sguardo ha radici anche nei nostri studi personali. Giovanni ha uno sguardo estremamente scientifico perché ha studiato Chimica e tecnologia farmaceutiche.

GT Ringrazio quel tipo di studi perché mi ha dato una logica ferma. Mi trovo molto bene a ragionare sulla coerenza, perché la mia struttura mentale è impostata sulla possibilità di far dialogare componenti diverse, ma sempre nel rispetto di una data premessa.

AG Alcune delle prerogative del nostro percorso di formazione sicuramente ci hanno aiutato a definire sempre meglio quella che è la nostra poetica, il senso del nostro approccio drammaturgico. E anche il racchiudere in noi più funzioni – artisti *ma anche* curatori *ma anche* organizzatori *ma anche* tecnici – specifica sempre di più il nostro spazio di autonomia.

GT Anna, che ha avuto studi più umanistici (studiando anche russo e giapponese), ha un'impostazione totalmente diversa dalla mia. E in questo incrocio di due ottiche totalmente diverse ovviamente c'è un nutrimento: perché se da un lato qualcuno cerca di categorizzare, dall'altro qualcuno cerca di smarginare quella categoria, cerca di comprometterne continuamente la struttura per farla "crepare". Cerca di aprire degli spazi di ragionamento, di aprire delle crepe in cui sia possibile inserire un altro elemento strutturale.

AG Il dramaturg, rispetto anche alla nostra esperienza di relazione costante con Loretta, per me è proprio colui che moltiplica i versi di un oggetto, che costruisce una multidimensionalità dell'operazione. Che apre e chiude rubinetti: nel senso che ti permette di aprire delle fessure e di farti vedere oltre, senza però perdere la strada dell'origine. Questa tensione è fondamentale, e senza non avremmo fatto tutte le cose abbiamo fatto. Ci riteniamo molto fortunati ad aver incontrato Loretta sulla nostra strada fin dal 2007, ad aver dialogato con lei. Poi, per un lungo periodo, Loretta non c'è stata. Ma nonostante una separazione di circa quattro anni, il dialogo era stato così intenso, il lavoro

così forte, che in quel momento di assenza ci siamo accorti di quanto fossero penetrati in noi questa modalità, questa visione, questo approccio di lavoro.

DC Grazie mille. Alla domanda successiva mi sarebbe piaciuto chiedere se, nelle vostre esperienze, abbiate scoperto delle convergenze tra dramaturgie e curatela, tra la figura del dramaturg e quella del curatore. Ma mi sembra che nel vostro discorso, all'interno del quale vi siete apertamente identificati anche come curatori, una simile domanda trovi già una risposta affermativa!

AG In Italia credo che ad aver veramente assorbito la funzione del dramaturg sia proprio il curatore: molto più dei dramaturg che cominciano ad uscire allo scoperto come figure nella realizzazione dello spettacolo. Di sicuro il curatore è quello che in Italia ha fatto propria questa funzione di dramaturg. Nel nostro caso ovviamente le cose continuano a incrociarsi, a impastarsi... ma la risposta è sì, assolutamente.

DC Grazie Anna! Formulo un'altra domanda che avevo preparato, nonostante possa già immaginarne la risposta. Da animatori e direttori del vostro festival, assistete mai alle prove dei singoli lavori, all'interno delle case dei donatori? E, in caso, fornite una forma di consulenza artistica al loro sviluppo?

AG Assolutamente. È parte integrante del processo, perché con gli artisti che invitiamo c'è un dialogo di condivisione, di composizione. Con loro condividiamo, intanto, il principio della scelta: che cosa ci ha spinto a sceglierli, che cosa abbiamo visto nelle loro opere. Il tema del fest è un tema che si costruisce per *emersione*. Ovvero, come dicevamo prima, dalla lettura delle tensioni estetiche noi poi traduciamo un costrutto tematico. La sintesi di questa visione la condividiamo poi, nello specifico, con un artista. Condividiamo la scelta dello spazio, del donatore e della famiglia, e in questo senso compiamo un'operazione artistica. Durante le giornate di residenza c'è un accompagnamento costante, un'azione di cura, una messa a disposizione, una raccolta di domande e dubbi: non tanto di possibili soluzioni, quanto di possibili strade percorribili. In questo senso gli artisti che aderiscono al programma di Altofest e accettano il nostro invito sanno che vengono ad abitare un'area critica, una zona di rischio. Perché non li invitiamo a mostrare lo spettacolo, ma li invitiamo a destrutturarlo, a smontarlo, a re-indagare i segni che lo compongono. Noi non invitiamo gli artisti a creare un'opera *site-specific*. Noi li invitiamo a riformulare le domande, i principi e le forme che sono alla base di un'opera che ha già debuttato davanti a un pubblico, ed è stata costruita per uno spazio formale. Selezioniamo opere già compiute, e su quelle opere chiediamo un'operazione di traduzione dei segni,

una messa in discussione. E va da sé che non puoi chiedere questa cosa se tu non condividi il principio creatore dell'intera operazione, perché la singola opera non ha senso se non si ha la misura del contesto.

GT Quindi durante i momenti di residenza Anna e io siamo presenti come direzione artistica, e Loretta è presente come dramaturg. Siamo presenti, molto spesso, anche per assicurare gli artisti del fatto che il festival è fondato sul processo, non sull'evento spettacolare: e quindi che possono rendere il loro processo artistico abitabile anche dal cittadino che li ospita, e che anzi è proprio quello il punto, il nodo fondamentale, la struttura. L'esito è già compiuto in realtà, perché la struttura del fest è già disegnata quando loro arrivano, la programmazione è già incastrata nel calendario, negli orari delle giornate di programmazione. Quindi il tutto rispecchia la nostra modalità di creare i dispositivi. Sono strutture fisse, ma che generano vuoti vivi. I processi che accogliamo sono comunque accolti in una struttura già ben fissata, quindi possono darsi alla ricerca, abbandonarsi ancora di più alla critica e alla crisi.

DC *Grazie infinite anche per queste suggestioni. Siamo arrivati all'ultima domanda. Il dramaturg, spesso, è chiamato a creare connessioni e a mantenerle vive. Posso chiedere come, nel corso del tempo, abbiate creato contatti tali da poter convocare, nel bellissimo panorama delle case private del capoluogo partenopeo (e poi di Malta e della Basilicata), artisti provenienti da – cito un video dell'edizione 2015 – ventisei nazioni, e parlanti nove lingue diverse?*⁸⁴⁶

AG Questo è parte dei principi creatori dell'opera.

GT Anche questo è strutturale. Per noi era fondamentale accogliere strumentalmente uno sguardo esterno, estraneo. Perché lo sguardo estraneo rivela, nella struttura, ciò che per noi è scontato. Immagina di fare una passeggiata dentro la tua città natale con una persona che non c'è mai stata: ti farà rivedere tutto ciò che di quella città tu davi per scontato, passando senza neanche più vederlo.

AG L'estraneo costringe alla riformulazione della narrazione.

GT E al contempo ti dà l'idea di poter riabilitare nuovamente quei luoghi con un altro sguardo.

⁸⁴⁶ YouTube, *Alto Fest 2015*, 14 ottobre 2015 (<https://www.youtube.com/watch?v=yBM81ITnICc>).

AG Con un rinnovato linguaggio, con un rinnovato sguardo, ma anche con una rinnovata presenza. L'altro, lo straniero, l'altro inteso come alterità, è colui che ti completa. E in questo senso, sempre in riferimento a quella che è la vocazione della nostra compagnia, noi siamo sempre tesi a dare luogo a un evento sociale. Il processo di creazione, l'esito artistico, la sua parte critica, la sua parte teorica per noi non si compiono nel prodotto, ma si compiono nell'effetto. Se non c'è quell'effetto, se non abbiamo dato vita a una nuova dimensione dove siamo tutti estranei, e quindi orizzontali, allora per noi non c'è evento artistico. Se non ci siamo sollevati tutti quanti verso questa dimensione poetica che noi identifichiamo, nell'Altofest, con un principio di *cittadinanza poetica*, allora non ha avuto luogo un evento: c'è stato consumo.

GT Il fatto di renderlo prevalentemente internazionale ha che fare con l'aspetto menzionato da Anna, strutturale sia del nostro lavoro in generale sia del festival in particolare: il fatto di creare una zona promiscua in cui tutto deve essere di nuovo rinegoziato, nella quale nessun linguaggio è predominante ma tutti i linguaggi devono incrociarsi e devono negoziare il nuovo senso dei segni. E in questa zona chiaramente una persona estranea ti garantisce il termine dialogico più lontano possibile, più diagonale, segna la massima distanza tra i due punti. E ciò ha a che fare sempre con la creazione di un luogo prospettico. Poi c'è un'altra cosa: che l'estraneo ti obbliga alla traduzione, per forza. Alla traduzione di te stesso a lui, alla traduzione di lui a te stesso, alla traduzione dello spazio in comune alla nuova coppia dialogica che si è formata. E questo è fondamentale. Perché oltre al *lost in translation* ['perso nella traduzione'] c'è anche il *found in translation* ['trovato nella traduzione']. C'è tutta una serie di altri sensi, di altri significati che escono fuori nel processo di traduzione e che in realtà amplificano e moltiplicano le possibilità.

AG Nella zona dell'intraducibile si crea una nuova relazione.

GT Esatto. Noi andando a Malta e dovendo tradurre per quel contesto non soltanto la forma del festival e la sua struttura ma anche le parole che abbiamo sempre utilizzato per raccontare Altofest ai cittadini, alle persone, abbiamo trovato altre cose. E per me è stato più un processo di *found in translation* che di *lost in translation*: perché è ovvio che, nel momento in cui tu devi tradurre, verbalizzi te stesso, vedi la parola, vedi quello che dici, il concetto, la struttura e tutto il resto. E questo aspetto è applicabile esattamente a ciò che accade quando questo sguardo straniero, questa presenza straniera intesa come insieme di sguardo, presenza, corpo e portato di discorso, arriva nel tuo luogo.

AG Si attiva una *rinominazione* delle cose che chiaramente le crea di nuovo. La rinominazione è un atto di creazione. Quindi in questo senso è fondamentale avere artisti internazionali, perché sono due volte stranieri. Sono stranieri nella lingua, e sono stranieri nei linguaggi di cui sono portatori. Per questo le estetiche che noi accogliamo nel fest sono sempre estetiche ibride, sperimentali, che hanno tensioni a rimettersi in discussione. Gli artisti che accogliamo sono artisti che solitamente non producono e basta, ma sono in ricerca. Questo è un altro aspetto fondamentale. La condivisione della domanda sul linguaggio genera il luogo politico del fest, perché soltanto attraverso un intervento linguistico c'è rivoluzione, c'è cambiamento. Spesso l'abitudine mette sotto la cenere la consapevolezza che la lingua è viva, e quindi noi spesso *subiamo* un linguaggio. Come diceva Bene, noi *siamo parlati*, non parliamo. Ciò che cerchiamo in Altifest – e il motivo per il quale la presenza internazionale è fondamentale – è proprio uno spostamento costante del confine geografico, linguistico, culturale. Durante Altifest nella casa accade una reciproca espropriazione. E non accade soltanto per il cittadino che ospita, accade anche per l'artista. Attraverso questo processo di coabitazione, di condivisione di questa zona di in traducibilità, il cittadino ospita lo straniero che è al lavoro sui segni che compongono la dinamica domestica della casa: quindi è come se lavorasse sul corpo del cittadino, perché la casa è espressione della nostra persona, delle nostre relazioni, di ciò che ci costituisce. Quindi l'artista non è chiamato soltanto ad abitare, ma è chiamato a rileggere i segni secondo quella poetica. Il cittadino è sostanzialmente messo *fuori casa* nella propria casa, accoglie un confine, accoglie un fuori; l'artista è messo fuori casa perché quello spettacolo che è stato pensato per uno spazio comodo – per un teatro, dove tutto è a disposizione – viene innestato in un luogo che non è un teatro, né per forma né per tecnica, e quindi sostanzialmente obbliga l'artista a essere fuori casa a sua volta.

GT E in questo senso ovviamente si torna al fatto che il linguaggio è fenomeno condiviso da tutti soltanto nel momento in cui si fa oggetto, nel momento in cui io che parlo cerco di togliere il *soggetto* da ciò che dico per renderlo *oggetto* per gli altri. Altrimenti, se io ritengo nel mio linguaggio delle cose che sono invisibili agli altri, non è possibile che quello possa essere un fenomeno condiviso da tutti. Questo implica un atto di espropriazione, un atto in cui io cedo rispetto a ciò che *volevo dire* per dire ciò che è *possibile dire*. Perché ciò che è possibile dire è condiviso e visibile da tutti. E in questo atto in cui io cedo, trovo la negoziazione, il contatto vero con l'altro, mi arrendo.

AG In più c'è un terzo elemento di estraneità che ha luogo quando l'opera si apre al pubblico. La casa accoglie degli spettatori che chiaramente arrivano nella parte finale del lavoro, quando i segni sono già riorganizzati. E quei segni vanno riorganizzati, in un tempo dato, proprio per un terzo occhio che

non condivide il processo; questa intraducibilità bisogna metterla a disposizione di un terzo occhio. E va da sé che tutti questi fattori, messi insieme, generano una riflessione costante. Quest'operazione mette in campo un nuovo senso di ospitalità. E quindi in un'epoca in cui si parla di crisi migratoria, in cui gli occidentali si sentono inutilmente invasi da questi flussi migratori che sembrano incontenibili (e che dovrebbero essere invece la salvezza e il rinnovamento della comunità), un'esperienza come quella di Altofest genera delle riflessioni che non si fermano al godimento collettivo, al consumo di uno spettacolo. Ed è quello che ci interessa: lasciare dei segni, dei solchi.

DC *Vi ringrazio per il tempo dedicatomi. E vorrei concludere con un augurio bellissimo, che ho carpito in un altro dei video-documenti (edizione 2014) della vostra esperienza. Parole di saluto meravigliose di uno dei vostri donatori di spazio: «Continue ad eccedere in gentilezza. È la forza del vostro festival»!*⁸⁴⁷

IV. Dramaturgie della cura nel teatro sociale e di comunità

Intervista ad Alessandra Rossi Ghiglione

31 marzo 2021

DC *Mi piacerebbe, se lo permette, partire dalle sue esperienze drammaturgiche più “convenzionali”. Mi aveva accennato al suo lavoro di dramaturg nel teatro professionale, e in special modo all'interno del “quasi-genere” del teatro di narrazione. Io, dal canto mio, la ricordo “collaboratrice drammaturgica” per quella pietra miliare che è Il racconto del Vajont di Paolini (e qualche tempo addietro ho avuto modo di intervistare Gerardo Guccini, con una piccola parentesi dedicata proprio a Vajont). Posso chiederle qualcosa al riguardo? Quali sono state le sue collaborazioni principali in quest'ambito? E in quali modi, nel praticarle, ha ritenuto di aver esercitato le funzioni del dramaturg?*

ARG Intanto forse direi che l'esercizio professionale del dramaturg è avvenuto, all'inizio, proprio nell'ambito del teatro di narrazione, ma la mia formazione come dramaturg – e questo è un elemento forse interessante, e che spiega poi perché sono andata oltre alla dimensione del lavoro dentro al teatro di narrazione – è avvenuta a ridosso di alcune progettualità che promuoveva il CRT a Milano. Una, in particolare, con un lavoro su Kafka di Giorgio Barberio Corsetti: una progettualità itinerante all'interno degli spazi delle ferrovie Nord. E quel progetto, insieme a quello realizzato a Ponte d'Era sul *Diario di un curato di campagna*, è stato quello in cui ho preso la posizione del dramaturg; senza

⁸⁴⁷ YouTube, *ALTOFEST 2014 summary*, 24 novembre 2016 (<https://www.youtube.com/watch?v=UVRQ7HaAX2E>).

esercitarne tutte le funzioni, naturalmente, perché si trattava di una fase di formazione.⁸⁴⁸ Erano due progettualità che non avevano le specifiche del teatro di narrazione, ma in modo diverso declinavano la performance fuori dallo schema classico del teatro frontale, del prodotto da offrire in modo consueto su un palco. Non entro poi nel merito di tutti gli elementi di contenuto diversi. Questo secondo me è stato un elemento interessante in termini formativi: che mi sono ritrovata successivamente, nel periodo di frequentazione della narrazione, come esperienza di sguardo in lavori relativi a una drammaturgia degli spazi diversi.

Venendo al tema della narrazione c'è stata l'esperienza di *Vajont*, ma accanto a quella citerei anche il lavoro con Carlo Presotto e Giacomo Verde – il secondo mancato da poco. Delle progettualità tra narrazione e video, interessanti perché la loro posizione rendeva necessario stare con uno sguardo sui due linguaggi, sull'integrazione del linguaggio narrativo con il linguaggio video [*Fiori rossi sulla pelle*, 1996; *La rivolta dei Grani*, 1997]: all'interno delle primissime sperimentazioni che venivano fatte in questo senso, perché erano gli anni Novanta. Rispetto alla narrazione le mie due macroesperienze sono state quella su *Vajont* e poi una pluralità di collaborazioni con Marco Baliani, legate a due a due generi:

1. un lavoro come *Corpo di Stato*, simile a *Vajont*: quindi siamo nell'ottica di un'indagine, di materiali reali, di dati di avvenimenti reali...
2. alcuni progetti fatti sulla Prima guerra mondiale in Trentino, che avevano già una dimensione inclusiva di una parte di lavoro con professionisti e una parte di lavoro con le comunità; integravano già degli elementi che poi io ho preso e sviluppato successivamente.

Rispetto a *Vajont* l'elemento per me di lavoro e di attenzione – che poi è quello che ho messo anche in *Corpo di Stato* – era comprendere come poteva mettersi in relazione il dato della Storia, con la S maiuscola, con la storia di quel particolare performer: e quindi istituire un dialogo artistico, ma prima di tutto umano, con Marco Paolini e con Marco Baliani, per andare a comprendere dove, nella biografia personale, ci fossero le ragioni e le necessità di raccontare quella storia. Penso che questa possa essere una delle funzioni fondamentali di un dramaturg. Andare a consentire all'autore, all'ideatore, di comprendere la necessità profonda senza la quale l'esercizio rimarrebbe puramente tecnico, professionale, e si perderebbe la ragione profondamente artistica. Intrisa, ovviamente, di elementi che hanno a che fare con quello che muove dentro al cuore, all'anima, alle sensibilità di ciascuno di noi... Quella è stata una parte importante del percorso. Poi c'è stato tutto il lavoro su *Vajont* (condiviso con Gerardo Guccini) e su *Corpo di Stato* (fatto insieme allo stesso Marco) di

⁸⁴⁸ Al riguardo vedi nota 711.

lettura dei materiali. Il lavoro sulle fonti, fonti scritte e fonti orali, che in questi casi erano immense. Quindi un primo tema è andare a capire come dentro all'immensità di queste fonti si possa consentire all'attore-autore di muoversi senza perdersi. C'è un tema, credo, di *orientamento* che il dramaturg fa. Quindi c'è l'onere di leggersi tutti i materiali. Nel caso di *Corpo di Stato* ricordo questo volume immenso di lettere, anche molto toccanti [si fa riferimento alle lettere scritte da Aldo Moro (1916-1978), presidente della Democrazia Cristiana, durante la sua reclusione per mano delle Brigate Rosse, conclusasi col suo omicidio].⁸⁴⁹ Si trattava di capire che cosa suggerire: non solo una selezione quantitativa, ma un orientamento rispetto a dei fili possibili. E ogni volta discutere e dialogare fortemente con l'artista per comprendere quali di questi fili, quali di questi materiali potessero essere interessanti. Con Baliani poi ho fatto anche un'altra esperienza – forse anche quella interessante in termini di metodo – che è il lavoro su Adalgisa Conti con il teatro dell'Elfo, con Cristina Crippa. Lo spettacolo si chiamava *Lola che dilata la camicia* (2000), ed era uno spettacolo sulla malattia mentale. Partiva da questo diario autentico di una donna internata ai primi del Novecento in un ospedale psichiatrico, e che ha vissuto tutta la sua vita al suo interno: probabilmente, come si evince dalle fonti, internata per ragioni di opportunità del marito, che voleva in qualche modo eliminarla. Lei, poi, impazzisce all'interno di questa struttura. E ci sono i documenti sia del suo diario sia del medico curante. Quindi anche in questo caso, rispetto a un elemento di fonte, il tema è orientare all'interno del materiale.⁸⁵⁰

L'altro compito, in tutte queste progettualità di cui sono stata dramaturg, è stato quello di facilitare il processo tra l'autorialità del regista e l'autorialità – se c'era – del gruppo. Quando la persona è la stessa – Paolini, Baliani – ci sono comunque due funzioni diverse, attoriale e registica. Quando queste sono assommate in un regista che si percepisce ed è in qualche modo autore, ma è anche attore, il dramaturg coincide con quello sguardo esterno che non ha una proprietà, che non ha un segno. *Non è la sua opera*: questo per me è molto importante. L'opera del dramaturg è, sostanzialmente, la relazione creativa nella fase di processo. Quindi quello che crei è la relazione creativa: una relazione creativa che sia efficace da un punto di vista della coerenza con quel mondo artistico, quel mondo autoriale, e il mondo dello spettatore. Allora l'opera necessita, nel caso di un solo attore-autore (come per *Vajont*), di uno spostamento dello sguardo che possa consentire all'attore, quando è in scena, di essere solo attore. Di tenere, dall'esterno, la visione anche di quegli elementi che come regista ha nominato come interessanti per sé, ma di poterli anche perdere per esplorare delle altre possibilità. Altrimenti questa doppia funzione risulta castrante. Ci si deve mettere in un processo che consenta di liberare la

⁸⁴⁹ Le lettere sono state ripubblicate, in occasione del quarantesimo anniversario della scomparsa di Moro, in MORO ALDO, *Lettere dalla prigionia*, a cura di Miguel Gotor, Einaudi, Torino 2018.

⁸⁵⁰ Cfr. CONTI ADALGISA, *Manicomio 1914*, Mazzotta, Milano 1978.

doppia funzione, di poterla esercitare in modo libero e creativo. Perché il pensiero del regista è un pensiero di finalizzazione, di composizione, con la costante preoccupazione dell'esito, mentre il pensiero creativo dell'attore deve essere un pensiero scevro da quel carico. Se tiene quel carico, non esplora più. Consentire a un attore-autore di muoversi in questo modo è una delle funzioni che il dramaturg può svolgere. Riguarda più il processo di esplorazione creativa, meno il lavoro sulle fonti: che invece è preliminare, ma va anche parallelamente; magari alcuni elementi si raccolgono ancora dopo.

