

IL TEATRO DELLA MEMORIA

ISSN 2533-2589

direzione e coordinamento

Donatella Orecchia, Livia Cavaglieri

comitato scientifico

**Beatrice Barbalato, Silvia Calamai, Ludwig Flaszen,
Roberta Gandolfi, Marie-Madeleine Mervant-Roux,
Marina Nordera, Franco Perrelli, Alessandro Portelli**

comitato di redazione

**Gaia Clotilde Chernetich, Emanuela Chichiriccò,
Viviana Raciti**

aA

Piano dell'opera

1. Memorie sotterranee.

Storia e racconti della Borsa di Arlecchino e del Beat 72

di Livia Cavaglieri e Donatella Orecchia

www.aAccademia.it/memoriesotterranee

**Memorie sotterranee.
Storia e racconti
della Borsa di Arlecchino
e del Beat 72**

**Livia Cavaglieri
Donatella Orecchia**

aA

**Memorie
sotterranee.
Storia e racconti
della Borsa di Arlecchino
e del Beat 72**

aA

Volume stampato con il contributo di
MIBACT - Fondo Unico per lo Spettacolo 2014

© 2018

Accademia University Press

via Carlo Alberto 55
I-10123 Torino

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando
info@aAccademia.it

prima edizione febbraio 2018
isbn 978-88-9998-256-0

book design boffetta.com

Accademia University Press è un marchio registrato di proprietà
di LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl

| | | |
|--------|--|--------------------------------|
| Indice | La collana “Il teatro della memoria” | VII |
| | Nota dell’editore | IX |
| | Presentazione | XI |
| | I. Le fonti e i metodi | |
| | Incontro con Alessandro Portelli | a cura di Donatella Orecchia 3 |
| | Incontro con Laura Mariani | a cura di Livia Cavaglieri 21 |
| | Riferimenti bibliografici | 37 |
| | II. La Borsa di Arlecchino | Livia Cavaglieri |
| | I luoghi e le storie | 43 |
| | Complessità di un luogo della memoria teatrale | 45 |
| | La storia della Borsa di Arlecchino: le persone, le date, gli spettacoli dal 1957 al 1962 | 49 |
| | I focus della Borsa di Arlecchino | 85 |
| | Le memorie | 95 |
| | Introduzione alle interviste | 97 |
| | Le interviste | 101 |
| | Antologia delle cronache. La compagnia della Borsa al Teatro Gerolamo di Milano | 119 |
| | Le fonti e la bibliografia | 139 |
| | Fonti e riferimenti bibliografici | 141 |
| | III. Il Beat 72 di Roma. Le prime stagioni | Donatella Orecchia |
| | I luoghi e le storie | 153 |
| | Il Beat 72, Roma, la lunga storia della ricerca teatrale | 155 |
| | Le prime stagioni del Beat 72: dal 1964 al 1974 | 163 |
| | Approfondimenti del Beat 72 | 217 |
| | Le memorie | 245 |
| | La memoria, il teatro, il Beat 72: appunti e riflessioni intorno alle fonti orali | 247 |
| | Le interviste | 293 |
| | Carmelo Bene al Beat 72. Un’antologia | 343 |
| | Le fonti e la bibliografia | 375 |
| | Fonti e riferimenti bibliografici | 377 |
| | Tavola dei collegamenti audio | 393 |

aA

V



La collana “Il teatro della memoria”

aA

La collana “Il teatro della memoria” è uno spazio editoriale dedicato al campo degli studi teatrali del secondo Novecento e degli anni Duemila.

“Il teatro della memoria” è orientato verso due fronti. Il primo è quello tematico e metodologico improntato a indagare i modi e i percorsi dell’intreccio fra Teatro, Oralità e Memoria. Teatro indica che la collana prende in considerazione primariamente fenomeni riconducibili allo spettacolo di prosa, pur essendo aperta a indagini che investono tutto l’ambito delle arti performative. Oralità rimanda a un interesse dominante verso l’uso delle fonti orali: dalle interviste con testimoni e portatori di memoria, realizzate da studiosi e ricercatori come documenti di ricerca storica (e mantenute nella loro originalità di fonti, appunto, orali), al riuso creativo di fonti orali nella pratica performativa, fino a un ampio interesse per ogni documentazione in formato sonoro e non scritto. Memoria si riferisce a un campo di studio e, insieme, a un approccio metodologico di analisi delle fonti, dei fatti e delle questioni che pertengono alla scena teatrale, in dialogo con i metodi tradizionali dell’indagine storica e con quelli della storia orale e dei *Memory Studies*.

Il secondo fronte che caratterizza “Il teatro della memoria” è la sperimentazione editoriale, attraverso l’uso di tecnologie

VII

informatiche che permettano di salvaguardare e rendere fruibile l'oralità della fonte – oralità che è proprio quel *quid* che ne fa la specificità. Benché sia possibile acquistare i volumi anche in versione tradizionale cartacea e fruire separatamente dei contenuti multimediali, la collana è concepita primariamente come prodotto di editoria digitale: una collana di saggi sonori che sfruttino le potenzialità della tecnologia e permettano il distendersi di percorsi critici multisensoriali.

"Il teatro della memoria" è sviluppato in sinergia con i progetti Ormete (<http://www.ormete.net>) e Patrimonio Orale (<http://patrimonioreale.ormete.net/>).

The series "The Theatre of Memory"

The series "The Theatre of Memory" is focused on the field of Theatre Studies from the second half of the twentieth century to the twenty-first century. It aims at functioning as a bi-fronted editorial space.

The first front concerns the themes and the research methodology. The series was intended to host contributions oriented to investigate those paths through which fields of study and methods of enquiry as Theatre, Orality and Memory intertwine. The word «Theatre» signals the fact that the series primarily considers spoken drama, even though the series wants to address the performing arts as a more general focus. «Orality» underpins an interest toward non-written sources: interviews with witnesses and bearers of memory, held by scholars and researchers and preserved in their original nature as exact oral sources; creative performative reuse of existing oral sources; a broad interest in any kind of non-written sound sources. «Memory» refers to a field of study and, at the same time, to a methodological approach to the analysis of the sources, facts and issues related to theatre, in dialogue with the traditional research methodologies of History, Oral History and Memory Studies.

*The second front that characterises "The Theatre of Memory" is its experimental publishing format. Technology, in this case, enables the possibility to safeguard and make the oral source available – orality is the *quid* and it represents its specificity. Although it is also possible to purchase the printed edition and enjoy the multimedia contents separately, The Theatre of Memory is conceived as a non-traditional editorial instrument: a series of essays-in-sound making the most of the potential of technology and allowing multi sensorial critical encounters.*

The "The Theatre of Memory" is conceived in collaboration with Ormete (<<http://www.ormete.net>>) and Patrimonio Orale (<<http://patrimonioreale.ormete.net/>>).

aA

L'editoria accademica si trova oggi di fronte a sfide di diverso genere, che costringono autori, editori e fruitori a far fronte a esigenze sconosciute fino a pochi anni fa, e a sperimentare strade nuove. Come editori, la sfida è particolarmente ardua: alcune di queste strade nuove rimettono profondamente in discussione il ruolo stesso dell'editore, e comunque a ripensarlo profondamente.

Accademia University Press ha scelto fin dalla nascita di considerare tutto questo un'opportunità e non una minaccia. Se le esigenze editoriali di coloro che producono ricerca e cultura all'interno delle università si evolvono, noi cerchiamo di farci trovare pronti al loro fianco.

È il caso di questo progetto, "Il teatro della memoria". L'obiettivo che le curatrici ci hanno sottoposto era relativamente ben definito fin dall'inizio: adattare strumenti informatici pensati per prodotti di fruibilità più immediata alle esigenze di tipo archivistico di una ricerca accademica approfondita, rendendola accessibile con le modalità di consultazione oggi più diffuse. Per arrivare alla meta, abbiamo però dovuto aggiustare la rotta più di una volta, fare e disfare, aggiungere e togliere. D'altronde l'editoria digitale di qualità è ancora alla ricerca di standard riconosciuti e affidabili, ed era

IX

**Nota
dell'editore**

inevitabile accollarsi una certa dose di rischio. La presente versione cartacea è una delle modalità di fruizione. Al link <www.aAccademia.it/memoriesotterranee> può scaricata, arricchita da collegamenti a fonti audio e video e da ulteriori materiali testuali e iconografici, per poi essere consultata off line, nella forma di saggio sonoro; oppure in formato pdf interattivo.

Lasciamo giudicare il risultato ottenuto a chi vi si avvicinerà. Sappiamo che si tratta di un punto di partenza, siamo impegnati già da oggi a migliorarlo, e attendiamo la prossima sfida.

X

aA

aA

La collana “Il teatro della memoria” si apre con un volume che raccoglie i risultati dei due primi progetti avviati da Ormete¹, all’interno della più ampia cornice *L’Italia a teatro. 1960-1990: trent’anni di storia orale per il teatro*. Si tratta della Borsa di Arlecchino di Genova (1957-62), già oggetto di un numero monografico de «La Riviera Ligure»², frutto della collaborazione tra Ormete e la Fondazione Mario Novaro, e del Beat 72 di Roma, di cui sono stati analizzate le stagioni dal 1964 al 1974.

Queste due esperienze di teatro sotterraneo (anzitutto nel senso reale dell’aggettivo, trattandosi di spazi ipogei) possono ben connotare, a nostro avviso, una prima riflessione attorno alla possibilità di commutare in ambito teatrale la suggestiva idea di “luogo della memoria”, a partire da quanto proposto in campo storico sociale innanzitutto da Pierre Nora e poi, in Italia, da Mario Isnenghi³. Luoghi

1. Il progetto Ormete riunisce un gruppo di studiose e studiosi che sperimentano un’integrazione sistematica delle fonti orali negli studi teatrali e riflettono sui temi della memoria teatrale (<<http://www.ormete.net/>>).
2. CAVAGLIERI 2014.
3. NORA 1984-1992; ISNENGI 1996, 1997a, 1997b.

della memoria intesi come luoghi materiali (archivi, musei, biblioteche, cimiteri di guerra, monumenti), oppure luoghi simbolici (anniversari, commemorazioni), o ancora autobiografie, diari collettivi, installazioni, film, rappresentazioni teatrali, pagine letterarie, che rievocano episodi fondativi di una memoria condivisa da una comunità o un'intera società e si fanno «punto di cristallizzazione o abbreviazione narrativa della memoria collettiva»⁴.

Possono essere un luogo della memoria anche un teatro, un repertorio, una compagnia o un gruppo, uno spettacolo? Certo, nella cultura italiana la scena teatrale di prosa appare un luogo sfuggente per la memoria collettiva, forse un luogo di oblio: non casualmente i tre volumi curati da Isnenghi includono fra i luoghi della memoria l'opera (attorno all'evento simbolico che fu l'*Aida* del 1913 all'Arena di Verona) e il cinema, ma non menzionano il teatro drammatico. Sembra esserci una difficoltà a riportare il teatro, almeno nel Novecento e nonostante tanti manifesti e petizioni di inclusività, a una dimensione di comunanza interclasse e di condivisione collettiva. Ciò non significa, tuttavia, che non esistano luoghi della memoria teatrale attivi nel presente di comunità più circoscritte rispetto all'ottica nazionale privilegiata da Isnenghi e dai coautori della serie di volumi "I luoghi della memoria". Può, per esempio, essere considerato un luogo della memoria il *Principe costante* di Grotowski? Oppure l'*Orlando furioso* di Ronconi? O, ancora, l'inaugurazione del Piccolo Teatro di Milano il 14 maggio 1947 oppure, per il teatro di ricerca, il Convegno di Ivrea del 1967?

All'interno di questo orizzonte di riflessioni, ci sembra che la Borsa di Arlecchino e il Beat 72 rappresentino «punti di condensazione della memoria [...] che non vanno intesi in senso solo materiale»⁵ e che declinino entrambi, sebbene in modi assai diversi, il tema della memoria di un certo teatro italiano in un periodo di grande vivacità culturale e di significativi ripensamenti della scena. Ci riferiamo qui alla memoria del teatro di ricerca e di tutte quelle esperienze che si sono connotate, più o meno esplicitamente, in opposizione alla scena della Stabilità e ai suoi riferimenti estetici e teorici,

4. PETHES - RÜCHATZ 2002, pp. 291-292.

5. ISNENGI 1996, p. VI.

maturando nei due casi specifici forme di continuità di uno spazio teatrale alternativo nel senso prevalente della produzione (la Borsa) o della programmazione (il Beat).

Verificare quanto si è sedimentato nel corso degli ultimi cinquanta anni di quelle esperienze, quale eredità abbiano lasciato e se l'abbiano lasciata e, insieme, ricostruire le loro storie anche attraverso le narrazioni dei protagonisti e di alcuni spettatori di eccezione sono modi per ampliare la riflessione su uno dei periodi più fertili e più dibattuti del Novecento italiano, senza dimenticare le narrazioni strettamente legate al contesto delle due città diverse, Genova e Roma, dove i due spazi teatrali hanno aperto i battenti e di cui hanno scompaginato la topografia teatrale.

Alcuni fili legano questi due luoghi della memoria teatrale. Anzitutto, l'essere collocati sottoterra: una scelta nata da motivi contingenti che si tramuta in metafora di appartenenza a un modo di concepire il fare arte lontano dai tragitti più consueti e soprattutto istituzionali. A unire non solo simbolicamente i due luoghi sta il passaggio di Carmelo Bene, che in quegli anni a una dimensione sotterranea consegna buona parte della sua ricerca teatrale e che forse, proprio dalla Borsa, mutua l'idea di un suo primo teatro (il Teatro laboratorio a Roma)⁶. A distanza di cinque anni il passaggio al Beat 72 sembra rievocare l'esperienza genovese. La posizione eccentrica rende, poi, entrambi gli spazi bersagli politici, in quegli anni Sessanta in cui maturano tensioni sociali e ideologiche, di cui il teatro è strettamente parte: alla denuncia di oscenità avanzata nel 1960 da due esponenti di Ordine Nuovo contro la Borsa (con volantinaggio omofobo e antiebraico) corrisponde nel 1968 l'atto violento e intimidatorio dell'incendio della porta d'ingresso del Beat da parte di alcuni fascisti.

Ascoltare le narrazioni dei testimoni ha fatto emergere anche un'analogia di considerazioni sul fronte della paternità di questi luoghi. Se alla Borsa e al Beat si associano i nomi di Aldo Trionfo e Simone Carella, né l'uno né l'altro ne furono i primi ideatori. A Genova furono tre attori (Myria Selva, Paola Giubilei e Duilio Proveddi) e un organizzatore (Paolo Minetti) a dare il via all'avventura della Borsa, mentre a Roma sono

6. ORECCHIA 2014, p. 64.

Ulisse Benedetti e Furio Servadei a ‘scovare’ lo spazio di via Gioacchino Belli 72. Riportare in luce e rimettere in ordine le tessere della storia significa riflettere su quanto la presenza di una figura registica funzioni nella memoria collettiva da luogo di identificazione di uno spazio e su quanto, al contrario, la figura dell’organizzatore tenda ancora ad essere trascurata e posta in secondo piano.

Il volume è suddiviso in tre sezioni.

La prima, che abbiamo nominato “Le fonti e i metodi”, raccoglie contributi di taglio metodologico proposti nella forma del dialogo: due fra gli studiosi più attenti in Italia al rapporto fra fonti orali e teatro – Alessandro Portelli e Laura Mariani – hanno condiviso con noi il loro percorso di ricerca nella convinzione comune che il confronto diretto con la tradizione degli studi sul campo, anche attraverso il racconto dell’esperienza di studio, sia un fondamentale motore di stimolo per una riflessione condivisa sugli strumenti e i metodi. La forma della trascrizione, concordata con i due studiosi, riflette la natura dell’incontro e del differente lavoro realizzato con ciascuno di loro: una trascrizione quasi letterale la prima, una rielaborazione condivisa la seconda.

La seconda e la terza sezione sono dedicate ai due progetti di ricerca e sono strutturate secondo una medesima architettura tripartita: una parte storico-cronologica, una parte dedicata alle memorie e, infine, una parte dedicata alle fonti e alla bibliografia.

Nella prima, “I luoghi e le storie”, alla narrazione della storia della Borsa di Arlecchino e delle prime stagioni del Beat 72, si accompagna una cronologia dettagliata e completa degli spettacoli, teatrali e musicali, che si sono succeduti in quei luoghi, ricostruita essenzialmente attraverso fonti di archivio, stampa periodica del tempo e fonti orali. Sfruttando le possibilità dell’editoria multimediale e ambendo a sperimentare una saggistica plurisensoriale, la narrazione si apre anche all’ascolto diretto di frammenti audio delle interviste, alla visione di fotografie e immagini, alla lettura di alcuni approfondimenti critici su singoli episodi, figure, spettacoli, contesti sui quali abbiamo pensato opportuno soffermare l’attenzione. In questa parte la domanda sulla memoria sembra in parte affievolirsi e sembra prendere spazio invece una tradizionale ricostruzione degli eventi, quasi una cronistoria.

Da un lato ciò è vero ed è intenzionale: soprattutto nel caso del Beat 72, del quale manca a oggi una storia dettagliata, ci è sembrato innanzitutto necessario mettere alcuni mattoni al posto giusto (con nomi e cognomi, titoli e date), anche nella prospettiva di incrociare poi, con altri progetti, altre storie, date, eventi e contribuire così a ripercorrere la tela dei rapporti, degli scambi, delle collaborazioni, degli incroci che furono intensissimi negli anni Sessanta e Settanta del teatro italiano. Ne deriva un affresco che ha una sua continuità e che mantiene un forte taglio storico, ma che intende anche aprirsi a forme diverse del narrare, che prevedono pause, deviazioni temporanee, interruzioni di voci altre, squarci visivi. La cronistoria è così arricchita dalle memorie dei singoli, che suscitano nuove domande, avviano altri percorsi e riflessioni. Storia e memoria non restano separate, una alternativa all'altra, ma partecipano a un comune racconto in cui la stratificazione dei vissuti e la polifonia delle voci si intrecciano con la molteplicità dei dati e danno conto della complessità del processo con cui la narrazione storica viene provvisoriamente elaborata, mai definitivamente, mai una volta per tutte.

La parte dedicata alle “Memorie” raccoglie il cuore della nostra ricerca: dà conto, cioè, delle fonti orali a partire dalle quali si è sviluppato l'intero progetto di ricostruzione della storia e della trasmissione della memoria affrontati in questo volume. Ogni intervista è corredata da una descrizione dettagliata della fonte, dalla scheda biobibliografica dell'intervistato e dai collegamenti con alcuni frammenti audio da ascoltare. Al posto delle trascrizioni integrali delle interviste sono state realizzate dettagliate “Tavole dei contenuti”, in cui sono sinteticamente riportati, come in un sommario, i temi più rilevanti dell'intervista e il riferimento preciso al minutaggio per ogni passaggio descritto. Le ragioni di questa scelta dipendono da due ordini di motivazioni. Innanzitutto, consideriamo l'assunzione della registrazione audio (o audiovideo) quale fonte originale: la descrizione a sommario, in questo senso, non potrà mai essere confusa con una fonte originale (come invece accade spesso per le trascrizioni), ma rimanderà sempre e in modo evidente alla registrazione. In secondo luogo, la necessità di dare informazioni analitiche sul contenuto delle fonti (che altrimenti rischiano di restare chiuse in archivio e mai più ascoltate) viene soddisfatta attraverso una descrizione che è, fra l'altro, la fonte dalla quale si

è attinto per una dettagliata indicizzazione per parole chiave dei documenti⁷. Questa sezione è stata concepita in stretto rapporto con il database Patrimonio Orale (<http://www.patrimoniiorale.ormete.net>), ideato da Donatella Orecchia, in cui sono catalogate e descritte tutte le fonti orali prodotte e conservate nel fondo “Il teatro della memoria”, custodito presso l’Istituto centrale per i Beni sonori e audiovisivi di Roma⁸. Le schede di questa sezione corrispondono dunque a quelle pubblicate sul sito Patrimonio orale, dal quale possono anche essere ascoltati i medesimi frammenti audio. Alla raccolta e descrizione delle fonti si accompagna, nel caso del progetto sul Beat 72, una riflessione sulle fonti che si apre a un primo ragionamento più complessivo sulle memorie del teatro e che rappresenta il cuore pulsante della presente pubblicazione. Infine, chiudono le “Memorie” due antologie di critiche pubblicate sui quotidiani del tempo: una relativa alle tournée della Borsa di Arlecchino al Teatro Gerolamo di Milano fra il 1959 e il 1960, una relativa alla stagione di Carmelo Bene al Beat 72 fra il 1966 e il 1967. Anche le cronache teatrali possono essere intese come una forma di memoria del teatro: quel tipo di memoria, cioè, che ha come medium la scrittura e come forma l’articolo a stampa, come referente il lettore del quotidiano o periodico; «in ciascuna cronaca l’esperienza personale dell’evento teatrale resta al centro a legittimare l’autore e le sue parole, essendo proprio quell’esperienza il fondamento del patto comunicativo: *parlo perché ho visto, perché sono testimone*. Quand’anche racconti poco o nulla dell’evento, tuttavia la cronaca resta il segno di un’esperienza e del modo in cui è stata rielaborata ed è, in quanto tale, una memoria. Una memoria che oblia, forse, che esprime un punto di vista assai parziale, sempre»⁹.

