

Illuminanti risvolti esistenziali

di Mirella Schino

Marco De Marinis
IL TEATRO DOPO L'ETÀ D'ORO
NOVECENTO E OLTRE
pp. 413, € 29, Bulzoni, Roma 2013

È un libro che permette due letture molto diverse tra loro. La prima è ordinata. Siamo di fronte a una raccolta di saggi, composti nell'arco di vent'anni e più, che percorrono l'intero Novecento, per approdare infine al secolo nuovo. L'autore li ha raggruppati in sequenze non cronologiche, ma di genere. La prima parte, forse la più utile, approfondisce concetti particolarmente discussi come teatro "postdrammatico", o "corporeità", parola-chiave oscura e fondamentale dei nostri tempi. La seconda parte è formata da primi piani: da Decroux ad Artaud, e da Beckett a Grotowski. De Marinis aggiunge dettagli e punti di vista nuovi, e discute il lascito di questi maestri del Novecento ai tempi attuali. La terza parte, la più variegata, è composta da medaglioni su personalità e fenomeni di tipo e peso differenti: si va dalla vocazione teatrale del grande musicista e sperimentatore Luigi Nono a una storia dei movimenti teatrali invisibili tra fine Novecento e inizio Duemila.

Non è un'opera che pretenda di essere esaustiva, o che miri alla sistematicità. Ma proprio da questo aspetto, da una consapevole incompletezza e perfino casualità, affiora un secondo volto, quasi opposto al primo, fatto di salti e peripezie, di sorprese e di ritorni. È il racconto, militante e stranamente struggente nonostante la scrittura sempre ferma e ordinata dell'autore, di un'epoca in via di sparizione. Spostandosi da un protagonista a un altro, da una storia all'altra, da un concetto all'altro, il libro riesce, come di rado accade, non a rac-

contarci, ma a darci esperienza della molteplicità (e della stranezza) delle questioni di cui una parte importante del Novecento teatrale si è nutrito. Il teatro si studia meglio attraverso questi squarci laterali che attraverso costruzioni frontali, non solo inevitabilmente piatte, ma appiattenti. Attraverso la semi-casualità dei racconti riscopriamo invece punti di riferimento e ricerche comuni; problemi che si riuniscono in costellazioni; percorriamo valori ricercati in cento anni di teatro; conosciamo la sua natura "pedagogica, curativa e sociopolitica", e il nesso misterioso e tenace tra autobiografia e teatro; incontriamo l'indagine "sulle leggi della vita che scorre" portata avanti da tanti, e la natura profondamente politica del lavoro su di sé dell'attore. Il mondo che siamo invitati a esplorare non è quello di particolari tecniche o poetiche quanto quello del teatro come forma estrema di resistenza. Passando da un artista all'altro, come in un telefono senza fili, questi risvolti esistenziali dell'agire teatrale creano un'unità sotterranea paradossale, lunga un secolo. Ora, dice De Marinis "una nuova cultura teatrale sta cercando di costruirsi su basi completamente differenti, mediante una rottura secca, e ostentata, con quella novecentesca". Forse è una crisi estrema, o forse sta nascendo una nuova ecologia teatrale. È una constatazione oggettiva. Eppure, l'autore non dimentica di essere un uomo del Novecento. Osserva con simpatia e con speranza i nuovi teatri. Ma non dimentica di appartenere all'altra cultura, quella in via di sparizione, fatta da maestri oggi meno seguiti, o forse rifiutati. Nei libri di studi teatrali la qualità scientifica non basta. A essa deve affiancarsi anche altro, una qualità umana. Il nesso tra autobiografia e teatro è strano ma profondo. Vale anche per gli studi: una polpa segreta sotto la scorza di un lavoro ben fatto.

La rivoluzione delle ninfe

di Liana Püschel

IL MITO NEL MITO
CENTO ANNI DALLA CREAZIONE
DE *L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE*
DI VASLAV NIIJNSKY
ATTRAVERSO I "MITI" DI DIAGHILEV
a cura di Toni Candeloro
e Federica Tomese,
pp. 223, € 23,80,
L'Epos, Palermo 2013