L'altra grande funzione, per *Vajont*, è stata andare a comprendere il tema del rapporto con le comunità e col pubblico. In origine uno dei pensieri che avevamo fatto con Marco rispetto a *Vajont* era di provarlo in una serie di contesti di comunità. Non di confezionare il lavoro in modo chiuso al 100%, ma ogni 9 del mese, per un certo numero di mesi, di andare a incontrare una comunità che fosse in qualche modo sensibile da un punto di vista civile, e quindi misurare la tenuta della narrazione – la possibilità per un pubblico di ascoltare anche una narrazione così lunga, di acquisirla senza essere un pubblico necessariamente addetto ai lavori, professionista o teatrale – e l'accessibilità universale a quella storia. Andare a misurarle in una serie di comunità. Un'altra preoccupazione era capire in che misura questo racconto diventasse significativo per l'oggi, per l'impegno civile di oggi, e che tipo di reazioni potesse generare: pensandosi come un'azione dotata di un valore anche politico, non solo puramente estetico. Quindi questa è stata una delle funzioni. Mediare come sguardo interno il processo creativo, mentre eravamo al lavoro, e andare concretamente a individuare delle comunità. Ricordo un paio di occasioni, una fatta con comunità legate al dopolavoro ferroviario a Milano: molto interessante, perché relativa a una categoria di lavoratori distante rispetto al pubblico teatrale, che non va magari a teatro. L'idea era quella che questo teatro, questo racconto, potesse raggiungere chi non va a teatro e che però, appunto perché si aggrega anche socialmente in un certo modo, rispetto a degli obiettivi legati ai diritti, può trovare in questo racconto qualcosa di significativo per sé. Poi non siamo riusciti a fare tutto questo percorso, perché eravamo nella fase nascente della sperimentazione dello spettacolo: prima che andasse in televisione, prima della fama che ha avuto. E questa funzione secondo me è interessante anche per spettacoli che non hanno questa vocazione di impegno civile, di impatto politico. Ma il dramaturg ha sempre in mente la dimensione di comunicazione con il pubblico: che questo processo creativo, espressivo e autoriale poi effettivamente *parli a*, che sia una comunicazione efficace sia dal punto di vista dell'intenzionalità artistica dell'autore che dal punto di vista del reale impatto che può generare. E capire se questo reale impatto è coerente all'intenzionalità artistica dell'autore o se produce altro: se il pubblico capisce altro, sente altro.

Io parlo sempre di un movimento continuo di processi d'identificazione. È un mestiere molto affascinante perché tu, per un attimo, sei l'attore, sei l'autore, e poi ancora sei il pubblico; e in questo

fai esperienza di tutti i ruoli all'interno del teatro. E il tuo ruolo è quello di dissentire rispetto alla posizione degli altri ruoli, di guardare da ogni posizione e di facilitare la relazione fra ciascuna di esse. La tua opera è il sistema delle relazioni creative ed estetiche che si genera dentro all'opera teatrale. Penso sia stata questa sensibilità, questo modo di sentire il dramaturg, che poi mi ha portato anche a stare su altri generi. Perché l'altra grande esperienza di dialogo è stata quella con Pippo Delbono. Con un'altra autorialità, con un altro genere teatrale; forse con una personalità autoriale ancora più marcata rispetto a quella di Marco Paolini e Marco Baliani. Una personalità per la quale la funzione dello sguardo è importante, e nello stesso tempo deve essere lieve: quindi con un livello di complessità molto alto, che inerisce alla personalità e alla dinamica creativa di quel gruppo. Un gruppo che include, poi, dei non professionisti. Ora sono professionisti, ma all'origine non lo erano. Quindi c'è una disposizione molto delicata da tenere. Una dinamica che non ho nominato prima, uno sguardo di genere. Ritengo che anche questa sia una componente: c'è comunque una sensibilità femminile del dramaturg. Penso possa essere declinata da uomini e da donne, però è una sensibilità a una generatività femminile in cui è meno rilevante – anche *narcisisticamente* rilevante – l'impronta del *pater* autore e regista, ed è più rilevante invece creare le condizioni perché qualcosa nasca. Che è tipicamente femminile! Io ritengo questa una grande autorialità, e penso che il mancato riconoscimento della figura del dramaturg in Italia sia in parte legato anche a una arretratezza della cultura di genere. Perché non viene riconosciuta la funzione autoriale della posizione femminile – non delle donne: della *posizione femminile* – come quella di una posizione generativa, di innovazione. Non semplicemente protettiva, accogliente, sempre remissiva, sempre Yin... È una funzione Yang. Ma è una funzione diversa. E il fatto che nella cultura di genere – e nel teatro, che è fortemente segnato da una cultura di genere maschile – non ci sia questo, secondo me ha messo in una situazione difficile tale riconoscimento. Poi ci sono tantissime altre ragioni, legate alla storia del teatro, più istituzionali. Però penso che anche questo sia un elemento. E questo, per esempio, io l'ho sentito molto con le altre esperienze di dramaturg con le attrici. Che sono state a loro volta numerose: Lucilla Giagnoni, Francesca Mazza, Antonella Enrietto; quelle attrici con cui ho lavorato in modo più continuativo. Con loro era molto più semplice, perché l'ottica era più simile. Ho portato altri esempi, perché ritengo che oltre a *Vajont* per me sia stato utile un attraversamento di molte esperienze. C'è stata poi tutta quella del teatro ragazzi, per esempio col gruppo di Cagliari del Cada Die, piuttosto che coi gruppi lombardi. Anche lì sussistono sempre quelle funzioni che citavo prima, ma su un altro genere teatrale, che ha un altro pubblico, che ha poi delle codificazioni molto forti (come quella del teatro ragazzi, diversa dal teatro di ricerca). Quello è un altro sguardo, teso ad aiutare a comprendere quali codici io sto utilizzando: se questi codici sono una routine, hanno un senso per il pubblico oggi, come possono essere cambiati a partire dalla poetica individuale. Perché poi questo è il dato: ognuno

ha una propria poetica. Che il dramaturg non è lì per stravolgere, ma per capire se disponga di spazi di innovazione, di cambiamento.

Chiudo con un'ultima nota che secondo me è più legata alla “posizione interiore”. Questa *posizione dramaturg* richiede la capacità di immedesimarsi e affezionarsi, ma anche di grande distacco. È un continuo movimento vicino-lontano, vicino-lontano, vicino-lontano rispetto alle persone che fanno parte del processo artistico e a tutte quante le figure che poi entrano nell'opera. E quindi, dal punto di vista anche esperienziale, credo che sia molto richiedente: forse anche questo non la rende così facile. Perché non sei mai in un flusso. Frequentando negli ultimi anni anche la posizione del regista, ho constatato sia molto più un flusso: adesso tu sei nel tuo flusso creativo, e ci stai dentro. Comodo o scomodo, però ci stai dentro. Nel momento in cui sei un dramaturg, tu non sei mai nel flusso. Hai dei momenti di calore, di vicinanza. Poi però il tuo lavoro è «mi allontanano da lì». E questa è anche una posizione scomoda dentro a un processo creativo. Perché il processo creativo è seduttivo: è fatto per starci dentro, per perdersi, per nutrirsi, per confliggerci. Invece c'è tanto lavoro sul controllo nella posizione del dramaturg. Ma un controllo che non deve mai inaridire, perché ti deve rendere comunque empatico. È necessario essere insieme, sentire, comprendere, analizzare molto, e poi nello sguardo vedere tutti i livelli scenici, comprendere tutte le dinamiche relazionali attive, le dinamiche emotive, cosa le faciliterebbe... sono necessarie visione, possibilità e tirarsi continuamente dentro-fuori, dentro-fuori. Credo che questo sia anche un mestiere molto faticoso. Difficile da insegnare, e molto faticoso.

DC *La ringrazio. Posso chiederle, a questo punto, come cambi l'esperienza del dramaturg nel contesto del teatro della cura? In alcuni dei suoi scritti sull'argomento la figura del dramaturg compare con frequenza. Cito da Teatro sociale e di comunità. Drammaturgia e messa in scena con i gruppi (2013), sulla scia dell'importanza andragogica attribuita altrove al teatro:*

Il Novecento [...] ha portato a forme di scrittura scenica e a figure professionali come quella del dramaturg che sono molto più pertinenti ai processi di drammaturgia che avvengono nel TSC rispetto alla tradizionale modalità di scrittura teatrale di matrice anglosassone, in cui l'autore drammatico è separato dal processo di creazione teatrale.⁸⁵¹

La competenza di scrittura del dramaturg è indicata come «più analitica e insieme dialogica», e la sua capacità è quella, col regista, di «far nascere, dar forma e organizzare in un'efficace struttura comunicativa i materiali del processo di creazione», lungo la sua fase testuale. Il dramaturg, poi, è

⁸⁵¹ La citazione è già stata richiamata; vedi nota 828.

detto capace di fare propri i punti di vista degli altri professionisti del teatro senza mai allinearsi totalmente con uno tra essi (come del resto ha fatto notare sia prassi nel teatro “tradizionale”): e tali punti di vista, nel teatro della cura, risultano essere quelli di conduttore/professionisti coinvolti, gruppo/comunità e spettatori.⁸⁵² I volumi chiamano in causa la ricerca drammaturgica, la costruzione di una mappa, la pratica della trascrizione del lavoro...⁸⁵³ Le andrebbe di approfondire la questione?

ARG In questo caso la grande differenza sta nell'intenzionalità dell'intero processo, e nell'intenzionalità di chi agisce la dimensione creativa: che sono dei non professionisti. Quindi l'intenzionalità di questo processo non è orientata all'estetica e al prodotto estetico come prevalente. Non che non ci sia una dimensione estetica. Ma chi decide di fare un'esperienza di teatro sociale, di teatro comunità, la fa perché sostanzialmente o ha da dire delle cose o vuole stare bene, se vogliamo ridurre all'osso la definizione. Ma star bene potrebbe voler dire «voglio stare con altri, voglio conoscere altre persone, voglio esprimermi», oppure una volontà di dire qualche cosa su alcuni argomenti. Questo cambio di intenzionalità significa anche un cambio della posizione autoriale, perché in un processo di produzione professionale c'è un'autorialità – che può essere del regista-drammaturgo, del gruppo etc. – molto specifica. Qui c'è un'autorialità che non è intenzionalità alla traduzione, ma è un'autorialità inconsapevole, spesso, della propria posizione autoriale: anche perché percepisce il fatto di non avere, magari, delle competenze dal punto di vista teatrale.

Quindi in questo assetto la funzione di un dramaturg diventa più rilevante, secondo me, di quella di un regista. Perché, se vogliamo essere coerenti al processo di teatro sociale e di comunità, il tema è quello di consentire la creazione a qualcuno che è coinvolto nel mettere in atto, ma che per statuto professionale non fa questo. Consentirne la creazione e il protagonismo. Il lavoro è di rafforzare quella posizione, mentre nel teatro di produzione non c'è quel tema. E io lo ritengo un tema politico, perché portare una posizione registica *top down* [‘dall’alto verso il basso’, gerarchicamente connotata] in un processo di teatro sociale e di comunità è fare esattamente il contrario della necessità del teatro sociale e di comunità: quella di rafforzare il potere di chi partecipa, non di rafforzare il potere di chi ce l'ha già, perché ha una competenza teatrale. È necessario invece rafforzare il potere di chi il teatro non lo sa fare come mestiere, ma lo può fare perché il teatro è possibile per tutti. Credo che la posizione del dramaturg sia legata a come si intende politicamente il teatro sociale di comunità. Ci sono molte possibilità di mediazione, ci sono molti percorsi. Conosco anche registi di valore che

⁸⁵² ROSSI GHIGLIONE, *Teatro sociale e di comunità*, pp. 15-16.

⁸⁵³ Si consulti nuovamente, al riguardo, la sezione del capitolo finale del lavoro dedicata alla drammaturgie nel teatro sociale.

si sono inseriti all'interno di processi di lavoro con le comunità, e nel tempo hanno poi arricchito di sfumature la propria posizione. Però l'arricchirle di sfumature va proprio nella direzione di costruire un'*alleanza autoriale* tra i partecipanti. La difficoltà, la sfida di essere dramaturg in progetti di teatro sociale e di comunità, è proprio di commisurare l'uso del proprio sapere, perché la diseguaglianza di sapere è molto più alta: intorno al teatro, intorno al linguaggio, intorno a come funziona il teatro come dispositivo artistico. Il professionista lo sa, il non professionista non lo sa. E allora io devo utilizzare il mio sapere su come funziona il teatro senza andare a fermare il processo creativo in cui coinvolgo il partecipante. E questa credo che sia la complessità. Allora perché il dramaturg? Perché il dramaturg, secondo me, è strutturato per questo. È strutturato, come posizione professionale, come facilitatore dell'emersione creativa. La funzione dramaturg conosce le leve per far emergere e per facilitare il sistema creativo, la generatività creativa; anche le leve per orientarla, ma l'orientamento è più da conduttore. Il dramaturg ha questa competenza. E l'altra grande competenza fondamentale, nel lavoro con i gruppi e le comunità, è un sistema velocissimo di analisi dei segni. Il dramaturg è abituato a guardare come *non proprio* quello che viene creato in scena (o in improvvisazione, racconto, intervista, gioco...): a guardare qualunque espressione creativa di tipo performativo come non propria; a vedere di quali elementi segnici è composta e come questi elementi si strutturano lì dentro, in quel momento, in un'organizzazione formale; a riconoscere quel linguaggio e quell'organizzazione formale. E in quanto tale è in grado di comprendere quali altre possibili organizzazioni formali si possano andare a immaginare con quegli ingredienti, che sono gli ingredienti specifici di quel gruppo. Questo è necessario perché il livello di riflessività formale di un gruppo di non professionisti è bassissimo. E se io voglio essere coerente alle specificità e alla ricchezza di risorse di quel gruppo di non professionisti, devo vedere le sue possibilità del linguaggio. È possibile per quel gruppo, per come agisce, lavorare più sul dato fisico, sul dato di parola, su quale sia l'immaginario che sta veicolando nel momento in cui improvvisa, nel momento in cui lavora con degli oggetti. Devo riuscire a vedere tutto questo, e le possibilità di organizzare tutto questo in una forma. Quindi il non sentirsi proprietario del prodotto e questa capacità analitica ti consentono di comprendere che comunicazione si può produrre da quel processo. Perché poi la finalità del dramaturg è quella di facilitare non l'espressione in sé, ma un processo creativo che organizzi una comunicazione formale di tipo performativo. Una comunicazione che componga tutto questo in qualcosa che sta in piedi, e che dice qualcosa a qualcuno che non è parte di quel gruppo. La posizione del regista-dramaturgo più autoriale, che parte da sé, fa fatica: perché se legge i segni, li legge in funzione di una propria poetica, in funzione di una propria idea di contenuto. Invece, se deve essere virtuoso, il processo di teatro sociale deve consentire alla comunità di prendere la parola. È chiaro che non si tratta mai di un passaggio neutro, perché è sempre l'esito di un incontro: se io sono il dramaturg, ho un mio patrimonio

di sensibilità e immaginario che entra in dialogo con quella comunità. È un ingrediente, ma è *uno* degli ingredienti; non è il determinante. Non *sto* prendendo quello che il gruppo di persone è in grado di fare per dire qualcosa che sostanzialmente viene da me. *Stiamo* facendo incontrare la mia capacità di analisi, la mia capacità di cogliere gli elementi segnici, la mia capacità di far leva sul processo generativo, con tutto quello che quel gruppo ha da dire.

Poi, concretamente, io sostengo sempre ci siano la *funzione dramaturg* e la *figura dramaturg*. Quindi in un processo di lavoro di teatro sociale e di comunità – per esempio nella nostra Scuola nazionale, che forma alla drammaturgia e alla regia nel teatro sociale e di comunità⁸⁵⁴ – ci sono dei conduttori. Il conduttore, se solo, deve essere in grado di spostarsi sulla funzione dramaturg: deve essere in grado di dare degli stimoli, dei giochi, degli esercizi, delle proposte creative, e poi al contempo deve essere in grado di guardarli con l'occhio del dramaturg. L'ideale, anche in questo setting, è avere una figura che assume quella funzione, perché mantenere funzioni diverse all'interno della stessa persona richiede una grande capacità. È veramente un lavoro da *senior* spostarsi da posizione del dramaturg a posizione registica, per esempio, o di conduttore all'interno di un processo. Noi insegniamo anche a far questo all'interno della stessa figura, ma la complessità è che devi saper vedere tante cose.

La grande capacità di un dramaturg è *vedere*: devi vedere tantissimo contemporaneamente, e mentre lo vedi devi ricondurlo alla storia di quelle persone, di quel gruppo. Come pure alle possibilità espressive di quel processo produttivo, che è un elemento secondo ma non secondario nel teatro sociale e di comunità. Perché i processi produttivi di questa forma di teatro, da un punto di vista delle risorse economiche, delle risorse di tempo, delle risorse di lavoro di chi ci sta dentro, sono completamente diversi dai processi produttivi del teatro professionale. Io con gli attori lavoro otto ore al giorno e poi sotto prova, sotto debutto, anche dodici: questo lo posso fare. Sappiamo tutti di cosa stiamo parlando, quando sappiamo che dobbiamo andare in scena. Quando invece lavoro con un gruppo di non professionisti si lavora due ore la settimana, e sotto debutto magari due ore al giorno per tre giorni. Questa è una condizione del processo produttivo. Il performer, poi, magari non ha mai performato in uno spazio pubblico, non ha mai performato sul palco, non sa cosa siano le entrate e le uscite di palco, non sa cosa siano le luci. Non ha mai provato quell'emozione. Allora tutto questo aspetto del processo produttivo devo averlo in mente. E so che inerisce i segni che io scelgo, e che sono possibili all'interno di quel gruppo. Magari è un gruppo molto capace nel movimento, quindi una drammaturgia può tenere questo linguaggio. Ma io mi devo domandare se poi la precisione del movimento sarà qualcosa di attingibile da un gruppo del genere, in quelle condizioni produttive. Quindi la forma che andrò a creare col gruppo non potrà essere di coreografie molto precise, perché se abbiamo solo due ore di prove non raggiungeranno mai il livello delle coreografie precise! E allora,

⁸⁵⁴ Si rimanda alla sezione sulla formazione dramaturgica italiana, nell'ultimo capitolo della tesi.

come dramaturg, riconosco quell'elemento – la competenza di movimento – e devo capire in quale forma questo movimento non strutturato, non così preciso, possa essere significativo (perché esprime una competenza, una risorsa, una creatività dal gruppo), ma possa raggiungere al contempo una qualità teatrale. Quindi dovrò immaginare una forma in cui a essere interessante e comunicativa sia proprio la destrutturazione del movimento, non la sua precisione. Questo richiede la posizione del dramaturg: io mi interrogo sulla capacità che quella risorsa del gruppo ha di diventare qualità teatrale, e cerco di capire quale sia la forma giusta. E se sono al lavoro con un regista, ragiono col regista: perché se il regista ritiene di voler fare una cosa molto precisa, alla fine obbligherà il gruppo a camminare avanti e indietro per cinque ore... A ridosso dello spettacolo, il rischio di trasformare un processo di *teatro* sociale in un processo di *sofferenza* sociale è molto alto alto! Se io, invece, so già preventivamente immaginare la forma giusta, che metta quel gruppo nella condizione di fare bene quello che sa fare, evito che il processo produttivo reale distrugga il processo creativo precedente (cosa che invece succede costantemente).

L'altro rischio, invece, è che venga fuori qualcosa che non ha qualità teatrale. Se presidio troppo il processo sociale, alla fine manderò in scena persone i cui movimenti risulteranno brutti, carenti di qualità teatrale, perché non ho pensato alla forma giusta per cui quel *rozzo* – come lo chiamerebbe Peter Brook – avrebbe un valore di qualità teatrale. E quindi la funzione è fondamentale proprio perché ci sono condizioni produttive, necessità di valore essenziali a questo processo, senza le quali rischio di mandare in scena un gruppo di persone che di fatto sta in una funzione esecutiva. A teatro c'è sempre da imparare. Però se io faccio camminare avanti indietro delle persone disabili per cinque ore sto facendo male, non bene! Lo spettacolo potrà anche essere bello: ma di che bellezza staremmo parlando? Questo è il tema. Si può raggiungere una bellezza insieme a una bontà, come dicevano i greci: *kalòs kai agathòs*.⁸⁵⁵ Il dramaturg fa quello. Cerca di facilitare la creazione di bellezza in condizioni che non sono quelle naturali della produzione teatrale.

DC Nei pochi minuti che ci rimangono, sono combattuto se chiederle qualcosa in più sull'interazione tra dramaturg e conduttore o, piuttosto, chiederle di soffermarsi su quelli che sono i suoi riferimenti teorici nell'aver intessuto una panoramica di nozioni drammaturgiche così estremamente precisa: capace, mi è sembrato, di rispecchiare quella che è la concezione globale del dramaturg, come viene declinata in Paesi diversi.

ARG Vediamo se riesco a tenerle tutte e due! Io non sono un'accademica: mi considero una persona che fa ricerca, che fa ricerca teatrale. E in questo senso penso che la pratica teatrale consapevole sia

⁸⁵⁵ Vedi nota 836.

un esercizio di ricerca. E poi accanto a questa pratica l'aver letto, frequentato e studiato – non in ottica accademica, ma in modo comunque “scientifico” – una serie di oggetti e di teorie è stato un elemento che ha nutrito la mia ricerca, e mi ha messo nella condizione di fare dell'innovazione di metodo. Ritengo poi di aver raccolto molto dalla lettura di Copeau [Jacques, 1879-1949], dalla frequentazione molto approfondita di Brook (che per me è uno delle “matrici”), dalle letture e dallo studio dei maestri pedagoghi. Quelli sono stati i miei riferimenti. Quindi aver cercato di comprendere bene quali fossero, nella fase nascente di un'altra idea di teatro, i principi e i processi reali messi in campo per rendere non il singolo attore, ma l'ensemble, generativo e creativo, e avere un'autorialità. E nello stesso tempo la preoccupazione, dentro a questi processi, di inventare nuove forme della teatralità al di fuori di quelle convenzionali del teatro, di matrice ottocentesca.

L'aver studiato molto tali aspetti mi ha consentito di portarmi via quel bagaglio di saperi relativo alla creazione teatrale, e al tema della forma come tema essenziale del teatro. Non tema di scrittura, ma di *scrittura scenica*. Non tanto l'esercizio della scrittura tipicamente anglosassone, ma quello della scrittura scenica nel suo complesso. Questo mi ha dato tantissime chiavi. L'altro dato credo sia che io ho frequentato tantissimi mondi della performatività: quelli che citavo prima, dal teatro ragazzi alla narrazione, alla ricerca anche in situazioni più “classiche”. E anche tanti contesti umani, tante culture: ho lavorato in Kosovo, ho lavorato con mondi diversi. E sempre con l'ottica della ricerca-azione. Di andare a capire quali fossero gli ingredienti di un dato contesto culturale, umano, di settore... Lavorare in un ospedale oncologico per tre anni ti obbliga a ripensare costantemente la tua pratica teatrale, a capire come questa praticamente teatrale possa essere necessaria. Il tutto sapendo il valore del teatro, cioè venendo dall'aver studiato Copeau! Però in questi ambiti c'è una sfida continua. Questi settori fuori dal teatro sono stati un dono straordinario, perché mi hanno consentito ogni volta di rimettere alla prova del fuoco il teatro. E di capire se questo teatro – che io amo, che per me è un dispositivo andragogico meraviglioso – sia veramente tale per tutti, e in tutti i luoghi. E come debba cambiare.