7. Cfr. *Abstracting Oral History* 2014 (basato sul modello sviluppato da Michael Dudding); LAMBERT - FRISCH 2012, MACKAY 2016. L’indicizzazione per persone, titoli, luoghi e organizzazioni collettive corrisponde alla sezione “Keywords” pubblicata per ogni intervista nel database Patrimonio Orale.


8. Le interviste depositate sono corredate da una scheda archivistica completa. Oltre alle informazioni necessarie per l’identificazione dell’intervista (nome del testimone e dell’intervistatore, luogo, data, durata, formato), la scheda contiene osservazioni e commenti sulla modalità in cui il dialogo ha avuto luogo, un indice-sommario dei temi più rilevanti (corrispondente alle “Tavole dei contenuti” qui pubblicate) e informazioni biografiche relative all’intervistato e all’intervistatore. Le interviste del fondo “Il teatro della memoria” sono depositate in copia anche presso il Museo Biblioteca dell’Attore di Genova.

9. ORECCHIA 2013, p. 83.

Presentazione

La terza e ultima parte riporta per ognuno dei due progetti le fonti archivistiche e bibliografiche utilizzate, nonché l'elenco dei materiali multimediali.

Nota

Il simbolo  corredato da numero cardinale rimanda alla Tavola dei collegamenti audio.

Ringraziamenti

Desideriamo ringraziare:

- per la Borsa di Arlecchino: tutti i testimoni (Claudio Bertieri, Paola Comolli, Giorgio de Virgiliis, Paola Giubilei, Claudia Lawrence, Paolo Minetti, Paolo Poli, Myria Selva, Cesare Viazzi) e coloro che ci hanno aiutato a reperirli (Eugenio Buonaccorsi, Clario Di Fabio, Rachele Gheri, Valentina Mancinelli, Maria Novaro, Franco Vazzoler); per i materiali: Silvia Colombo dell'Archivio del Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa e Matteo Paoletti per l'Archivio della Fondazione Luzzati - Teatro della Tosse.
- per il Beat 72: tutti i testimoni (Ulisse Benedetti, Lydia Biondi, Teresa Campi, Francesco Carbone, Simone Carella, Alvin Curran, Giorgio Marini, Gianfranco Mazzoni, Rossella Or, Riccardo Orsini, Marilù Prati, Romano Rocchi, Giuliano Vasilicò); due ringraziamenti speciali sono per Riccardo Orsini, per le sue fotografie su *Nostra Signora dei Turchi* di Carmelo Bene, e Ulisse Benedetti che ha riletto con pazienza la cronologia del Beat e ha fornito molte delle locandine originarie pubblicate in questo volume.

Un ricordo particolare è per Lydia Biondi, Simone Carella, Rachele Gheri, Paolo Poli, Myria Selva, Giuliano Vasilicò e Cesare Viazzi che nel frattempo ci hanno lasciati.

Un ringraziamento speciale inoltre è per:

- Manuela Signorelli e Giada Oliva, che con le loro tesi di laurea hanno dato l'avvio al progetto per questa pubblicazione;
- il presidente Eugenio Pallestrini e Paola Lunardini, Danila Parodi, Gian Domenico Ricaldone del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova;
- il direttore Massimo Pistacchi, Pietro Cavallari e Antonella Fischetti dell'Istituto centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi;
- Vittorio Pavoncello, presidente di ECAD;
- Andrea Femminini, responsabile dello sviluppo informatico di Patrimonio Orale.

I. Le fonti e i metodi

aA

1



Incontro con Alessandro Portelli

a cura di Donatella Orecchia

aA

Incontro Sandro Portelli il 6 marzo 2015, alla Casa della Memoria e della Storia di Roma, nei locali dell'Archivio Sonoro e Biblioteca "Franco Coggiola" del Circolo Gianni Bosio, in via San Francesco di Sales 5. Un'ora e mezza di racconto è qui trascritto con pochissimi interventi e correzioni del parlato, con qualche nota esplicativa rispetto a nomi, titoli, eventi citati nella conversazione e alcuni richiami ad altri interventi scritti di Portelli. Non posso che ringraziare ancora una volta Sandro per la generosità con cui ha raccontato e ha condiviso frammenti della sua esperienza e per quella limpidezza e calma nel suo narrare, che sono il riflesso dell'esperienza di chi molto ha ascoltato.

3

Dunque Sandro mi piacerebbe partire di qui: il tuo primo incontro con la storia orale. Quando e perché.

Fino all'età di trentacinque anni non avevo mai sentito nominare la storia orale. Io parto dalla musica popolare. Però ho un approccio particolare. Ero allora analfamusico... ed oggi poco ci manca. Quindi il mio non poteva essere un approccio musicologico. Di fatto, tutta la tematica del Nuovo Canzoniere Italiano nasce su un'intuizione di Gianni Bosio, che non era né un folklorista né un musicologo, ma uno storico. Ossia, nasce

dall'idea che la musica popolare è una fonte storica, per una storia narrata dall'interno del mondo popolare. Insomma, l'idea era che, attraverso la musica popolare, comprendevi il modo in cui il mondo popolare si autorappresentava. In questa direzione sono aspetti rilevanti non solo le canzoni su eventi, ma anche le trasformazioni delle forme espressive e la loro collocazione sociale. Abbiamo fatto moltissime ricerche allora, su repertori che non avevano nulla di politico o di direttamente documentario; ma, appunto la storia non è solo storia politica. È tutto sempre motivato da una forte tensione politica.

E poi capita... che mi trovo intorno a Terni, dove incontro alcuni cantori che venivano direttamente dall'esperienza della resistenza, che cantano canzoni, o composte da loro o di tradizione. Molte in verità composte da loro. E mi raccontano le loro storie. E trovo che le storie sono almeno altrettanto interessanti delle canzoni, tanto più che mi accorgo anche che la storia più importante che raccontavano era sbagliata. C'era allora il dibattito sull'attendibilità delle fonti orali. Se vieni dalla letteratura il solo fatto che una storia non sia vera non significa niente. Ti domandi invece che significa, anche e soprattutto perché (e questo valeva anche per la musica) la dimensione estetica non è percepita come un ornamento ma come uno dei modi con cui queste storie e queste musiche comunicavano. Essa stessa è una fonte di conoscenza. Quindi, mi accorgo che queste storie hanno una dimensione dell'immaginario. A ciò si aggiunge un fatto. Che ci facevo io con le canzoni? Le pigliavo me le mettevo in un cassetto e se per caso incontravo qualcuno come Giovanna Marini o il Canzoniere del Lazio glielie davo e loro le cantavano. Ma io personalmente non ci potevo fare molto di più perché non avevo né ho gli strumenti per l'analisi musicale. Invece stavo iniziando a insegnare letteratura, impadronendomi degli strumenti dell'analisi narrativa. E mi sono accorto che potevo fare di più con i *racconti* che non con le *storie*.

Incrociare la storia rielaborata musicalmente dalle canzoni con la storia raccontata dai cantori quando avviene?

A parte il fatto che non ti cantavano nulla senza prima averti raccontato la storia... Alla fine quello di cui parlano queste cose è una dimensione della soggettività. Uno dei problemi che gli storici avevano, e non capivano, era il problema della

memoria. Se hai un'idea tale per cui la memoria è la traccia che l'esperienza ti lascia nel cervello, il tempo può solo deteriorarla. Se invece intendi la memoria come una relazione tra il momento in cui tu ricordi e il momento che hai ricordato, allora la memoria è un lavoro, una elaborazione continua, che è poi la continua ricerca di «che significano questi fatti, perché me li ricordo, che significato hanno avuto». Per questo, un'intervista fatta nel 2015 su un avvenimento del 1968 è un documento *sul* Sessantotto ma è un documento *del* 2015; cioè ti parla anche del presente e della contemporaneità. Contemporaneamente stavo iniziando a insegnare e a mano a mano a occuparmi del rapporto fra l'oralità e la scrittura nella letteratura, che poi è il libro che scrissi, *Il testo e la voce*¹. Il mio grande vantaggio rispetto ai teorici della letteratura era che io avevo ascoltato le voci, sapevo cogliere le differenze. Ricordo bene che una sera, in una stanza d'albergo di Arezzo, scrissi il saggio che c'è nel libro su Luigi Trastulli² sul fatto che in un romanzo di Faulkner c'è un racconto esattamente identico a una intervista che avevo fatto. Allora... ma se uno è letteratura, l'altro... che è? Quell'altro non è letteratura, è un'altra cosa, e quindi funziona con un'altra grammatica, con un'altra logica. E quindi questo continuo discorso di intreccio fra auto rispecchiamento e distorsione, tra oralità e scrittura.

E il teatro? Meglio, l'aspetto performativo?

L'avvicinarsi al teatro parte... parte da che cosa? Parte innanzitutto dal fatto che alcuni di questi narratori, Dante Bartolini, per esempio, era un attore, nel senso che nel racconto della sua esperienza partigiana, rifaceva le voci, i movimenti del corpo. Proprio dal ragionare sul rapporto oralità e scrittura mi accorsi che quasi tutti quelli che lavoravano con le fonti orali, cercavano di trasformare le interviste in testi, per conferirgli l'autorità della scrittura. Cioè l'intervista, che è un dialogo fra due persone, diventava un testo monologante. E invece erano testi dialogici ed erano performance. Erano qualcosa che *fai*. Questa dimensione della performance è in-

1. PORTELLI 1992.
2. PORTELLI 1991.

trinseca alla comunicazione orale. E poi in queste narrazioni non hai solo l'informazione; ma hai l'autopresentazione. Ho capito molte cose da quel libro *Sia lode ora a uomini di fama*³: un libro bellissimo del 1941, in cui James Agee descrive delle famiglie di braccianti e Walker Evans fa le fotografie, che sono tutte messe in posa. Non è vero che l'istantanea dice più verità della messa in posa. E il racconto, l'intervista è una "messa in posa" dell'autorappresentarsi.

Un autorappresentarsi di fronte a qualcuno.

Il faccia a faccia significa poi che le autorappresentazioni sono reciproche. Perché anche tu intervistatore devi far capire chi sei, o chi vuoi che l'altro pensi che tu sia. Nelle interviste c'è quello che tu vuoi sapere e quello che l'altro deve comunque raccontarti. Un esempio. La persona che mi è stata più cara in tutto il lavoro sul Kentucky⁴, mia sorella quasi, mi raccontò che quando io mi presentai per la prima volta a casa sua loro pensarono: «Beh, se non ha troppa puzza sotto il naso, allora ci parliamo». Quello è un posto in cui vengono trattati come selvaggi... E allora le chiesi: «Tu perché hai pensato che non ce l'avevo?». E lei: «Sei entrato in casa mia (lei era una che per molte ragioni non riusciva a tenere la casa in condizioni decenti) non ti sei guardato intorno per vedere un posto pulito dove poggiare il sedere». Chiaro? Anche tu stai presentandoti.

Tu ti poni il problema di come autorappresentarti all'inizio di una intervista?

Un poco sì. Per esempio la scelta del registro linguistico con cui poni le domande. Poi anche... c'è moltissimo il gioco delle espressioni: comunicare «t'ascolto», comunicare «Oddio questa cosa è tremenda». E c'è poi anche proprio un elemento di finzione. Ecco una delle mie formulette: tu sei tre persone, uno e trino, quando fai una intervista. La prima persona dice: «Poverina gli hanno ammazzato il marito»; la seconda: «Sarà andata esattamente come la racconta lei la

3. AGEE - EVANS 1941, pubblicato in Italia da Il Saggiatore nel 1984.

4. Il lavoro di ricerca è confluito nel libro *America Profonda. Due secoli raccontati da Harlan County, Kentucky* (PORTELLI 2011).

storia del marito?» e la terza: «Questa va nel capitolo 7 paragrafo 4 del libro».

Facciamo ritorno al tuo incontro con il teatro vero e proprio e quindi all'occasione che ti ha portato a incrociare fonti orali con il teatro.

In America cominciai a vedere quante esperienze c'erano di fare teatro con le fonti orali. Ci fu un periodo in cui, per strane ragioni accademiche, io fui spostato dal Dipartimento di Inglese della Sapienza a quello di Teatro per ragioni puramente burocratiche. Organizzai allora un seminario su "Narrazione e Teatro" e invitai due performer: Ascanio Celestini e Marty Pottenger⁵, che fece una cosa di teatro di narrazione sullo scavo della galleria che dovrà portare l'acqua a New York⁶ e riusciva a farti vedere ciò che raccontava. Aveva rielaborato delle interviste fatte da lei. D'altronde quando incontrai Ascanio, anche lui aveva già fatto delle interviste.

Ecco, l'incontro con Ascanio Celestini. Quando è avvenuto e come?

aA

L'incontro con Ascanio nasce nel periodo in cui Martone dirigeva il Teatro di Roma⁷. Martone aveva creato una rivista legata al teatro il cui primo numero doveva essere dedicato al Teatro India. E, siccome il teatro India era una ex fabbrica, mi chiede di fare un po' di interviste sulla storia di questa fabbrica. In questa occasione io buttai lì a Martone un cenno al mio libro sulle Fosse Ardeatine: «questa è una cosa che si potrebbe fare a teatro». Ed io avevo in mente una cosa precisa: la sacra rappresentazione. Forse perché la storia orale ha qualcosa della sacra rappresentazione... qualcosa di sacro, di rituale. Lui invece pensò subito al teatro di narrazione, e mi dice: «Ci vorrebbe Marco Paolini»; ed io: «Ci vorrebbe uno come Marco Paolini ma che parli romano». Passano sei mesi e mi chiama: «L'ho tro-

5. Rimando al sito ufficiale dell'artista, scrittrice, performer: <<http://martyppottenger.com>>, consultato il 15 marzo 2017.

6. Scritto e interpretato dalla Pottenger, il progetto s'intitola *City Water Tunnel #. Dance Theater Workshops, NY - National and European Tour (1996-1999)*. Per una sua presentazione rimando alla pagina del sito: <<http://martyppottenger.com/projects/cwt/>>, consultato il 15 marzo 2017. Su questo episodio rimando a MARKS P., *Theater Review. Water World: Love of Plumbing*, «The New York Times», 6.9.1998, riportato di seguito a questa intervista).

7. Mario Martone è stato direttore artistico del Teatro di Roma dal 1999 al 2001.

vato. Vieni a vedere, è all'Argentina»⁸. Ed era Ascanio Celestini. Lo vidi e pensai: «Che cosa c'entra con la sacra rappresentazione?!» Aveva tutta un'altra logica in testa, ma era delizioso. Lui venne, parlammo un po', poi mi portò un testo e mi disse, sì ma questo è un brogliaccio... ma poi non ha cambiato una sillaba, a parte l'improvvisazione in performance⁹.

E che impressione ti fece vederlo poi a teatro?

Io me ne sono innamorato. Pensando esattamente questo: non è la messa in scena del mio libro. È un'opera d'arte autonoma. Il mio libro è il punto di partenza, ma l'opera d'arte è autonoma. E mi piace tantissimo.

L'esempio di Ascanio è uno, ma ti sembra che il lavoro dello storico orale abbia nella profondità qualcosa a che vedere con il teatro anche nella rielaborazione e restituzione di quelle storie che sono state create nella relazione?

8

Infatti questo io penso... lo spettacolo di Ascanio l'hanno visto altro che 100 mila persone. Mi fai venire in mente che quando uscì il libro, la rivista «Diario» assegnava dei premi (puramente nominali!) e a me diedero il «Premio per la regia». E mi pare avessero ragione. C'è un modo, che è il mio, proprio perché io vengo da un altro mestiere. Intanto è un lavoro sul montaggio. E poi io insisto che ci si ricordi che era una performance dialogica. Il che significa che mantengo alcune delle domande, degli interventi o dei commenti, non tutti, perché non ha senso, ma sufficienti a ricordare al lettore che c'ero io e che è a me che stanno parlando. Nella storia orale si cita ampiamente la voce del narratore direttamente nel corpo del testo, senza parafrasi. In sociologia c'è molto la parafrasi; nel folklore, si cita se è il testo formalizzato, ma se è uno che ti racconta la sua vita molto meno. Nella restituzione di una fonte orale c'è sempre il tentativo di rendere la qualità linguistica, è una perdita se la usi solo come fonte referenziale. Perché è informativo anche il modo. Quindi la scelta di mantenere come memoria della performance anche

aA

8. Ascanio Celestini è allora al Teatro Argentina con *Radio clandestina*.
9. PORTELLI 2004.

gli anacoluti, le false partenze, gli scarti grammaticali, dover decidere su ogni virgola. Perché... perché la punteggiatura ha due funzioni che solo nello scritto formale coincidono: una è quella di darti le strutture grammaticali e l'altra di darti il tempo. Nel parlato il tempo non va necessariamente d'accordo con le strutture grammaticali: fai delle pause quando non ci sono, e non le fai quando ci sono. Quando lo metti per iscritto, devi porti il problema di dove metti punti e virgole, anche perché quello che scrivi si deve capire, è una transmediazione e deve funzionare nel medium di arrivo. Dico sempre che se un bel discorso orale lo trascrivi in un illeggibile discorso scritto è una trascrizione meccanica ma non è una trascrizione fedele... altro che tradimento. Io poi mi sono poi fatto un'altra formuletta. Siccome mia moglie canta nel coro del Centro di Musica Antica, sono 35 anni che ascolto oratori di musica antica, mi sono accorto di questo. Che il mio lavoro di scrittura a partire dalle fonti orali corrisponde alla struttura dell'oratorio barocco. Lì ci sono i corali, le arie e i recitativi. Le arie sono quando cito le fonti ampiamente (20 righe circa); i corali sono quando costruisco un capoverso fatto di tante brevi frasi di tante persone; i recitativi sono quando parlo io, sono infatti la parte più noiosa, ma che serve a connettere il resto.

Questo è anche un modo per rielaborare una tua memoria: scrivere un libro significa anche recuperare la tua memoria di quei vissuti...

Intanto è importante ricordare quelle cose che ti sono sembrate significative in quel momento. Salvo poi renderti conto che le cose che avevi ignorato sono moltissime.

Per esempio, io saltavo, quando trascrivevo nei primi tempi le interviste di Terni, saltavo due cose: i racconti di guerra degli uomini e quelli delle donne quando raccontavano che andavano ad assistere qualche parente all'ospedale. Li saltavo perché mi dicevo: non sono specificatamente di Terni. E già era comunque un errore: la storia di un luogo contiene anche cose che non sono specifiche solo di quello. Molto tempo dopo, mi accorsi che quei racconti affrontavano la stessa cosa, erano la stessa "storia": uscire di casa, confrontarsi con le istituzioni, confrontarsi con le tecnologie, con le gerarchie, con la vita e la morte. Venivano raccontate spesso nello stesso modo. Da un lato, il racconto del maschio che dice: «Perché

il tenente non ci aveva capito nulla e io gli feci capire che ne sapevo più di lui»; dall'altro delle donne «Il primario non si era accorto cosa avesse veramente mio marito... Ne sapevo più io di lui». Nei racconti delle donne c'era in più questa cosa meravigliosa... per esempio le vecchie che avevano il marito fascista, il riprendere il potere sul corpo del marito. Io però non mi ero accorto della somiglianza di questi racconti. E questa è la virtù dell'archivio. Le interviste restano disponibili anche dopo che le hai usate la prima volta.