Dopo aver conquistato le platee con la forza e la grazia dei suoi gesti, Vaslav Nijinsky, soprannominato il dio della danza, nel 1912 debuttò come coreografo con *L'après-midi d'un faune*. Il lavoro sconcertò il pubblico perché Nijinsky aveva messo in discussione i principi della tecnica della danza accademica, tecnica di cui lui era maestro assoluto. La storia della danza dei primi anni del Novecento è piena di momenti memorabili e il primo allestimento del balletto *L'après-midi d'un faune* è uno di essi. Per ricordare quell'evento, nel 2012 il ballerino e coreografo Toni Candeloro curò una mostra al museo della Scala con pezzi della sua ricca collezione: fotografie, disegni e costumi delineaano un percorso alla scoperta di alcuni episodi e personaggi di quel periodo, passati dalla storia al mito. Buona parte del materiale esposto è adesso riprodotto nel volume *Il mito nel mito* e serve per illustrare una raccolta di contributi. Al lettore che non abbia visitato la

mostra, la scelta dei contenuti può sembrare un po' arbitraria: accanto a pagine di taglio divulgativo, come quelle relative alle biografie di Isadora Duncan e Léon Bakst, se ne trovano altre dal valore documentale, come la testimonianza di Sylvano Bussotti, e altre ancora dall'approccio prettamente scientifico, come lo studio di Maria M. L. Bahena Yaghen-Vial sulla psicopatologia di Nijinsky (originalmente pubblicata in una rivista di psicoanalisi). Se, da una parte, la varietà può minare la coesione del volume, dall'altra può far scaturire proficui dialoghi tra contributi dissimili: il saggio di Elena Randi e l'intervista al ballerino Milorad Mišković, ad esempio, affrontano *L'après-midi d'un faune* da prospettive diverse ma complementari. Mišković fu il primo interprete del fauno nella versione originale dopo la morte di Nijinsky e nell'intervista racconta come riuscì a ricostruire il balletto grazie ai ricordi di due ballerine che avevano danzato alla rappresentazione del 1912. Attraverso lunghe sessioni di prove, il ballerino poté comprovare sul proprio corpo la modernità e l'originalità del fauno e, quando abbandonò la danza, preparò altri giovani ballerini a interpretare questo ruolo.



Anche Randi si occupa della ricostruzione del balletto ma attraverso lo studio di fotografie, disegni e della trascrizione della coreografia fatta da Nijinsky nel 1915. Nello studio l'autrice sostiene che le scelte innovative del coreografo avevano l'obiettivo di realizzare una sintesi delle arti al di là di ogni istanza naturalistica: egli non voleva creare l'illusione di un fauno reale nel suo ambiente naturale, bensì imitare i gesti primordiali delle figure disegnate sulle ceramiche greche antiche. A partire dalle osservazioni sulle peculiarità della coreografia, Randi conduce un'interessante indagine sul significato del balletto: la ricerca della sublimazione del desiderio erotico. Anche il saggio di Mathias Auclair tratta della creazione di Nijinsky, stabilendo un confronto con altri balletti del repertorio dei Ballets Russes di Diaghilev ambientati nella Grecia classica. Tra le immagini più accattivanti della sezione iconografica ci sono i bozzetti che Valentine Gross fece durante le prove di *L'après-midi d'un faune*. I disegni di Gross relativi al *Sacre du printemps* sono stati più volte pubblicati, ma questi erano rimasti inediti: si tratta di istantanee che colgono con tratti essenziali quei passi rivoluzionari ideati e interpretati da Nijinsky.

lianapuschel@yahoo.it

L. Püschel è dottoranda in culture classiche e moderne all'Università di Torino

Riso scurrile e grazie dell'Arcadia

di Silvia Carandini

Molière

TEATRO

a cura di Francesco Fiorentino,
pp. XLVI-3095, € 50,
Bompiani, Milano 2013

Nella collana di Bompiani "Classici della Letteratura Europea" è uscita l'edizione completa delle opere di Molière, in traduzione italiana e con testo a fronte. Sono in tutto ventotto commedie, molte delle quali non reperibili sul nostro mercato librario, alcune addirittura mai tradotte. Solo sei mancano all'appello, non tutte secondarie, ma il volume non poteva superare le tremila pagine. Per ogni opera vengono fornite la trama, un'utile scheda che informa anche del dibattito critico, una bibliografia essenziale e dense note esplicative (ahimè a fondo volume!). Hanno collaborato all'impresa molti giovani studiosi, sia per le introduzioni che per le traduzioni, insieme con alcuni noti specialisti del teatro francese del XVII e XVIII secolo. L'insieme viene a costituire un concerto di voci bene orchestrate dal curatore Francesco Fiorentino che introduce con sottile eleganza il volume e con mano ferma ne governa l'impianto critico. Sotto l'egida di Gabriel Conesa l'edizione dei testi francesi è stata realizzata in gran parte a partire dalle primissime pubblicazioni a stampa (non quindi dall'edizione completa condotta, dopo la morte di Molière, nel 1682 da Vivot e La Grange).