Quindi, via via, metti a punto tutta una serie di elementi. Rimetti anche a fuoco alcuni aspetti più precisi, che riguardano per esempio la distinzione tra dramaturg e conduttore cui facevamo riferimento prima. Perché dall'interno di una pratica di teatro sociale coi gruppi, in cui lavori sempre e solo in termini di conduzione, non hai la consapevolezza di tutta una serie di aspetti di complessità. Mentre l'aver frequentato tanti ambiti, assieme alla grande frequentazione e all'amore per il processo di produzione teatrale dei professionisti (che io ritengo una pratica meravigliosa), mi ha consentito di comprendere che il conduttore in realtà non è una funzione sufficiente, da sola, per presidiare tutti gli aspetti. O quantomeno, è un ruolo che ha bisogno di diversificarsi in più funzioni, con attenzione a un livello socioaffettivo (che è quello, per esempio, a cui colleghi come Giulia Innocenti Malini sono

molto attenti). Ma ha bisogno di presidiare anche la funzione della qualità teatrale. E questa qualità teatrale ha matrice proprio nei maestri pedagoghi: ecco l'elemento di contatto. La figura del conduttore deve arricchirsi. L'obiettivo per cui abbiamo creato questa scuola nazionale è di consentire a questi *factotum* di comprendere che tutto ciò che fanno non è una miscela confusa. Sono, piuttosto, tante funzioni diverse. Se uno ne ha consapevolezza, riesce a potenziarne alcune. Perché poi il grande *vulnus* [latino 'ferita, offesa'] della figura professionale del conduttore di teatro sociale e di comunità è il fatto che la formazione prevalente da cui viene è quella di matrice attoriale. Sono persone che hanno lavorato come attori, oppure vengono dalla formazione che l'attore, negli ultimi anni, ha sempre avuto: più legata al teatro del corpo, al teatro di matrice terzoteatrista. Il che va benissimo. Ma è un teatro che non ha focalizzato la consapevolezza delle funzioni non solo di parola verbale, ma di comunicazione. E questi conduttori, non avendo letto teatro, non avendo analizzato testi teatrali, non avendo compreso il dispositivo di comunicazione che c'è nella struttura di un'opera teatrale, di comunicazione (e quindi come un'opera metta in movimento continuamente, anche in quel residuo che è il testo scritto, livelli diversi, che hanno a che fare con il movimento, la parola, il silenzio, la prossemica, la luce), rischiano di non riuscire a leggere tutta la ricchezza che hanno davanti. Leggono solo la dimensione del corpo, ma anche quella con grande difficoltà: perché la leggono da attori. Oppure la leggono dei registi: e in questo caso hanno una *loro* idea, e la applicano. Quindi penso che il bisogno, adesso, sia proprio rinforzare il conduttore con una capacità di esercizio di sguardo da dramaturg. Una competenza maggiore intorno alla dimensione della parola e della scrittura (ma in generale della composizione), a questa capacità di leggere i segni, e al tipo di performatività che questi segni ci consentono di mettere in atto.

Una capacità di leggere gli spazi: questo è un tema enorme. Il teatro sociale e di comunità, nella stragrande maggioranza delle volte, lavora in spazi non deputati. E questi spazi non deputati sono fortemente drammaturgici. Io non posso entrare in uno spazio senza pensare che per il gruppo che lo abita e per lo spettatore che verrà a vederlo quello spazio dica qualcosa. E questo dire va a dialogare con il contenuto della performance depotenziandolo, contrastandolo, rinforzandolo... Ho bisogno di dare al conduttore una competenza di lettura in termini drammaturgici, cioè di produzione di significati: di vedere quali sono tutti i segni che producono significati, e come comporli al meglio. Questa competenza non viene dalla formazione dell'attore. Viene dalla formazione dei drammaturghi, dei registi. Però, rinforzando la formazione da dramaturgo, io fornisco anche una parte di formazione da dramaturg. Perché poi, in Italia, noi frequentiamo la parola solo come esercizio, una volta, di diaristica personale, oppure di soddisfazione letteraria. La parola teatrale è un'altra cosa. C'è quel bisogno, c'è quel lavoro da fare. Molti conduttori non sanno cos'è un dialogo, e se sentono un dialogo in improvvisazione non riescono a capire se tenga o meno. Se non sai fare questa cosa, non

lavori al meglio per il teatro sociale e di comunità. Fai tantissimo e ottimo lavoro relazionale, espressivo, ma poi questo non si formalizza come si deve formalizzare il teatro. Si deve formalizzare attraverso un dispositivo drammaturgico che è fatto di movimento, parole, musica!

V. Dramaturgie di confine e formazione internazionale tra Italia, Svizzera e UK

Intervista a Simona Gonella

7 aprile 2021

DC Buongiorno Simona. Tu sei probabilmente la più “internazionale” tra i miei intervistati. Comincerei, quindi, chiedendoti come si siano sviluppati il tuo ruolo e le tue mansioni di dramaturg a contatto con realtà nazionali diverse della nostra. Insegni abitualmente in Gran Bretagna, ad esempio: nella patria del literary manager, prima che del dramaturg!

SG Io ho cominciato a frequentare l’Inghilterra alla fine degli anni Novanta, quando il ruolo del literary manager era molto chiaro nel mondo inglese. La mia prima esperienza è stata anche prestigiosa, perché ho lavorato con la Royal Shakespeare Company. Il “literary dramaturg” di allora era la mia sponda, ed era una sponda squisitamente teorico-culturale: col dramaturg si parlava delle ragioni, del perché scegliere un certo testo, del come confezionarlo per il pubblico a livello di comunicazione e così via. Ricordo che allora riportai in Italia questa cosa, che a me sembrava assolutamente da promuovere. Questa idea che sarebbe stato molto bello formare, in Italia, delle persone equivalenti – ovviamente in un mondo e in un sistema teatrale completamente diversi – che potessero essere quel cuscinetto tra l'artista e la produzione. Quindi il mio primo approccio col ruolo è l'approccio con il literary manager: cioè con la persona che si mette tra l'artista e la produzione, e cerca in qualche maniera di fare da ponte tra i due. Poi, nella realtà inglese, il literary manager ha molte altre funzioni (tra le quali scelta dei testi, cura della programmazione e così via). Però io ricordo che riportai dall’Inghilterra questa felice sensazione del bisogno di avere una persona che avesse un background culturale, non organizzativo, ma che non fosse un regista o un attore: non implicata nel mettere in scena, ma dotata della possibilità di dialogare in maniera coerente sia con una parte che con l'altra. E riportai sia quell’idea che quella dei *Boards* (che è un'idea molto anglosassone, ma anche francese e tedesca): l'idea che un teatro si fondi sulla relazione fra più artisti e organizzatori con competenze diverse, nell’ottica di formare un palinsesto e una comunicazione più compositi.

Queste due idee sono quelle che sono restate con me più a lungo. L'idea di una pluralità, che il teatro fosse declinato al plurale, e l'idea di figure che non si spendessero necessariamente e direttamente nell'ambito artistico, ma che potessero in qualche maniera fare da intermediari. Questo è stato un po’

il mio primo approccio, ed è chiaro che avevo nelle orecchie il lavoro fatto sulle *Troiane* di Thierry Salmon da Renata Molinari. Avevo nelle orecchie che cosa fosse un dramaturg, ma all'epoca non applicavo ancora nessuna delle mie attuali potenzialità: quelle le ho scoperte poi. La parte internazionale – che poi io ho coltivato moltissimo, perché attraverso il Piccolo ho fatto progetti internazionali – mi ha dato semplicemente il modo di vedere altri sistemi di lavoro, diversi da quello italiano. Un sistema che ho trovato e trovo tuttora, per usare una parola inglese, un po' *stiff*: un po' rigido, a volte, nella sua incapacità di creare pluralità. Laddove invece credo che oggi la pluralità, intesa come capacità di far sì che nei progetti convergano figure diverse, sia fondamentale.

Questo è un po' il mio sguardo. E ho uno sguardo "diverso" perché, per i casi della vita, ho avuto occasione di lavorare in Paesi diversi, e di maturare un legame con la parte internazionale della pratica. Anche se il mio lavoro da dramaturg vero e proprio si è principalmente svolto in Italia. All'estero ha spesso coinciso con il mio ruolo di regista, quindi non lo definirei un lavoro da dramaturg: perché nel momento in cui coincidi col regista, pur applicando le tue tecniche da dramaturg al tuo lavoro di regia, in realtà non fai quel lavoro di sponda e di arricchimento che invece è fondamentale nella figura del dramaturg.

DC Credo si possa ricondurre questa giusta puntualizzazione finale al lungo dibattito sulla differenza tra la funzione dramaturg, che può essere rivestita da vari membri di un gruppo, e il ruolo del singolo dramaturg. Un dibattito che, spesso, complica la già non semplice individuazione dei praticanti.

SG La drammaturgia è sicuramente quella base d'asta da cui si parte. Come dico ai miei allievi registi, la drammaturgia è quella parola che ci guida: perché l'organizzazione dell'azione è quello che noi facciamo quotidianamente, nel momento in cui espletiamo il nostro lavoro di registi. Però trovo che sia estremamente interessante cominciare a fare dei distinguo. Un conto è il regista che fa anche il drammaturgo, o un regista che ha come collaboratore un drammaturgo. Un conto è la figura del dramaturg, declinata in ambiti diversi: ora più vicina al literary manager, ora più vicina al dramaturg di compagnia ora – altro estremo – al dramaturg di regia. Sono figure assolutamente diverse. E in Italia a volte è difficile distinguerle. Un po' perché il correttore automatico, quando scrivi *dramaturg*, mette subito *drammaturgo*. E tu dici: «No, voglio fare il dramaturg!». E tutti, regolarmente, scrivono «Drammaturgia: Simona Gonella»... E io dico no. Perché io scrivo molto poco, quando faccio il dramaturg. I drammaturghi sono persone che organizzano l'azione sulla pagina scritta e forniscono poi, a chi lo vorrà, il testo da mettere in scena. Il dramaturg, nella sua accezione di dramaturg di compagnia o dramaturg di regia (la persona che sta a fianco al regista all'interno della compagnia), in realtà può anche scrivere. Però non è quella la nostra funzione principale. Perché altrimenti sarei una

drammaturga, e non lo sono. Tutti i lavori di drammaturgia che ho fatto in realtà sono più legati all'adattamento: ho scritto un solo testo originale (che ha avuto anche un certo successo, ed è stato messo in scena all'estero) [si fa riferimento a *Insula*, 1996]. Ma io non mi definirei principalmente una drammaturga. Mi sembrerebbe di andare a toccare degli ambiti in cui i miei colleghi sono molto più bravi. Faccio lavori di adattamento, insegno adattamento, so insegnare a drammaturghi come prendere in mano un testo e farne altro, però sono attività tangenti al ruolo di dramaturg. Molti dei miei allievi del corso di Dramaturg dell'ERT sono un po' entrambi: sono drammaturghi, scrivono, ma espletano anche lavori di dramaturg all'interno di compagnie, o per singoli registi.

Io però ho cominciato, bisogna dirlo, in Svizzera italiana. Il mio primo vero ruolo di dramaturg è stato con la compagnia Trickster-p, che ha sede a Novazzano, in Svizzera: con Cristina Galbiati e Ilija Luginbühl. Da quel punto di vista è stato più naturale fare il dramaturg con loro, perché nel mondo svizzero il dramaturg è sinergico a molte compagnie. È una figura interna, nel senso più di literary manager, a quasi tutte le grandi compagnie svizzere. Trickster-p è una realtà che risiede stabilmente in Ticino. È composta da Ilija Luginbühl, svizzero-tedesco, e Cristina Galbiati, italiana formata all'Accademia Dimitri in Svizzera: dove ha conosciuto Ilija, con cui ha deciso di fondare Trickster-p. La lingua in cui lavoriamo, generalmente, è l'italiano; anche se adesso lavoriamo molto in lingua inglese, perché nei nuovi progetti sono presenti persone che vengono anche da altre realtà. L'italiano però resta la lingua di realizzazione: seguita da varie traduzioni in altre lingue, a seconda dei progetti. La cosa interessante del mio rapporto con questa compagnia è che per Cristina e Ilija, dotati di queste anime diverse, è venuto abbastanza naturale pensare, per me, a un ruolo che fosse simile a quello che loro vedevano in Svizzera. Perciò il nostro primo lavoro di collaborazione l'abbiamo chiamato una collaborazione artistica: è stato 10-15 anni fa, si trattava di un lavoro su *Hansel e Gretel* [h.g.]. Non sapevamo ancora che cosa potessi fare con loro. Ma da quel momento in poi ci siamo detti che io ero il loro dramaturg: perché di fatto espletavo quella funzione – per me poi diventata sempre più chiara – di messa in critica, di messa in domanda, di messa in questione...

Io mi definisco, molto spesso, uno *sparring partner*, perché non sono io che andrò poi a pigliare i pugni nei "campionati". E questo mi piace, è una delle cose che trovo più interessanti del ruolo di dramaturg. Il fatto che sia un ruolo definito all'interno di una funzione, ma che non si metta in competizione. Trovo la competizione sia un po' antistorica, in questo momento; soprattutto quella artistica. Mentre è estremamente divertente fare lo *sparring partner*: tu alleni le idee, prendi a pugni le idee. E se queste idee vogliono vincere, devono essere piuttosto brave! Questa nozione l'ho praticata moltissimo con Cristina Galbiati: che, oltre a essere una regista di enorme spessore in ambito performativo, è anche una persona che, come me, crede nel valore della diversità, della pluralità. Quindi ci siamo incontrate sul terreno di questa pluralità. Cristina mette in campo con me il progetto,

si occupa di tutta la parte di regia e coordinamento, e io la aiuto a far sì che l'idea cresca. E questo è estremamente vivificante.

È lo stesso tipo di metodologia che ho utilizzato recentemente col *Macbeth* [*Macbeth, le cose nascoste*, 2020] di Carmelo Rifici (che, ahimè, non hanno potuto vedere in molti, perché c'è stata la pandemia!): dove addirittura era coinvolta direttamente una drammaturga, Angela Dematté. E questo l'ho trovato un esempio molto chiaro di come, secondo me, potrebbero funzionare le dinamiche plurali. C'è un regista, che è portatore di una visione, di un'idea, di tutto quello che è il mestiere di regia; c'è una drammaturga, che è portatrice di tutto il suo mestiere di scrittura e anche del suo mestiere di ideazione, di creazione. E poi ci sono io: che non scrivo direttamente, ma che comincio a tessere fili, a mettere in crisi, a fare domande, a porre questioni, a studiare... *studiare*, nel senso che mi occupo di leggere altre cose, e poi di portarle nel gruppo e renderle patrimonio comune.

Che è un po', dopotutto, un lavoro più da literary manager. Io non ho mai fatto veramente la literary manager, perché in Italia semplicemente è una figura che non c'è. E non so nemmeno se mi piacerebbe farlo. Lo trovo interessante, mi piacerebbe averlo, se mai dovessi dirigere un teatro: la prima cosa che mi piacerebbe dire sarebbe «Abbiamo bisogno di un ~~di~~ literary manager», perché secondo me è fondamentale. Non mi piacerebbe, credo, farlo; mi piacerebbe collaborarci. Mi piace fare il dramaturg perché ha tutta quella componente *carnale* che è divertente, in cui spingi la creazione in territori diversi: che a volte possono anche essere molto aridi, costringendoti a tornare indietro. Ed è un'altra delle cose molto belle di fare il dramaturg. Creare bivi. Torniamo a quando eravamo bambini: «facciamo come se». Il che significa che i registi che hanno bisogno di un dramaturg devono cominciare a lavorare prima del previsto, perché ci vuole tempo... Però questa parte anche giocosa del creare bivi, del creare alternative, del creare scenari, è significativa. In fondo noi siamo costruttori di mondi possibili, nel senso più leibniziano del termine. E allora questo far vedere mondi possibili, e vedere poi alla fine quale mondo possibile realizziamo, trovo sia una pratica molto interessante.

DC *Molte grazie, Simona. Posso chiederti, adesso, di approfondire le tue esperienze nel nostro Paese: quelle che mi hai detto essere più esplicitamente dramaturgiche? In un'intervista svoltasi qualche mese addietro, Claudio Longhi si era soffermato sul desiderio di Luca Ronconi di avverti con sé al Piccolo come dramaturg, all'interno di un ufficio drammaturgia mai realizzato...*

SG Ciò che chiedi è interessante, perché pone la questione di cosa facciamo in Italia. La pulsione di Ronconi ad avere un ufficio da dramaturg era molto chiara. La cosa che trovo maggiormente interessante è che in Italia c'è un bisogno chiaro, un bisogno espresso in maniera teorica da tutti quanti: dai direttori, dai registi. C'è bisogno di figure che non siano quelle di un regista o un attore,

ma che non siano nemmeno figure di tipo organizzativo *tout court*. C'è bisogno di una figura – che nel caso di un teatro potrebbe essere il dramaturg – che conosca i meccanismi della messa in scena, i meccanismi della “carne”. E quasi tutti i dramaturg, bene o male, sono passati dalla carne: sono passati dal fatto di essere attori, sono passati dal fatto di essere registi. Hanno una formazione che io chiamo carnale, perché “pratica” non mi sembra una buona definizione; anche l'organizzatore ha una funzione pratica.

Qual è la cosa interessante nel creare degli uffici drammaturgia o nell'averne un dramaturg? È che il dramaturg, nella sua capacità di attingere assieme alla componente più carnale e alla componente più intellettuale, riesce a stare in mezzo ai mondi. E quindi che ce ne sia uno in un ufficio – più simile forse a un literary manager – fornisce al teatro quel livello in più di consapevolezza di cosa sta facendo. E anche, se mi permetti, di cosa sta succedendo nella contemporaneità. Perché molte programmazioni di stagioni italiane sono mortalmente noiose. E non perché i direttori non siano capaci (tutt'altro!), ma perché non c'è nessuna figura che dialoga col contemporaneo. Un dramaturg questo fa: dialoga col contemporaneo. Io non sono, ripeto, un dramaturg di struttura. Però nella mia funzione di dramaturg io ho bisogno di capire che cosa succede. Ho bisogno di andare a vedere i festival, di andare a vedere certe programmazioni. E non perché io creda nel teatro contemporaneo *über alles* [tedesco ‘sopra a tutto’], ma perché come dramaturg ho la responsabilità intellettuale di sapere cosa stia succedendo nel mondo. Dopo di che non è detto che il regista che lavora con me userà queste mie riflessioni sul contemporaneo. E mi viene da dire che, se io mai dovessi essere un dramaturg di struttura, non necessariamente la mia struttura poi aderirebbe necessariamente al contemporaneo. Ma io mi chiedo: se non c'è nessuno che riflette sul contemporaneo, che ha le capacità di riflettere sulla parte testuale e sulla parte intellettuale in maniera organica, come pretendiamo di muoverci verso un nuovo orizzonte? Il che non vuol dire, allora, che il dramaturg non ti fa mai più fare Čechov, perché pensa che sia vecchio. Ci mancherebbe altro! Magari, però, ti aiuta a trovare una nuova traduzione, mette in campo delle risorse per farti vedere il materiale cechoviano sotto un'altra ottica, discute con te del cast migliore per realizzare la tua idea...

Questa è la figura che, forse, Luca Ronconi aveva in mente. E mi avrebbe fatto molto piacere poter essere, per lui, quella figura. Magari Luca Ronconi fosse riuscito a portare a compimento questo progetto! Io ero al corrente di questo suo bisogno, perché Ronconi era il classico regista che voleva essere contaminato dal contemporaneo, dai testi contemporanei, in maniera continua. Io non ci ho lavorato direttamente, ma ho assistito a molti suoi “tavolini”. Bisogna sedersi al tavolo degli artisti, e capire che cosa si possa prendere da loro. E personalmente, dai tavolini di Ronconi, mi sono portata a casa *an awful lot* [‘tantissimo, tantissime cose’], come direbbero gli inglesi. Da questi momenti emergeva chiaramente che lui avesse questi desideri, che poi il Piccolo non ha intercettato. Sarebbe

bello che li intercettasse, anche adesso! Ma io ho difficoltà a credere che in Italia si possa scardinare questo meccanismo: perché il dramaturg viene visto come una persona che potrebbe mettere in discussione dei poteri. Invece il dramaturg è esattamente l'opposto. Chiaramente il potere gli interessa, ma è una figura che mette in crisi. E la crisi può essere un'occasione *poietica*. La crisi può essere occasione per evolvere. La verità è questa, che un dramaturg pone le basi per *evolvere*, invece che per *stare*. Un dramaturg spinge le persone. Così dico sempre ai miei allievi: voi avete la responsabilità di spingere. Di spingervi in territori ignoti, ma anche di spingere gli artisti che lavorano con voi in territori diversi. Perché c'è in gioco un problema di allenamento dello sguardo, che è molto interessante rispetto alla figura del dramaturg.

DC *Grazie per questi ottimi spunti, Simona. Ti andrebbe di soffermarti su qualcuna delle tue principali collaborazioni di dramaturg?*

SG Prendiamo i due esempi di Trickster e Carmelo Rifici. Trickster è nell'ambito più squisitamente performativo, Rifici invece è in un ambito di teatro di prosa: non lo definisco classico, perché sono anche terminologie che lasciano un po' il tempo che trovano. Le due esperienze sono diverse, sia i registi-mittenti che i risultati finali sono completamente diversi. Ma rispetto al mio ruolo, ovviamente, ci sono dei fili rossi.