Ecco, mi interessa questa cosa. Gli incontri con l'universo maschile e l'universo femminile, analogie e differenze. Ovviamente tenendo conto dei contesti e dei periodi storici... c'è qualcosa che riguarda il genere che influenza in un modo o nell'altro l'andamento dell'intervista?

Moltissimo, però non è necessariamente nel senso che una donna che intervista una donna funzioni meglio. Se vuoi sapere i dettagli, probabilmente una donna che intervista una donna sa fare le domande più giuste. Per esempio, mi ricordo una mia studentessa che aveva un tumore al seno e decise di fare una ricerca sul tumore al seno. E c'è un'intervista meravigliosa in cui lei e l'intervistata si scoprono il seno per confrontarsi. Questo con me non sarebbe accaduto. Tuttavia, alla fine, quello che rende possibile l'intervista è quello che c'è in comune; ma quello che la rende interessante è quello che non c'è in comune. Perché allora... voglio dire, se un fascista deve spiegare a me come ragiona, non può dare niente per scontato perché io non condivido le sue premesse; quindi è chiamato a domandarlo a se stesso, deve davvero chiarirsi cose su cui non si è mai interrogato. Lo stesso vale per gli incontri fra persone di generi diversi. E proprio su quel terreno che si lavora. Un altro elemento di finzione in effetti è questa cosa che ho sperimentato: una intervista è un esperimento di uguaglianza. Questa società non è di uguali; solo mettendo sul tavolo la disuguaglianza si può parlare fra noi. È come dirsi: «Proviamo a parlarci come se fossimo davvero uguali?». Non è neppure fare un patto iniziale. È costruire la relazione nel corso del dialogo. L'intervista con la signora afroamericana è straordinaria in questo senso. In un monologo di quasi due ore, lei si accorge a poco a poco che certe cose le può dire e quindi va sempre più in là, nelle cose difficili da dire.

Nella tua esperienza il modo di raccontare ha a che vedere con il genere? Nella stilistica della modalità del racconto e quindi della riproposizione della propria memoria, hai verificato se e come la differenza di genere influisca?

Non lo saprei generalizzare. È certo che nel libro sui minatori del Kentucky¹⁰, tutte le figure più significative sono donne. Beh, ci sono alcune cose però. Una che notavo era da dove comincia il racconto. Mi è capitato spesso di notare che per un uomo l'inizio della storia è spesso l'inizio del lavoro. E l'inizio per la donna è la nascita. Le donne poi continuano a lavorare anche dopo, quando sono anziane, e spesso sono più lucide dei loro mariti. Senza essenzializzare la cosa però... Dipende anche da come ti poni tu.

Tornando al teatro come modalità di rielaborazione della memoria orale e di condivisione... Trovi che ci sia una specificità che lega fonte orale e teatro (perché teatro si può fare con materiali diversi, anche documenti storici scritti).

aA

11

Faccio un esempio. Un gruppo di donne, dirette da Francesca Comencini, sono venute qui al Bosio, si sono sentite tutte le interviste, ne hanno scelte alcune e recitano poi sostanzialmente quel testo lì, senza variazioni¹¹. Con grande vergogna sono vedute a chiedermi se potevano cambiare due parole. Ma proprio due! Ricordo poi un'altra esperienza che parte dalla messa in scena di un libro mio con CD musicale allegato¹². In questo particolare libro sui Castelli romani ci sono 140 pagine di puro contagio di fonti, neppure recitativo. Tutte arie. E poi il CD con la musica. Lo spettacolo allora cos'è? Una giovane storica si è letta il libro e ha deciso di farne un copione, scegliendo alcune parti. Così come, contemporaneamente, Sara Modigliani ha scelto quali parti musicali si potevano eseguire. Di fatto è una lettura, ma bella e

10. PORTELLI 2011.

11. *Tante facce nella memoria*, drammaturgia a cura di Mia Benedetta e Francesca Comencini, liberamente tratto dalle registrazioni raccolte da Alessandro Portelli; con Mia Benedetta, Bianca Nappi, Carlotta Natoli, Lunetta Savino, Simonetta Solder, Chiara Tomarelli, regia Francesca Comencini, produzione associazione InArte con il patrocinio della Regione Lazio.

12. PORTELLI 2012a.

intelligente¹³. A un certo punto si canta *Bolscevismo bolscevismo* con un elemento di ironia senza il quale tu non la potresti cantare. Lo spettacolo che stiamo preparando ora invece è basato su un'unica intervista con sei donne: la matriarca e 5 figlie (fra l'altro per la prima volta in vita sua in presenza delle sue figlie racconta i suoi aborti). Il padre di famiglia, operaio trasteverino comunista, aveva una voce straordinaria e cantava di tutto, da Romolo Balzani a canzoni anarchiche, e molto delle canzoni politiche romane che adesso conoscono in tanti – per esempio, *Su comunisti della capitale* – le abbiamo imparate dalle voci di queste sue figlie. Il copione accorpa la voce di queste donne in tre personaggi, ed è tessuto sulle canzoni.

Anche nella tua esperienza l'avvicinarti sia a quella cultura musicale sia alle fonti orali respirava di certo clima politico.

A proposito di atmosfera, ricordiamoci *Ci ragiono e canto* di Dario Fo. Ecco lì Dario Fo cerca di introdurre la gestualità. Anche perché, diciamo, usando le fonti orali come fonti audio la gestualità non l'hai, anche se molto puoi intuire e ricostruire dall'impostazione delle voci. Fra l'altro, anche quando usiamo il video, non abbiamo ancora sviluppato un modo analitico, non impressionistico, di analizzare la gestualità. Forse qualcuno che viene dal teatro lo sa fare. Dario Fo faceva un discorso su una gestualità che però era tutta inventata.

Diciamo. Che cosa è cambiato? Intanto, la ricerca sul campo come progetto di militanza, come per me e tanti altri, è molto più difficile. Più che il clima politico, è cambiato moltissimo... sono passati 40 anni, e l'Italia del 2015 rispetto a quella del 1970 è un altro mondo. Non solo politicamente. Fra l'altro è molto più difficile trovare gente giovane che faccia lavoro volontario: perché tutti sono precari, non se lo possono più permettere. Ed è venuto meno l'impegno politico, almeno in quella forma. È venuto meno, è venuto meno il sol dell'avvenire. Ti impegni in vista di che?

13. *Mira la rondondella. Musica, Storie e Storia dai Castelli Romani*; da un'idea di Costanza Calabretta e Alessandro Portelli; *letture* Nicola Sorrenti e Matilde D'Accardi; *musica* Sara Modigliani (voce), Gabriele Modigliani (chitarra), Massimo Lella (chitarra), Roberta Bartoletti (organetto).

Quando intervistai nuovamente gli operai di Terni durante lo sciopero nel 2004 dopo averli intervistati negli anni Settanta sullo sciopero del 1953, le parole sembrano le stesse, le cose che hanno fatto sembrano le stesse; ancora all'alba degli anni Ottanta ritenevano che le lotte fatte trent'anni prima avessero un senso, che loro fossero una avanguardia di un futuro possibile; questi di oggi non hanno nessuna palingenesi sociale in vista, si aggrappano disperatamente a quello che hanno, altrimenti non ce la fanno a sopravvivere, non pagano il mutuo, non mantengono la famiglia.

Questo modifica il tuo modo di fare queste ricerche che hanno una tensione politica, dalla scelta del progetto di ricerca, alla modalità con cui la conduci e la condividi.

Nelle due ricerche principali che ho fatto, che sono quella sugli operai a Terni e i minatori nel Kentucky, durate rispettivamente 15 e 30 anni (perché uno dei problemi è che non sai mai quando finisce, e non sai mai quando finisce perché l'oggetto ti si trasforma sotto gli occhi), la mia formuletta è che ero partito per fare l'epica della classe operaia e ne ho fatto l'elegia. E quindi è cambiato il mio rapporto con queste cose. Devo dire che non sono consapevole di un cambiamento specifico da parte mia. Perché siccome la cosa fondamentale di tutto questo è l'ascolto, se tu ti metti in un atteggiamento di ascolto, ascolti quello che ti dicono. Tu parti in pieno autunno caldo, e ti trovi con i tuoi eroi disoccupati e la tua fabbrica chiusa... E se fai un lavoro sulla resistenza e ti trovi in un mondo in cui fanno i saluti fascisti in piazza e nessuno dice niente! Capito? Questo significa che oggi fare queste cose è molto più politico. Non stai più sull'onda del senso comune. Vai contro il senso comune. E quindi, anche solo parlare di operai...

È una contro storia.

Ti dicono che gli operai non ci sono più... Dopo di che, la mia bene amata Terni nel 2014 si è fatta 40 giorni di sciopero per difendere i posti di lavoro. Eppure vedi questa enorme trasformazione, dall'idea di essere all'attacco all'idea di salvare il salvabile. Questo sì.

C'è un aspetto che riguarda l'uso e la conservazioni delle fonti. So che sostieni che nei paesi anglosassoni la storia orale è partita in gran parte dagli archivisti con l'obiettivo di conservare la fonte, mentre c'è nella tradizione italiana una motivazione progettuale molto forte. Tuttavia, non credi importante poter dare accesso alle fonti integrali dando contestualmente gli strumenti per una loro lettura critica?

L'unica strada è la tecnologia. È l'ipertesto. Con questa cautela: noi non mettiamo le nostre interviste in rete, per una ragione fondamentale: ci sono state date personalmente. Mentre negli USA, spesso, nei progetti di storia orale accade che si facciano interviste per le istituzioni, io quando la faccio dico: «Faccio questa intervista per una mia ricerca personale». Poi aggiungo anche: «Andrà in archivio, potrà essere ascoltata...». Però è innanzitutto una questione di fiducia personale. E, allora, la tua responsabilità nei confronti della persona con cui hai parlato non finisce mai. E sei responsabile di ciò che verrà fatto di quelle interviste. E, se la metti in rete, non sai che uso ne potrà essere fatto. Chi vuole viene qui <al Bosio dove sono conservate tutte le interviste e possono essere ascoltate in loco; ma non duplicate e non prese a prestito>.

Poi la mia idea di come funziona l'oralità è che l'oralità è sempre una edizione critica di se stessa. Hai di fronte una edizione *variorum*: un discorso più o meno compiuto, che contiene tutte le sue varianti, tutte le versioni preparatorie.

La cosa che puoi fare... è quel che abbiamo visto pochi giorni fa, su un libro molto bello, *Princesa*¹⁴. La storia di una trans brasiliana scritta al Carcere di Rebibbia con l'aiuto di un pastore sardo e riscritta da un brigatista. Hanno fatto un

14. «*Princesa* è considerato uno dei primi titoli della cosiddetta "letteratura migrante" in lingua italiana. Il libro racconta la storia di vita della transgender brasiliana Fernanda Farias de Albuquerque. Scritto nel carcere romano di Rebibbia, dove Fernanda era detenuta per un tentato omicidio, il volume è stato pubblicato nel 1994 dalla casa editrice Sensibili alle foglie. In copertina, due firme: accanto a quella di Farias compare quella di Maurizio Iannelli che, con la prima, ha condiviso la detenzione a Rebibbia ed il lavoro di scrittura. All'origine dell'incontro e della narrazione vi è stato anche un terzo detenuto che ha svolto un ruolo decisivo nel sollecitare il racconto: il pastore sardo Giovanni Tamponi. Il libro è nato dall'oralità di Fernanda Farias de Albuquerque e dai suoi diari, lettere e note scritte in carcere a partire dalle sollecitazioni di Tamponi e di Iannelli. Quest'ultimo ha poi riversato i diari in un dattiloscritto che ha costituito il brogliaccio del testo edito nel 1994»: <<http://www.princesa20.it/progetto20/>>, consultato il 15 marzo 2017.

sito in cui c'è il testo del romanzo con accanto la colonna che ti rinvia al manoscritto, al verso della canzone di De André, al documentario¹⁵. Quella è una possibilità. Fatta su un testo; se cerchi di farla su tutte le centinaia di interviste nell'archivio, impazzisci. O ti ci vuole l'apparato che ha Spielberg. Dove per altro... Vedi, ci sono cose che il catalogo e le schedature non potranno mai fare. Si scheda l'informazione, non la narrazione. Proprio per questo io evito la parola testimonianza e preferisco narrazione: la narrazione è sempre centrata sul narratore («Io ho fatto»; «A me è successo») mentre la testimonianza è centrata su qualcos'altro. L'archivio Spielberg è nato proprio come archivio di testimonianze (vogliamo testimoniare che la Shoah è esistita). Hanno messo insieme 50.000 testimonianze, e dunque tanto di cappello. Tutte schedate, tutte in video. Mi è capitato di andarci. E lì, con una parola chiave, in 30 secondi ecco l'intervista. Mi fanno fare una prova; come parola chiave indico l'arrivo ad Auschwitz, e in un attimo mi compare l'intervista di un ex deportato ungherese: «Arrivammo al treno, ci fecero scendere... e poi sapete quello che è successo dopo». E la mia risposta è: primo, no non lo sappiamo; secondo: non lo sai del tutto neppure tu perché sei ancora vivo e tutta la storia la potrebbero raccontare solo i morti; terzo, questa è una figura retorica, è una litote. Assolutamente identica alla mia intervista a Piero Terracina, quando mi dice: «Eravamo al Regina Coeli con le mani contro il muro e papà ci disse "Qualunque cosa accada, non perdetevi mai la vostra dignità"». Questo però non fu possibile». Punto. L'intervistatore onesto non gli chiede: perché? Che hai fatto? Registra che l'informazione è il fatto che non ce lo dice. E allora ti immagini a schedare queste 50.000 interviste per figure retoriche? Quante litoti? Perché la litote è un enorme discorso sull'indicibile.

15. «Il progetto *Princesa 20* nasce, venti anni dopo l'edizione princeps, dalla volontà di rendere disponibile un'edizione annotata del libro, che tenga conto sia delle scritture avantestuali di Fernanda Farias de Albuquerque e di Giovanni Tamponi che delle produzioni multimediali successive. Immediatamente è quindi sorta la necessità di un'edizione digitale e transmediale, per consentire la riproduzione anastatica dei manoscritti e mostrare, nello stesso ambiente, le relazioni fra diverse forme di scrittura, tra narrazione autobiografica, documentaria, letteraria, racconto per immagini e in forma di canzone»: *ibidem*.

Forse la schedatura serve per dirti che quella fonte esiste e per incuriosirti ad andarla ad ascoltare, come schedare un libro.

Sì, ma un romanzo lo analizziamo anche in base alle procedure retoriche, mentre la “testimonianza”, rispetto alla logica documentaria, è più difficile che venga indagata nel suo aspetto formale. In che binario era il treno, esattamente... E questo è esattamente quel che Spielberg non vuole. E dal suo punto di vista ha ragione. A me, se sbagliano binario, piace moltissimo. Gli errori sono pieni di senso. Naturalmente, per sapere che sono errori devi ricostruire, nei limiti del possibile, quello che è davvero successo. E poi scavi nello spazio fra i dati e il racconto.

In questo senso il fatto che tu provenga da una formazione diversa rispetto alla maggior parte degli storici orali è una grande risorsa.

In un colloquio con un gruppo del Kosovo che lavora con le fonti orali, una di loro, sociologa, mi chiede: «Come possiamo evitare che queste interviste diventino qualcosa di letterario?». E io ho risposto: «Ecco, per voi sociologi ‘letterario’ è un insulto. Per noi letterati ‘sociologico’ è un insulto». In realtà le due cose si intrecciano. La modalità formale della narrazione è un fatto, un dato sociologicamente importante.

Per esempio nelle nostre interviste, quando accade di intervistare chi per professione usa la finzione come autorappresentazione di sé...

È un po’ simile a quando noi intervistavamo gli studenti di filosofia che si rifiutavano di raccontarti la storia perché volevano già darti la conclusione o l’interpretazione. È il discorso del mettersi in posa: come vuole essere vista questa persona? E questo fa parte di come è.

Riesci a trasmettere artigianalmente il tuo sapere in merito alla ricerca con e sulle fonti orali?

Io sono un autodidatta. Quindi... Tutte le volte che chiedi a un operaio come è il suo lavoro, ti accorgi che fa fatica a spiegarlo a parole perché non l’ha imparato a parole, l’ha imparato con gli occhi. Qui sono fondamentali i gesti: chiedi a un tornitore «Che fa?», e lui non te lo spiega,

si alza e te lo fa vedere a gesti. Qui ha ragione Giovanni Contini a proposito dell'uso del video nelle interviste: il lavoro, o la danza, tutto quello che si esprime col corpo, ha bisogno dell'immagine. Io faccio altro. Il lavoro sul linguaggio. Perciò siccome quello che faccio non l'ho imparato a parole, non mi viene facile spiegarlo, tendo più che altro a mostrarlo, come il tornitore. Quindi, quello che io tendo a fare è raccontare le mie esperienze. Anche perché non penso affatto che sia necessariamente insegnabile né che bisogna insegnare come ciascuno fa. La mia didattica è quel che ho fatto.

Questo modo ha influenzato anche il modo di insegnare letteratura?

Ciò che in questo campo tu trasmetti è che tu hai un rapporto con quel testo. Provi a mantenere vivo un elemento di relazione, e magari agli studenti viene voglia di dividerlo.

ALESSANDRO PORTELLI ha insegnato Letteratura americana alla Facoltà di Scienze Umanistiche dell'Università di Roma La Sapienza. Ha fondato e presiede il Circolo Gianni Bosio di Roma per la conoscenza critica e la presenza alternativa della cultura popolare. Collabora con la Casa della Memoria e della Storia di Roma e con «il manifesto».

È considerato uno dei padri fondatori della Storia orale.

Fra i suoi studi in questo campo ricordiamo: *Biografia di una città: storia e racconto: Terni, 1830-1985* (1985); *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories: Form and Meaning in Oral History* (1991); *L'ordine è stato eseguito: Roma, le Fosse Ardeatine, la memoria* (2004); *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo* (2007); *America profonda. Due secoli raccontati da Harlan County, Kentucky* (2011); *Mira la rondanella: musica, storie e storia dai Castelli romani* (2012).

Così scrive in prima persona:

«Ho raccolto le canzoni popolari e politiche e la memoria storica orale di Roma e del Lazio, ho collaborato con il Canzoniere del Lazio, Giovanna Marini, Sara Modigliani, Piero Brega, Ascanio Celestini.

Ho conosciuto i partigiani e le partigiane di Roma e i familiari degli uccisi delle Fosse Ardeatine, e dai loro racconti ho messo insieme la loro storia. Ho ascoltato i racconti delle borgate e dei quartieri popolari, dalle occupazioni delle case degli anni '70 alla storia orale di Centocelle.

Ho cercato di non limitarmi a studiare e a scrivere, ma anche di organizzare cultura: mettere in piedi strutture (dal Circolo Bosio alla Casa della Memoria); fondare e far vivere riviste; condividere con gli altri, attraverso dischi e libri, quello che ho imparato; coinvolgere persone più giovani e aprirgli spazi; organizzare eventi, concerti, incontri. Ho accompagnato gli studenti romani ad Auschwitz, ho girato decine di scuole per parlare della memoria, della democrazia, dell'antifascismo. E ho voglia di continuare a farlo.

Le mie passioni sono l'uguaglianza, la libertà, l'insegnamento, la musica popolare, la memoria, ascoltare i racconti delle persone, i libri e i film, e il rock and roll»¹⁶.

16. <<http://alessandroportelli.blogspot.it/2006/05/chi-sono.html>>, ultima consultazione 15 giugno 2017.