Le traduzioni risultano accurate e fresche, quelle in prosa attente a una resa italiana naturale e recitabile, vicina il più possibile alla scorrevolezza del fraseggio in Molière; quelle in versi intendono riprodurre il ritmo piano e cantabile degli alessandrini: una vera sfida nella più ingombrante vocalità italiana. In alcuni casi i traduttori restituiscono anche le rime baciate: si traducono così, per noi lettori, gli echi interni e le cerniere del battito poetico.

Infinite sollecitazioni nascono da una lettura anche veloce dell'introduzione. Già il saggio di Fiorentino sottolinea in particolare, e non poteva essere diversamente, il gioco felice di fonti e prestiti nell'invenzione drammaturgica del grande autore-attore e capocomico. Emergono con evidenza le ibridazioni multiple fra culture e tradizioni teatrali e letterarie spagnole, italiane, francesi; dalla farsa medievale autotona alle trame decameronee e il grottesco narrare di Rabelais, fino alle commedie d'intrigo spagnole, i canovacci dei comici italiani fondati sulle furbesche dei servi, lo stile moderato invece delle nuove commedie francesi e le atmosfere dei romanzi preziosi da alcuni decenni in voga.

Particolare risalto è dato all'apporto delle tradizioni ancora vive dei *farçeurs* francesi

(Jodelet, Turlupin, Gros Guillaume) e dei comici italiani. I primi si trovano a recitare nella troupe di Molière in provincia e poi a Parigi alla fine degli anni cinquanta del secolo, i secondi, come noto, recitano per volere di Luigi XIV accanto a Molière nelle sale del Petit Bourbon prima, del Palais Royal in seguito. Fra loro il "maestro" Tiberio Fiorilli e l'emulo Dominique Biancolelli, Arlecchino.

Testimonia questi apporti la produzione di vere e proprie farse da parte di Molière, due sole delle quali giunte a noi da manoscritti tardivi (*Le médecin volant*, *La Jalousie du Barbouillé*). Le squisite "petites comédies", come *Les Précieuses ridicules* e *Sganarelle ou le cocu imaginaire*, rappresentano agli occhi dei contemporanei la novità di una sintesi inedita del comico buffonesco con lo spirito galante e mondanò dei salons. Le commedie che attingono poi alla farsa e ai lazzi degli Italiani (*Le Médecin malgré lui*, *Les fourberies de*

Scapin) appaiono interpolate, fino alla fine dei suoi giorni, ai capolavori tanto più impegnativi e controversi, con la funzione di contrappeso, di riequilibrio e alleggerimento del repertorio. Le regie di Dario Fo per la Comédie Française nel 1990 hanno saputo restituire il peso scenico e il gioco mimico ad alcune di quelle "farse", così stimolando la critica, come spesso accade.

Per Fiorentino è la tradizione della farsa che si perpetua e si rinnova con Molière, garbatamente polemico, in questa asserzione, nei confronti della recente "Pléiade" a cura di George Forestier e Claude Bourqui in cui, invece, contestando la credibilità delle fonti coeve, si tende a liberare l'opera del commediografo dai "contagi" delle tradizioni carnevalesche. L'edizione italiana dimostra come la funzione del riso più basso e scurrile si possa coniugare nella produzione del grande capocomico con le gradazioni e le contraddizioni interne del ridicolo, con un riso più moderato, anche con le grazie dell'Arcadia, della danza e della musica, per dare vita a una miscela comica del tutto inedita, carica di sensi anche oscuri ed enigmatici, animata dal lievito di un libertinismo intellettuale che sovente traspare.

L'impresa è davvero meritevole, mette a disposizione di lettori, e si spera anche di registi italiani e attori, un Molière meno imballato e univoco, restituito alla molteplicità degli umori e dei sapori della sua lingua teatrale, aperto all'interpretazione anche moderna di quella densissima "scrittura scenica".

silvia.carandini@uniroma1.it

S. Carandini insegna storia del teatro e dello spettacolo all'Università La Sapienza di Roma