Diciamo che la collaborazione come dramaturg con Trickster parte dal presupposto che il territorio di indagine iniziale che sviluppiamo sia estremamente magmatico. Cristina mi fornisce, all'inizio, la suggestione di un lavoro che a lei piacerebbe sperimentare. Il penultimo lavoro che abbiamo fatto insieme si chiama *Book is a Book is a Book*, ed è un lavoro iniziato tre anni fa. I tempi di Trickster sono molto lunghi, di solito un anno di lavoro, perché loro hanno molte tournée all'estero; quindi Cristina preferisce decantare, dosare. L'idea dello spettacolo me l'ha proposta dopo una mostra all'Hangar Bicocca: «Voglio lavorare sul libro», mi ha detto, «Voglio ipotizzare, sperimentare, che cosa significa per i nostri spettatori, che hanno sempre viaggiato all'interno delle strutture che noi abbiamo costruito,⁸⁵⁶ stare fermi e viaggiare con la mente attraverso un libro». Fine dell'inizio di *Book*. Questo è tipico di Cristina: è un'artista che crede fermamente nel fatto che non si debba, all'inizio, sviluppare troppo, dire troppo, arricchire troppo la propria idea. Perché, in qualche maniera, si condizionano gli artisti collaboratori, gli si restringe il campo dell'immaginazione. Ed è una cosa

⁸⁵⁶ Riporto una descrizione dell'attività di Trickster-p offertami a parte dalla dramaturg, che ritengo significativa alla comprensione della realizzazione qui trattata: «Quello di Trickster è un lavoro basato su un insieme di suggestioni audio ed esplorazione dello spazio secondo date regole: Trickster generalmente prevede uno spettatore in movimento che costruisce la propria esperienza tramite la somma di quello che ascolta, di quello che vede e del tipo di viaggio che sta facendo».

a cui credo profondamente anch'io. Bisogna stare sempre molto attenti, quando si attuano delle collaborazioni, a non dire subito «Allora si fa così». Perché ovviamente l'altro non ti può fornire molti mondi possibili: gli hai già chiuso l'immaginazione!

Questo è il primo seme. Con Cristina funziona così: mettiamo un primo seme, e io poi comincio a fare domande, comincio il mio lavoro da dramaturg. Le domande non sono domande volte a sapere come lo faremo. Il *come* è una domanda che il dramaturg deve cercare di trattenere, è una domanda molto tarda nel processo. All'inizio le domande del dramaturg sono sui *perché*, sui *cosa*, sul concetto. All'inizio Cristina e io non ci preoccupiamo di sapere come, alla fine, faremo lo spettacolo; questo verrà in seguito. La preoccupazione iniziale è come allenare il concetto: quindi, nel caso di *Book*, cosa significa viaggiare in un libro, quali tipi di *references* ci vengono in mente, quale tipo di mondo stiamo costruendo. È chiaro che abbiamo anche delle references interne. Questo accade quando la collaborazione fra due persone si sviluppa nel tempo: io e Cristina abbiamo un bagaglio enorme di references. Ma il primo passo, coi Trickster, è questo. Il concetto. Ci piace sempre – è una cosa che ho imparato da Cristina – pervenire ai cosiddetti *statements*, cioè alle 10 cose per cui questo spettacolo è 1) ..., 2) ..., 3) ..., 4) ... etc. Questa è la prima parte del lavoro. Poi, man mano che andiamo avanti, è chiaro che comincia a intersecarsi con il concetto. E quindi noi dobbiamo cominciare a capire, nella realizzazione, che cosa vogliamo in termini di esperienza per lo spettatore. *Esperienza* è la parola chiave nei lavori di Trickster. I lavori di Trickster, non essendo lavori di prosa frontale, pongono l'esperienza dello spettatore al centro: tu, come spettatore, sei implicato. Si inizia cercando di capire come l'esperienza dello spettatore si saldi col concetto. E, man mano, si costruiscono degli *strati*. Come dico sempre ai miei allievi, noi lavoriamo per *sedimentazioni*: costruiamo uno strato dopo l'altro. Dopodiché alcuni strati saranno sempre presenti, mentre altri si perderanno... Questo è un altro lavoro di cui molto spesso mi occupo io. Tirare le fila del percorso e cominciare a costruire delle strutture: spesso aiutandomi con dei disegni, con la delineazione di linee concettuali, di bolle tematiche. Il lavoro che facciamo con Trickster è un'esperienza che implica un dialogo continuo. Cristina, in aggiunta, svolge solitamente anche dei grandi lavori in solitaria, per poi mandarmi delle mail: mi inoltra delle idee, sulle quali io posso lavorare anche dal punto di vista della scrittura. Questo è, sostanzialmente, il modello di lavoro che abbiamo io e Cristina.

Il modello con Carmelo Rifici è stato leggermente diverso, per due motivi. In primo luogo perché c'era un testo mittente, *Macbeth*; in secondo luogo perché c'era una drammaturga, Angela. Lei ha gestito tutto quel piano testuale che con Trickster gestiamo io e Cristina, perché sono testi ex novo. A me piace sempre ricordare gli inizi dei lavori, perché secondo me sono molto importanti. Carmelo e io ci siamo incontrati in un bar a Porta Romana [Milano]; Carmelo mi ha chiamato per parlarmi del suo progetto su *Macbeth*. Lui mi conosceva per altri motivi. Aveva visto tutti i lavori dei Trickster, e

mi aveva chiesto di collaborare con LAC per via della mia attività più connessa al pubblico. Io ho svolto tutta una parte di lavoro col pubblico, nell'ottica del famoso "allenare lo sguardo". Mi interrogo da anni su come si fa ad allenare lo sguardo delle persone: dei registi, degli artisti, ma anche dei pubblici.

DC *Anche quella dell'audience development è una pratica che credo si possa considerare estremamente drammaturgica. Kenneth Tynan sognava «a theatre of intelligent audiences», dopotutto...*⁸⁵⁷

SG Esattamente. Questa è una parte che ho sviluppato con Paola Tripoli al FIT [Festival internazionale del teatro e della scena contemporanea] di Lugano, e prima ancora con Cristina Galbiati: insieme abbiamo fatto un progetto con dei giovani registi, cercando di allenare il loro sguardo. Ho lavorato dieci anni sull'audience development. In un senso quantitativo, ma anche e soprattutto qualitativo: capire – in compagnia dell'audience – come gli spettatori possano avere accesso a progetti di natura diversa in una maniera che non li faccia sentire necessariamente inadeguati, inadatti o pregiudizievole.

Carmelo mi ha conosciuto in questo contesto, e poi mi ha invitata a lavorare come dramaturg per *Macbeth*. «Mi piacerebbe lavorare su una parte più psicanalitica, più analitica del *Macbeth*», mi ha detto. E allora abbiamo cominciato a parlare. Abbiamo cominciato a buttare giù l'idea che magari ci sarebbe stato veramente possibile scomodare uno psicanalista. Abbiamo fatto una prima chiacchierata. Nella quale in realtà, se ci penso a posteriori, c'era già tutto. Ma c'era già tutto perché Carmelo aveva già le idee abbastanza chiare, e perché Angela aveva già svolto del lavoro. C'era già tutto, poi, perché la nostra relazione si è svolta in modo molto liquido, molto facile. Credo che da questa relazione siamo usciti entrambi molto soddisfatti. Che è una cosa fondamentale, come ricordo sempre ai miei allievi: bisogna dirsi se la relazione è una relazione che ci lascia soddisfatti o meno. Se non ci lascia soddisfatti, bisogna dirlo. Perché, altrimenti, si rischia che le relazioni si sviluppino in frizione. Il dramaturg non mette mai in frizione: il dramaturg, casomai, mette intenzionalmente in moto delle cose che possono poi magari frizionare. Ma è fondamentale, secondo me, che un dramaturg comprenda immediatamente quale relazione ha col suo regista (qui parliamo del dramaturg di regia; col dramaturg di compagnia sarebbe un po' diverso). È fondamentale che gli allievi intenzionati a sperimentare questo lavoro sappiano che il dramaturg è una figura relazionale. Ed è una figura che dalla bontà della relazione può fare emergere la bontà del proprio lavoro. Se il dramaturg si mette di traverso, in competizione, è finita. Con Carmelo, fortunatamente, questo non è

⁸⁵⁷ Vedi nota 298.

successo. Avevamo il testo mittente, *Macbeth*, e Carmelo aveva le idee molto chiare su che cosa voleva fare di quel testo. Ha esordito dicendo «A me di quel testo interessano tre personaggi: Macbeth, Banquo e la Lady. Tutto il testo viene letto attraverso il loro fuoco, e mi interessa una parte oscura, psicanalitica. Questionare sull'innocenza, sul rapporto più profondo col male». Ma io della parte testuale mi sono occupata solo laddove Angela mi chiedeva un parere, ad esempio a livello di linguaggio: perché ovviamente poi c'è stata una traduzione, una ritraduzione. La mia parte, relativa al lavoro di dramaturg, è stata invece di accompagnare Carmelo nel capire come questa sua visione, più relativa all'esplorazione dell'io, poteva manifestarsi in scena. Abbiamo immediatamente capito che avevamo bisogno – e loro del resto l'avevano già intuito, si erano già informati al riguardo – di un vero e proprio psicanalista di riferimento. L'abbiamo trovato in Giuseppe Lombardi, uno psicanalista che vive vicino a Varese, uno junghiano. E abbiamo strutturato insieme i primi lavori. Abbiamo stabilito subito che gli attori coinvolti nel progetto dovessero essere implicati, e abbiamo fatto una prima parte più pratica di implicazione. Cosa vuol dire? Vuol dire che gli attori sono andati dallo psicanalista! Un'ora ciascuno, registrati. E la domanda che veniva posta loro in questa sede era «Quando avete letto il *Macbeth*, cosa ne avete pensato?». Ed è qui che il lavoro da dramaturg ha cominciato sempre più a venire fuori. Giunti a questo punto i testi mittenti si erano moltiplicati: *Macbeth* e i testi redatti dagli attori durante le sedute di psicanalisi. Allora abbiamo cominciato a fare una composizione. Che è un altro dei grandi lavori del dramaturg: accompagnare compagnie e registi nella composizione del progetto. Quindi disporre più materiali sul tavolo, e cominciare a combinarli. Con l'aiuto, in questo caso, di Carmelo e Angela.

Il linguaggio del dramaturg è molto basato sui bisogni altrui. Il regista può sentire il bisogno che venga fuori una componente della Lady Macbeth relativa alla maternità, e che non sia però l'ormai classico stereotipo del desiderio di un figlio da Macbeth. Una percezione che non sia schiava di un certo pregiudizio: al contrario, una componente della maternità legata anche a un'età che passa, a un sentire che il proprio corpo non ce la può più fare... Questo è un bisogno. E io, dramaturg, devo interrogarmi su come rendere esplicito questo bisogno. È chiaro poi che c'è il contributo della dramaturga, di Angela: che ad esempio ha riscritto il monologo della Lady secondo questo bisogno. E la *triangolazione* regista-dramaturgo-dramaturg è estremamente interessante (mentre con Cristina la triangolazione poi diviene nella pratica: diviene con Ilija, che è il realizzatore degli ambienti). Questa idea della triangolazione credo sia una parte fondamentale del lavoro del dramaturg. È la capacità di stare in mezzo, nel senso più tecnico del termine: implicarsi, stare in mezzo e compromettere. Il dramaturg deve essere in grado di *compromettere*, cioè di capire qual è il limite dell'essere in mezzo fra due cose.

Questi sono due lavori utili come esempi. Uno completamente ex novo, l'altro dotato di testo mittente. In comune hanno l'attività del dramaturg. Che è un'attività di indagine, scavo, proposta, riproposizione, tracciamento di mappe... Il dramaturg, in realtà, lavora su *mappe concettuali*. Questa è la verità. Noi lavoriamo su mappe concettuali: mettiamo l'oggetto al centro. E lo facciamo da molto prima che esistessero le mappe concettuali; si tratta solo del nome che è stato dato a una tecnica. La mappa concettuale è qualcosa che appartiene a chiunque voglia vedere dall'alto un oggetto, e farlo vedere ad altri. Questo è quello che fa il dramaturg, o almeno che faccio io. Lavoro, poi, sull'intelligenza collettiva: c'è uno stimolo continuo a riflettere su quali immaginari stiamo lavorando. Non è che il regista non sia in grado di farsi da solo delle domande al riguardo. Una persona terza, però, risulta maggiormente in grado di farti quelle domande che tu, in autonomia, non ti faresti. Carmelo, ad esempio, voleva assolutamente coinvolgere il pubblico in un meccanismo di voto. E in quel caso, da dramaturg, ho iniziato a porgli delle domande «Cosa intendi per voto? Quale immaginario scardiniamo? Nella pratica, che cosa vuoi fare?». L'idea del voto è venuta meno: perché tecnicamente non era possibile realizzarla, sarebbe stato troppo complesso.

Le collaborazioni con Cristina e Carmelo continuano tuttora. Adesso sono coinvolta dal nuovo progetto di Cristina, e dal nuovo progetto di Carmelo.

DC Grazie mille di questa bella panoramica delle tue collaborazioni. Vorrei chiederti, ora, cosa pensi delle possibilità di una formazione universitaria o post-universitaria drammaturgica: se possa avere un senso, se possa essere una soluzione. O se, invece, ritieni il dramaturg debba muoversi, come tanti ritengono, su percorsi collaterali, non esplicitamente indirizzati alla professione drammaturgica. Lo chiedo, chiaramente, anche alla luce della tua esperienza con ERT: sostanzialmente l'unica istituzione italiana a offrire una formazione ufficiale di questo tipo!⁸⁵⁸

SG Quando parliamo di formazione in Italia, la formazione rispetto al dramaturg non può essere estremamente specialistica per una ragione molto semplice: perché non c'è uno sbocco di mercato adeguato. E anche perché, in realtà, la bellezza della forma e della figura del dramaturg è proprio quella di uscire dall'idea dei settori, della specializzazione. Perché il dramaturg è in sé una figura plurale. E nel momento in cui tu formi un post-laureato (quindi una persona che ha già un suo bagaglio culturale e anche magari un bagaglio pratico), la cosa interessante di tale formazione è quella di offrire allo studente una pluralità di approcci a quello che è il mondo relazionale e contenutistico della drammaturgia in generale, e poi della figura del dramaturg nello specifico. La forza, io credo, del corso

⁸⁵⁸ Almeno in relazione a una realizzazione teatrale di stampo "tradizionale": non si dimentichi, a questo proposito, la formazione drammaturgica nell'ambito del teatro sociale e di comunità offerta a Torino da SCTC.

dell'ERT – e in parte però anche la sua debolezza: sono sullo stesso piano – è il fatto che forma persone che saranno in grado, dopo un anno di studi, di avere una maggiore dimestichezza col testo. Lo potranno realizzare e trattare. Ma li forma, al contempo, ad avere una maggiore dimestichezza con la relazione: li prepara su quello che è il rapporto tra la loro figura e la compagnia. Per me, però, l'ERT è ancora tanto sbilanciato sulla parte di scrittura; nonostante sul fronte relazionale dia delle ottime occasioni anche progettuali, all'interno delle sue varie attività. Da un punto di vista del vantaggio, è coerente col mondo italiano: un mondo in cui è chiaro cosa faccia il drammaturgo, ma non cosa faccia il dramaturg. Il rapporto con gli studenti, almeno nel mio caso, è stato di confidare nelle loro capacità di scrittura e nelle loro nozioni teoriche, ponendoli però davanti al problema di interagire con dei registi e coi loro progetti. Mi considero l'anima più *carnale* del loro corso. Un po' perché io non sono una studiosa, non ho un curriculum accademico; un po' perché mi sembra che nel bilanciamento degli studi ci voglia anche una parte più pratica. Allora il rapporto con gli studenti dell'ERT è un rapporto in cui io servo da esempio di lavoro. Il lato positivo è che fanno tanto lavoro di scrittura, che gli può essere utile nel mondo. All'interno di quel progetto, però, personalmente avrei dato più aria e voce alla parte pratica. Avrei promosso progetti di audience development, che sono delle ottime palestre. Ecco, quella che secondo me oggi in Italia manca è la nozione di *palestra*. Elaboriamo concetti alla velocità del fulmine. Però poi bisogna creare degli ambiti di allenamento in cui le persone che vogliono sperimentare possano allenarsi. E le palestre sono quella parte dei corsi più pratica, carnale.

Secondo me la cosa importante è che qualsiasi formazione deve ampliare le capacità di chi si forma di guardare le cose; di scegliere, una volta fuori sul mercato, come usare le proprie competenze, e dove. Perché sennò si è generici. Credo che a mancare, in Italia, sia la nozione di come faccio a mettere in pratica quello che so. E manca perché per farlo, bisogna *farlo*. Bisogna creare dei contesti formativi in cui la cosa che accade non è teorica, ma pratica. Dobbiamo anche in parte uscire, secondo me, da una certa intellettualizzazione della figura del dramaturg. Perché non è così. Perché il dramaturg in realtà è quanto di più carnale ci sia, volendolo vedere. Alla RADA [Royal Academy of Dramatic Art] io mi occupo soprattutto di progettazione con il master in Theatre Lab. E una parte del mio lavoro è sviluppare con gli studenti delle tecniche di *devising*, delle capacità di creare in maniera collettiva.⁸⁵⁹ A loro, per esempio, io insegno una parte del lavoro dramaturg. Prendo, del dramaturg,

⁸⁵⁹ Sulla nozione di *devised theatre* (letteralmente 'teatro ideato', in contrapposizione al teatro 'fornito' da un testo preesistente), che conetterei alle possibilità di una scrittura scenica collettiva (sulla quale rimando nuovamente a MANGO, *Scrittura scenica*), Cfr. anche CHEMERS, *Ghost Light*, pp. 133-136. Di tale pratica, poi, Teresa Stankiewicz si premura di offrire una rapida quanto efficace definizione, identificandola con «a collaborative effort by a group that is involved in creating the script and staging, from inspiration to performance» (STANKIEWICZ TERESA, *Who is the dramaturg in devised theatre?*, in Romanska, Routledge Companion, p. 192; «lo sforzo collaborativo di un gruppo coinvolto nel creare il copione e l'allestimento, dall'ispirazione fino alla sua realizzazione»).

la parte relativa a come ci si parla fra artisti. È qualcosa che ho fatto anche per ERT. Noi siamo persone che parlano: come ci abituiamo a parlarci tra artisti, con uno scopo? Come ci diciamo ciò che vogliamo dirci? Come faccio a far sì che non ci sia contrapposizione, che il regista o il collaboratore non si senta prevaricato? Ci sono alcune regole base su come si parla da dramaturg. Si evitano espressioni come *bello, brutto, mi piace, non mi piace, se fossi in te farei...* quest'ultima è la dannazione dei dramaturg, un vero e proprio anatema. Tu puoi illustrare degli scenari a un regista o a una compagnia, puoi dare loro degli strumenti, ma non puoi dire *se fossi in voi farei*. Perché altrimenti faresti loro la regia!

Sono questi, sostanzialmente, i miei strumenti pratici: il linguaggio, la relazione, l'abbattimento degli ego (la rinuncia a mettere in gioco il mio ego contro il tuo ego). Queste tre cose sono fondamentali. Poi c'è tutto, chiaramente, il lavoro sul contenuto e sulle modalità: come ti faccio esplorare il contenuto, che modalità diverse posso offrirti. Ai miei allievi dell'ERT mando di solito una serie di link a tutte le compagnie più interessanti della scena contemporanea; soprattutto quelle performative. E insieme ragioniamo su che cosa si può prendere da ciascuna compagnia. Se tu, per esempio, stai lavorando con un regista interessato a un tipo di processo che implica una relazione *site-specific* con la città, è chiaro che il dramaturg deve offrire immediatamente alcuni esempi: primo fra tutti *Remote X* dei Rimini Protokoll, o *Perhaps All The Dragons* dei BERLIN. Il mio compito di insegnante è sì fornire del materiale agli allievi, ma anche ricordare loro che il lavoro del dramaturg è quello. È archiviare nel proprio computer, o dove si vuole, quante più *references* possibile. Perché noi non necessariamente generiamo nuove idee originali; non necessariamente dobbiamo inventare. Ma è fondamentale che *veniamo da qualche parte*. Linguaggio, references, relazioni. Questi sono gli ingredienti. E mi piacerebbe che l'ERT ampliasse il monte ore di queste attività più pratiche. C'è ancora molto sbilanciamento sulla scrittura, secondo me. La raccolta e la visione delle references, comunque, è un lavoro che io faccio molto spesso: prendere qualcosa che hanno fatto altri, e scorgervi delle potenzialità per qualcosa che vogliamo esprimere noi. Questo serve a far sì che gli artisti si allenino a uscire dall'autoreferenzialità e allenino l'umiltà di vedere che, se qualcuno ha già fatto qualcosa che ci risuona, è sano attingervi. E questo per me è fondamentale per il ruolo di dramaturg. Noi dramaturg dobbiamo avere sicuramente un'opinione e un gusto, però è fondamentale che non siamo condizionati da questi. Il dramaturg non entra nel merito del *mi piace*. Entra nel merito di *funziona o non funziona* per l'idea che stiamo sviluppando insieme. Non è detto che io aderisca a tutto quello che fanno Trickster, Carmelo Rifici o il Master londinese. La mia è un'adesione di tipo pratico: io aderisco al fatto che ho dato modo alla tua idea di aumentare la propria complessità. Il dramaturg aumenta la complessità. Se vogliamo scomodare Vasil'ev, io sono un soggetto interiore che spinge soggetti interiori.

Allora il lavoro coi link altrui secondo me è estremamente interessante. È un modo per allenare artisti e dramaturg a uscire dalla propria autoreferenzialità, e soprattutto a coltivare la pluralità e la curiosità. Perché, ce lo siamo detti all'inizio, il dramaturg (o il literary manager) è colui che sa, che vede, che va, che legge, che studia, che visita i festival, che passa le giornate sui video... È questo, in sostanza, il lavoro di ricerca e di indagine.

DC *Grazie infinite: ogni risposta accresce la mole già strepitosa degli spunti che mi hai offerto. Come ultima domanda vorrei concentrarmi su una questione di "etichette". Tu hai accennato più volte, nel corso delle tue risposte, alla dicotomia tra un dramaturg di regia e uno di struttura. E questo richiama, per me, quella miriade di etichette che si tenta spesso di associare al dramaturg. Identificatori che variano in maniera molto evidente a seconda delle realtà nazionali: nel mondo tedesco post-brechtiano ce ne sono numerosissime, ultima ma non meno importante la Produktionsdramaturgie; nel mondo anglosassone al production dramaturg si "contrappone" il new play dramaturg; in Italia Meldolesi insisteva sull'importanza del dramaturg artista come "salvezza" rispetto alla prospettiva di un dramaturg burocrate...⁸⁶⁰ Ma anche le ultime due sono etichette delle quali faccio fatica a ipotizzare un utilizzo stabile in un Paese, come il nostro, in cui la dramaturgie non esiste stabilmente. Mi sembra che diciture applicabili a un dato momento, a una data collaborazione, non possano essere applicate universalmente. È tutto troppo nebuloso, troppo fluido. Hai un'opinione al riguardo?*

SG È molto fluido, hai perfettamente ragione. Il dramaturg pone un problema proprio rispetto alla funzione. Noi, negli anni, abbiamo fatto la pace col drammaturgo: ormai abbiamo capito che storicamente il drammaturgo è sia Pirandello, sia il drammaturgo di compagnia, quello che scrive come risultato di processi di improvvisazione. Abbiamo fatto la pace perché comunque si tratta, in ogni caso, di una persona terza che traduce su carta degli impulsi che possono essere propri oppure desunti dal lavoro di terzi. Sul dramaturg non riusciamo a fare pace perché il termine dramaturg viene usato per una miriade di funzioni diverse. Vogliamo definire quella persona che nel mondo anglosassone, all'interno delle strutture, si preoccupa di costruire le stagioni, ma allo stesso tempo interagire con i registi? Ok, è un literary manager. Ma quando il literary manager si siede al tavolo col regista e parla della messa in scena dello spettacolo, è ancora un literary manager, o è un dramaturg? Io credo che Meldolesi ci abbia regalato questa dicotomia tra il dramaturg artista e il dramaturg burocrate. Perché è vero che quando Meldolesi scrive, la figura del dramaturg burocrate, di matrice tedesca e anche in parte inglese, è un po' l'accezione più evidente della parola: quello che

⁸⁶⁰ Vedi nota 777.