MARKS P., Theater Review. *Water World: Love of Plumbing*, riportato in <<http://martypottenger.com/projects/cwt/press.html>>

A \$5 billion water tunnel stretching 64 miles: they said it couldn't be done. No, not building one; writing a compelling show about one. The topic does sound better suited to a convention of hydrologists than to an audience of New Yorkers with the usual level of curiosity about urban plumbing. (In other words, zzzzzzz.) But against all odds, Marty Pottenger establishes a city water-delivery system as the backdrop for an often lyrical show that speaks with intimate knowledge, and yes, even love, about holes in the ground and the people who drill them.

City Water Tunnel No. 3 a presentation at the Judith Anderson Theater written and performed by Ms. Pottenger, a carpenter who spent 20 years in the building trades, gives new meaning to "underground theater."

Embroidered by video scenes of the tunnel in progress and the actress's passionate impressions of laborers, engineers and bureaucrats, the performance piece consists of vignettes illuminating aspects of the vast project, begun more than 20 years ago and not scheduled for completion for 25 more years: the construction of a third tunnel to carry billions of gallons of drinking water to the city from upstate reservoirs. The challenge here, of course, is to make the prosaic poetic. The construction job - «the largest nondefense public works project in the Western Hemisphere,» the narrator tells us - already has scale.

What it needs is personality, which Ms. Pottenger supplies, in her own voice and the voices of the workers whose verbatim stories she tells. The big pipe, or rather, «this beautiful concrete cylinder,» as Ms. Pottenger calls it, is a conveyance for a portrait of contemporary folkways; it's as if the actress were paddling here and there along a cement Mississippi. On a stage designed to look like a construction site, she offers a primer on tunneling, from the floating of the bonds to the opening of the valves. Safety is essential on such a project - 24 people have died building this one - and so is the omnipresent pot of coffee. Her characters tell New York stories, immigrant stories, in the accents of Poland, Russia, Ireland and Jamaica.

The approach is a blending of Studs Terkel, Anna Deavere Smith and Pete Seeger, in which Ms. Pottenger seeks to bind the people building the pipe to the people it is meant to serve. As Tony, one of the workers Ms. Pottenger impersonates, puts it, without the project New York might not survive, because there would be «no drinkin', no floatin', no flushin', no soapin' and no scrubbin'.»

Ms. Pottenger appears to have a heart as big as the tunnel. This

has its advantages and drawbacks: while her soft spot for each and every subject is apparent, it's hard to believe a task this complex could be accomplished with so little rancor. She also hints at an on-the-job sexism that as a woman in the construction business she must have experienced firsthand. You do, at times, get the feeling that she's holding back something. Maybe that's for another show.

Written and performed by Marty Pottenger; directed by Jayne Austin-Williams; Steve Elson, composer; Tony Giovannetti, lighting and technical director; sound by Mio Morales; Arden Kirkland, costume consultant. Presented by the Working Theater, Robert Arcaro, artistic director; Mark Plesent, producing director. At the Judith Anderson Theater, 424 West 42d Street, Clinton.

(Published: 06-09-1998, Late Edition - Final, Section E, Column 4, Page 5)

Incontro con Laura Mariani

a cura di Livia Cavaglieri

aA

Il percorso dall'orale allo scritto di queste pagine si è svolto in più tappe. Il primo incontro con Laura Mariani è avvenuto il 29 dicembre 2014 a casa sua, a Bologna, con una lunga intervista durata quasi tre ore. Dall'ascolto di quel colloquio è nato il primo atto scritto, una descrizione dettagliata dei contenuti, utile a riordinare il viaggio compiuto dalle nostre voci. Un nuovo ascolto ha generato una trascrizione parziale che manteneva e riproponeva le scansioni di quel viaggio, ma che selezionava e si soffermava su alcuni passaggi specifici. Su queste parole trascritte, intervistata e intervistatrice hanno lavorato separatamente tra aprile e luglio 2015, come su un canovaccio, utilizzando lo strumento della scrittura individuale e a distanza. È stato un cammino a ritroso: se l'intervista era nata dalle domande, ora venivano rielaborate prima le risposte e, dopo, le domande. Le pagine che seguono non vogliono essere dunque la trascrizione di un colloquio orale, ma piuttosto una 'non trascrizione', fedele a due caratteristiche importanti della fonte orale in sé: la corresponsabilità nella direzione del viaggio e l'uso della forma dialogica come «vettura».

21

Il tuo percorso di studiosa si svolge a cavallo tra storia orale, teatro, storia di genere/storia delle donne. Anzitutto mi interessa mettere a fuoco le origini di questo percorso: quale è stata la tua formazione? Quali snodi della tua storia di vita ti hanno portato verso questo incrocio di discipline?

Mi sono laureata in Lettere Moderne all'Università di Roma. Dovevo fare una tesi in Storia del teatro con Giovanni Macchia, ma c'è stato il '68 e ho fatto una tesi con Franco Ferrarotti sul problema della casa. Poi sette anni di militanza in un gruppo marxista-leninista, tra Perugia e Milano, fino al 1975, quando con tre figlie e mio marito <Claudio Meldolesi>, che avevo incontrato per i comuni interessi teatrali, ci siamo trasferiti a Spoleto, mia città natale. Qui abbiamo dato vita a un comitato di lotta vittorioso contro il manicomio criminale di Montelupo Fiorentino dove un ragazzo spoletino era morto di disidratazione. Un altro modo di fare politica, finché una scrittrice francese politicamente molto impegnata, Paule Lejeune, mi ha chiesto di scrivere sulle donne italiane nella Resistenza, potendo liberamente scegliere cosa e come. È ricominciato così il mio percorso intellettuale: con una ricerca di Storia orale. Lo racconto perché, a questo punto della vita, in un contesto completamente mutato da tutti i punti di vista, mi sento io stessa una testimone. Posso dire di aver vissuto nel mio piccolo le convulsioni novecentesche. E così vivo l'intervista che mi stai facendo, come una bella possibilità di ripensare la ricerca e la scrittura all'interno del flusso che le ha originate.

Su cosa scrivere? Non volevo fare il ritratto di un'unica partigiana, ero attratta piuttosto dal rapporto fra generazioni (una madre/una figlia). Alla fine decisi di studiare un universo femminile compatto ma composito: le "rivoluzionarie professionali" che arrivarono alla Resistenza dopo essere state condannate al carcere dal Tribunale speciale. Sotto il fascismo ci furono decine di detenute politiche, un fenomeno nuovo. Prima le donne pubblicamente impegnate erano per lo più d'eccezione, ora arrivavano in carcere operaie, contadine, intellettuali, madri di famiglia... considerate tutte donne contro natura. Inoltre, era stato studiato solo il fenomeno dei detenuti politici, il carcere maschile come università proletaria in cui si erano formati molti dirigenti. Motivi scientificamente assai validi, ma la scelta fu determinata anche da un bisogno personale: volevo capire la mia stessa esperienza settennale di "rivoluzionaria professionale" (pacifica, del tutto pacifica). Come può accadere che l'ideologia diventi così potente da impedire di vedere la realtà? «Una "corazza" impenetrabile necessaria per la sopravvivenza», scriveva un'antifascista dal carcere di Perugia. *Quelle dell'idea*

si intitolò il mio libro, accogliendo il nome che le detenute comuni davano alle politiche. Era il 1982, Chiara Saraceno volle il libro nella collana che dirigeva per De Donato. Vinsi il Premio Vittime e martiri di Sant'Anna di Stazzema.

In quegli anni si imponeva la Storia delle donne. A Bologna, dove intanto mi ero trasferita, sono entrata nell'Associazione Orlando, che ha fondato il Centro di documentazione delle donne. È nata la Società Italiana delle Storiche, ho fatto parte del Consiglio direttivo, abbiamo promosso una scuola estiva di Storia delle donne. Annarita Buttafuoco, Maura Palazzi, Anna Rossi Doria, Gianna Pomata... e poi Anna Maria Bruzzone, Anna Bravo e Luisa Passerini: considero queste ultime i miei punti di riferimento per quanto riguarda la Storia orale, anche se avevano posizioni diverse tra di loro. Per *Quelle dell'idea* ho fatto ricerche all'Archivio centrale dello Stato e all'Archivio del carcere di Perugia (il più importante all'epoca) e, soprattutto, ho rintracciato in varie città italiane quelle donne per ricostruire i loro percorsi a partire dall'esperienza carceraria. Un libro di Storia orale che comportava una consistente ricerca d'archivio e un avvincente impegno come detective: diversi tipi di piacere direi, ricordando il delizioso *Piacere dell'archivio* di Arlette Farge¹.

Vi si manifestava anche una sensibilità teatrale. L'intervista in sé è un teatro in miniatura per la relazione che s'instaura tra una persona che racconta e una che ascolta in un tempo/spazio extraquotidiano, dove l'ascoltatore è attivo quanto lo spettatore in platea, se punta a far emergere anche le pieghe e i segreti di una storia. Non è questa la cellula originaria del Teatro di narrazione, che sarebbe esploso negli anni Novanta, trasformando la testimonianza orale in spettacolo grazie a un lavoro attorico sapiente? Inoltre, le testimonianze delle detenute politiche si presentavano come vere e proprie "drammaturgie di vita": un lavoro che era risultato indispensabile allora per affrontare la quotidianità carceraria a partire da identità femminili anomale, in una condizione tutta da inventare. Una costruzione di sé che comportava una narrazione e una messa in scena.

Oggi possiamo vedere meglio anche alcuni aspetti critici di quella meravigliosa avventura che fu l'intreccio della Sto-

1. FARGE 1989.

ria orale con la Storia delle donne, dove il problema non era tanto la scoperta di soggetti e oggetti rimossi, quanto la messa a fuoco di uno sguardo altro e dunque la capacità di porre alla Storia domande mai fatte. In primo luogo si creò una mitologia delle fonti, come se l'oralità avesse natura del tutto spontanea, sorgiva, e fosse garanzia di verità, di sincerità; come se il passato fosse un patrimonio costituito, oggettivo, e non un accumulo manipolabile, continuamente rivisitato. Tutto questo forse si avverte meglio nelle memorie scritte, dove l'autore può tornare e ritornare, cancellare e correggere, togliere e aggiungere, prima di fissare per sempre. Nelle testimonianze orali invece la 'manipolazione' ha le caratteristiche evenemenziali dello spettacolo che, nel qui e ora, nasconde il lungo lavoro preparatorio. Il testimone costruisce un racconto che viene *detto* e in qualche maniera recitato. Ci sono una serie di nodi drammaturgici: i punti forti del racconto, le zone narrative, la rievocazione degli ambienti, la descrizione dei personaggi... La vita viene compressa in un «testo re-citato»², viene trasformata in un racconto drammatico per uno spettatore in ascolto. Ci sono le risate, i sospiri, le pause... Ci sono i brani codificati: brani che il testimone ha raccontato non si sa quante volte, che entrano nell'intervista come fossero tirate di Commedia dell'arte, niente affatto improvvisate.

In secondo luogo si fece un mito dello slogan «il personale è politico». Fu eccessiva l'enfasi posta sugli aspetti autobiografici e soggettivi, assunti anch'essi quali portatori di verità. Colette li aveva visti come una dannazione femminile: tornare sempre sulla propria vita, sul proprio vissuto... Ne sono venute derivate narcisistiche, individualistiche, in cui l'attenzione al proprio ombelico ha offuscato i fatti, il mondo.

Del resto, l'enfasi sugli aspetti autobiografici e soggettivi di chi fa ricerca aiuta a stabilire un rapporto di fiducia e di reciproco ascolto con il testimone; permette alla ricercatrice di mettersi in causa all'interno dell'intervista, di essere implicata in prima persona. Insomma è un elemento che contribuisce a tessere un dialogo autentico, personale, unico con il testimone...

2. Cfr. MARIANI 2000.

La testimonianza orale ha due soggetti, ho sempre pensato che quello che una testimone racconta a me magari può non raccontarlo a un'altra intervistatrice. Ne ebbi una riprova scoprendo la storia di Iside Viana, il dramma sepolto di una comunista morta nella solitudine e nel disprezzo delle compagne perché era tornata manifestamente alla religione (una proibizione del partito comunista particolarmente pesante nelle carceri femminili, gestite dalle suore). Ma ecco che sto cadendo nel tranello dell'autoreferenzialità e non considero che erano anche maturati i tempi perché certi fatti potessero essere raccontati...

E tuttavia raccogliere storie di vita è un'arte. L'arte di far parlare l'altro senza condizionarlo, aprirsi ai piaceri e alle fatiche dell'ascolto (altra cosa, evidentemente, l'intervista che richiede ripetutamente sollecitazioni e interventi). E, dunque, non forzare il testimone a partire dal giudizio che ce ne facciamo, comportarci sul campo come l'attore che non giudica il personaggio, nemmeno se è cattivissimo. C'è tempo poi per il necessario esercizio critico, che però non può essere semplicisticamente giudicante.

Ma c'è una difficoltà maggiore, almeno per me, che consiste nel resistere al testimone, alle sue trappole amorose. L'ho riverificato anche pochi giorni fa quando, con alcuni partecipanti a un convegno sul Teatro di massa italiano dei primi anni Cinquanta, sono andata a trovare uno dei testimoni: Luigi Negretti, un orologiaio e funzionario comunista più che novantenne con una vita molto intensa. Sono stata completamente soggiogata dal suo racconto, ma per fortuna mi sono potuta abbandonare perché non avrei lavorato io sulla sua storia. Il testimone ti seduce. Ricordo bene le forti emozioni delle prime interviste fatte, simili forse a quelle che prova l'attore prima di entrare in scena. Andavo a conoscere una persona sconosciuta che mi avrebbe raccontato la sua vita, una vita che mi si sarebbe riversata addosso con un'energia concentrata. Non facevo interviste troppo ravvicinate, perché non riuscivo a smaltire le emozioni che provavo e non volevo che si accavallassero le une sulle altre.

Anche adesso penso che le interviste non debbano essere di routine e, soprattutto, sono più consapevole della necessità di resistere al potere di seduzione di chi racconta. Non si tratta solo di scoprire eventuali falsificazioni, individuarne le cause, ma di avere sempre a mente l'unilateralità del punto

di vista e il fatto che anche una verità non è per sempre, è di quel momento lì. Oppure posso lasciarmi andare alla seduzione, perché mi dà delle emozioni che poi mi servono per lavorare, ma mi devo attrezzare...

Nell'introduzione al libro dedicato a Ermanna Montanari scrivi infatti di avere avuto un'«attenzione quasi istintiva a evitare rapporti viscerali» con Ermanna e di avere cercato di mantenere «una corretta dialettica tra condivisione e autonomia»³. Questo è un tema fondamentale nelle riflessioni degli storici orali; penso per esempio a Sandro Portelli che, soffermandosi sul rapporto intervistato/intervistatore, sottolinea la necessità di un'empatia nell'ascolto reciproco, ma anche la presenza di un confine, di una differenza⁴. Tu ora stai parlando di qualcosa, se vogliamo, di ancora più forte: parli di seduzione, una seduzione da parte del testimone, che rischia di inglobare il ricercatore nella storia dell'intervistato. Allora ti chiedo: quali sono le strategie che hai messo in atto per difenderti dalla seduzione di una testimone, che è anche un'attrice di grande carisma, come Ermanna Montanari?

Non è stato facile. Conosco Ermanna da anni come attrice, ho mancato solo i suoi primissimi spettacoli. È un'attrice magnetica, una personalità con zone d'ombra profonda che la rendono particolarmente affascinante. Tutto questo, opportunamente assunto, può anche diventare una via d'accesso per capire l'arte attorica: Claudio Meldolesi lo definisce «livello intimo»⁵ e lo affianca ad altri livelli come gli spettacoli, le tecniche, il contesto. Si riferisce alla conoscenza dell'artista come persona, ai travasi misteriosi tra creatore e creatura scenica, all'individuazione degli elementi anche sottili che distinguono un artista. Lettere, diari e scritti sono elementi di svelamento particolarmente importanti per gli artisti di teatro, scrive, ma «dell'opera prodotta e consumata in scena, sera per sera, la cosa più concreta che rimane è il corpo dell'attore. Il corpo è la persona dell'attore»⁶.

Che strategie ho usato per resistere alla seduzione di Ermanna? Ho tenuto al centro la barra del lavoro teatrale, sono

3. MARIANI 2012, p. 12.

4. Cfr. *C'è sempre un confine: memoria storica, dialogo e racconto collettivo*, in PORTELLI 2007, pp. 59-74.

5. MELDOLESI 1989 (ora anche in MELDOLESI 2013, pp. 79-90).

6. Ivi, p. 206.

partita da ciò che si manifesta pubblicamente, da ciò che ho visto come spettatrice, evitando sconfinamenti estrinseci nel privato non provenienti direttamente da Ermanna, che d'altro canto ci tiene molto ai suoi segreti. Il suo lavoro scenico è segnato in profondità dall'autobiografia e dunque lei la difende: serve a nutrire anzitutto la sua arte. Ho un profondo rispetto di ciò che l'attore tiene per sé, di ciò che non vuole o non sa spiegare del tutto nemmeno a se stesso. Ho preferito il guardare al teorizzare e non ho guardato solo a lei. Lo spettacolo è un prisma dalle molte facce. È bello scomporlo parlando con tutti coloro che hanno contribuito a realizzarlo e leggendo tutto quello che è stato scritto, per poi riunire queste membra sparse nell'unità di un racconto.

Credo di esserci riuscita, il libro ha avuto riscontri positivi, bellissime recensioni. *Ermanna Montanari. Fare-disfare-rifare nel Teatro delle Albe* per me segna anche un ritorno alla contemporaneità e alle fonti orali. *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento*⁷ si basava su fonti archivistiche e letterarie; *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere*⁸ su fonti prevalentemente epistolari di fine Ottocento primo Novecento. Il libro su Ermanna conferma la scelta dell'attore come mio oggetto privilegiato di studio. Ripensandoci oggi, forse c'è un limite che non è nelle fonti orali (usate nel libro insieme ad altre fonti, sia scritte che iconografiche) ma nella scelta biografica in sé, in assenza di studi organici (all'epoca) sul teatro italiano degli ultimi decenni del Novecento e sul Teatro delle Albe. D'altro canto io volevo studiare quell'attrice lì, il suo lavoro, il suo percorso, i suoi esiti.

Credo che il rischio di essere monopolizzati da un oggetto di studio abbia, in effetti, qualcosa a che vedere anche con le fonti orali – e non solo con il genere biografico. Nel momento in cui si vuole costruire un incontro con un testimone, per capire fino in fondo questo testimone, a tratti è necessario dimenticare le altre 'possibilità': si impone il protagonista che hai davanti, il suo punto di vista, la sua storia. Gli altri percorsi, gli altri modi di essere sfumano, anche se poi – in un secondo momento, più critico – andranno riconquistati e ricomposti.

7. MARIANI 1996.

8. MARIANI 2005.

Hai ragione. Però sento anche l'esigenza di un ripensamento unitario della storia del teatro italiano, che non parta dalla spaccatura creatasi tra cosiddetta tradizione e Nuovo teatro. Vengo da quest'ultimo, però penso che anch'esso abbia prodotto il «teatro mortale»⁹ di cui scrive Brook. Ho maturato una certa stanchezza per una serie di esiti che, a furia di azzerare, hanno dimenticato il mestiere e il pubblico chiudendosi nell'autoreferenzialità. Il Teatro delle Albe viene dalla sperimentazione degli anni ottanta senza mai averne assunto i furori iconoclasti, eppure Ermanna ed io abbiamo dovuto impegnarci per trovare un linguaggio comune. Lei faceva fatica a chiamarsi attrice (performer, *vocalist*, certo, ma come fare a meno della parola attore?); preferiva al personaggio, che le sembrava un'entità vecchia e troppo connotata dalla psicologia, il termine figura; quando ricostruimmo *Cenci* parlò di «drammaturgia visiva» per definire un livello testuale basato soprattutto su azioni e visioni. Ho privilegiato il suo vocabolario perché mi sembrava più corretto parlare del suo lavoro con le sue parole. Ho avuto qualche cedimento quando non si riconosceva in cose che lei stessa aveva detto in passato. Ermanna è precisissima, rigorosa, ha bisogno di controllare il livello della forma, non solo sulla scena, anche ciò che scrive, anche le fotografie: deriva dal molto che le ribolle dentro, che è impegnativo tenere a bada.