è all'interno di una struttura, e al pari dell'organizzatore espleta le sue funzioni in maniera più burocratica, più relativa all'ufficio.

Io credo però che, se vogliamo essere aperti e trasparenti, dobbiamo prendere la parola che hai usato tu. La parola *funzione*, cioè a cosa serviamo. Questa idea del servizio a me è sempre piaciuta molto. Non la vedo come qualcosa di negativo. Essere al servizio di un'opera di un'opera d'arte trovo sia puro, intenso, bello. E allora la funzione del dramaturg che lavora con un regista o una compagnia è una funzione di implementatore di complessità, di apertore di mondi, di messa in crisi di contenuti, di fornitura di spunti di allenamento. Quindi è una persona assolutamente sinergica al progetto, con una forte componente artistica, e che tuttavia non si pone come suo leader assoluto (e io trovo che nel mondo attuale sarebbe bene sfumasse anche l'idea stessa del leader). Quando questa funzione – che in Italia non c'è – viene spostata all'interno delle strutture, il dramaturg assume più il ruolo di scopritore di nuovi testi o collaboratore di drammaturghi (per esempio la funzione del literary manager del Royal Court londinese è in buona parte quella di uno scopritore di talenti).

Io credo che si debba cominciare a declinare il dramaturg secondo la sua pluralità di funzioni. La distinzione artista/burocrate di Meldolesi può ancora avere senso. Io trovo però che in qualche maniera questa definizione del dramaturg burocrate abbia un po' rallentato, in Italia, l'idea che ci possano essere dei dramaturg di teatro. L'etichettatura esaurisce la sua potenzialità laddove, invece di parlare di funzioni pratiche, tende a teorizzare. A me sarebbe sempre piaciuto che nel nostro Paese, all'interno dei teatri, il dramaturg o literary manager potesse essere anche la persona che viene spedita in giro per il mondo a imparare. Ricordo, per esempio, che al Piccolo c'era Alessandra Binanti, l'attuale organizzatrice di Pippo Delbono, che collabora anche con ERT. Alessandra è molto curiosa, e parla una miriade di lingue diverse. Io, tornando dall'Inghilterra, pensavo sempre che una persona come Alessandra potrebbe lavorare all'interno di una struttura non come organizzatrice, ma come fornitrice di spunti e idee.

Qui entra in gioco la parola funzione. E noi in Italia, come sempre, siamo cencelliani. Manuale Cencelli del drammaturgo: un po' qui, un po' lì, un po' su, un po' giù... Io mi considero, nella definizione di Meldolesi, collocabile nell'area del dramaturg artista. Anche perché non posso esimermi dal dire che sono stata un'attrice, e sono anche una regista. Per cui il mio lavoro, quando faccio il dramaturg, è anche di tacere in fatto di idee di regia, perché secondo me è molto brutto che il dramaturg entri a gamba tesa invitando il regista a dire questo o quello agli attori... No, no, no. *Shut up!*

DC In Italia, devo dire, io faccio fatica a intravedere una figura di dramaturg burocrate: nella misura in cui, banalmente, lo stesso ruolo del dramaturg non è istituzionalizzato. Intravedo più facilmente

una schiera di professionisti altri che, occasionalmente, hanno avuto modo di essere anche dramaturg, o di agire da dramaturg. Secondo me, almeno al momento, il rischio della burocratizzazione della figura del dramaturg è fatto passare in secondo piano dalla mancanza della figura stessa!

SG È perché noi siamo anche un po' "turisti". Quando io mi definisco nel mio curriculum inglese, per esempio, metto «Simona Gonella: director, dramaturg, deviser». Io sono queste tre cose. L'ho detto anche ai miei studenti. «Abituatevi a dire che cosa siete», perché sennò in Italia non passerà mai. Ritengo poco probabile che un dramaturg possa fare il dramaturg e basta, a meno che non lo faccia all'interno di una struttura, o che in ambito artistico faccia il dramaturg di compagnia: come per esempio Greta Cappelletti, che si definisce dramaturg di Liv Ferracchiati. E lei in realtà scrive anche il testo, ma è comunque sinergica alla compagnia di Liv Ferracchiati. Generalmente, in Italia, oltre al dramaturg ci troviamo spesso a dover fare anche altro. Però io invito i miei allievi a dichiarare il loro ruolo di dramaturg, perché bisogna cominciare comunque a parlare, a dirselo. Bisogna cominciare a dire di cosa hai bisogno da me. Se hai bisogno che io ti dia una mano a scrivere il testo, non sono un dramaturg. Qual è la mia funzione? Più noi – ed è l'invito che faccio a tutti – ce lo diciamo, più forse riusciremo, negli anni, a fondare in Italia quantomeno la pratica del dramaturg artista. Che non sarà mai, secondo me, l'unico lavoro che potrai fare: nel sistema italiano ci vorranno anni, ci vorrebbero delle rivoluzioni. Però, intanto, cominciamo a declinarci in quanto tali. Cosa fai? Per questo progetto, ho fatto il dramaturg. Dobbiamo lottare perché la nostra professione, se esiste, venga parlata. Non siamo parlati abbastanza. E io ci tengo molto: quando da *dramaturg* divento *drammaturgia*, mando le mail agli uffici stampa. Dico «No, non ho fatto la drammaturgia di *Book*. No, non ho fatto la drammaturgia di *Macbeth*».

Io sono un dramaturg, che vi piaccia o no. In questo sono abbastanza insistente. Perché solo se *parliamo* il nostro ruolo possiamo poi pensare che altri ne parlino, e ce lo qualificino!

VI. *Curare le azioni. Trent'anni di dramaturgie di Renata M. Molinari*

Intervista a Renata Molinari

27 dicembre 2021

DC *Buongiorno prof.ssa Molinari, e ancora grazie per aver acconsentito a questa intervista, in particolare durante la congerie festiva. Abituamente ai miei intervistati sottopongo tutta una serie di domande su quale sia la loro percezione del dramaturg, su che conoscenza formale hanno della prassi, su che fonti abbia tale conoscenza... Ma direi che nel suo caso, avendo dedicato un volume monografico a tutte queste questioni, possiamo permetterci di glissare! Mi piacerebbe, allora, chiederle qualche ragguaglio in più su alcune delle attività che ha menzionato ora nel Lavoro del dramaturg, ora in altri testi. Inizierei chiedendole di quella sua “anomala” attività di dramaturg per gli “assoli” attoriali: per il Placido Don di Luigi Dadina e per Il custode delle partenze di Massimiliano Speziani e di Giuseppe Battiston (poi costretto ad abbandonare il progetto). Mi sembra che in un numero di «Prove di drammaturgia» abbia dichiarato, nel caso di Speziani, di aver curato di persona il testo, ma che la natura collaborativa a due dello spettacolo abbia reso ben meno rilevante la questione di una scrittura univoca!⁸⁶¹*

RM Aggiungo a questo elenco anche il *Pascoli* [*A quel cielo lontano. Il mio Pascoli*] fatto con Battiston. Poi dopo con lui c'è stato anche lo spettacolo su Pasolini friulano [*Non c'è acqua più fresca*], però diciamo che in quel caso si è trattato più d'una drammaturgia legata allo spettacolo, lì c'era una regia, di Alfonso Santagata, che aveva lunga consuetudine di lavoro con Battiston, mentre *A quel cielo lontano* era una drammaturgia d'attore, e quindi una drammaturgia con e per un attore. E questi percorsi forse sono un po' anomali, ma probabilmente sono anche quelli che mi interessano di più, perché definiscono una pratica drammaturgica al di là della collaborazione con i registri. Da un lato ci sono delle questioni “esistenziali”: per me è molto difficile, dopo una collaborazione creativa così intensa come quella con Thierry Salmon, trovare una sintonia con altri registi. Ed è più difficile dopo la morte di Thierry che non con Thierry in vita, perché allora era possibile provare strade diverse, confrontarle, farle confluire. Per quanto riguarda il rapporto con gli attori, per me è sempre stato, e rimane sempre, fortissimo. Tutto ciò ha anche un riscontro teorico: ho sempre detto che i miei strumenti drammaturgici derivano dal lavoro dell'attore – lo rivendico anche nel libro – e sono valorizzati ulteriormente in presenza di un rapporto stretto con un attore (stretto vuol dire che ne conosci le attività, ma anche la domanda intima al teatro). Ed è ancora più significativo se la proposta, come è accaduto con Speziani e Battiston, non viene da te, ma viene dall'attore. Il caso di Luigi

⁸⁶¹ Il riferimento è nuovamente a MOLINARI, *Oltre il dramma*.

Dadina poi, è ancora diverso: prima di *Al Placido Don* abbiamo fatto tante cose assieme, anche “piccole”, come i *Trebbi* [*Trebbi nella pineta di Classe*], con lui quindi c’era un certo allenamento non ad andare in scena, ma ad andare in pubblico, con alle spalle un percorso fatto assieme. E questa è una bella differenza.

Tutto ciò si avvicina molto, poi, al lavoro didattico. Io, per esempio, concludevo tutte le mie sessioni in Paolo Grassi con un’apertura in pubblico del lavoro fatto. E questo ti impone la costruzione, se non di uno spettacolo, almeno di un filo drammaturgico che tenga la tensione di chi guarda: senza sovraccaricare, abbellire o mettere eccessivamente in scena un lavoro che è e deve restare didattico. Personalmente non ricordo di essermi espressa sul testo del *Custode delle partenze*, ma in quel caso specifico bisogna tenere conto che c’era anche Ágota Kristóf [1935-2011, autrice del libro *Trilogia della città di K.* che ispira lo spettacolo] e c’erano, soprattutto, le domande dell’attore: domande che corrispondono da un lato a un interesse specifico per quel testo, per quella materia, per quelle figure, ma dall’altro corrispondono anche a un modo di costruire sulla scena, attraverso improvvisazione, attraverso richiami interni fra testo e azione. Ed è questo che io “rivendico” con grande veemenza: il percorso che ha portato lì, cioè gli esercizi. Inventare degli esercizi *ad hoc*, assumere il testo *praticamente*. E questo percorso lo rivendico anche perché al suo interno c’è un forte legame con la didattica: inventare esercizi, fare degli esercizi di drammaturgia, esplorare una drammaturgia in azione. E sono rilevanti anche l’assenza del regista e della funzione autorale: non viene firmata una regia (uno spettacolo *di, con, etc.*), si crea una situazione di grande intimità e anche di svelamento reciproco di percorsi di lavoro sul testo, sullo spazio, eventualmente su un personaggio... in ogni caso si tratta di un lavoro che comincia e finisce prima della sala. Nel caso di Luigi Dadina, per esempio, comincia con i grandi viaggi – che poi sono viaggi all’interno di circa settanta chilometri – per andare a cercare le orme dei partigiani, oppure, nel caso di Speziani, comincia nel cercare questo doppio possibile (o non possibile) del fratello. Speziani ha lavorato molto sullo spazio, spesso ha allestito gli spettacoli all’interno di abitazioni private, facendo di volta in volta riferimento alla vita delle singole case. Ma i riferimenti alle case, tramite il testo della Kristof, diventavano anche riferimenti testuali o d’azione scenica.

Gli “assoli”, quindi, sono sostanzialmente delle drammaturgie; quello di Speziani in particolare. Delle drammaturgie aperte che possono costantemente, per la pratica d’attore, mettersi all’opera con spazi diversi, con possibili riletture diverse. Con Giuseppe Battiston era ancora diverso perché in questo caso la linea guida era un omaggio a Pascoli. E la drammaturgia era veramente un confronto a quattro mani, perché c’era l’individuazione del filone principale, Pascoli socialista – «è la pietà che l’uomo all’uomo più deve»! [dall’ode pascoliana *Nel carcere di Ginevra*] –, e quindi un dialogo di poesie o di testi di prosa e di lettere di Pascoli a dare corpo e azione a questo nucleo.

Una discriminante possibile può essere quella sull'esistenza o meno di un personaggio. Con Dadina non esiste personaggio perché il riferimento è più la narrazione, è la narrazione di una ricerca in cui non c'è un "io narrante" definito come personaggio, benché si parli in prima persona: l'io narrante è l'attore. Nel caso di Speziani di fatto non viene mai dichiarato un personaggio, ci sono le parole dei personaggi del romanzo e le azioni/parole dell'attore, c'è l'ambiguità del personaggio che parla agli spettatori, del personaggio che parla con le parole dei personaggi del testo o di loro elaborazioni. Nel caso di Battiston, invece, avevamo costruito un personaggio, un entusiasta della poesia pascoliana nonché di esperimenti fotografici, di reviviscenza fotografica: lo spettacolo partiva da alcune simulazioni – evocazioni – di presenze per creare poi un filo drammaturgico. Gli assoli, quindi, sono molto diversi. Ma la drammaturgia con un attore pone a prescindere, direttamente o indirettamente, la questione del personaggio. Che invece in una drammaturgia di spettacolo, con un regista, non è compito del dramaturg; non sei tu ad affrontare la questione del personaggio o dei personaggi. Gli assoli per me sono estremamente interessanti, e ci vedo molto di più il legame con un'attività didattica.

DC *La ringrazio per questa bella panoramica. Vorrei chiederle qualcosa in più, adesso, su quello che è stato lo spazio laboratoriale Passi – Camminare Incontrare Fermarsi, che ha curato nel 2000 come l'ultimo dei laboratori trattati nel suo volume. Mi risulta il laboratorio si inserisse nel macro-progetto Per antiche vie, animato dal CRT milanese.*

RM Certo, da un lato si inseriva in quel macro-progetto del CRT col Teatro di Roma (è stato documentato in un libro di Maurizio Buscarino).⁸⁶² Quindi c'era un aspetto di incontro con altri progetti attivi sul territorio. Eravamo partiti con un'anteprima da Pavia, perché a Pavia c'era Alfonso Santagata che faceva *Terra sventrata* nell'ex macello. Poi, ripartendo dal *transitum Padi* [tappa sul Po della via Francigena], c'era Silvio Castiglioni che per la prima volta ha fatto in pubblico il suo *Filò*, da Andrea Zanzotto. Poi abbiamo fatto un incontro con Sista Bramini, un incontro con Dario Marconcini... Queste occasioni erano disseminate lungo le varie tappe del percorso. *Per antiche vie* prevedeva dei percorsi lungo le vie di pellegrinaggio che portano a Roma. Noi eravamo itineranti, e questo faceva la differenza. Abbiamo fatto realmente a piedi tutto il percorso (tranne quando delle connessioni stradali non lo rendevano possibile, costringendoci ad esempio a prendere un treno). L'altro aspetto per me ancora più interessante era quello di continuità con i miei laboratori di drammaturgia, iniziati a Montalcino dopo le *Troiane*. Perché? Perché i laboratori nascono dal mettere assieme attori con formazione e consapevolezze diverse del proprio fare. E questo valeva anche per *Per antiche vie*, nel senso che si trattava di un'impresa realizzabile solo con persone unite dalla

⁸⁶² BUSCARINO, *Per antiche vie*.

collaudata condivisione di un metodo di lavoro. Nel caso specifico di *Passi*, poi, Paola Bigatto era coautrice del progetto, perché lei ha fatto la mappa geografica più legata al pellegrinaggio in senso proprio: quali sono le tappe importanti facendo la via Francigena, dove ti fermi, come ti fermi. Tutta la parte di disegno del tracciato viene da Paola, era una sua proposta anche quella di camminare, era suo il desiderio di mettere in azione il movimento. C'erano in totale cinque attrici "fisse"; cinque partecipanti – Paola Bigatto, Franca Graziano, Maria Grazia Mandruzzato, Ambra D'Amico e io – e tutte avevamo seguito a lungo il percorso dei laboratori, o comunque dividevamo un percorso di lavoro, e per ciascuna settimana delle cinque previste dal percorso si aggiungeva una persona; c'erano delle attrici che facevano soltanto una settimana. La questione torna a essere legata ai laboratori, perché le attrici erano a chiamata, le chiamavo io. E in questo caso specifico, soprattutto, chiamai Ambra D'Amico, che non aveva fatto i precedenti laboratori (aveva partecipato a qualche appuntamento laboratoriale, ma non con l'intensità e la frequenza delle altre), ma mi interessava perché insegna canto. Il canto è una forma elementare di drammaturgia, che puoi facilmente trasmettere da un partecipante all'altro. È il sapere tradizionale per eccellenza! E il legame tra le varie partecipanti dei vari passaggi veniva affidato al canto. L'altro elemento importante, legato anche questo alla pratica laboratoriale, era che per ciascuna di noi c'era un compito, c'era l'individuazione di temi: l'orizzonte, le porte, la terra... Ciascuna doveva fare da guida sia per la ricerca di materiali da portare e da condividere sia per la "messa a fuoco" dell'osservazione. Ed è lì che è cominciato, per me, quello che poi è proseguito come il progetto della scrittura di osservazione. *Osservare per scrivere, scrivere per vedere*. Un progetto che ho sviluppato in Paolo Grassi, sul quale ho lavorato fuori e sul quale si continua a lavorare anche adesso, in Bottega, con altri laboratori.

Ogni giorno, poi, c'erano due o tre ore durante le quali, per il gran caldo, non si poteva camminare; da mezzogiorno fino alle tre circa. Oltretutto, complice anche l'ospitalità delle persone lungo il cammino, non potevamo rinunciare al pranzo. Durante quelle tre e a volte quattro ore di sosta, a partire dai materiali portati si provavano dei piccoli montaggi, unendo i materiali con le posture d'osservazione di partenza e gli incontri avvenuti lungo il percorso. Incontri di persone, di cose, di situazioni. Ogni cinque giorni, in coincidenza col giorno di sosta, noi facevamo un'apertura per il luogo dove ci trovavamo (un convento, una parrocchia o una piazza, a seconda dei rapporti fra noi, le Misericordie e le persone che ci accoglievano). E la restituzione pubblica era una restituzione di canti e testi! Restituzione che, in questo caso come nella didattica, era fondamentale. Tu nel camminare *incontri, trasformi e ti trasformi*, e settimanalmente dai atto di questa trasformazione.

DC *Posso chiederle, sulla scia dell'apertura agli spettatori, se nei suoi lavori dotati di restituzione le sia capitato di intercettare gli spunti del pubblico, il suo feedback, e se questi abbiano influito su una restituzione successiva, siano stati inglobati, ne sia uscito qualcosa di diverso?*

RM Assolutamente sì. Ci sono stati degli incontri molto forti anche per strada, con le persone anziane nei paesi, che spesso chiedevano: «Andate a Roma? Ma perché andate a piedi, voi che potete andare in altro modo?». C'erano anche dei racconti, perché accadeva che alcune persone dopo le restituzioni raccontassero le loro esperienze. Noi, poi, ovviamente abbiamo incontrato dei camminatori, coi quali non si parlava (sulle vie di pellegrinaggio, quando cammini, cammini!), però poi ogni tanto c'erano dei luoghi deputati all'ospitalità nel percorso della Francigena, almeno in quell'anno [quello del Grande Giubileo del 2000], all'interno dei quali i camminatori lasciavano traccia della loro esperienza su dei diari, con poche righe. Per esempio, ricordo che a un certo punto abbiamo incontrato un solitarissimo camminatore giapponese, seduto sotto il suo albero. E più tardi in un diario abbiamo trovato tre righe scritte da lui in cui diceva che veniva da un paese vicino a Hiroshima e stava andando a Santiago de Compostela [in linea d'aria, Hiroshima e Santiago distano 10.557 km]! E allora è chiaro che questa cosa può non entrare nel lavoro come testo, ma entra sicuramente come filo conduttore, entra come legame fra un materiale e un altro materiale. Quindi sicuramente c'era un'influenza, anche se non era cercata formalmente. Il lavoro non era una forma di animazione, era una restituzione formalizzata con un'apertura e una chiusura. Poteva accadere che qualcuno raccontasse, ma a raccontare perlopiù erano le persone che ci fermavano per strada o che ci davano da bere. E poi erano molto rilevanti gli incontri con gli artisti, la condivisione di un momento di lavoro.

DC *Mi dica, è possibile scorgere una relazione tra quella che è la pratica del diario del pellegrinaggio, del lasciare le proprie impressioni su quanto è stato visto e fatto sul percorso, e quello che invece mi sembra sia un elemento abbastanza gettonato in tante delle sue attività (oltre che in tanta dramaturgie comunemente intesa), ossia il diario dei lavori?*

RM Direi di sì. Noi abbiamo anche un diario di quel percorso, realizzato seguendo le indicazioni di Raffaello Baldini [1924-2005]: solo una pagina al giorno, non più di una pagina al giorno (una pagina per tutte)! Ma dopo un certo periodo di riflessione abbiamo deciso che questo diario non sarebbe stato pubblicato. Sull'esperienza di *Per antiche vie* aleggiava un po' l'idea di un «Adesso camminate, però poi scrivete quello che avete fatto!». Assolutamente no. Quello che abbiamo fatto è stato questo camminare in mezzo alla gente, alle cose. Quindi c'è stata anche una sorta di reazione di rifiuto, di

rifiuto di scrivere. Non abbiamo scritto. Forse adesso, ogni tanto, mi viene da pensare che si potrebbe scrivere qualcosa... Non lo so, ci sarebbero tante cose!

DC Decisamente! Grazie infinite. Mi piacerebbe chiederle, ora, qualche ragguaglio in più sulla sua Bottega dello Sguardo di Bagnacavallo: su come si articoli qui la sua attività drammaturgica, che nell'ambito di una struttura come questa definirei quasi curatoriale!