Fra l'interiorità, i processi di lavoro e gli esiti scenici si creano equilibri delicati, misteriosi: non si può che averne rispetto. Le fonti attoriche chiedono intervistatori competenti, duttili, capaci di non farsi incantare dalle parole (che pure sono utili) ma di relazionarle continuamente con ciò che si vede sulla scena. D'altro canto, provocare gli attori con domande spesso è inutile, su certe questioni non possono che rispondere divagando. Troppe domande infastidiscono. Ermanna me lo ha detto graziosamente in versi, con molta ironia, quando la intervistai sul tema del travestimento per il libro su Sarah Bernhardt. Nel suo dialetto campianese, che qui traduco: «Cos'è un'attrice?... E la tua voce, dimmi, da dove viene? Dimmelo dimmelo che devo scrivere un libro... Le ho detto due cose perché se ne andasse, è bastato poco».

9. Cfr. BROOK 1968, pp. 9-41.

Aveva ragione, anche Eleonora Duse diceva: che volete che vi raccontati, venite a vedermi recitare.

Tra di noi c'è stato un momento difficile quando il libro era in fase avanzata, nell'estate della sua direzione del Festival di Santarcangelo. Cose che succedono spessissimo a teatro e che si superano quando non ci si fossilizza sui conflitti, sulle loro ricadute interiori, che possono bloccare i processi creativi, ma si va verso l'esito finale che è comune. Mi sono detta, faccio questo libro come se lei fosse Giacinta Pezzana, ho tutto ciò che mi occorre per scrivere. So che il libro è stato importante anche per Ermanna, ha provocato un movimento artistico in lei. Oggi, ne è derivato per entrambe un rapporto disteso, franco, intenso senza essere viscerale. Ma, tornando al teatro italiano in generale, non ho voluto dire c'è solo lei, lei è l'Attrice, ma questa è lei, come emerge dai miei studi: non un'attrice interprete, piuttosto un'attrice che connota fortemente di sé ogni figura scenica, in quanto tale eccellente. Penso che ogni attore richieda uno sguardo particolare, un modo di essere raccontato.

aA

Mi ha colpito molto di questo libro il fatto che sia stato costruito in maniera polifonica. Hai raccolto altre voci, oltre e attorno a quella di Ermanna Montanari. Forse l'hai fatto proprio per non essere monopolizzata dalla testimone, perché delle altre possibilità ci fossero, ma su altri piani. Ora, tra le varie voci raccolte, spiccano quelle, rare, dei fotografi. Perché hai chiesto loro una testimonianza su Ermanna?

29

Sono molto istintiva, l'ho fatto mentre stavo chiudendo il libro, che ha un bellissimo inserto costruito insieme a Ermanna: bellissimo perché non si limita a documentare, ma seguendo l'ordine cronologico degli spettacoli propone ritmi e giochi d'arte, dice anche di chi fotografa. Di solito non si considera che il fotografo può avere cose importanti da dire sull'attore che ha fotografato. Un artista che guarda un altro artista che sta recitando, lo fotografa e nel fissare l'istante mostra qualcosa che ha scelto ma che diventa anche qualcosa'altro, dicendo di più e diversamente nel tempo, come mi conferma proprio in questi giorni lo straordinario archivio fotografico che Marco Caselli Nirmal conserva nella sua casa. Cerco insomma di indagare l'arte dell'attore ampliando il più possibile le fonti, moltiplicando le possibilità di vederlo e rivederlo in una parte. Il mio prossimo libro sarà su Elio De

Capitani, in particolare sulla sua raffigurazione dei potenti. Lavoro sui personaggi che ho scelto, mi documento e alla fine lo intervisto. Ho ribaltato il percorso, perché continuo a ritenere importantissimo quello che l'attore può dirmi, ma voglio potenziare lo studio in sé dell'interpretazione: quello che vedo, quello che resta. Quello che vedo anzitutto, sapendo che è mutevole come lo spettacolo. Se vedo uno spettacolo più volte, ogni volta scopro cose nuove e se si tratta di uno spettacolo che sto studiando, su cui devo scrivere, il mio atteggiamento cambia ancora. Cerco tutto ciò che resta, video, recensioni, fotografie, ma anche le fonti sembrano cangianti come coloro che recitano. Le fotografie mi interessano in modo particolare: posso guardarle e riguardarle scoprendo aspetti sempre nuovi. E certo, mi piace moltissimo parlare con gli attori del loro lavoro: tanto più con De Capitani che è un artista eccezionalmente generoso e, replica dopo replica, continua a riflettere sullo spettacolo.

Come hai prodotto le fonti orali che ti sono servite per costruire il libro su Ermanna Montanari? Come lavori concretamente con queste fonti?

Ho cominciato a intervistare attrici per la mia tesi di dottorato, *Donne di teatro nel primo Novecento*¹⁰: attrici anziane, spesso molto famose, da Vera Vergani a Paola Borboni, da Laura Adani a Lina Volonghi. All'incontro con loro, come con le detenute antifasciste, arrivavo preparata con un elenco di domande ma senza farmene condizionare. Lasciavo che la testimone parlasse liberamente, dopo aver illustrato brevemente la mia ricerca: la frase d'inizio della testimonianza, ad esempio, è molto significativa così come la scelta dei fatti e la loro successione. Poi, alla fine, guardavo il mio elenco per proporre i temi non emersi nel racconto. Il lavoro con Ermanna Montanari è stato diverso, anche perché si trattava di una monografia. I primi colloqui sono stati liberi, non ho registrato ma solo preso appunti, mi servivano come preparazione, come avvicinamento al suo mondo. Nella fase successiva invece ho registrato. In ogni incontro abbiamo affrontato argomenti circoscritti: singoli spettacoli, aspetti del suo lavoro... Sono stati poi preziosissimi i quaderni di

10. Discussa presso l'Università degli studi di Bologna nel 1987, inedita.

appunti tenuti da Ermanna per ogni spettacolo, ne ho visti alcuni alla fine.

Talvolta, però, nel libro hai scelto di inglobare la voce di Ermanna direttamente nella parola scritta di Laura Mariani. Perché in questi casi hai scelto di parafrasare e non di virgolettare?

Tante cose non vengono dette in sedute di lavoro vero e proprio ma in libere conversazioni. Inoltre, nutro una certa stanchezza per l'aspetto ossessivo che può assumere la trascrizione della fonte orale. Un problema irrisolvibile, controlli e ricontrolli e non sei mai contento. Il passaggio dall'orale allo scritto è più che una traduzione da una lingua all'altra: c'è di mezzo la voce che non si traduce ma si può solo riprodurre.

In effetti il rapporto tra il documento originario – la fonte orale – e il documento derivato – la trascrizione – è un rapporto estremamente controverso e complesso. Con Ormete abbiamo deciso di mettere al centro del nostro lavoro i documenti sonori e di evitare il più possibile di realizzare trascrizioni. Anche questo nostro dialogo, che parte da un incontro orale e che prosegue attraverso una revisione scritta, a distanza, non in presenza, ma sempre intersoggettiva ne è un esempio...

aA

31

Appunto... però le parole vanno anche messe nero su bianco. Contenuti che vanno comunicati, un lavoro storico e critico da fare. C'è un intervento dello storico talmente forte... non tanto nella raccolta della fonte, quanto nella sua restituzione. La storia di vita di Pina Patti Cuticchio¹¹ è registrata, una copia è conservata nell'Archivio di Mimmo Cuticchio, ma la trascrizione non è letterale e me ne assumo la responsabilità. La storia di Pina, il suo linguaggio sono intrisi di riferimenti, immagini, parole dell'Opera dei pupi, chiamano in causa la sua attività di pittrice. Avrei voluto pubblicare una *Vita di Pina Patti Cuticchio da lei stessa dipinta*, ma lei non ha voluto, era troppo anziana, già malata. Su insistenza di Mimmo ha dipinto tre quadri autobiografici, che sono presenti nell'inserito iconografico: costituiscono il cuore del libro. Bernadette Majorana ha fatto una scelta opposta in *Italia Napoli parlatrice dell'Opera dei pupi catanese*¹²: ha trascritto l'intervista con fedel-

11. Cfr. MARIANI 2014.

12. Cfr. MAJORANA 2005.

tà certosina, inserendo anche brevi notazioni personali legate all'oralità e ai tratti di recitazione nella testimonianza. Una scelta ineccepibile, preziosa dal punto di vista scientifico, ma io non volevo si perdesse la godibilità del racconto. Ho chiesto l'aiuto di una ragazza palermitana per la trascrizione ma poi ho ritrascritto la testimonianza io, facendo ricorso a Elisa Puleo Cuticchio per le parti in dialetto. La battaglia tra fonte orale e sua trascrizione va vissuta in prima persona. Lo stesso con le fonti epistolari scritte a mano. Ho trascritto millecento lettere di Giacinta Pezzana, ho controllato non so quante volte le trascrizioni, trovando fino all'ultimo qualche refuso. Ma non si tratta solo di esattezza – che è imprescindibile –, per me si è trattato di un percorso concreto e necessario per entrare nel mondo dell'attrice: dalla familiarizzazione con la calligrafia al lavoro materiale di leggere e talora decifrare e poi di scrivere, di rileggere e controllare.

Per me in quanto studiosa la fonte è davvero la fonte orale riascoltata o l'appunto che mi sono presa. La trascrizione è qualcosa di freddo. Perché una fonte orale sprigiona il suo potenziale devo ascoltarla. Ma non siamo dogmatici, se non ci sono i nastri, ci accontentiamo delle trascrizioni.

Oggi si possono realizzare DVD a partire dalle audioregistrazioni delle interviste...

Sì, però bisogna lavorarci. Non penso che questa conversazione così com'è possa essere attraente, per renderla interessante, bisogna tagliarla, montarla... Chi ascolta ha bisogno di un prodotto pulito. Di per sé non funziona, a meno che noi decidiamo che questo materiale diventi un'intervista di mezz'ora per la quale abbiamo una scaletta che si basa su questa conversazione. Quindi ci prepariamo per una nuova registrazione in cui parliamo per una terza persona che ci ascolta e che non sa niente. Ma dov'è la spontaneità?

Nel passaggio dall'orale allo scritto si perdono i tratti soprasegmentali (tonalità, volume della voce, ecc.). Ne hai sentito la mancanza nella costruzione dei tuoi libri? C'è un modo di recuperare questi tratti?

I tratti che non possono essere trascritti entrano in quello che scrivo io. Non posso restituire tutto della Ermanna Montanari di quel momento lì attraverso le sue sole parole trascritte. Va

accettato il senso che si opera qui e ora, il limite di quello che si fa, il fatto che si perdono delle cose. È normale. C'è però la questione fondamentale della correttezza scientifica: firmo il libro che contiene la testimonianza e la metto a disposizione di chi voglia ascoltarla, uso altre fonti, cerco di fare al meglio il mio lavoro storico critico.

Kristin Linklater, al cui pensiero ti rifai nel volume su Ermanna Montanari¹³, sostiene che si possa vedere la propria voce per immagini. Tu pensi che sia possibile trasferire la voce dall'udito alla vista?

Ermanna Montanari, ad esempio, dice che per trovare la voce di Beatrice Cenci è partita dall'immagine di un chiodo piantato in gola. Per chi non ha competenze specifiche, competenze tecniche, il ricorso a immagini di questo tipo ha una grandissima utilità. La voce tante volte viene descritta con metafore, ma non tutte rimandano a un percorso concreto come quello suggerito da Ermanna per Cenci. D'altro canto, non abbiamo le voci registrate di tanti grandi attori del passato eppure riusciamo a parlare di loro. Penso che quello della voce sia un tema enorme... come possiamo noi storici imparare ad ascoltare e descrivere una voce? Cosa potrebbe fare Ormete? Chiamiamo un esperto della voce, ascoltiamo con lui brani selezionati di testimonianze, acquisiamo strumenti di descrizione e di analisi.

Mi affascina molto anche le neuroscienze per l'accento posto sulla materialità, il primato conferito ai processi fisici e chimici, all'esperienza pratica e a ciò che si sente. Oppure il fatto che il nostro cervello percepisce la differenza fra la cosa recitata bene e quella recitata male, fra l'opera d'arte e un oggetto qualunque, e si emoziona diversamente. Tutto quello che l'attore fa anche istintivamente, grazie al suo mestiere, trova ora una conferma scientifica... pensa quanti strumenti acquisisce l'attore per andare avanti, per ragionare sul suo lavoro. Le emozioni... conoscerle e saperle esprimere, è stata questa la base dell'affermarsi del professionismo degli attori, come ha scritto Meldolesi¹⁴: nell'Europa delle merci e delle città, all'uscita dal Medioevo, l'attore mise sul banco delle

13. Cfr. MARIANI 2012, pp. 220-221.

14. *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più* (1984), ora in MELDOLESI 2013, pp. 57-77.

mercanzie il suo sapere delle emozioni, un sapere che solo la Chiesa in parte gli contendeva. Oggi che riconosciamo la centralità delle emozioni possiamo affrontare nuove avventure, indagare accanto all'arcaico che permane quanto di nuovo produce emotivamente la nostra vita rivoluzionata. In questo quadro, per me in gran parte da studiare ed esplorare, non posso che accettare il movimento, la relatività... anche la ricezione di una fonte orale muta nel tempo.

Un'ultima domanda: cosa ti è rimasto del tuo lavoro sulle donne nel teatro del primo Novecento e quindi di tutti gli incontri e le interviste con vecchie attrici?

Mi è rimasto molto. Se oggi studio l'attore, viene da qui, dalla mia ricerca di dottorato. Sono partita dall'amore per le storie di vita, tutte le storie di vita, e sono approdata all'amore per gli attori, o meglio per le attrici, perché ho cominciato con loro. Oggi non mi interessa la questione femminile in sé, mi interessa l'attore/l'attrice in generale e, dunque, individuare come il femminile e il maschile diversamente si manifestano in ognuno/ognuna e risuonano sulla scena. All'inizio mi interessava principalmente come l'attrice costruiva la sua immagine pubblica, il rapporto fra scena e vita privata, un tema molto dibattuto nella Storia delle donne quello del rapporto fra sfera pubblica e sfera privata. Mi affascinava la vecchiaia delle attrici, la loro capacità di sfruttare le abilità acquisite recitando per circoscrivere i danni dell'invecchiamento ed esaltare le acquisizioni possibili in ogni età. La volontà che hanno di piacere, di raccontare, di recitare...

La questione per me non è la verità in sé, o la sincerità in sé, come valori indiscutibili, eterni. Penso che l'attore sia costretto sempre a mescolare alla sua esperienza reale e a quello che pensa degli elementi di menzogna, perché non sa come dire altrimenti oppure perché dice quello che ti vuoi sentire dire, quello che puoi capire non essendo attore... In ogni caso, come storica non posso assolutizzare quello che l'attore dice in un'intervista. L'attore è un professionista del racconto di sé, della costruzione dell'immagine pubblica di sé. Come si può prescindere dal problema della menzogna, quando c'è il divismo? Noi stessi non riusciamo a tracciare un confine netto fra ciò che facciamo o che ci accade e la narrazione che ci costruiamo sopra.

Eppure nonostante tutto, può sempre esserci un incontro autentico...

Certo, io penso che il mio incontro con Ermanna Montanari lo sia stato, nessuna delle due voleva minimamente ingannare l'altra. Ma la fonte che ne è nata – le interviste registrate e trascritte – sono fonti appunto, da trattare criticamente. Non hanno uno statuto speciale rispetto alle altre fonti, anche se ci sono utilissime. All'arte dell'attore ci si accosta per approssimazioni, ma le approssimazioni devono essere lavorate in profondità, seriamente. Spesso, oggi, le interviste agli artisti sostituiscono le recensioni, ma gli artisti e gli storici (e i giornalisti) rispondono ad esigenze diverse. In ultima analisi la fonte principale del nostro lavoro è quello che fa l'attore in scena: darne conto è la meravigliosa sfida che abbiamo di fronte.

Post scriptum nell'anno nuovo
di Laura Mariani

aA

35

Cara Livia, questo è un ringraziamento personale a te. Nella mia storia fonti orali e teatro si sono intrecciati subito, proprio nel convegno a Imperia¹⁵ alcuni giovani studiosi mi ricordavano un vecchio articolo in cui sottolineavo le convergenze fra arte del teatro e arte dell'intervista anzitutto a livello esperienziale (*Teatro e storie di vita* si intitolava e uscì nel marzo 1989 su una bella rivista femminista di cui non ti ho parlato, «Lapis»). Ma ora mi sono ricongiunta con quelle origini e il libro che sto scrivendo – *L'America di Elio De Capitani. Interpretare Roy Cohn, Nixon, Willy Loman e Mr. Berlusconi*¹⁶ – ne è profondamente influenzato. Non solo le interviste sono più di quante ne avessi preventivate, non solo ho ricompreso l'importanza della trascrizione attraverso le fatiche che comporta, soprattutto ho visto prolungarsi il dialogo instau-

15. Il riferimento è al Seminario di Storia orale e Teatro, tenutosi presso il Polo di Imperia (Università degli studi di Genova) l'11 e il 12 dicembre 2015, i cui atti saranno contenuti nel volume *Fonti orali nel e per il teatro* di prossima pubblicazione nella collana *Arti della performance: orizzonti e culture* edita da AMSActa (<http://amsacta.unibo.it/view/series/Arti_della_performance=3A_orizzonti_e_culture.html#>).

16. MARIANI 2016.

rato dall'intervista nel processo di scrittura. E ho fatto un esperimento interessante, credo nuovo: ho intervistato Elio De Capitani mentre vedevamo insieme il video di *Morte di un commesso viaggiatore*.

LAURA MARIANI insegna Storia dell'attore e Teatro moderno e contemporaneo all'Università di Bologna, dopo avere insegnato presso l'Università di Cassino. Il suo primo libro, basato su fonti orali e ricerche d'archivio, *Quelle dell'idea. Storie di detenute politiche. 1927-1948*, ha vinto nel 1983 il premio letterario Sant'Anna di Stazzema. I suoi studi successivi hanno introdotto tematiche di gender e cross dressing negli studi teatrali italiani otto-novecenteschi, definendo nel tempo un interesse preciso sullo studio del lavoro attoriale e della sua documentazione. Allo studio dell'attore e dei mestieri del teatro, anche attraverso l'uso di fonti orali, ha recentemente dedicato *Ermanna Montanari: fare-disfare-rifare nel Teatro delle Albe* (2012); *"Quelle dei pupi erano belle storie". Vita nell'arte di Pina Patti Cuticchio* (2014); *L'America di Elio De Capitani. Interpretare Roy Cohn, Richard Nixon, Willy Loman, Mr. Berlusconi* (2016). È una delle fondatrici della Società italiana delle storiche e dell'Associazione Orlando che gestisce il Centro di documentazione, ricerca e iniziativa delle donne di Bologna.