RM Mi piace questo passaggio da dramaturg a curatela! La Bottega pubblica dei quaderni, che non sono però la trascrizione di eventi in Bottega. Mi permetto di prendere l'argomento un po' alla lontana, di "farla lunga". Perché la Bottega, di fatto, è proprio caratterizzata da un tempo lungo. Ed è forse la sua concessione più rilevante: libera com'è dalle sollecitazioni di pubbliche amministrazioni che contribuiscono (o non contribuiscono, a seconda dei casi), ma che ti impongo delle tappe fisse. La Bottega, non avendo il problema di produrre per un circuito teatrale, può prendersi dei tempi lunghi. Nel marzo del 2020, quando ci fu il primo lockdown e ci scoprimmo tutti chiusi in casa, ebbi una intuizione per me molto importante, cioè di fondere la scrittura di osservazione (normalmente legata a un cammino, al camminare, al muoversi) con l'obbligo di stare. Feci un piccolo manifesto, un volantino, pubblicato tramite vari canali, nel quale invitavo a fare scrittura di osservazione in periodo di pandemia: e cioè, possibilmente alla stessa ora, giorno dopo giorno, dire che cosa vedi dalla tua finestra, che cosa senti fuori o dentro. In risposta arrivarono più di ottocento cartoline di parole e di osservazione. E queste sono diventate un quaderno!

Una delle grandi scoperte fatte attraverso le cartoline di parole (spedite da persone che io nella stragrande maggioranza non conoscevo, e continuiamo a non conoscerci), suggerita da molti, era il silenzio dei bambini, l'assenza dei bambini. Anche i pochi che andavano a lavorare sottolineavano l'assenza, al semaforo, dei bambini diretti a scuola. E sulla base di questo ho deciso che per il 2021 avremmo lavorato sull'infanzia: non *per* l'infanzia, ma sulla sua *percezione*. Per cui tutta la "stagione" 2021 della Bottega ha avuto chiaramente il filo conduttore di Dante [in omaggio al settimo centenario della morte del poeta], ma anche il filo conduttore dei bambini. Il Giorno della Memoria siamo partiti con scritture per bambini e favole, poi abbiamo ragionato sui bambini nel Carnevale (i bambini sono totalmente assenti dai Carnevali tradizionali); in seguito io ho fatto un incontro sugli *Aphona prosopa*, cioè i 'personaggi senza voce', che nella tragedia greca sono i bambini. E così è cominciata questa riflessione sui personaggi senza voce, culminata poi in un'azione scenica di lettura a novembre, in occasione della Giornata internazionale dei diritti dell'infanzia [20 novembre], tesa a ripercorrere attraverso il teatro e la poesia il destino dei personaggi senza voce, verso il loro diritto all'esistenza, alla parola, appunto. E quella era un'autentica drammaturgia, organizzata con ex allievi, con Paola

Bigatto, Gianluca De Col, Valeria Battaini, Lisa Capaccioli, con Giusi Guarenghi e con me. E anche di questo faremo un quaderno, coi materiali delle serate dedicate all'infanzia! Quindi l'attitudine drammaturgica si trasforma, per certi versi, in cura delle attività, ma poi ha dei momenti di effettiva costruzione drammaturgica. Momenti paragonabili, anche se fatti con professionisti, alle aperture al pubblico dei laboratori. Tu fai un percorso, e poi costruisci una restituzione. Ma questo avviene anche per i nostri appuntamenti annuali con l'Archivio storico comunale di Bagnacavallo, dal quale noi prendiamo dei materiali che trasformiamo in percorsi drammaturgici. Lo scorso anno abbiamo lavorato sui verbali di polizia dell'Ottocento, mentre quest'anno ci siamo concentrati —Paola Bigatto in particolare, ed è stato molto interessante — sulle celebrazioni dantesche: cos'era la celebrazione dantesca del 1921, quasi coincidente con la temperie che preparava la marcia su Roma a livello di enfasi su alcuni aspetti piuttosto complessi e controversi? Era sicuramente molto diversa da quella del 1865, per esempio. Dante visto attraverso le celebrazioni: come artisti e amministratori hanno celebrato oppure usato Dante. E anche *usare* non è sempre male; anzi, a volte ti consente di scoprire delle cose che sennò non avresti visto.

C'è una continuità, nel lavoro della Bottega rispetto alle mie precedenti attività. Io continuo i laboratori di scrittura di osservazione. E c'è il laboratorio annuale a Quantin che riprende la struttura dei triangoli di Thierry Salmon! In questo caso c'è una continuità molto di nicchia, molto laboratoriale: un *luogo aperto-appartato*, come diceva Antonio Neiwiller [1948-1993]. E poi ci sono dei momenti di restituzione pubblica, e c'è la costruzione di un progetto complessivo che per i prossimi due anni sarà sul “fare memoria” (usando il termine caro all'attore, *fare*), partendo dagli archivi dell'effimero e andando avanti. C'è, quindi, una strettissima continuità.

DC Grazie per tutte queste suggestioni. Mi sembra la curatela negli ambiti più svariati possa essere, di fatto, una delle cifre caratteristiche della drammaturgia italiana. In un Paese che difficilmente ha dei dramaturg propriamente detti, forse, sembra più sensato cercare delle “curatele dramaturgiche”. Mi è piaciuto molto questo affondo sulla Bottega, poi, anche perché mi sembra la sua attività, nel complesso, abbia avuto modo di articolarsi in buona parte delle “tappe” della dramaturgie in Paesi diversi dall'Italia: ora nelle collaborazioni di compagnia (con i Magazzini e a lungo con Thierry Salmon), ora, finalmente, all'apice della sua consapevolezza, anche in un ruolo curatoriale quasi direttivo, in una direzione artistica della Bottega. Immagino al momento goda delle maggiori facoltà decisionali della sua carriera, e possa quindi mettere pienamente a frutto tutte le competenze artistiche che ha accumulato!

RM Assolutamente. Ricordo però che, in ogni caso, io non firmo la regia di questi lavori: è un'altra storia, un'altra storia completamente. Ed essere di sponda rispetto al regista non significa non essere considerati. Anzi! A volte più riesci a “mantenere la barra” sulla centralità del tuo contributo, più questo “passa”, è efficace. E questa “lettura dall'esterno” dei miei trent'anni di attività interessa anche a me!

DC Vorrei farle, avviandoci alla conclusione, una domanda suscitata da una suggestione di Gerardo Guccini. Nel soffermarsi a sua volta sul suo lavoro drammaturgico, Guccini mi ha avvertito della necessità di non “sottovalutare” Franco Quadri. Voi avete lavorato a lungo assieme per Ubulibri. E mi aveva incuriosito, da una parte, l'idea di Guccini che a favorire il suo avvicinamento ai Magazzini per Artaud fosse stato Quadri, e dall'altra il fatto che lo stesso Quadri era alla direzione artistica di Gibellina quando è debuttato l'esperimento delle Troiane con lei dramaturg: manifestando, direttamente o indirettamente, un'apertura che immagino teoricamente ben informata rispetto alla figura del dramaturg, filtrata qui attraverso il suo lavoro.

RM Sicuramente sì, ma non prevalentemente, direi, per le ragioni che ha ricordato. Io penso che il grande insegnamento di Franco – “rubato” drammaturgicamente da me – sia il Patalogo. E cioè la capacità di comporre la narrazione di una stagione teatrale. Perché c'è sì un elenco di spettacoli, ma si tratta soprattutto della grande drammaturgia di una stagione, e quindi della grande drammaturgia del sogno di una stagione che risponde al tuo desiderio. Vi scopri degli elementi che ti sorprendono, ma vedi anche gli elementi che stai cercando. Quindi da questo punto di vista ritengo che lo sguardo di Franco, nel raccontare la stagione del teatro, fosse uno sguardo sostanzialmente drammaturgico. Poi è vero che ci sono dei punti di contatto, sicuramente quello con i Magazzini. Ricordo l'episodio di Kassel, con Franco che dice «la prima dramaturg del teatro italiano!» (ma c'era ancora una visione del dramaturg come consulente eminentemente letterario).⁸⁶³ E mentre le parlo ho qui davanti la foto di Sandro Lombardi in *Artaud*, con la dedica «alla mia ispiratrice»! Questa cosa che lei dice delle *Troiane* è molto interessante. Ma come punto d'arrivo, non come punto di partenza. Ed è, tra l'altro, una delle questioni che io posi all'inizio a Thierry: cioè se mi aveva chiamato lui o se il mio nome gli era stato suggerito da altri. Perché si trattava di un'impresa talmente complessa che non poteva passare attraverso mediazioni! Thierry aveva effettivamente chiesto consiglio a Fabrizio Orlandi [direttore tecnico di fiducia di Salmon]. Ma questa era un'altra questione: lui voleva un dramaturg, ma voleva un dramaturg donna. E grazie a ciò si è realizzata la drammaturgia del percorso delle *Troiane*. E in questo c'è stato anche il coraggio di Franco Quadri! Quindi anche questi punti sono veri, ma quello

⁸⁶³ Vedi nota 712.

più importante, secondo me, resta il Patalogo. E un altro appuntamento molto, molto importante è stato quello con il Premio Riccione diretto da Franco Quadri. Perché è col premio Riccione che ho cominciato a leggere una miriade di testi (avendo io una formazione non di letteratura drammatica, ma più di drammaturgia dell'esperienza). E con Franco cominciai anche – prima ancora di entrare nella giuria del Premio – il mio lavoro sui testi per delle piccole restituzioni pubbliche, prima della premiazione. Per tre/quattro–edizioni del Premio Riccione ho curato delle letture di testi, che costituivano già delle piccole drammaturgie sui testi segnalati o premiati. Lì veramente ho visto la mano di Franco spingermi verso una maggiore autorità drammaturgica! E lui mi chiedeva: «Starai mica andando verso la regia?». Ma io ero sicura che questa era drammaturgia e non regia. In ogni caso, lì Franco è stato fondamentale: all'interno del processo. Quindi in primo luogo il Patalogo e il lavoro per Riccione, poi, negli intrecci di vita e pur sicuramente determinante, questa visione visionaria che era il progetto complessivo delle *Troiane*. Questo sicuramente sì, quindi Gerardo ha ragione. Ma non sottovalutare Riccione, non sottovalutare il Patalogo!

DC Ottimo, la ringrazio dei chiarimenti. E grazie anche per tutti questi spunti interessantissimi: tra i quali ho trovato particolarmente rilevante la questione di una drammaturgia al femminile (anche in assenza di specifiche richieste per le Troiane!). Lo stesso Guccini ha parlato di una drammaturgia come potenzialmente donna, Alessandra Rossi Ghiglione ha fatto lo stesso. E io, a fronte della panoramica storica che ho compiuto, non posso non pensare alla squadra del Berliner, al Brecht al fianco del quale non possiamo esimerci dal vedere Hauptmann, Berlau, Steffin... Lo sguardo di una presenza connotata storicamente come maschile, del pater familias regista, spesso trova un riscontro estremamente positivo in uno sguardo diverso: diverso in quanto sguardo di dramaturg, e diverso in quanto sguardo di donna.

Ho trovato estremamente interessante, poi, il suo ulteriore riferimento alla drammaturgia dell'esperienza, nella misura in cui mi sembra rispecchi bene quella che è la sua precipua attenzione verso le azioni, contro una diffusa percezione del dramaturg come esperto prevalentemente letterario (che lei stessa ha constatato). E mi sembra il suo interesse "paritario" per il testo – inteso come uno tra tanti elementi costitutivi dello spettacolo, l'uno non meno rilevante dell'altro – anche nel Lavoro del dramaturg lei lo faccia risalire in maniera particolare alla collaborazione con Thierry Salmon. Ricordo il suo tributo bolognese al regista apparso su «Prove di drammaturgia», concentrato su L'assalto al cielo, e mi aveva incuriosito il vostro approdo alla Penthesilea di Kleist – poi divenuta testo centrale dello spettacolo – solo dopo mesi passati a lavorare su altri scritti. Un processo che peraltro, alla mia lettura, ha richiamato anche il suo lavoro su Al Plácido Don e sulla sua miriade

di fonti, confluita nel suo testo focale solo verso la fine, informandolo di tutto ciò che era venuto prima!

RM Non ho molto da aggiungere a quello che e abbiamo poi restituito a Bologna. Il fatto è che quando tu a un testo arrivi dopo tanto lavoro, è come se ti mettessi in una condizione di dialogare veramente col testo. Ti cadono tutte le velleità di reinterprete – perché non ce n'è nessun bisogno – e ti cadono anche le forme di ossequio, quindi puoi realmente dialogare col testo. Perché è come se tu facessi, per certi versi, lo stesso percorso che ha fatto l'autore per scrivere il testo. Anche lui sarà partito da una suggestione, da dei racconti, dall'immagine di un vaso greco, da due versi di Omero... È come se tu arrivassi a quel testo avendo fatto, nel tuo presente, lo stesso percorso che ha fatto l'autore. Ti mette in condizione di dialogare!

Bibliografia

1947/1958. *Piccolo Teatro*, a cura di Arturo Lazzari e Sergio Morando, Moneta, Milano 1958.

ALLACCI LEONE, *Drammaturgia di Leone Allacci: accresciuta e continuata fino all'anno 1755*, Bottega d'Erasmus, Torino 1961.

ALONGE ROBERTO, PERRELLI FRANCO, *Storia del teatro e dello spettacolo*, II edizione, Utet Università, Novara 2015.

ANDERSON MICHAEL, *A Note on Lessing's Misinterpretation of Aristotle*, in «Greece & Rome», v. 15, n. 1, aprile 1968, pp. 59-62.

ANDREI VINCENZO, *Gli attori italiani da Gustavo Modena a Ermete Novelli. Studio critico*, Elzeviriana, Firenze 1899.

ARCHER WILLIAM, GRANVILLE BARKER HARLEY, *A National Theatre. Schemes and Estimates*, Duckworth & Co, Londra 1907.

ARCHER WILLIAM, *English Dramatists of Today*, Sampson, Low, Marston, Searle and Rivington, Londra 1882.

ARCHER WILLIAM, *The Old Drama and the New*, William Heinemann, Londra 1923.

ARNOLD MATTHEW, *The French Play in London*, in «Nineteenth Century», agosto 1879.

ARONS WENDY, BALDYGA NATALYA, CHEMERS MICHAEL MARK, FIGAL SARA, *The "Open-Sourced" Hamburg Dramaturgy: A Twenty-first-Century Invitation to Interact with an Eighteenth-Century Work in Progress*, in «Theatre Topics», v. 24, n. 2, giugno 2014, pp. 145-148.

AUGIAS CORRADO, MOSCATI ITALO, QUADRI FRANCO, SICILIANO ENZO, *Questo 'Orlando' è proprio la gran festa di teatro*, in «Sipario», agosto 1969, pp. 18-23.

AUSTIN LOUIS, *Henry Irving in England and America 1838-1884*, T. Fisher Unwin, HardPress 2012.

BALESTRINI NANNI, GIULIANI ALFREDO (a cura di), *Gruppo 63: l'antologia*, Testo & Immagine, Torino 2002.

BANDETTINI ANNA, *Il silenzio dell'eroe Castellucci: "Io provo, lo spettatore scelga"*, in «La Repubblica», 29 settembre 2016.

BARILI RENATO, GUGLIELMI ANGELO (a cura di), *Gruppo 63: critica e teoria*, Testo & Immagine, Torino 2003.

BARNETT DAVID, *A History of the Berliner Ensemble*, Cambridge University Press, Cambridge 2015.

BARNETTE JANE, *Adapturgy: The Dramaturg's Art and Theatrical Adaptation*, Southern Illinois University Press, Carbondale 2018.

BARROTTA PIERLUIGI, *Scienza e valori: il bello, il buono, il vero*, Armando Editore, Roma 2015.

BARSOTTI ANNA, MARINAI EVA (a cura di), *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte. Bozzetti, figure, scene pittoriche e teatrali*, Titivillus, Corazzano 2011.

BAUWENS DAVID, DEVRIENDT ALEXANDER, SMET JOERI, *On courting the audience*, in RADOSAVLJEVIĆ, *The Contemporary Ensemble. Interviews with Theatre-Makers*, Routledge, Abingdon & New York 2013, pp. 243-259.

BECKETT FRANCIS, *Laurence Olivier*, Haus Publishing, Londra 2005.

BENE CARMELO, *Pinocchio Manon e proposte per il teatro*, Lerici, Milano 1964.

BENJAMIN WALTER, *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Einaudi, Torino 1995, pp. 39-52 (ed. or. *Die Aufgabe des Übersetzers*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Francoforte sul Meno 1955).

BENNETTS LESLIE, *Stage Conference Asks What Is a Dramaturge?*, in «The New York Times», 23 giugno 1983.

BERLAU RUTH, BUNGE HANS, *Brechts Lai-tu. Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau*, Luchterhand, Darmstadt 1985.

BERMAN ANTOINE, *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*, a cura di Gino Giometti, Quodlibet, Macerata 1997 (ed. or. *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, Gallimard, Parigi 1984).

BERNARDI CLAUDIO, *Il teatro sociale*, in BERNARDI, CUMINETTI BENVENUTO (a cura di), *L'ora di teatro. Orientamenti europei ed esperienze italiane nelle istituzioni educative*, Euresis, Milano 1998, pp. 157-171.

BERSELLI EDMONDO, *Lord Giorgio d'Italia*, in «L'Espresso», 18 maggio 2006.

BERTOLOTTI ANTONINO, *Giuseppe Moncalvo, artista comico. Notizie e documenti*, Ricordi, Milano 1890.

BILLINGTON MICHAEL, *State of the Nation: British Theatre Since 1945*, Faber and Faber, Londra 2007.

BLY MARK, *The Production Notebooks: Theatre in Process*, v. I, Theatre Communications Group, New York 1996.

BLY, *The Production Notebooks: Theatre in Process*, v. II, Theatre Communications Group, New York 2001.

BONAZZI LUIGI, *Gustavo Modena e l'arte sua*, Morlacchi, Perugia 2011.

BOSISIO PAOLO (a cura di), *Storia della regia teatrale in Italia*, Mondadori, Perugia 2003.

BOURSIER GUIDO, MOSCATI ITALO, RUSCONI MARISA, *Dopo la scenografia*, in «Sipario», aprile 1969, pp. 12-20.

BOWDITCH RACHEL, CASAZZA JEFF, THORNTON ANNETTE (a cura di), *Physical Dramaturgy: Perspectives from the Field*, Routledge, Abingdon & New York 2018.

BRECHT BERTOLT, *Bertolt Brecht: Werke*, a cura di Werner Hecht, Jan Kopf, Werner Mittenzwei e Klaus-Detlef Müller, 30 v., Aufbau-Suhrkamp, Berlino-Francoforte sul Meno, 1988-1998.

BRECHT, *Brecht on Art and Politics*, a cura di Tom Kuhn e Steve Giles, Bloomsbury, Londra 2015.

BRECHT, *Brecht on Performance: Messingkauf and Modelbooks*, a cura di Tom Kuhn, Steve Giles e Marc Silberman, Bloomsbury, Londra 2014.

BRECHT, *Brecht on Theatre*, a cura di Tom Kuhn, Steve Giles e Marc Silberman, Bloomsbury, Londra 2014.

BRECHT, *Briefe*, a cura di Günter Glaeser, 2 v., Suhrkamp, Francoforte sul Meno 1981.

BRECHT, *Journals 1934-1955*, a cura di John Willet, traduzione di Hugh Rorrison, Routledge, New York 1993.

BRECKMANN WARREN, *European Romanticism: A Brief History with Documents*, Hackett Publishing Company, Indianapolis 2015.

BRITAIN I. M., *Bernard Shaw, Ibsen, and the Ethics of English Socialism*, in «Victorian Studies», v. 21, n. 3, primavera 1978, pp. 381-401.

BROCKMANN STEPHEN, *Who was Ruth Berlau? / Wer war Ruth Berlau?*, in «The Brecht Yearbook», 30, University of Wisconsin Press, Madison 2005.

BRUNETTI SIMONA, *Due esempi di drammatizzazione di Dante nell'Ottocento italiano*, in FERRARINI EDOARDO, PELLEGRINI PAOLO, PREGNOLATO SIMONE (a cura di), *Dante a Verona 2015-2021*, Longo, Ravenna 2018, pp. 183-198.

BRUNETTI, *Un esempio di censura teatrale preventiva: Il cittadino di Gand per la Compagnia Lombarda*, in «ROMANTICISMI, LA RIVISTA DEL C.R.I.E.R.», v. 3, 2018, pp. 159-175.

- BUNN ALFRED, *The Stage Both Before and Behind the Curtain*, 3 v., Richard Bentley, Londra 1840.
- BUSCARINO MAURIZIO, *Per antiche vie. La giornata libera di un fotografo*, Mondadori, Milano 2001.
- BYRON GEORGE, *Letters and Journals*, a cura di Leslie Alexis Marchand, 12 v., John Murray, Londra 1973-1982.
- CALLOW SIMON, *The National: The Theatre and its Work 1963-1977*, Nick Hern Books e Royal National Theatre, Londra 1997.
- CAPRIOLO ETTORE, *Il teatro dei ragazzi*, in «Sipario», n. 289-290, maggio-giugno 1970, pp. 9-10.
- CAPRIOLO (a cura di), *Massimo Castri. Ibsen postborghese*, Ubulibri, Milano 1984.
- CAPRIOLO (a cura di), *Massimo Castri. Pirandello Ottanta*, Ubulibri, Milano 1981.
- CARDULLO BERT, *What is Dramaturgy?*, Peter Lang Publishing, New York 1995.
- CARPANI ROBERTA, PATTONI MARIA PIA (a cura di), *Sacrifici al femminile: Alceste in scena da Euripide a Raboni*, «Comunicazioni sociali», A. XXVI, n. 3, settembre-dicembre 2004.
- CARR COMYNS JOSEPH, *King Arthur: A Drama in Four Acts with a Prologue*, a cura di Alan Lupack, Garland Publishing, New York 1992.
- CASTAGNO PAUL (a cura di), *Voice of the Dramaturg*, «Theatre Symposium», n. 3, University of Alabama Press, Tuscaloosa 1995, pp. 37-45.
- CASTELLO GIULIO CESARE, *Luchino Visconti*, in «Belfagor», v. 10, n. 2, marzo 1955, Leo S. Olschki, pp. 163-190.
- CASTELLUCCI CLAUDIA, CASTELLUCCI ROMEO, GUIDI CHIARA, *Epopoea della polvere: il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999*. Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesi, Ubulibri, Milano 2001.

CASTELLUCCI C., CASTELLUCCI R., GUIDI, KELLEHER JOE, RIDOUT NICOLAS, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, Routledge, London & New York 2007.

CHEMERS MICHAEL MARK, *Ghost Light. An Introductory Handbook for Dramaturgy*, Southern Illinois University Press, Carbondale 2010.

CHOTHIA JEAN, *English Drama of the Early Modern Period 1890-1940*, Longman, Londra e New York 1966.

CIOFFRESE DAVIDE, *Of Research and Dramaturgs: Nightswimming Theatre's 'Pure Research' Project*, in «Arti dello Spettacolo/Performing Arts», n. 5, dicembre 2019, pp. 19-27.

CIOFFRESE, *Ontroerend Goed. Dramaturging the Performance of the Unsettling in Contemporary Theatre*, in GUCCINI GERARDO, LONGHI CLAUDIO, VIANELLO DANIELE (a cura di), *Creating for the Stage and Other Spaces: Questioning Practices and Theories*, «Arti della performance: orizzonti e culture», n. 13, 2021, pp. 255-263.

COLE JOHN WILLIAM, *The Life and Theatrical Times of Charles Kean*, 2 v., Richard Bentley, Londra 1859.

COLLODI CARLO, *Divagazioni critico-umoristiche*, a cura di Giuseppe Rigutini, Firenze 1892.

CONTI ADALGISA, *Manicomio 1914*, Mazzotta, Milano 1978.

CORBIN JOHN, *The Elizabethan Hamlet: A Study of the Sources, and of Shakspeare's [sic] Environment, to Show that the Mad Scenes Had a Comic Aspect Now Ignored*, AMS Press, New York 1970.

COSTA SIMONA, *PIRANDELLO, Stefano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 84, Treccani, Roma 2015.

COSTANTINI RICCARDO, ZECCA FEDERICO (a cura di), *Tullio Kezich, il mestiere della scrittura*, Kaplan, Torino 2007.

COSTANZI VINCENZO, *Areopago*, in *Enciclopedia italiana*, Treccani, Roma 1929.

CRUCIANI FABRIZIO, FALLETTI CLELIA (a cura di), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Il Mulino, Bologna 1986.

CURINO LAURA, *Le vicende del testo*, in «Prove di drammaturgia», A. II, n. 1, 1996.

D'ARIENZO GRAZIA, *Renato Carpentieri. L'attore, il regista, il dramaturg*, Liguori, Napoli 2018.

DAL SANTO LUCIO (a cura di), *Dostoevskij inedito. Quaderni e taccuini (1860-1881)*, Vallecchi, Firenze 1980.

DALL'ONGARO FRANCESCO, *Studi drammatici: Gustavo Modena*, in «Rivista Contemporanea», agosto 1861, v. XXVI, pp. 285-299.

DALLA PALMA SISTO (a cura di), *Georges Bernanos, Diario di un curato di campagna. Progetto per una messa in scena*, Vita e Pensiero, Milano 1992.

DALLA PALMA, *Verso una nuova drammaturgia*, in «Vita e Pensiero», nn. 1-2, 1971.

DALLA PALMA, ROSSI GHIGLIONE ALESSANDRA (a cura di), *Franz Kafka, America. Progetto per una messa in scena di Giorgio Barberio Corsetti*, Vita e Pensiero, Milano 1993

DALY FREDERIC, *Henry Irving in England and America 1838-1884*, T. Fisher Unwin, Londra 1884.

DE GRASSI MASSIMO (a cura di), *Luchino Visconti oggi: il valore di un'eredità artistica*, Edizioni Università di Trieste, Trieste 2020.

DEVRIENT EDUARD, *Aus seinen Tagebüchern. Berlin-Dresden 1836-1852*, a cura di Rolf Kabel, Böhlau, 2 v., Weimar 1964.

DEVRIENT EDUARD, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, a cura di Rolf Kabel e Cristoph Trilse, 2 v., Henschel, Berlino 1967.

DI MATTEO PIERSANDRA, *Performance e curatela*, Luca Sossella Editore, Roma 2021.

DI MATTEO (a cura di), *The Dramaturg, Today: With Responses by Nedjma Hadj Benchelabi, Eva-Maria Bertschy, Antonio Cuenca Ruiz, André Lepecki, Florian Malzacher*, in «Sound Stage Screen», n. 1, primavera 2021.

DICKSON K. A., *Lessing's Creative Misinterpretation of Aristotle*, in «Greece & Rome», v. 14, n. 1, aprile 1967, pp. 53-60.

DUKORE BERNARD FRANK, *Bernard Shaw, Director*, George Allen and Unwin, Londra 1971.

DUTTON COOK EDWARD, *On the Stage*, 2 v., Sampson, Low, Marston, Searle e Rivington, Londra 1883.

ECO UMBERTO, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano 2003.

EDWARDS MICHAEL, *Beckett's French*, in «Translation and Literature», n. 1, 1992, pp. 68-83.

ELSON JOHN, TOMALIN NICHOLAS, *The History of the National Theatre*, Jonathan Cape, Londra 1978.

ENGELSCHALL JOSEPH-HEINRICH, *Zufällige Gedanken über die deutsche Schaubühne zu Wien, von einem Verehrer des guten Geschmacks und guter Sitten*, Johann-Thomas Trattner, Vienna 1760.

EURIPIDE, *Le Baccanti*, traduzione di Edoardo Sanguineti, Edizioni del Teatro Stabile di Genova, n. 12, 1968.

EWEN FREDERIC, *Bertolt Brecht: His Life, His Art, His Times*, Carol Publishing Group, New York 1967.

FABBRI PAOLO, POMPILIO ANGELO (a cura di), *Il corago, o vero Alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, Leo S. Olschki, Firenze 1983.

FAZIO MARA (a cura di), *Il mito di Shakespeare e il teatro romantico. Dallo Sturm und Drang a Victor Hugo*, Bulzoni, Roma 1993.

FEARNOW MARK, *Theatre Groups and Their Playwrights*, in WILMETH B. DON, BIGSBY CRISTOPHER, *The Cambridge History of American Theatre*, v. 2, Cambridge University Press, Cambridge 1999, pp. 343-377.

FETTING HUGO, *Conrad Ekhof: ein schauspieler des achtzehnten jahrhunderts*, Henschelverlag, Berlino 1954.

FIASCHINI FABRIZIO, *Uno sguardo retrospettivo sui rapporti fra teatro, scuola e animazione*, in «Il castello di Elsinore», A. XXVIII, n. 72, 2015, pp. 93-108.

FIASCHINI, ROSSI GHIGLIONE ALESSANDRA, *Marco Baliani: racconti a teatro*, Loggia de' Lanzi, Firenze 1998.

FINEGAN J.J., *All about Juno: a job well done*, in «Evening Herald», 7 maggio 1966.

FIorentino FRANCESCO, VALENTINI VALENTINA (a cura di), *Brecht e la fotografia*, Bulzoni, Roma 2015.

FITZBALL EDWARD, *Thirty-Five Years of a Dramatic Author's Life*, 2 v., Thomas Cautley Newby, Londra 1859.

FITZGERALD PERCY, *Henry Irving. Twenty years at the Lyceum*, Chapman and Hall, Londra 1893.

FITZGERALD, *Sir Henry Irving. A record of twenty years at the Lyceum*, Chatto & Windus, Londra 1895.

FRENCH RICHARD, *Sir Walter Scott as Historian*, in «The Dalhousie Review», v. 47, n. 2, 1967, pp. 159-172.

FRIESEN HERMANN, *Ludwig Tieck. Erinnerungen eines alten Freundes aus den Jahren 1825-1842*, Wilhelm Braumüller, Vienna 1871.

FUEGI JOHN, *Brecht and Company: Sex, Politics, and the Making of the Modern Drama*, Grove Press, New York 1994.

FUEGI, *The Life and Lies of Bertolt Brecht*, HarperCollins, Londra 1994.

FYFE HAMILTON, *Sir Arthur Pinero's Plays and Players*, Ernest Benn, Londra 1930.

GABRIELLI RENATO, *Scrivere per il teatro*, Carocci, Roma 2016.

GEROULD DANIEL, *George Bernard Shaw's Criticism of Ibsen*, in «Comparative Literature», v. 15, n. 2, primavera 1963, pp. 130-145.

GHISLANZONI ANTONIO, *Rivista teatrale*, in «L'Italia musicale», 24 novembre 1858, 24 novembre 1858.

GIAMMUSSO MAURIZIO, *Il teatro di Genova. Una biografia*, Leonardo arte, Milano 2001.

GRANVILLE BARKER HARLEY, *The Exemplary Theatre*, Little, Brown and Company, Londra 1922.

G.T., *Gazzetta Teatrale – Trieste – teatro Filodrammatico – Drammatica Compagnia Modena*, in «La Favilla», a. IX, n. 73, 12 marzo 1844.

G.I., *Teatro Re. Drammatica Compagnia Lancetti*, in «La Moda», 14 settembre 1840.

GADBERRY GLEN, *The Thingspiel and Das Frankenberger Wurfelspiel*, in «The Drama Review», n. 24, 1, marzo 1980, pp. 103-114.

GANZEL DEWEY, *Patent Wrongs and Patent Theatres: Drama and the Law in the Early Nineteenth Century*, in «PMLA», v. 76, n. 4, settembre 1961, pp. 384-396.

GASPARINO FRANCESCA, MARINO MASSIMO (a cura di), “*DELLA POESIA NEL TEATRO IL TREMITO*”. Per Giuliano Scabia, «Culture Teatrali», n. 12, primavera 2005.

GEORGELOU KONSTANTINA, PROTOPAPA EFROSINI, THEODORIDOU DANAE (a cura di), *The Practice of Dramaturgy: Working on Actions in Performance*, Valiz, Amsterdam 2016.

GRANDI TERENCE, *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, Istituto per la Storia del Risorgimento italiano, Roma 1957.

GRANVILLE BARKER HARLEY, *A National Theatre*, Sidgwick and Jackson, Londra 1930.

GRANVILLE BARKER, *Two German Theatres*, in «Fortnightly Review», n. 89, gennaio-giugno 1911.

GRASSI PAOLO, *Teatro, pubblico servizio*, in «Avanti!», 25 aprile 1946.

GRIFFITH GARETH, *Socialism and Superior Brains. The political thought of Bernard Shaw*, Routledge, Londra e New York 1993.

GUCCINI GERARDO, *Ancora sulla regia nell'opera lirica*, in «Il Saggiatore musicale», A. XVII, n. 1, 2010, pp. 83-118.

GUCCINI, *Il teatro narrazione tra "scrittura oralizzante" e oralità-che-si-fa-testo*, in «Prove di drammaturgia», A. X, n. 1, 2004, pp. 15-21.

GUCCINI, *Gli Andreini e noi. Note intorno alla Pazzia d'Isabella. Vita e morte di comici Gelosi*, in GUCCINI (a cura di), *L'arte dei comici*, «Culture Teatrali», n. 10, primavera 2004, pp. 133-152.

GUCCINI, *Recitare la nuova performance epica*, in «Acting Archive Reviews. Rivista di studi sull'attore e la recitazione», A. I, n. 2, 2011, pp. 65-90.

GUCCINI, MARELLI MICHELA (a cura di), *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del 'teatro narrazione'*, Le Ariette, Bologna 2004.

GUERRIERI GERARDO, *I demoni angelici di Ten*, in «l'Unità», 10 maggio 1993.

GUERRIERI G., *Il Teatro di Visconti. Scritti di Gerardo Guerrieri*, a cura di Stefano Geraci, Officina Edizioni, Roma 2006

GUERRIERI G., *Pagine di teatro*, in «Teatro e Storia», n. 8, aprile 1990.

GUERRIERI G., *Presagi per un teatro nuovo. Le cronache per «L'Unità» 1945-1950*, a cura di Rocco Brancati, Giuseppe Barile Editore, Irsina 2016.

GUERRIERI SELENE (a cura di), *Gerardo Guerrieri. Un palcoscenico pieno di sogni*, Magister, Matera 2016, p. 15.

GUILFOYLE PEG, *The Guthrie Theater: Images, History and Inside Stories*, a cura di Sheila Livingston, Nodin Press, Minneapolis 2006.

GUSMAN TANCREDI, *L'arpa e la fionda. Kerr, Ihering e la critica teatrale tedesca tra fine Ottocento e il nazionalsocialismo*, Fabrizio Serra, Roma 2016.

HALL PETER, *Peter Hall's Diaries. Story of a Dramatic Battle*, a cura di John Goodwin, Harper & Row, New York 1984.

Hansard, House of Commons Official Report, serie 5, v. 460 (1948-1949), 21 gennaio 1949, pp. 437-504.

HARDISON LONDRÉ FELICIA, *Words at Play. Creative Writing and Dramaturgy*, Southern Illinois University Press, Carbondale 2007.

HARTLEY ANDREW JAMES, *The Shakespearean Dramaturg. A Theoretical and Practical Guide*, Palgrave Macmillan, Londra 2005.

HUTCHISON ROBERT, *The politics of the Arts Council*, Sinclair Browne, Londra 1982.

INNES CRISTOPHER (a cura di), *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

INNOCENTI MALINI GIULIA EMMA, *Breve storia del teatro sociale in Italia*, Cue Press, Imola 2021.

INNOCENTI MALINI, *Le attività formative di teatro*, in «Comunicazioni sociali», A. XX, n. 2, 1998, pp. 245-254.

JACKSON RUSSELL, *Victorian Theatre*, A & C Black, Londra 1989.

JÜRS-MUNBY KAREN, *Hanswurst and Herr Ich: Subjection and Abjection in Enlightenment Censorship of the Comic Figure*, in «New Theatre Quarterly», n. 23, 2, Cambridge University Press, pp. 124-135.

KEBIR SABINE, "Ich fragte nicht nach meinem Anteil". *Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht*, Aufbau Verlag, Berlino 1997.

KEBIR, "Ich wohne fast so hoch wie er". *Margarete Steffin und Bertolt Brecht*, in «Theater der Zeit», v. 65, Verlag Theater der Zeit, Berlino 2008.

KENNEDY DENNIS, *Granville Barker and the Dream of Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 1985 (ristampato e corretto 1989).

KEZICH TULLIO, *La coscienza di Zeno. Dal romanzo di Italo Svevo*, Einaudi, Torino 1965.

KEZICH, *Svevo e la scrittura infinita*, in *Una burla riuscita*, ATER Emilia Romagna Teatro, Modena 1985.

KEZICH, *W Bresci. Storia italiana in due tempi*, Bulzoni, Roma 1971.

KINDERMANN HEINZ, *Theatergeschichte Europas*, 10 v., Müller, Salisburgo 1972.

KOPF JAN, *Brecht-Handbuch*, J.B. Metzler, Stoccarda 1980.

KOPLEY EMILY, *Anon is Not Dead: Towards a History of Anonymous Authorship in Early-Twentieth-Century Britain*, in «Mémoires du livre / Studies in Book Culture», n. 7, 2, 2016.

KÖSTER ALBERT, *Schiller Als Dramaturg: Beiträg Zur Deutschen Lit: Beitrag Zur Deutschen Litteraturgeschichte Des Achtzehnten Jahrhunderts*, Wilhelm Herz, Berlino 1981.

LAMPORT FRANCIS J., *Lessing and the Drama*, Clarendon Press, Oxford 1981.

LANG THERESA, *Essential Dramaturgy. The Mindset and Skillset*, Routledge, New York e Abingdon 2017.

«Lapis. Percorsi della riflessione femminile», n. 28, dicembre 1995.

LEE KYOUNG-JIN, *Die deutsche Romantik und das Ethische der Übersetzung: Die literarischen Übersetzungsdiskurse Herders, Goethes, Schleiermachers, Novalis', der Brüder Schlegel und Benjamins*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2014.

LEHMANN HANS-THIES, *Postdramatic Theatre*, traduzione di Karen Jürs-Munby, Routledge, Abingdon and New York 2006 (ed. or. *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Francoforte sul Meno 1999).

LENNON JOHN, KENNEDY ADRIENNE, SPINETTI VICTOR, *The Lennon Play: In His Own Write*, Simon and Schuster, New York 1968.

LESSING GOTTHOLD EPHRAIM, *Drammaturgia d'Amburgo*, a cura di Pietro Chiarini, Bulzoni, Roma 1979, (ed. or. *Hamburgische Dramaturgie*, 2 v., Cramer, Amburgo e Brema 1767-1769).

LESSING, *Selected Prose Works of G.E. Lessing*, a cura di Edward Bell, traduzione di Helen Zimmer, George Bell & Sons, Londra 1879.

LESSING, *Werke*, a cura di Julius Petersen e Waldemar von Olshausen, 25 v., Bong & Co, Berlino 1925-1935.

LEVERETT JAMES, *Dramaturgs and Literary Managers: A Major Conference to Define the Role*, in «Theatre Communications», n. 2, 1981.

LEWIS BEX, *The renaissance of 'Keep Calm and Carry On'*, in «The Poster», v. 2, n. 1, giugno 2012, pp. 7-23.

LITTLEWOOD JOAN, *Joan's Book*, Bloomsbury, Londra 2016.

LOCATELLI STEFANO, *La ricerca della stabilità. Appunti per uno studio dei primordi del Piccolo Teatro*, in LOCATELLI (a cura di), *Ricerche dall'Archivio Storico del Piccolo Teatro (1947-1963)*, numero monografico di «Comunicazioni Sociali», n. 2, 2008 [ma 2009].

LOCATELLI, *Paolo Grassi, Giorgio Strehler e Gerardo Guerrieri, primo "dramaturg" del Piccolo Teatro?*, in «Biblioteca Teatrale», n. 123-124, luglio-dicembre 2017, pp. 185-229.

LOCATELLI, *PUECHER PASSAVALLI, Virginio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 85, Treccani, Roma 2016.

LOCATELLI, *Sarah Ferrati rifiuta il copione. Ipotesi sul ruolo di prima attrice nella fase di affermazione della regia critica*, in CARPANI ROBERTA, PEJA LAURA, AIMO LAURA (a cura di), *Scena madre. Donne personaggi e interpreti della realtà. Studi per Annamaria Cascetta*, Vita & Pensiero, Milano 2014.

LOCATELLI, *Teatro pubblico servizio? Studi sui primordi del Piccolo Teatro e sul sistema teatrale italiano*, Centro delle Arti, Milano 2015.

LOCATELLI, *Tra memoria d'artista e razionalità dello storico. A proposito del Piccolo Teatro nel Romanzo della regia*, in Luigi Squarzina. *Studio, drammaturgo e regista teatrale*, Accademia dei Lincei, Roma 2013.

LONGHI CLAUDIO, *La drammaturgia del Novecento tra romanzo e montaggio*, Pacini, Pisa 1999.

LONGHI, *Orlando furioso di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*, ETS, Pisa 2006.

LÖWEN JOHANN FRIEDRICH, *Geschichte des deutschen Theaters (1766) und Flugschriften über das Hamburger Nationaltheater (1766 und 1767)*, a cura di Heinrich Stümcke, Ernst Frensdorff, Berlino 1905).

LUCKHURST MARY, *Dramaturgy. A Revolution in Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 2008.

LUKÁCS GYÖRGY, *Saggi sul realismo*, traduzione di Mario e Angelo Brelich, Einaudi, Torino 1950.

LUNARI LUIGI, *Il Maestro e gli altri*, Costa & Nolan, Genova 1991.

LUNARI, *Ma perché proprio a me? Ovvero i contrattempi del tenente Calley*, Sergio Ghisoni, Milano 1973.

LUNARI, SOLERI FERRUCCIO, *Arlecchino e gli altri. Storia di una maschera*, Piccolo Teatro, Milano 1981.

LYON JAMES K., *Bertolt Brecht in America*, Princeton University Press, Princeton 1980.

LYON, BREUER HANS-PETER (a cura di), *Brecht Unbound*, University of Delaware Press, Newark 1995.

LYTTELTON OLIVER, *The Memoirs of Lord Chandos*, Readers Union, Londra 1963.

MACCARTHY DESMOND, *The Court Theatre 1904-1907*, A. H. Bullen, Londra 1907.

MACREADY WILLIAM CHARLES, *The Diaries*, a cura di William Toynbee, 2 v., Chapman and Hall, Londra 1912.

MAGRIS CLAUDIO, *La battaglia del cavallo che liberò i malati di mente. Colloquio con Peppe Dell'Acqua*, in «Corriere della Sera», 30 agosto 2011.

MANGO LORENZO, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003.

MARCHIORI FERNANDO (a cura di), *Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia*, Ubulibri, Milano 2005.

MARGIOTTA SALVATORE, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Titivillus, Pisa 2013.

MARIANI LAURA (a cura di), *Profilo di Gustavo Modena, Modena rivisto. Due studi di Claudio Meldolesi*, in «Arti della performance. Orizzonti e culture», n. 1, 2012.

MARINO MASSIMO, «*Bologna per me è il Dams e il professor Gerardo Guccini*», in «Corriere di Bologna», 3 dicembre 2018.

MAROTTI FERRUCCIO, *Amleto o dell'oxymoron. Studi e note sull'estetica della scena moderna*, Bulzoni, Roma 1966.

MARTINELLI MARCO, *Drammi al presente: Salmagundi-Rumore di acque*, a cura di Gerardo Guccini, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2020.

MASON ALFRED EDWARD WOODLEY, *Sir George Alexander and the St. James' Theatre*, Macmillan, Londra 1935.

MATLAW MYRON, *Bernard Shaw and The Interlude at the Playhouse*, in «The Shaw Review», v. 3, n. 2, Maggio 1960, pp. 9-17.

MATTHEWS BRANDER, *The Question of the Theatre*, in «The North American Review», v. 174, n. 544, marzo 1902, pp. 395-408.

MAUDE CYRIL, *Behind the Scenes with Cyril Maude*, John Murray, Londra 1927.

MAURER-SCHMOOCK SYBILLE, *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*, Max Niemeyer Verlag, Tubinga 1982.

MELDOLESI CLAUDIO, *Dal nō Tanikō a Il consenziente e Il dissenziente. Chiarimenti della dramaturgie d'autore, anche sui confini dell'Opera da tre soldi e di Godot*, in «Teatro e Storia», n. 19, 1997, pp. 185-200.

MELDOLESI, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Bulzoni, Roma 1971.

MELDOLESI, *Sul dramaturg artista*, in «Teatro e Storia», n. 24, annale 2002-2003, pp. 479-487.

MELDOLESI, MOLINARI RENATA MARGHERITA, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Ubulibri, Milano 2007.

MELDOLESI, OLIVI LAURA, *Brecht regista. Memorie dal Berliner Ensemble*, Cue Press, Bologna 2015.

Memorandum and Articles of Association of the National Theatre Board, National Theatre Archive, E I T U B I A.

MERLI CHIARA (a cura di), *Il CRT. Centro di Ricerca per il Teatro*, Bulzoni, Roma 2007.

MERLIN TINA, *Sulla pelle viva. Come si costruisce una catastrofe. Il caso del Vajont*, Cierre Edizioni, Verona 2013.

METH JONATHAN (a cura di), *Commissioning the Future*, New Playwrights Trust, Londra 1997.

MITTENZWEI WERNER, *Das Leben des Bertolt Brecht*, 2 v., Aufbau Verlag, Berlino 1986.

MODENA GUSTAVO, *Epistolario di Gustavo Modena: 1827-1861*, a cura di Terenzio Grandi, Vittoriano, Roma 1955.