Riferimenti bibliografici

aA

- ABRAMS, L.
2011 *Oral History Theory*, London and New York, Routledge
Abstracting Oral History
2014 *Abstracting Oral History Interviews Guidelines. Draft 10*, National Library of New Zealand, <http://oralhistory.org.nz/wp-content/uploads/2015/09/Abstracting_Guidelines_Draft_10_v2_Sept_2014.pdf>
- AGEE J. - EVANS W.
1941 *Let Us Now Praise Men*, Boston, Houghton Mifflin [trad. it. *Sia lode a uomini di fama*, Milano, Il Saggiatore, 1984]
- BROOK, P.
1968 *The empty space*, London, Mac Gibbon & Kee [trad. it. *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni, 1998]
- CAVAGLIERI, L. (a cura di)
2014 «La Riviera Ligure» (numero monografico dedicato alla Borsa di Arlecchino), XXV, 74
- FARGE, A.
1989 *Le goût de l'archive*, Paris, Editions du Seuil [trad. it. *Il piacere dell'archivio*, Verona, Essedue, 1991]
- FARIAS DE ALBUQUERQUE - IANNELLI, F.
1994 *Princesa*, Roma, Sensibili alle foglie
2014 *Princesa 20*, <<http://www.princesa20.it>>

37

- ISNENGI, M. (a cura di)
1996 *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza
1997a *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza
1997b *I luoghi della memoria. Personaggi e date dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza
- LAMBERT, D. - FRISCH, M.
2012 *Meaningful access to audio and video passages: a two-tiered approach for annotation, navigation, and cross-referencing within and across oral history interviews*, in Boyd, D. - Cohen, S. - Rakerd, B. - Rehberger, D. (a cura di), *Oral history in the digital age*, Washington D.C., Institute of Museum and Library Services, <<http://ohda.matrix.msu.edu/2012/06/meaningful-access-to-audio-and-video-passages-2/>>
- MACKEY, N.
2016 *Curating Oral Histories from Interview to Archive*, Left Coast Press, Inc., Walnut Creek
- MAJORANA, B.
2005 *Italia Napoli parlitrice dell'Opera dei pupi catanese*, «Archivio per la storia delle donne», II, 2, pp. 181-236 (ora anche in EADEM, *Pupi e attori ovvero l'Opera dei Pupi a Catania. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 375-450)
- MARIANI, L.
1996 *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento*, Bologna, Il Mulino
2000 *Risorse e traumi nei linguaggi della memoria. Scritture e citazione*, in *Donne guerra politica. Esperienze e memorie della Resistenza*, a cura di GAGLIANI, D. - GUERRA, E. - MARIANI, L. - TAROZZI, F., Bologna, CLUEB, pp. 45-68
2005 *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere*, Firenze, Le Lettere
2012 *Ermanna Montanari: fare-disfare-rifare nel Teatro delle Albe*, Corazzano, Titivillus
2014 *"Quelle dei pupi erano belle storie". Vita nell'arte di Pina Patti Cuticchio*, Napoli, Liguori
2016 *L'America di Elio De Capitani. Interpretare Roy Cohn, Richard Nixon, Willy Loman, Mr. Berlusconi*, Bologna, Cue Press
- MELDOLESI, C.
1989 *L'attore, le sue fonti, i suoi orizzonti*, «Teatro e storia», IV, 2, ottobre, pp. 199-214

- 2013 *Pensare l'attore*, a cura di MARIANI, L. - SCHINO, M. - TAVIANI, F., Roma, Bulzoni
- MELDOLESI, C. - MARIANI, L. - MALFITANO, A.
2013 *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna*, Corazzano, Titivillus
- NORA, P.
1984-1992 *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 3 voll.
- ORECCHIA, D.
2013 «Evento vissuto» ed «evento ricordato»: la memoria e il teatro. linguaggi e strategie della narrazione tra fine Ottocento e inizio Novecento, «Biblioteca teatrale», n. 105-106, gennaio-giugno, pp. 73-90
2014 *La Borsa di Arlecchino e l'attore: note storico critiche*, «La Riviera Ligure», XXV, 74, pp. 51-65
- PETHES, N. - RÜCHATZ, J.
2002 *Dizionario della memoria e del ricordo*, ed. it. a cura di Borsari A., Milano, Bruno Mondadori
- PISTACCHI, M. (a cura di)
2010 *Vive voci: l'intervista fonte di documentazione*, Roma, Donzelli
- PORTELLI, A.
1985 *Biografia di una città: storia e racconto: Terni, 1830-1985*, Torino, Einaudi
1991 *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories: Form and Meaning in Oral History*, Albany, State University of New York Press
1992 *Il testo e la voce: oralità, letteratura e democrazia in America*, Roma, Manifesto libri
2004 *L'ordine è stato eseguito: Roma, le Fosse Ardeatine, la memoria*, Roma, Donzelli
2005 (a cura di), *Storia orale*, «Quaderni storici», XL, n. 3, dicembre
2007 *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo*, Roma, Donzelli
2010 *L'intervista nella storia orale*, in PISTACCHI, M. (a cura di), *Vive voci: l'intervista fonte di documentazione*, Roma, Donzelli, pp. 3-12
2011 *America profonda. Due secoli raccontati da Harlan County, Kentucky*, Roma, Donzelli
2012a (a cura di), *Mira la rondondella: musica, storie e storia dai Castelli romani*, Roma, Squilibri
2012b *I fatti non bastano. Riflessioni su Fabbrica di Ascanio Celestini*, «LARES», 1-2, gennaio-agosto



II. La Borsa di Arlecchino

Livia Cavaglieri

aA



La Borsa
di Arecchino

I luoghi e le storie

aA



aA

Per quanto mi riguarda ho imparato lì che esisteva un altro tipo di teatro e che si può far teatro dappertutto, in una specie di corridoio come quello, persino in un vagone ferroviario. Poi arrivò Quartucci con l'esperienza del «camion». Non dico che queste siano esperienze tutte debitorie alla Borsa di Arlecchino, ma certo quella rompe uno schema, e fu la prima. Non era neanche come i cabaret che si facevano a Parigi: quello era teatro con testi veri, importanti, non teatro in formato ridotto, era solo fatto con mezzi ridotti, ma per esempio i costumi erano accuratissimi come quelli per il teatro più costoso ed importante¹.

45

Le parole di Lele Luzzati, pronunciate nella lunga intervista realizzata da Rita Cirio, ci ricordano quanto la Borsa di Arlecchino sia stata un'esperienza di rilievo per la scena italiana. Questa «specie di corridoio» diventò, molti anni dopo la sua chiusura, uno dei riferimenti simbolici e mitologici immancabili della narrazione storiografica degli antecedenti del Nuovo Teatro², un punto di riferimento importante tanto per chi allora ci fu, quanto per chi in quella saletta liberty non mise mai piede.

1. Emanuele Luzzati in LUZZATI-CIRIO 2000, p. 73. Per il cabaret, cfr. FAZIO 2001.
2. Cfr. DE MARINIS 1987, BORGIA 2006, VIGONE 2010, e infra n. 9, p. 159.

Se è questo il primo motivo che ci ha spinto verso la Borsa, l'utilizzo delle fonti orali e l'ascolto della memoria dei testimoni hanno fatto emergere una narrazione complementare, connessa alla memoria teatrale della città di Genova. La Borsa di Arlecchino è infatti ricordata anche come la prima sala d'avanguardia (e a lungo l'unica) del capoluogo ligure. Questo aspetto è diventato preminente nel desiderio di riconnettere i fili della memoria: ricostruire non solo alcuni passaggi di una preistoria dell'avanguardia italiana, legati alla scoperta del teatro dell'assurdo, all'emergere del magistero di Trionfo (regista peraltro capace di muoversi nella «difficile zona di contatto»³ tra sperimentazione e teatro tradizionale) e al debutto di una formula teatrale originale come quella di Paolo Poli, ma anche la memoria di un luogo teatrale, radicato in un contesto cittadino specifico e dotato di una persistenza fisica tangibile⁴.

Ciò ha voluto dire riportare alla luce la trama fitta e ricca del coraggioso disegno collettivo di creare uno spazio teatrale d'eccezione in una Genova in piena ricostruzione, complessa, mobile e poliedrica, ma fortemente conservatrice sul piano morale e sociale. Senza ridimensionare il ruolo centrale avuto da Aldo Trionfo, va ricordato che la storia del caffè-teatro inizia nell'ottobre 1957 – con Myria Selva, Paola Giubilei, Duilio Provedi, Paolo Minetti – prima dell'arrivo del regista e finisce dopo il di lui ritiro (nell'aprile 1962, dopo il passaggio di Carmelo Bene e poi dei nuovi alfieri del teatro canzone genovese: de André, Paoli e Bindi).

La Borsa di cui si racconta in queste pagine non è dunque solamente quella che produsse i famosi spettacoli di Trionfo, Luzzati e Poli, dal febbraio 1958 all'estate 1960. C'è un prima estremamente interessante in cui emerge il forte legame con la vocazione comica del teatro genovese: il *milieu* da cui nasce la prima Borsa è quello della rivista e dell'avanspettacolo, da cui provengono giovani attori comici «rimasti al di fuori del circuito teatrale normale»⁵, in anni in cui ancora la

3. Rita Cirio, *Anni di Trionfo*, in PEIROLERO 1991, p. 25.

4. Come spesso accade, anche la Borsa d'Arlecchino nasce dai resti di un luogo già in precedenza adibito allo spettacolo: il vecchio café chantant Belloni, inaugurato all'inizio del XX secolo, successivamente divenuto teatro di varietà, infine caduto in disuso nel secondo dopoguerra. Con la chiusura della Borsa nel 1962, lo spazio non è più stato adibito a uso teatrale e oggi, ampiamente riadattato, ospita un ristorante.

5. CUT 1965, p. 40.

televisione non era pronta ad assorbirne i talenti. Questi giovani furono sostenuti da nomi non certo d'avanguardia, ma che contavano nella Genova di allora, come quelli di Enrico Bassano e Aldo Trabucco. Analogamente, la breve stagione dei cantautori che entrarono alla Borsa dopo lo scioglimento della compagnia capitanata da Trionfo segnala la duttilità di quello spazio nel panorama della programmazione cittadina: uno spazio libero dai condizionamenti del sistema teatrale ancorato sulla dicotomia teatri stabili/compagnie di giro private, capace di accogliere le diverse facce della creatività scenica controcorrente genovese.

Estremamente utili per la ricostruzione della storia della Borsa sono state le due pubblicazioni già dedicate a questa sala (il lungo articolo di Cecilia Causin per «Biblioteca teatrale» e il successivo volume di Daniela Ardini e Cesare Viazzi, edito da Lunaria Teatro, depositaria dell'Archivio Trionfo)⁶, nonché il denso volume dedicato da Franco Quadri ad Aldo Trionfo⁷. Se i lavori che ci hanno preceduto si sono avvalsi dei ricchi materiali conservati presso l'Archivio Trionfo, la presente pubblicazione è frutto anche dell'incontro fortunato con Paolo Minetti. Amministratore di compagnia fin dagli esordi e organizzatore generale della Borsa per tutta la durata dell'attività, Minetti è stato il centro gravitazionale di una ricca corrispondenza con autori, traduttori, agenti, società amministratrici del diritto d'autore, organi pubblici, direttori di teatri. Su questo importante materiale per la maggior parte inedito, che Minetti ha donato al Museo Biblioteca dell'Attore e il cui inventario redatto da Gian Domenico Ricaldone è consultabile al sito <www.aAccademia.it/memoriesotterranee>, si è lavorato per il numero monografico della «Riviera Ligure»⁸. A esso si rimanda per alcuni affondi specifici nelle carte, avendo viceversa la presente pubblicazione privilegiato un andamento agile e snello, teso a ricostruire l'intero arco di attività della sala dal 1957 al 1962, piuttosto che a focalizzare precisi incontri, spettacoli, occasioni.

6. <<http://lunariateatro.it/archivio-trionfo>>.

7. Cfr. CAUSIN 2002, ARDINI - VIAZZI 2008, QUADRI 2002.

8. Cfr. CAVAGLIERI 2014.



La storia della Borsa di Arlecchino: le persone, le date, gli spettacoli dal 1957 al 1962*

aA

Nell'autunno 1957 è inaugurata a Genova La Borsa di Arlecchino, un caffè-teatro nato dall'entusiasmo di tre giovani attori (Myria Selva, Paola Giubilei, Duilio Proveddi), cui presto si unisce come organizzatore Paolo Minetti. Sono gli anni in cui a Genova fioriscono, all'ombra dello Stabile che gradualmente consolida il proprio ruolo, un teatro comico (spesso di matrice dialettale e filodrammatica) e una pratica amatoriale e goliardica, legata agli ambienti universitari (cfr. FOCUS, pp. 86-87). I quattro fondatori vengono da queste diverse esperienze e, pur non avendo mai recitato insieme prima, sono convinti «di vivere una grande stagione di svolta», vogliono «essere protagonisti, nelle forme loro congeniali, di una nuova avventura»¹: creano così una piccola compagnia stabile, indipendente e fuori dagli schemi

49

* Per la ricostruzione della cronologia degli spettacoli, riportata al termine di ogni stagione, si sono tenute presenti le teatrografie pubblicate in QUADRI 2002, CAUSIN 2002, ARDINI - VIAZZI 2008 e SIGNORELLI 2012. L'ulteriore verifica di locandine, programmi di sala, recensioni e il colloquio diretto con i testimoni hanno permesso in alcuni casi di integrare e talvolta correggere i dati preesistenti. Dove possibile, gli interpreti sono citati in ordine di locandina e con attribuzione di ruolo. Le sostituzioni, in caso di riprese, sono segnate tra <>.

1. MINETTI 1986, pp. 3-4.

correnti, come ha raccontato Paola Comolli Viazzi (che alla Borsa ricoprì alcune sostituzioni): «[...] un gruppo di giovani attori che voleva affrancarsi dal giogo del teatro ufficiale che ti costringe a mendicare scritte, stagione dopo stagione, o a rincorrere possibili sostituzioni vagando su e giù per l'Italia, cercava un locale dove poter fare teatro a piacer suo, e stando a Genova»².



In posizione centralissima e allo stesso tempo appartata, l'elegante saletta liberty, in cui trova sede la compagnia dopo lunghe ricerche di Selva e Giubilei, è situata nei sotterranei del palazzo della Nuova Borsa: vi si accede scendendo una ripida scala, dopo avere attraversato il Caffè Borsa al piano superiore. L'articolazione dello spazio mantiene evidenti tracce del precedente uso come *café chantant* e teatro di varietà³. Di forma rettangolare, la sala è divisa in due per il lungo da un corridoio. Su uno dei due lati corti, una piccola pedana di due metri per quattro, un tempo occupata dall'orchestra, fa da semplice palcoscenico, privo di boccascena, sipario, quinte laterali ed entrate posteriori. La pedana è collegata allo spazio riservato a un centinaio di spettatori da tre gradini stoncati ai lati: «sarà proprio questa pedana [...] a creare una fusione particolare tra sala e scena», come se la forza creativa sprigionata «da uno spazio tanto angusto fosse inversamente proporzionale ai limiti fisici che esso imponeva»⁴. Gli spettatori siedono su sedie, inframmezzate da tavolini, oppure su divani addossati alle pareti, mentre negli intervalli i camerieri servono loro le consumazioni.

I camerini sono ricavati in posizione opposta rispetto alla pedana. Gli attori sono costretti a entrare in scena dal fondo della sala, «percorrendo al buio il lungo corridoio lasciato libero fra le fila dei tavolini. Se qualche spettatore accavallava le gambe un po' troppo lunghe invadendo lo spazio-corridoio, c'era il rischio che l'attore passando finisse a terra, o, nel migliore dei casi, in braccio ad uno spettatore»⁵.

Questi pochi dati sono sufficienti «per indicare già fin d'ora alcuni elementi essenziali di base: assenza di quarta parete,

2. COMOLLI VIAZZI 1993, p. 13.

3. Cfr. NICOLETTI - MANARA - BOZZO 1999, pp. 94-98.

4. CAUSIN 2002, pp. 84.

5. COMOLLI VIAZZI 1993, p. 13; cfr. anche Myria Selva intervistata da Cecilia Causin il 31 dicembre 1996 in ARDINI - VIAZZI 2008, p. 56.

**I luoghi
e le storie**



aA

51

La compagnia
della Borsa
di Arlecchino,
ottobre 1957.
Dal basso:
Paola Giubilei,
Vincenzo Ferro,
Myria Selva,
DUILIO PROVVEDI,
Fernanda Pasqui,
ENRICO ROMERO,
GIORGIO SCELZO
FMN, BDA

sfondata fin all'inizio con l'entrata in scena degli attori dalla platea; contatto diretto con il pubblico, tanto prossimo da non concedere facili illusionismi e spesso da indurre a forme recitative totalmente estraniare; precisione nei gesti, nei movimenti a cui il piccolo spazio costringe; consapevolezza da parte di spettatori e attori del fatto che, data la natura ibrida del locale, il teatro è qui sempre a rischio di ridursi a mero intrattenimento»⁶.

Su suggerimento del critico Enrico Bassano, il locale è intitolato Borsa di Arlecchino per richiamare il palazzo della Borsa, ma anche la curiosa coincidenza per cui il proprietario del caffè si chiama proprio Borsa. La maschera di Arlecchino è chiamata in causa come emblema di un teatro comico e anti-accademico per eccellenza. Generoso e speranzoso di rilanciare il suo caffè, Borsa cede il sotterraneo ai giovani senza chiedere loro un affitto e senza intervenire nella programmazione, ma accontentandosi di una contenuta interessenza sui biglietti d'ingresso, che comprendono la consumazione.



Emanuele Luzzati, affiancato da Luca Crippa, cura l'impianto scenografico e visivo generale: oltre a inventare la famosa immagine-simbolo del caffè-teatro, dipinge a motivi decorativi due quinte laterali, che – insieme a una tenda di velluto rosso che fa da fondale – delimitano lo spazio scenico e si prestano a vari utilizzi. Il contributo di Luzzati come scenografo sarà limitato a pochi spettacoli, ma – come vedremo – sarà determinante.



La stagione 1957-1958

La Compagnia comica di prosa della Borsa di Arlecchino⁷ debutta il 30 ottobre 1957 con *Cinque storie da ridere per voi*. Lo spettacolo è in tre tempi, scanditi da intrattenimenti musicali: si succedono cinque atti unici dalla comicità movimentata, secondo il modello delle *Sei storie da ridere* del romano Teatro Arlecchino⁸. Si tratta dei ben rodati Feydeau, Courteline e

6. ORECCHIA 2014, p. 52.

7. Il PROGRAMMA DI SALA 1957 riporta l'elenco completo della formazione. Attori: Letizia D'Atri, Vincenzo Ferro, Paola Giubilei, Germano Moruzzo, Fernanda Pasqui, Duilio Proveddi, Myria Selva. Regia: Enrico Romero. Coreografie: Noel Sheldon. Musiche: F. Letaine. Elementi scenici: C. Lombardi. Direttore tecnico: Giorgio Scelzo. Organizzatore: Vittorio Longo. Costumi femminili: Lina Castelli. Mobili della Galleria Vitelli. Direzione: Paolo Minetti.

8. Cfr. CAUSIN 2002, p. 82. L'Arlecchino era diretto da Luciano Mondolfo e vi aveva sede la Compagnia Comica Bonucci-Tedeschi-Valori-Vitti.



aA

53

Il manifesto ideato
da Lele Luzzati
AFL, Manifesti

Tardieu, accanto alla prima assoluta di un testo di Buridan, che in quegli anni stava sperimentando una variante italiana del nuovo teatro francese.

La neonata compagnia ha «l'ambizione di dar vita ad un teatro cittadino, non provinciale» ed esprime al contempo una «vocazione alla satira di costume, alla critica della società»⁹. Se questa impegnativa missione non sfugge ai più avvertiti fra i recensori che si avventurano nel sotterraneo¹⁰, ciò che desta lo stupore del pubblico è l'assistere a del teatro di prosa in una sala non tradizionale, di fatto assimilabile a un locale notturno. I testi messi in scena appartengono infatti alla prosa regolare, anche se minore, boulevardier e nella forma breve dell'atto unico, che richiama il numero del varietà. La formula è nuova e gli spettatori, imbarazzati dalla vicinanza con gli attori, riscoprono «una balda e coraggiosa fiducia in una comunicazione teatrale, in una calda emozione [...], che, siamo sinceri, s'era tante volte spersa negli enormi palcoscenici, nei lussuosi allestimenti, nel vuoto di gran parte del teatro ufficiale e regolare»¹¹.

 4

In una città che soffriva allora della mancanza cronica di luoghi ove recitare, i quotidiani salutano con entusiasmo il debutto dell'affiatata Compagnia («Di un sasso in piccionaia si sentiva il bisogno e quello scagliato dai giovani diretti da Enrico Romero ha colpito giusto»¹²), cui si sono nel frattempo uniti Vincenzo Ferro, che una dozzina d'anni prima aveva recitato nel pioniere Teatro Sperimentale Luigi Pirandello, e Fernanda Pasqui.