MODENA, *Gustavo Modena: politica e arte. Epistolario con biografia (1833-1861)*, Commissione editrice degli scritti di G. Mazzini, Roma 1888.

MODENA, *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, a cura di Terenzio Grandi, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Roma 1957.

MOLINARI RENATA MARGHERITA, *Ipotesi per una lettura di Artaud. Il “doppio” alla luce del concetto nicciano di rappresentazione*, in «Annali della scuola superiore di Comunicazioni Sociali», III, 1975.

MOLINARI, *La vocazione teatrale. Un laboratorio a Mittelfest*, Il principe costante, Milano 2006.

MOLINARI (a cura di), *Progetto Temiscira. L'assalto al cielo – Temiscira 2 – Temiscira 3*, in «Prove di drammaturgia», n. 15, dicembre 2002, pp. 7-26.

MORO ALDO, *Lettere dalla prigionia*, a cura di Miguel Gotor, Einaudi, Torino 2018.

MORTEO GIAN RENZO, *Il teatro di Billetdoux*, in «I Quaderni del Teatro Stabile della città di Torino», n. 5, Edizioni del Teatro Stabile di Torino, Torino 1965, pp. 39-49.

MORTEO, *Nella "direzione collegiale" del Teatro Stabile*, in MORTEO, *Ipotesi sulla nozione di teatro*, Edizioni SEB27, Torino 1994, pp. 129-133.

MÜLLER HEINER, *Explosion of a Memory: Writings by Heiner Müller*, traduzione di Carl Weber, Performing Arts Journal Publications, New York 1989.

NEILLY JOANNA, *German Romanticism as Translational World Literature: Friedrich Schlegel's Lucinde and Andrés Neuman's El viajero del siglo*, in «Modern Languages Open», 24, 2018, pp. 1-18.

New York City Guide, Random House, New York 1939.

NICHOLSON STEVE, *The Censorship of British Drama 1900-1968*, 4 v., University of Exeter Press, Exeter 2003-2020.

Notizie teatrali, in «Corriere delle dame», 28 febbraio 1842.

NOVALIS [VON HARDENBERG GEORG], *Opera filosofica*, Einaudi, Torino 1993.

OBRIST HANS ULRICH, *A Brief History of Curating*, JRP-Ringer, Zurigo 2008.

OLIVIER LAURENCE, *Confessions of an Actor. An Autobiography*, Simon & Schuster, New York 1984.

ORECCHIA DONATELLA, *Carlo Quartucci, mago bambino. Il lavoro teatrale (1969) e l'incontro con Valeriano Gialli*, in «Il castello di Elsinore», A. XXXIII, n. 82, 2020, pp. 89-100.

ORECCHIA, *Stravedere la scena. Carlo Quartucci. Il viaggio nei primi venti anni 1959-1979*, Mimesis, Milano 2020.

ORTIZ JAVIER, *Bernard Shaw's Ibsenisms*, in « Revista Alicantina de Estudios Inglese », n. 7, 1994, pp. 151-158.

PAGLIARINO ALBERTO, ROSSI GHIGLIONE ALESSANDRA (a cura di), *Fare teatro sociale. Esercizi e progetti*, Dino Audino, Roma 2007.

Paolo Grassi. Quarant'anni di palcoscenico, a cura di Emilio Pozzi, Mursia, Milano 1977.

PAULIN ROGER, *Ludwig Tieck. A Literary Biography*, Oxford University Press, Oxford 1985.

PESCE MARIA DOLORES, *Edoardo Sanguineti e il teatro. La poetica del travestimento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003.

PESCE, *Intervista ad Edoardo Sanguineti*, in «Parol».

PESCE, *La passione per il teatro: intervista a Luigi Gozzi*, in «Parol».

PESCHEL LISA, *Translating Laughter: A Cabaret from the Terezín Ghetto*, sito di HowlRound, 6 aprile 2011.

PETRINI ARMANDO, *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, Edizioni ETS, Pisa 2012.

PETRINI ARMANDO (a cura di), *Ripensare Gustavo Modena. Attore e capocomico, riformatore del teatro fra arte e politica*, Bonanno, Roma 2012.

PEZZI GIAN JACOPO, *Declamazione*, in «Glissons, n'appuyons pas», 25 gennaio 1840.

PICKARD-CAMBRIDGE ARTHUR WALLACE, *The Dramatic Festivals of Athens*, Clarendon Press, Oxford 1988.

PIERI MARZIA, *La Commedia in palcoscenico. Appunti su una ricerca da fare*, in «Dante e l'arte», I. *Dante e il teatro*, 2014, pp. 67-84.

PIRANDELLO STEFANO, *Stefano Pirandello. Tutto il teatro*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà ed Enzo Zappulla, 3 voll., Bompiani, Milano 2004.

PISCATOR ERWIN, *Das politische Theater*, a cura di Felix Gasbarra, Rowohlt, Amburgo 1963.

PLATT AGNES, *Anonymous*, John Murray, Londra 1936.

PONTREMOLI ALESSANDRO (a cura di), *Renato Gabrielli, Moro e il suo boia. Progetto per una messa in scena di Mauricio Paroni De Castro*, Vita e Pensiero, Milano 1993.

PRESTON ROHAN, *Longtime Guthrie dramaturg Michael Lupu, who shaped shows for decades, dies at 89*, in «StarTribune», 7 settembre 2019.

PROJECT FOR NATIONAL THEATRE DISCUSSED; Heinrich Conried's Description of What It Should Be. Declares That the Money Can Be Obtained Readily -- Theatre and Church Compared, in «The New York Times», 20 aprile 1903.

PRÖLLS ROBERT, *Geschichte des Hoftheaters zu Dresden: von seinen Anfängen bis zum Jahre 1862*, Baensch, Dresda 1878.

«Prove di drammaturgia», A. VIII, n. 2, dicembre 2002.

«Prove di drammaturgia», A. XVI, n. 1, giugno 2010.

PUPPA PAOLO; *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Marsilio, Venezia 1978.

QUADRI FRANCO (a cura di), *Per un convegno sul nuovo teatro*, in «Sipario», n. 247, novembre 1966, pp. 1-2.

QUIRT BRIAN, *Pure Research*, in «Canadian Theatre Review», n. 119, estate 2004.

R., *Drammatica. Ancora di Gustavo Modena*, in «Il Pirata», 27 ottobre 1849.

RASI LUIGI, *I comici italiani, biografia, bibliografia, iconografia*, v. II, Bocca, Firenze 1905.

Report from the Select Committee on Dramatic Literature, with the minutes of evidence, stampato per ordine della House of Commons, Londra 1832.

ROBERTSON JOHN GEORGE, *Lessing's Dramatic Theory*, Cambridge University Press, Cambridge 1939.

ROBERTSON, *Schiller After a Century*, Blackwood, Edinburgo e Londra 1905.

ROMANSKA MAGDA (a cura di), *The Routledge Companion to Dramaturgy*, Routledge, New York 2016.

ROSENZWEIG FRANZ, *La scrittura. Saggi dal 1914 al 1929*, a cura di Gianfranco Bonola, Città Nuova, Roma 1991.

ROSSI GHIGLIONE ALESSANDRA, *Arte, benessere e cura. La potenza del teatro*, in «PneiReview», n. 2, 2015, pp. 38-47.

ROSSI GHIGLIONE (a cura di), *Barboni: il teatro di Pippo Delbono*, Ubulibri, Milano 1999.

ROSSI GHIGLIONE (a cura di), *Henrik Ibsen, Peer Gynt. Progetto per una messa in scena di Marco Baliani*, Vita e Pensiero, Milano 1994.

ROSSI GHIGLIONE, *Teatro sociale e di comunità. Drammaturgia e messa in scena con i gruppi*, Dino Audino, Roma 2013.

ROSSI GHIGLIONE, FABRIS MARIA RITA, PAGLIARINO ALBERTO (a cura di), *Caravan Next. A Social Community Theatre Project. Methodology, Evaluation and Analysis*, Franco Angeli, Milano 2019.

ROSTAGNO REMO, PELLEGRINI BRUNA, *Guida all'animazione*, Fabbri, Milano 1978.

ROSTAGNO, PELLEGRINI, *Un teatro-scuola di quartiere*, Marsilio, Venezia 1975.

ROUSE JOHN, *Brecht ad the West German Theatre*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1989.

ROVANI GIUSEPPE, *Adelaide Ristori e l'arte della recitazione*, in «L'Italia musicale», 31 dicembre 1856.

- ROWELL GEORGE, *The Old Vic Theatre: A History*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.
- SANGUINETI EDOARDO, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, a cura di Niva Lorenzini, Carocci, Roma 2005.
- SANGUINETI, *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1965.
- SANGUINETI, *La missione del critico*, Marietti, Genova 1987.
- SANGUINETI, *Orlando furioso: un travestimento ariostesco. Prima rappresentazione, Spoleto 4 luglio 1969. Regia di Luca Ronconi*, a cura di Claudio Longhi, Il Nove, Bologna 1996.
- SANGUINETI, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, Il nuovo melangolo, Genova 2001.
- SANGUINETI, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, a cura di Federico Condello e Claudio Longhi, BUR, Milano 2006.
- SANGUINETI, LIBEROVICI ANDREA, *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio*, Bompiani, Milano 1998.
- SCABIA GIULIANO, *La luce di dentro. Viva Franco Basaglia. Da Marco Cavallo all'accademia della follia*, Titivillus, Corazzano 2010.
- SCABIA, Marco Cavallo. *Una esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*, Einaudi, Torino 1976.
- SCHILLER FRIEDRICH, GOETHE JOHANN, *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, a cura di Emil Staiger, Insel, Francoforte sul Meno 1966.
- SCHILLER, *Sämtliche Werke*, a cura di Gerhard Fricke e Herbert G. Göpfert, Hanser, Monaco 1980.
- SCHINO MIRELLA, *Il crocevia del Ponte d'Era. Storie e voci da una generazione teatrale 1974-1995*, Bulzoni, Roma 1996.

SCHINO, *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Milano 2005.

SCHREYVOGEL JOSEPH, *Josef Schreyvogels Tagebucher, 1810-1823*, a cura di Karl Glossy, Verlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, Berlino 1903.

SCHWEIKERT UWE (a cura di), *Dichter über ihre Dichtungen. Ludwig Tieck*, v. II, Heimeran, Monaco 1971.

SCIROCCO ALFONSO, *L'Italia del Risorgimento*, Il Mulino, Bologna 1990.

SENELICK LAURENCE, *National Theatre in Northern and Eastern Europe, 1746-1900*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.

SHAKESPEARE WILLIAM, *Amleto*, a cura di Stefano Geraci, traduzione di Gerardo Guerrieri, Stampa Alternativa, Roma 1993.

SHAKESPEARE, *Julius Caesar*, a cura di Samuel Thurber, Allyn and Bacon, Boston 1919.

SHARPE LESLEY, *Schiller and the Mannheim National Theatre*, in «The Modern Language Review», v. 100, n. 1, gennaio 2005, pp. 121-137.

SHAW GEORGE BERNARD, *Our Theatre in the Nineties*, 3 v., Constable and Co, Londra 1932.

SHELLARD DOMINIC, *Kenneth Tynan: A Life*, Yale University Press, Yale 2003.

SHYER LAURENCE, *America's First Literary Manager: John Corbin at the New Theatre*, in «Theater», v. 10, n. 1, 1978, pp. 8-14.

[SIA], *Appendice. Ciarle del lunedì*, in «Il Risorgimento», 23 aprile 1856.

[SIA], *Drammatica*, in «La Moda», 31 ottobre 1843.

[SIA], *Esperimento di declamazione dato da Gustavo Modena*, in «Il Ricoglitore di notizie teatrali», 13 giugno 1840.

[SIA], *Notizie*, in «La Fama», 6 novembre 1843.

SKOPNIK GÜNTER, *An Unusual Person – Der Dramaturg – Une Institution Proprement Allemande*, in «World Theatre» v. 9, n. 3, 1960, pp. 233-238.

SMET JOERI (a cura di), *All Work and No Plays. Blueprints for 9 theatre performances by Ontroerend Goed*, Oberon Books, Londra 2014.

SMET (a cura di), *Pieces of Work. 5 theatre performances by Ontroerend Goed*, Oberon Books, Londra 2019.

SQUARZINA LUIGI, *Il didatta e lo sciamano*, in SQUARZINA, *Da Dioniso a Brecht. Pensiero teatrale e azione scenica*, Il Mulino, Bologna 1988, pp. 19-42.

STEINER GEORGE, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, Oxford 1975 (trad. it. *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, a cura di Ruggero Bianchi e Claude Béguin, Garzanti, Milano 2004).

STEINMETZ HORST (a cura di), *Lessing - ein unpoetische Dichter: Dokumente aus drei Jahrhunderten zur Wirkungsgeschichte Lessings in Deutschland*, Steinmetz, Horst, Athenäum, Francoforte e Bonn 1969.

STROBL GERWIN, *The Swastika and the Stage: German Theatre and Society, 1933-1945*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.

SUBER ADELINA, *I mestieri di dramaturg e traduttore in Germania: il caso esemplare di Ludwig Tieck*, in *Teatro e Storia*, v. 24, annuale 2002-2003, Bulzoni, Roma, pp. 489-522.

SUBER, *Il romanzo teatrale di Ludwig Tieck: Der junge Tischlermeister. Narrazioni degli allestimenti di Götz von Berlichingen, dei Masnadieri e della Dodicesima notte*, in «Teatro e Storia», a. XXIII, n. 30, 2009.

SUTHERLAND JOHN, FENDER STEPHEN, *Love, Sex, Death and Words: Surprising Tales From a Year in Literature*, Icon Books, Londra 2011.

SZONDI PETER, *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, Einaudi, Torino 2000 (ed. or. *Theorie des modernen Dramas*, Suhrkamp, Berlino 1956).

TACCONE ANGELO, *Mirmidoni*, in *Enciclopedia italiana*, Treccani, Roma 1934.

TEATRO APERTO (a cura di), *Il Dramaturg. Atti del convegno Walkie-Talkie 2003*, Il Principe Costante, Pozzuolo del Friuli 2004.

Teatro, pubblico servizio. Paolo Grassi, 1946, in «Teatro e Critica», 30 ottobre 2016.

TENSCHERT JOACHIM, *Qu'est-ce qu'un dramaturge?*, in «Théâtre populaire», 38, a cura di Robert Voisin, 1960, pp. 41-48.

TERRACINI BENVENUTO, *Il problema della traduzione*, a cura di Bice Mortara Garavelli, Serra e Riva Editore, Milano 1983.

THE CENTURY ROOF OPENS ITS DOORS; The Cocoanut Grove Is a Good Looking Copy of the Ziegfeld Frolic. A COSTLY MIDNIGHT REVUE Lavish Entertainment for the Benefit of the Few Whose Seats Afford a View of the Floor, in «The New York Times», 20 gennaio 1917.

THOMAS NOEL K., *Harley Granville-Barker and the Greek Drama*, in «Educational Theatre Journal», v. 7, n. 4, dicembre 1955, pp. 294-300.

THOMPSON PETER, SACKS GLENDYR (a cura di), *Cambridge Companion to Brecht*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.

TIECK LUDWIG, *Kritische Schriften*, a cura di Eduard Devrient, 4 v., Brockhaus, Lipsia 1848-1852.

TRENCSENYI KATALIN, *Dramaturgy in the Making. A User's Guide for Theatre Practitioners*, Bloomsbury Methuen Drama, London 2016.

TRENCSENYI, COCHRANE BERNADETTE (a cura di), *New Dramaturgy: International Perspectives on Theory and Practice*, Bloomsbury Methuen Drama, Londra 2014

TUCCI FRANCESCA, *Tendenze recenti della Lessing-Forschung. A proposito del Lessing-Handbuch di Monika Fick*, in «Studi Germanici», n. 39, 2001, pp. 123-140.

TURNER CATHY, BEHRNDT SYNNE, *Dramaturgy and performance*, Palgrave Macmillan, Londra 2016.

TURRINI DAVIDE, *E la volpe disse al corvo, a Bologna il teatro di Castellucci in dieci spettacoli*, in «Il Fatto Quotidiano», 20 dicembre 2013.

TYNAN KATHLEEN, *The Life of Kenneth Tynan*, Methuen, Londra 1988.

TYNAN KENNETH, *Curtains. Selections from the Drama Criticism and Related Writings*, Atheneum, New York 1961.

TYNAN KENNETH, *He That Plays The King. A View of the Theatre*, Longmans, Green and Co, Londra 1950.

TYNAN KENNETH, *Kenneth Tynan: Letters*, a cura di Kathleen Tynan, Minerva, Londra 1995.

TYNAN KENNETH (a cura di), *Othello*, Stein and Day, New York 1967.

TYNAN KENNETH, *The Diaries of Kenneth Tynan*, a cura di John Lahr, Bloomsbury, New York 2001.

TYNAN KENNETH, *The National Theatre*, in «Journal of the Royal Society of Arts», v. 112, n. 5097, agosto 1964, pp. 687-702.

TYNAN KENNETH (a cura di), *The Recruiting Officer*, Rupert Hart-Davis, Londra 1965.

TYNAN KENNETH, *Tynan Right and Left*, Atheneum, New York 1967.

VALENTINO MIMMA, *Il nuovo teatro in Italia 1976-1985*, Titivillus, Corazzano 2015.

VALOROSO ANTONELLA, *L'avventura scenica dell'Orlando furioso*, in «Carte italiane», n. 17, 2001.

VAN DIJK MAARTEN, WILKE JUDITH (a cura di), *Helen Weigel 100*, in «The Brecht Yearbook», 25, University of Wisconsin Press, Madison 2000.

VINAVER EUGÈNE, *The Rise of Romance*, Oxford, Clarendon Press 1971.

VISCONTI LUCHINO, *Regia cinematografica e regia teatrale*, in «Lo spettatore critico», gennaio-febbraio 1957.

VISONE DANIELA, *La nascita del nuovo teatro in Italia 1959-1967*, Titivillus, Corazzano 2010.

W., *Critica teatrale*, in «Il Vaglio», 25 giugno 1844.

W., *Declamazione. Gustavo Modena*, in «La Fama», 24 gennaio 1840.

WEIGEL HELENE (a cura di), *Theaterarbeit. Fare teatro di Bertolt Brecht. Sei allestimenti del Berliner Ensemble*, Il Saggiatore, Milano 1969 (ed. or. *Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*, Henschelverlag, Berlino 1967).

WEKWERTH MANFRED, *Notate. Über die Arbeit des Berliner Ensembles 1956-1966*, Suhrkamp, Francoforte sul Meno 1967.

WEKWERTH, *Schriften. Arbeiten mit Brecht*, Henschelverlag, Berlino 1975.

WEST STEPHEN, IDEMA WILT, *The Orphan of Zhao and Other Yuan Plays: The Earliest Known Versions*, Columbia University Press, New York 2015.

WHITEBROOK PETER, *William Archer: A Biography*, Methuen, Londra 1993.

WHITWORT GEOFFREY, *The Making of a National Theatre*, Faber and Faber, Londra 1951.

Who is his friend? Mr. Bram Stoker charged with eulogizing Mr. Irving, in «New York Herald», New York, 8 agosto 1904.

WIT HUBERT (a cura di), *Brecht, as they knew him*, traduzione di John Peet, Lawrence & Wishart, Londra 1980.

WLASCHIN KEN, *Play translation as an art: Gerardo Guerrieri "re-creates"*, in «Daily American», 15 marzo 1965.

X., *Drammatica*, in «Corriere delle dame», 3 novembre 1843.

ZANGARI ANDREA, *Nella bottega del dramaturg. Intervista a Renata Molinari*, sito di Teatro e Critica.

ZEYDEL EDWIN, *Ludwig Tieck, the German Romanticist*, Princeton University Press, Princeton 1935.

ZIMMERN HELEN, *Gotthold Ephraim Lessing: his life and his works*, Longmans, Green & Co., 1878.

ZYBURA MAREK, *Ludwig Tieck als Dramaturg am Dresdner Hoftheater. Mit einem Anhang bisher ungedruckter Dokumente zur Anstellung und Entlassung Ludwig Tiecks als Dramaturg am Dresdner Hoftheater*, in «Wirkendes Wort», 44, agosto 1994.

ZYBURA, *Ludwig Tieck als Übersetzer und Herausgeber. Zur frühromantischen Idee einer "deutschen Weltliteratur"*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 1994.

Sitografia

L'ultimo accesso a tutti i siti riportati di seguito – così come alle loro pagine individuali citate nel corso dell'elaborato e alle voci bibliografiche offerte in formato web – è stato effettuato in data 25 gennaio 2022.

<http://catalogue.nationaltheatre.org.uk/CalmView/Default.aspx>

<http://crimta.unipv.it/>

<http://gianrenzomorteo.com/>

<http://mcpres.media-commons.org/>

<http://riccioneteatro.it/>

<http://www.airdanza.it/it>

<http://www.comune.torino.it/iter/>

<http://www.progettolaiv.it/tycoon/light/viewPage/ProgettoLaiv?homeView=home>

<http://www.socialcommunitytheatre.com/it/>

http://www.teatringestazione.com/tiga/home_ita/

<http://www5.iuav.it/homepage/>

<https://archive.org/web/>

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/>

<https://archivio.teatrostabiletorino.it/>

<https://bellebandiere.blogspot.com/>

<https://dramaturgische-gesellschaft.de/>

<https://emiliaromagnateatro.com/>

<https://gianlucadecol.it/>

<https://isags-pavia.unipv.it/>

<https://it.linkedin.com/>

<https://lmda.org/>

<https://patrimoniorale.ormete.net/>

<https://premioitalia.it/>

<https://renatogabrielli.it/>

<https://scuola.emiliaromagnateatro.com/>

<https://teatrostabile.abruzzo.it/>

<https://trickster-p.ch/>

<https://writersguild.org.uk/>

<https://www.americantheatre.org/>

<https://www.berliner-ensemble.de/>

<https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/de/start>

<https://www.compagniadelmaggiobutese.it/>

<https://www.dramaturgy.co.uk/>

<https://www.fabulamundi.eu/en/>

<https://www.facebook.com/>

<https://www.guthrietheater.org/>

<https://howlround.com/translating-laughter>

<https://www.labottegadellosguardo.it/wp/>

<https://www.lecompagniemalviste.org/>

<https://www.oed.com/>

<https://www.revosax.sachsen.de/>

<https://www.shorttheatre.org/>

<https://www.societas.es/>

<https://www.teatrodeiventit.it/>

<https://www.teatrodellealbe.com/>

<https://www.teatrocritica.net/>

<https://teatrostabile.umbria.it/>

<https://www.terrenicreativi.it/index.html>

<https://www.treccani.it/>

<https://www.uniroma1.it/it/>

<https://www.youtube.com/>