 5

La successione di atti unici si ripete nell'architettura del secondo spettacolo, che porta in scena in dicembre *Gli allegri bugiardi* di Roussin, *L'ultimo venuto* di Martini (al suo esordio nella prosa), *Il topo* di Bonelli. Molto diversa è però la concezione generale. Partito Romero per il Teatro dei Satiri di Roma, gli 'arlecchini' chiamano alla regia Aldo Trabucco, che si era misurato, durante la breve esperienza del Teatro Lumen (cfr. FOCUS, pp. 88-89), con la peculiarità di una recitazione a

9. Così il regista Enrico Romero (che proveniva dal neonato Piccolo Teatro di Torino) in *PROGRAMMA DI SALA 1957*.


10. DE MONTICELLI, 14 gennaio 1958: «è chiara [...] l'intenzione di questi giovani di fare un teatro polemico, di rottura».

11. GALLONI, 23 marzo 1958.

12. «Il Lavoro Nuovo», 31 ottobre 1957.

stretto contatto con il pubblico. Il sodalizio si rivela però poco felice, poiché le formule di Trabucco risultano superate e ingessano l'inventiva della compagnia in uno spettacolo dalla comicità smorzata e dal tono complessivo «meno funambolico e più tradizionale»¹³, in cui sono coinvolti nuovi attori: Gino Lavagetto, Giorgio de Virgiliis, Ines Biribò.

La fase di rodaggio si chiude con l'arrivo di Aldo Trionfo, grazie al quale la Borsa di Arlecchino trova finalmente una identità. In febbraio Trionfo cura – insieme a Giannino Galloni – la regia del terzo spettacolo (regia che non fu firmata, come non lo furono le scenografie di Crippa). Esso segue lo schema collaudato per certi versi (è composto da tre atti unici) e per altri se ne distacca (la serata inizia con una presentazione esposta da Selva e sono eliminati gli intrattenimenti musicali negli intervalli).

 **6** Al centro del trittico di testi presentati c'è *La Lezione* di Ionesco, nuova e dirompente pièce fresca di prima italiana al Teatro dei Satiri (7 dicembre 1957). *La lezione* inaugura la linea del nouveau théâtre di area francese¹⁴ per la rappresentazione dei cui testi – in prima assoluta spesso, inediti quasi sempre – la Borsa di Arlecchino è passata alla storia. Il merito è indiscutibilmente di Trionfo¹⁵, del suo gusto, della sua conoscenza della “scena rive gauche”, della sua capacità di identificare, in quel modello di spazialità teatrale borghese e commerciale in disuso, che aveva ereditato la Borsa dal café chantant Belloni, il luogo giusto per la messinscena di quei testi antiborghesi (nei contenuti; non nella forma, che anzi eredita tutte le convenzioni e le situazioni tipiche del teatro di tradizione), considerati «diabolicamente e grottescamente anarchici»¹⁶ e perciò allora irrappresentabili nei teatri ufficiali. Insieme vanno riconosciuti la fiducia e il coraggio della compagnia degli ‘arlecchini’, pronti a una bella virata di percorso (cfr. FOCUS, pp. 90-91).

13. BERTIERI 1961.

14. Preferiamo questa locuzione alla più nota, ma fuorviante, “teatro dell'assurdo”, coniata da Esslin (cfr. CONSOLINI 2001, pp. 394-398).

15. In Archivio Centrale dello Stato, *Revisione teatrale*, cartella 16522, si trova la richiesta di visto indirizzata all'Ufficio Censura per lo spettacolo che originariamente prevedeva *Come lui menti al marito di lei* di G.B. Shaw al posto del testo di Ionesco.

16. Minetti in PROGRAMMA 1958a.

Il testo scioccante di Ionesco è preceduto da *L'inutile Cristoforo* di Lorenzoni, novità italiana, «quasi a voler smentire che nel genere comico i nostri non ci sappiamo fare»¹⁷ e seguito dalla farsa, con effetto distensivo, *I Bowlingrin* di Courte-line, autore che la Borsa considera una sorta di antenato del nuovo teatro francese.

Il cambio di passo non sfugge né alla critica («Questo terzo spettacolo [...] accentua i caratteri e gli intenti di “rottura” perseguiti dai giovani teatranti spericolatamente calati nella saletta “indipendente”»¹⁸), né al pubblico, il quale non sempre gradisce il carattere rivoluzionario di uno spettacolo, che segna l'avventurarsi della compagnia verso «un forte intento dissacratore ed eversivo, una rivoluzione linguistica ed espressiva»¹⁹.

Segue in marzo uno spettacolo agile e dinamico, che si snoda attraverso un raffinato crescendo. Da un testo giovanile di Feydeau (*Amore e pianoforte*), tutto giocato su equivoci, battute esilaranti, sottili allusioni e doppi sensi, si passa alla sconcertante *Cantatrice calva* (Trionfo ne fa emergere la sostanza più vera di «un'ansia senza risposta al senso della vita»²⁰), per finire con due monologhi di Cocteau (*Il bugiardo* e *Il bello indifferente*, nel quale spicca Myria Selva alle prese con il Bello indifferente che la ignora completamente). In sintonia con l'atmosfera del locale, fra un atto e l'altro, una coppia di cantanti olandesi, Gea e Jean Bart, suona alla chitarra e al contrabbasso canzoni francesi e americane.

Trionfo è confermato alla regia e alla guida della compagnia, mentre Galloni rinuncia a proseguire l'avventura, in seguito a divergenze di impostazione recitativa sorte durante le prove del *Bello indifferente*. Egli rimarrà, nelle vesti di critico teatrale militante, un fiancheggiatore convinto del caffè-teatro e del suo regista, al quale riconosce «chiarezza delle idee», «fermezza e precisione tecnica», «gusto dei particolari», «capacità di capire sino in fondo i più diversi climi»²¹.

17. Ivi.

18. BASSANO, 15 febbraio 1958.

19. Cfr. CAUSIN 2002, p. 88. Nel frattempo Provedi aveva lasciato la compagnia per tornare alla più redditizia rivista.

20. Ivi, p. 89.

21. GALLONI, 23 marzo 1958.



aA

57

Myria Selva e
Mike Terra in
Il bello indifferente
MBA, FM

In chiusura della prima stagione, sono legati insieme due atti unici: *Solo loro lo sanno* di Tardieu e *Les Retrouvailles* (in seguito noto con il titolo *Intimità*) di Adamov. In una comune cifra grottesca sono accostati due testi molto diversi («il primo più allegro e frizzante, il secondo più cupo, meditativo e psicologico»²²), dei quali si vogliono sottolineare le affinità: «entrambi infatti sono autori tra i più rappresentativi delle correnti dominanti il “nuovo teatro francese”, in posizione di critica, di rivolta o di semplice denuncia della vacuità, dell’inconsistenza e della ambiguità dei rapporti umani»²³. Iniziando con il sorriso e finendo con lo sconcerto, la serata inverte gli ingredienti della ricetta che sta diventando caratteristica della Borsa. Cupo, violento, ossessivo e distruttivo, il testo di Adamov è una di quelle primizie assolute per le scene italiane che hanno contribuito a fare la fortuna postuma della Borsa di Arlecchino, ma che faticarono a essere apprezzate dal pubblico coevo.

Con l’inserimento stabile di Trionfo e la sua direzione artistica, la compagnia, formata da attori che provenivano da esperienze diverse, acquista una coerenza programmatica profonda e si indirizza verso una linea stilistica precisa, «una espressività sempre più antirealistica»²⁴. La dedizione assoluta di Trionfo al caffè-teatro e la sua concezione del teatro come un lavoro d’insieme, frutto di legami che s’intrecciano con quelli amicali, rafforzano quella natura di clan, che la Borsa aveva avuto fin dagli esordi e che ora è incrementata da un affiatamento e una complicità artistica sempre più profondi. È significativo che alcune narrazioni posteriori datino erroneamente la nascita della Borsa con il primo spettacolo diretto da Trionfo e che, anche nella memoria di chi fondò il teatrino, la “vera” attività sia identificata con il suo arrivo: «La vera Borsa nasce con Aldo Trionfo. Lo capimmo tutti subito. Aldo era un regista. Non che gli altri non lo fossero. Semplicemente Aldo viveva per essere regista [...]. La differenza era sostanziale sia nell’atteggiamento, nella forma mentis, sia nella scelta dei testi, nella programmazione del

22. SIGNORELLI 2012, p. 66.

23. Paolo Minetti in PROGRAMMA DI SALA 1958a.

24. ORECCHIA 2014, p. 54.

repertorio»²⁵. Per Trionfo tornato nella sua città d'origine, la Borsa rappresenta la prima vera esperienza da regista, la possibilità di definire, in quel laboratorio ipogeo, la propria identità creativa e l'occasione di sperimentare e amalgamare tutto quanto aveva accumulato nel suo apprendistato precedente, lontano da Genova.

25. Myria Selva intervistata da Cecilia Causin il 31 dicembre 1996, in *ARDINI-VIAZZI 2008*, p. 62.



CINQUE STORIE DA RIDERE PER VOI

L'ANNIVERSARIO

di Giorgio Buridan

con Duilio Provedi (il Marito), Myria Selva (la
Moglie), Paola Giubilei (l'Amica), Vincenzo
Ferro (l'Amico)

IL SIGNOR BADIN

di Georges Courteline

traduzione Gian Renzo Morteo

con Vincenzo Ferro (il signor Badin),
Duilio Provedi (il Direttore), Chi vi pare (Ovidio)

UNA PAROLA PER UN'ALTRA

di Jean Tardieu

traduzione Vincenzo Ferro

con Myria Selva (la Signora), Paola Giubilei
(la Contessa di Perleminouze), Duilio Provedi
(il Conte di Perleminouze), Fernanda Pasqui (Irma)

UN MESE DI PRIGIONE

di Georges Courteline

traduzione Gian Renzo Morteo

con Vincenzo Ferro (l'Onorevole Corbuillon),
Paola Giubilei (Marta Passoire),
Fernanda Pasqui (la Segretaria)

LA DEFUNTA SIGNORA MADRE

di Georges Feydeau

traduzione Luciano Mondolfo

con Myria Selva (Yvonne), Vincenzo Ferro (Luciano),
Paola Giubilei (Annetta), Duilio Provedi (Giuseppe)

regia Enrico Romero

allestimento scenico Carlo Lombardi

musiche originali F. Letaine

30 ottobre 1957

GLI ALLEGRI BUGIARDI

di André Roussin

con Myria Selva (Lucia), Ines Biribò (Colette),
Duilio Provedi (Filippo)

L'ULTIMO VENUTO

di Dario G. Martini

con Duilio Provedi (l'Uomo di mezza età),
Fernanda Pasqui (la Signora di mezza età),
Myria Selva (la Zitella), Paola Giubilei (la Ragazza),

Giorgio de Virgiliis (il Giovane),
Gino Lavagetto (il Signore con gli occhiali),
Ines Biribò (l'Infermiera), Aldo Rossi (il Dottore)

IL TOPO
di Luigi Bonelli
con Paola Giubilei (la Moglie), Giorgio de Virgiliis
(il Marito), Duilio Provvedi (il Topo)

*Letizia D'Atri e Germano Moruzzo
intrattengono il pubblico tra un atto e l'altro*

*regia Aldo Trabucco
coreografie Letizia d'Atri
musiche Aldo Bisi
23 dicembre 1957*

L'INUTILE CRISTOFORO
di Piero Lorenzoni
con Vincenzo Ferro (Cristoforo), Gino Lavagetto
(Michele), Myria Selva (Gisella)

LA LEZIONE²⁶
di Eugène Ionesco
traduzione Gian Renzo Morteo
con Vincenzo Ferro (il Professore), Tiziana Casetti
(l'Allieva), Fernanda Pasqui (la Governante)

I BOULINGRIN
di Georges Courteline
traduzione Luciano Mondolfo
con Gino Lavagetto (il Signor Boulingrin), Myria Selva
(la Signora Boulingrin), Vincenzo Ferro (Des Rillettes),
Fernanda Pasqui (Felicetta)

*regia Aldo Trionfo e Giannino Galloni
scene Luca Crippa
costumi Mauro Benedetti
direttore tecnico Arnaldo Boscogni
14 febbraio 1958*

26. Ripreso dal 22 marzo al 7 aprile 1959 insieme a *La cantatrice calva*.

AMORE E PIANOFORTE
di Georges Feydeau
traduzione Luciano Mondolfo
con Tiziana Casetti <Paola Comolli> (Lucilla),
Vincenzo Ferro (Edoardo), Gino Lavagetto (Battista)

LA CANTATRICE CALVA²⁷
di Eugène Ionesco
traduzione Gian Renzo Morteo
con Antonio Macrì <Paolo Poli> (Mr. Smith), Myria
Selva (Mrs. Smith), Gino Lavagetto (Mr. Martin),
Fernanda Pasqui (Mrs. Martin), Vincenzo Ferro
(il pompiere), Tiziana Casetti <Paola Comolli> (Mary)

IL BUGIARDO
di Jean Cocteau
con Vincenzo Ferro

IL BELLO INDIFFERENTE²⁸
di Jean Cocteau
con Myria Selva (Lei), Myke Terra (Lui)
scene e costumi Giorgio Panni

regia Aldo Trionfo
direttore tecnico Domenico Spataro
21 marzo 1958

aA

SOLO LORO LO SANNO²⁹
di Jean Tardieu
traduzione Luciano Mondolfo
con Vincenzo Ferro (Ettore), Fernanda Pasqui (Simona),
Myria Selva (Giannina), Gino Lavagetto (Giustino)

LES RETROUVAILLES
di Arthur Adamov
traduzione Gian Renzo Morteo
con Vincenzo Ferro (Edgardo), Myria Selva (Luisa),
Fernanda Pasqui (La più felice delle donne / La madre)

regia Aldo Trionfo
assistenza alla regia Giorgio Panni
direttore tecnico Domenico Spataro
20 maggio 1958

27. Ripreso dal 22 marzo al 7 aprile 1959 insieme a *La lezione*.

28. Ripreso nella stagione 1958-59.

29. Ripreso nella stagione 1958-59.

La stagione 1958-1959

Nel secondo anno di attività la Borsa di Arlecchino³⁰ riesce a realizzare il cartellone più denso della sua breve vita, presentando sei nuove produzioni, consolidando stile e scelte artistiche e ribadendo la volontà di non essere catalogata sotto alcuna etichetta, non teatro d'avanguardia, ma neppure teatro, in senso tradizionale³¹. L'incrocio disinvolto di generi di teatrali diversi è arricchito, a partire da questa stagione, dall'esposizione di opere di artisti visivi³². Questa pratica di contaminazione rafforza i richiami e la parentela ideale con le avanguardie storiche europee e le loro 'serate'. Ed è interessante ricordare, a dimostrazione di un disegno meno d'élite e meno chiuso di quanto si è detto, che sono proposti abbonamenti a prezzo ridotto per i lavoratori, nell'ottica di richiamare pubblico alle repliche (ogni spettacolo era replicato in media venti-venticinque sere).



Il debutto della stagione, in ottobre, allinea quattro atti unici, che intavolano un discorso critico sulla famiglia borghese: il macabro scherzo *In famiglia* di Prévert, *Un coniglio molto caldo* di de Obaldia (paradossale e spiritoso dialogo, pubblicato qualche mese prima su «Il Dramma»), *Jacques, ovvero la sottomissione* di Ionesco (inedito; prima assoluta italiana) e la parodia *Il linguaggio delle famiglie* di Tardieu.

Al centro, reale e simbolico, di una serata tra il divertito e l'inquietante sta il testo di Ionesco, la cui regia dimostra ancora una volta l'abilità di Trionfo nel «portare anche testi difficili o addirittura oscuri a una chiarezza se non altro scenica, a una vis comunicativa violenta ed estrema»³³.

30. Il PROGRAMMA 1958b riporta l'elenco della compagnia. Oltre ai veterani (Selva, Pasqui, Provedi, Lavagetto), troviamo nuovi scritturati: Mario Malagamba, Enrico Poggi, Carla De Albertis, Pinuccia Galimberti, Lea Zanzi, Enrico Ardigzone (è annunciata Anna Bolens per *Le sedie*, pièce che non sarà però messa in scena). Trionfo è indicato come regista stabile; Domenico Spataro e Paolo Minetti come direttore di palcoscenico e direttore generale. Alla realizzazione scene troviamo Tonino Campoli.

31. Cfr. Minetti in PROGRAMMA 1958b e *Presentazione di In famiglia di Prévert*, in QUADRI 2002, p. 62 (la presentazione fu letta all'inizio dello spettacolo da Selva in veste di conférencier).

32. Il primo spettacolo è abbinato a una mostra di disegni di Flavio Costantini; poi si succederanno opere di Luca Crippa, Rocco Borella, Plinio Mesciulam, Guido Chiti ed Emanuele Luzzati (cfr. PROGRAMMA 1958b).

33. GALLONI 1959a.

In dicembre, di fronte a pubblico poco numeroso ma fedele e attento, vanno in scena due atti unici, firmati da autori-chiave per la Borsa: Ionesco con *Vittime del dovere* (prima rappresentazione italiana assoluta) e Tardieu (*Un gesto per un altro*).

Vittime del dovere riprende il tema di *Jacques* e delle imposizioni e dei doveri di cui l'essere umano è vittima. Il secondo testo serve ad alleggerire la tensione, secondo la formula compositiva prediletta alla Borsa. «Mescolati con Ionesco, Obaldia, Genet, de Ghelderode, Beckett, restarono in cartellone i Courteline, i Tardieu, i Feydeau che [...] costituivano il respiro sorridente da cogliere in mezzo agli incubi e alle provocazioni che i nuovi autori scagliavano in faccia al pubblico attonito e perplesso»³⁴.

Debuttato nel gennaio 1959, *All'osteria di Carolina* di de Ghelderode, seguito dallo spassoso atto unico *Uno straniero a teatro* di Roussin, è uno spettacolo-rivelazione su vari piani, a partire dalla scoperta dell'autore belga mai rappresentato in Italia.

È poi la prima volta che Lele (Emanuele Luzzati) e Dado (Aldo Trionfo) tornano ad allestire insieme uno spettacolo dopo la *Lea Lebowitz* di Fersen del 1947. La scenografia di *All'osteria di Carolina* è una novità assoluta in termini sia di poetica personale di Luzzati, sia di utilizzo del ridotto spazio a disposizione. Fino a quel momento l'ambientazione scenografica era stata suggerita dai pochi elementi che potevano essere montati sulla pedana. Luzzati elimina le quinte decorate e reinventa completamente lo spazio scenico, assemblando e riutilizzando in modo originale oggetti veri e di recupero, e riuscendo così a creare un baraccone da luna park affiancato da due casotti.

Questa maniera inventiva con materiali di recupero, condivisa dalla fantasia inesauribile di Trionfo (e molto apprezzata dallo stesso de Ghelderode, che vide le foto dello spettacolo³⁵), diverrà il tratto distintivo della poetica dello scenografo, che ricorda: «Per me lavorare con la Borsa è stato molto importante. Il contatto con questi testi, proprio con il linguaggio di questi testi ed il nuovo uso che del linguaggio

34. COMOLLI VIAZZI 1993, p. 14.

35. MINETTI 1986, pp. 36-37.

I luoghi
e le storie

aA

Locandina di
Vittime del dovere e
Un gesto per un altro
MBA, FM



**LA BURSA DI
ARLECCHINO**

CAFFE' BORSA VIA DE' BISSOLATI, 17/18A
TELEFONO 22.528

Da **Giovedì 11 Dicembre**
tutte le sere ore **21.30**
presenta

VITTIME DEL DOVERE
Un atto di Eugène Ionesco (Novità assoluta per l'Italia)

| | |
|----------------|-----------------|
| Choubert | ANTONIO MACRI |
| Meddalena | MYRIA SELVA |
| Poliziotto | VINCENZO FERRO |
| Nicola Secondo | GINO LAVAGETTO |
| La Signora | FERNANDA PASQUI |

UN GESTO PER UN ALTRO
Un atto di Jean Tardieu (Novità assoluta per l'Italia)

| | |
|---------------------------|---------------------|
| La Signora di San Quaggiù | MYRIA SELVA |
| Il Signor Gerbuglio | ENRICO POGGI |
| La Signora Gerbuglio | ANNA RAIMONDI |
| L'Ammiraglio Sepolcro | GINO LAVAGETTO |
| La Baronessa Lempreda | FERNANDA PASQUI |
| Le Signorine Caricamento | PINUGGIA GALIMBERTI |
| Il Signor Siroppo | ANTONIO MACRI |
| Cesare, domestico | VINCENZO FERRO |

REGIA
ALDO TRIONFO

La presentazione dello spettacolo è detta da: **MARIO MALAGAMBA**

Traduzione dal francese:
ARNALDO BOBBIO e G. RENZO WORTED

Scenari: DOMENICO SPATARO
Costumi: AMICHETTI
Scenari: GIORDIO PANFI
Ass. alla Scena: NUCCIA MARIA

Direzione **PAOLO MINETTI**

PREZZI: L. 1000 comprese tasse e consumazione
PIRELLA GÖTTSCHE LOWE
Il locale è provvisto di aria condizionata

65

fanno questi autori, mi ha liberato di un vecchio modo di pensare e di vedere il teatro, mi ha spinto verso quello che diverrà uno dei miei stili, ovvero lavorare con la “roba vecchia”. Ionesco, Beckett parlano di una borghesia in un modo che non è possibile metter in scena né una poltrona dipinta, né tanto meno una poltrona vera. [...] il linguaggio di Ionesco è vero; è assurdo, ma è vero. Anzi proprio il suo essere assurdo permette un accesso diverso al vero»³⁶.

In questo spettacolo debutta, infine, un attore allora ancora sconosciuto, Paolo Poli, che si sarebbe presto rivelato per talento, versatilità e preparazione culturale «elemento strutturalmente fondante dell'intera compagnia, tanto da influenzare le scelte programmatiche di Trionfo e la cifra stilistica complessiva degli spettacoli»³⁷.

Globalmente le reazioni del pubblico e della critica sono calorose, anche se non mancano le prime rimostranze alle scelte sempre più scomode e audaci del caffè teatro: «Si vuole il teatro d'avanguardia coraggioso e sta bene. Tuttavia con uno spettacolo come quello che la Borsa di Arlecchino ha appena presentato dove si vorrebbe arrivare? Francamente a noi pare soprattutto teatro deleterio e tutt'altro che di avanguardia. [...] Bilancio della serata: sputi, rutti, assassini, vituperi e perversioni! Edificante, divertente, costruttivo e, soprattutto... nuovo!»³⁸.

Il nuovo spettacolo, andato in scena il 17 aprile 1959, offre inaspettatamente al pubblico una serata di puro divertimento con due farse di Feydeau (*Non andartene in giro tutta nuda* e *A me gli occhi*), intervallate da un intermezzo musicale, *Entr'acte* di e con Paolo Poli e Silverio Pisu (in arte Silverio Pesi). Canzoni di celebri artisti di café chantant, come Gino Franzi e Maria Campi, sono mescolate a moderne canzoni francesi (Brassens, Prévert, Kosma e Bécaud), accompagnate alla chitarra. Le prime «intrise di sentimentalismo retorico, di vizio, banalità e mediocrità a non finire» sono interpretate con

36. Lele Luzzati intervistato da Cecilia Causin il 30 dicembre 1996, in ARDINI - VIAZZI 2008, pp. 51-52.

37. ORECCHIA 2014, p. 57.

38. A. SCHMUCKHER *Borsa di Arlecchino. Due novità*, s.d., citato in SIGNORELLI 2012, p. 83.

esuberante ironia da Poli, le seconde «delicate e poetiche»³⁹ da un appassionato e sensibile Pisu.

Nel piano originario il pezzo forte della serata avrebbe dovuto essere *Il cimitero delle automobili* di Fernando Arrabal, la cui rappresentazione è però proibita dalla censura (con la quale i rapporti erano sempre sul filo del rasoio), a pochi giorni dal debutto. Trionfo sfrutta allora l'estro dirompente di Poli⁴⁰, solito allietare i compagni nelle pause con canzonette cariche di doppi sensi, e lo manda in scena con *Entr'acte*. Questo riuscito esperimento è la matrice da cui nascono d'ora in poi gli originali numeri poetico-musicali, che caratterizzano la seconda parte della serata e che crescono via via di spessore «tanto da divenire quasi uno spettacolo a sé»⁴¹.



I piacevoli ma innocui intermezzi in uso alla primissima Borsa sono reintrodotti e trasformati in raffinati, ironici e irriverenti numeri di un *café-chantant* rivisitato, sotto il segno della riscrittura in chiave critico-parodica⁴². La «vocazione alla citazione-contaminazione» e la «propensione al pastiche contenutistico-formale»⁴³, comune a Trionfo e a Poli, generano la seconda virata di percorso che il fertile terreno della Borsa incontra e accoglie (nonostante sia questa per gli attori «una palestra impegnativa, in particolare per il passaggio da un registro cupo, macabro, tragico-grottesco, a uno brillante ed ironico»⁴⁴), riallacciandosi così con corrosiva intelligenza alla natura originaria della sala e creando un'esperienza davvero unica nell'Italia degli anni Cinquanta.

L'ultimo spettacolo della stagione 1958-59 è il lungo atto unico *Il gioco è alla fine*⁴⁵ di Beckett, seguito da *Semplici ariette e canzoncine povere*, che vede l'ingresso in compagnia della coreografa e ballerina Claudia Lawrence.



Trionfo allestisce il testo di Beckett «nell'ossessiva intensità di un dramma inconcluso, tenuto in una zona surreale

39. MINETTI 1986, p. 17.

40. Cfr. ARDINI - VIAZZI 2008, p. 31.

41. CAUSIN 2002, p. 98.

42. Cfr. ORECCHIA 2014, pp. 60-61.

43. GROPPALI 1977, p. 19.

44. ORECCHIA 2014, p. 55.

45. Così era stato tradotto da Luigi Candoni il copione di *Finale di partita*. Questa traduzione era stata alla base anche della prima italiana al Teatro dei Satiri di Roma per la regia di Andrea Camilleri (ottobre 1958).

tesa nel tempo e fuori dal tempo»⁴⁶. L'asse principale della regia è costituito da uno «sforzo continuo di coniugare sulla scena drammaticità e umorismo, l'alto e il basso», mentre il grottesco è «sottomesso a un rigore espressivo molto controllato»⁴⁷. La scenografia monocroma di Crippa «modella una cubatura spaziale in grado di generare effetti di opprimente angustia»⁴⁸, grazie alla ricopertura delle pareti di iuta grigio chiaro, materiale che richiama i bidoni della spazzatura abitati da Nagg e Nell, facendo dello spazio scenico un unico contenitore di poveri rifiuti umani.

Alla recitazione naturalistica di Hamm-Ferro fanno da contrasto gli «atteggiamenti tra il manichino e il Pierrot picassiani»⁴⁹ della sottile silhouette atona e legnosa di Clov-Poli, tinto di biacca e molto apprezzato dalla critica.

Semplici ariette e canzoncine povere ripropone l'esperimento riuscito di *Entr'acte*. Così si legge nella presentazione: «Non si tratta di un recital di canzoni e di danza. C'è [...] l'intenzione di offrire una seconda parte dello spettacolo, una specie di storia con un suo inizio e una sua conclusione, la storia appunto del 'come' il regista e gli interpreti si sono accostati alle arie popolari antiche e moderne, italiane e francesi – la vicenda del loro gusto, il diario del tutto personale, intimo degli incontri fra le parole dei poeti – soprattutto di quelli moderni – con la musica, più la musica semplice e più ingenuamente poetica»⁵⁰.

Poesie di autori contemporanei (Carrieri, Saba, Montale, Gatto, Penna, Galloni e Palazzeschi), filastrocche e vecchie canzoni popolari italiane e francesi sono recitate, mimate, danzate e accompagnate alla chitarra da Poli, Pisu e Lawrence: «I valori lirici della poesia sembrano nascere lì, in quel momento, certo nella fase indistinta in cui la parola non s'è ancora svincolata dal suono che la genera; e la insinuante innocenza del Pesi, alternata e contraddetta dalla sofisticata complicità del Poli, conferisce ai versi estensione e risonanze insospettate»⁵¹. Perfettamente amalgamati tra loro, i tre dimostrando un talento raro, «arricchendo il loro "music-hall"

46. TERRON, 17 ottobre 1959.

47. BUONACCORSI 2014, p. 46.

48. *Ivi*, p. 47.

49. DE MONTICELLI, 17 ottobre 1959.

50. Presentazione di *Semplici ariette canzoncine povere*, riportata in QUADRI 2002, p. 63.

51. TERRON, 17 ottobre 1959.



aA

69

Vincenzo Ferro,
Enrico Poggi,
Teresita Zaffra,
Paolo Poli in
Il gioco è alla fine
MBA, FM

di sapide invenzioni coreografiche, di chiusure sorprendenti, aprendo i “gags” alla partecipazione del pubblico, puntando su una modernità di espressioni sceniche che potrebbe far gola non solamente a un teatrino d’eccezione, ma a ben più vasti settori dello spettacolo: la TV, per esempio...»⁵².

Semplici ariette e canzoncine povere è un punto d’arrivo significativo, che perfeziona e conferma l’invenzione dell’ecllettica forma di serata teatrale. Secondo tale formula, a un testo teatrale scomodo, oscuro, sconosciuto, segue «una seconda parte, omologa e contrapposta, formata da materiali letterari, poetici e popolari, detta, cantata e mimata, ma in generale articolata come una sorta di controcanto degradato e beffardo, [...] in funzione dell’ulteriore smascheramento “dal basso” delle menzogne affioranti nella prima parte, quella scenicamente di linguaggio “nobile”, dello spettacolo»⁵³. Sul filo di un equilibrio originale che azzerava gerarchie e distinzioni tra generi teatrali, la formula combinatoria diventa la ‘specialità’ di un caffè-teatro di sapore europeo.



52. RIETMANN, 27 maggio 1959.

53. MANCIOTTI 2002, p. 49.

IN FAMIGLIA
di Jacques Prévert
traduzione Gian Domenico Giagni
con Pinuccia Galimberti, Fernanda Pasqui

UN CONIGLIO MOLTO CALDO
di René de Obaldia
traduzione Adriana Greco
con Myria Selva, Lea Zanzi
Scene e costumi Luca Crippa

JACQUES, OVVERO LA SOTTOMISSIONE
di Eugène Ionesco
traduzione Gian Renzo Morteo
con Duilio Provedi (Jacques), Myria Selva,
Pinuccia Galimberti, Enrico Poggi, Gino Lavagetto, Enrico
Ardizzone, Lea Zanzi

IL LINGUAGGIO DELLE FAMIGLIE
di Jean Tardieu
traduzione Arnaldo Bobbio
con Gino Lavagetto, Fernanda Pasqui, Carla de Albertis,
Pinuccia Galimberti, Mario Malagamba

regia Aldo Trionfo
10 ottobre 1958

71

VITTIME DEL DOVERE
di Eugène Ionesco
traduzione Gian Renzo Morteo
con Antonio Macrì (Choubert), Myria Selva (Maddalena),
Vincenzo Ferro (poliziotto), Gino Lavagetto
(Nicola Secondo), Fernanda Pasqui (la Signora)

UN GESTO PER UN ALTRO
di Jean Tardieu
traduzione Arnaldo Bobbio
con Myria Selva (la signora di San Quaggiù), Enrico Poggi
(il signor Garbuglio), Anna Raimondi
(la signora Garbuglio), Gino Lavagetto (l'ammiraglio
Sepolcro), Fernanda Pasqui (la baronessa Lampreda),
Pinuccia Galimberti (la signorina Caricamento),
Antonio Macrì (il signor Siroppo),
Vincenzo Ferro (Cesare, domestico)

regia Aldo Trionfo
assistenza alla regia Giorgio Panni
11 dicembre 1958

ALL'OSTERIA DI CAROLINA
di Michel de Ghelderode
traduzione Gianni Nicoletti e Flaviarosa Rossini
con Vincenzo Ferro (Boraxe), Myria Selva (Pamela),
Gino Lavagetto [Spiridione?], Ernesto Oppicelli
[Suskanel?], Anna Raimondi (Colombina), Michele
Lattanzio [Pierrot?], Enrico Poggi [Arlecchino?],
Paolo Poli (Gendarme), Mario Malagamba (il Forzuto)

UNO STRANIERO A TEATRO
di André Roussin
traduzione Luciano Mondolfo
con Vincenzo Ferro (la Madre), Paolo Poli (il Padre),
Pinuccia Galimberti, Mario Malagamba,
Gino Lavagetto, Fernanda Pasqui

regia Aldo Trionfo
scene e costumi Emanuele Luzzati
27 gennaio 1959

SPETTACOLO DI FARSE
NON ANDARTENE IN GIRO TUTTA NUDA
di Georges Feydeau
con Vincenzo Ferro [Ventroux], Myria Selva [Clarisse,
sua moglie], Enrico Poggi [Hochepeaix], Gino Lavagetto
[Romain de Jaival], Michele Lattanzio [Victor],
Paolo Poli [Auguste, figlio dei Ventroux]
ENTR'ACTE: VECCHIE CANZONI RISPOLVERATE
DA SILVERIO PESI E PAOLO POLI
A ME GLI OCCHI
di Georges Feydeau
con Paolo Poli [Boriquet], Vincenzo Ferro [Giustino],
Gino Lavagetto [Elio], Enrico Poggi [Valencourt], Myria
Selva [Francesca], Pinuccia Galimberti [Emilina]

regia Aldo Trionfo
traduzioni Arnaldo Bobbio e Luciano Lucignani
scene e costumi Luca Crippa
17 aprile 1959

**I luoghi
e le storie**

IL GIOCO È ALLA FINE
di Samuel Beckett
traduzione Luigi Candoni
con Enrico Poggi (Nagg), Teresita Zaffra (Nell),
Vincenzo Ferro (Hamm), Paolo Poli (Clov)

SEMPLICI ARIETTE E CANZONCINE POVERE
con Silverio Pisu, Claudia Lawrence, Paolo Poli

regia Aldo Trionfo
scene e costumi Luca Crippa
26 maggio 1959

aA

73

La stagione 1959-1960

La Borsa di Arlecchino, ormai arrivata a una quindicina di elementi, inizia la terza stagione con una piccola tournée, indice del credito che la compagnia⁵⁴ comincia a riscuotere anche a livello nazionale. Le recite fuori sede sono in ogni caso uno strumento pressoché necessario allo sfruttamento degli spettacoli. Il trittico *Il gioco è alla fine, Un coniglio molto caldo, Semplici ariette e canzoncine povere* è presentato dal 16 ottobre all'8 novembre al Teatro Gerolamo di Milano e poi dal 12 al 15 novembre alla Ribalta di Bologna⁵⁵. I consensi suscitati sono ampi («Sipario», che fino ad allora aveva recensito solo alcuni spettacoli della Borsa, dopo le recite milanesi cominciò a considerare il teatrino al pari dei grandi teatri e a recensirne tutti gli spettacoli⁵⁶) e proficuo è «il cambio d'aria» per un'esperienza rimasta fino a quel momento ai margini del sistema.

La prima produzione della stagione va in scena, con gran successo, il 18 dicembre 1959.

L'impianto scenico di Luzzati esprime in questo caso appieno l'idea di scenografia così come la intende Trionfo, «non come ambientazione [...], ma come l'idea centrale della regia, [...] spazio concettuale che connota il nucleo narrativo che il regista vuole portare avanti»⁵⁷. La scenografia e i costumi sono l'elemento unificante delle due metà della serata. Terminato il dramma del potere nella prima parte (*Escorial* di de Ghelderode), la macchina teatrale non si ferma: il palcoscenico è «ininterrottamente occupato, agito»⁵⁸ e si passa alla seconda parte, il numero musicale *Piccole storie di santi, arcangeli, dame barocche, ragazzi di vita, innamorati ed altri*. Così dal corpo esame del buffone Folial (Graziano Giusti) si aprono sulla ribalta due figure complementari: la dama barocca e un ragazzo di vita.

54. Il PROGRAMMA 1959 riporta l'elenco artistico: "Armando Celso, Victor Van der Faber, Graziano Giusti, Augusto Jannitto, Gino Lavagetto, Mario Martini, Fernanda Patriarca, Paolo Poli, Enrico Poggi, Pieter Ruthrof, Miria Selva. Scenografi: Luca Crippa, Emanuele Luzzati. Il regista stabile: Cesare Aldo Trionfo. Il direttore: Paolo Minetti". Le personali ospitate sono di Rocco Borella, Guido Chiti, Luca Crippa, Franca Luccardi, Lele Luzzati.

55. Per la cronologia dettagliata delle tournée, si veda CAUSIN 2002, pp. 108-109.

56. Cfr. SIGNORELLI 2012, p. 97.

57. ALUIGI 2014, p. 23.

58. GROPPALI 1977, p. 27.

Coinvolgendo buona parte della compagnia in un esercizio di duttilità espressiva, *Piccole storie* presenta una complessa tessitura di richiami, in affinità e in opposizione, al tema della religione cattolica che innerva il testo di de Ghelderode. Il collage accosta sensuali liriche di poeti marinisti grondanti di cattolicesimo barocco (Della Valle, Achillini, Morando) a limpide e ferventi laudi drammatiche francescane, alle irreligiose poesie di Sandro Penna, ancora a stornelli, al natalizio *Stille Nacht, heilige Nacht* come finale. Con *Piccole storie* emerge il Trionfo, «autore senza testo»⁵⁹, guida colta e attenta, capace di annodare attraverso una complessa tessitura gli apporti più svariati della compagnia, a partire da quelli fondamentali di Poli, attorno al quale viene costruita la seconda parte, e di imprimere una coerenza omogenea a materiali apparentemente così lontani, «come se un lungo filo barocco avvolgesse l'atto unico»⁶⁰.

13

Da un primo timido anticonformismo la Borsa è approdata a punte più eversive e dissacranti di quanto sia disposto ad accettare un pubblico vasto, in una città in ogni caso poco disposta in quegli anni al consumo teatrale⁶¹. Nonostante il sostanziale appoggio di una certa parte della critica e i calorosi successi in tournée presso pubblici più curiosi e smaliziati⁶², la Borsa funziona soprattutto come «un rifugio per chi soffre le strettoie della cultura italiana e genovese»⁶³. Sono, per il teatro di prosa italiano in generale, anni di netta caduta del numero di spettatori. Alla Borsa gli spettatori rimangono circoscritti a una piccola cerchia di 'amici' (intellettuali, artisti, giovani di cultura), disposti a seguire un'attività artistica in città considerata ambigua e ai margini del proibito, come testimonia anche il fatto che *Escorial – Piccole storie* è denun-

14

59. MANCIOTTI 2002, p. 48.

60. STRIGLIA, 19 dicembre 1959.

61. Tornano in mente le parole di Guglielmino nel 1946 (citato in BAIARDO 1999, p. 104): «E il pubblico non viene, non risponde, non capisce».

62. Da notare che anche durante la tournée milanese permangono perplessità morali: «a un certo punto lo spettacolo si è tramutato in canzoniere da orinatoio e da invertiti e qualcuno del pubblico se ne è andato preso dallo sdegno» («Avanti!», 17 ottobre 1959, a proposito di *Semplici ariette*).

63. BAIARDO 1999, p. 118.

ciato alla Questura di Genova da due esponenti del Centro Ordine Nuovo⁶⁴.

Il secondo spettacolo accosta *Il leone* di Kenan e la rivista musicale *Mamma mia voglio il cerchio!* Kenan è autore sconosciuto, non solo al pubblico italiano, ma che a quello europeo. *Il leone* sviluppa una satira contro la dittatura e l'infantilismo egocentrico che la caratterizza. La musica è un elemento originale e fondamentale dello spettacolo: «quando rullano i tamburi e si agitano i fantasmi del dittatore, risuona un canto popolare del mezzogiorno d'Italia, una vecchia canzone che assomiglia a un inno che ben ricordiamo: "Giovinezza". L'entrata improvvisa di quelle svelte e lugubri note è una efficacissima invenzione, qualcosa che dà veramente il brivido»⁶⁵.

Il clima angoscioso trapassa nel controcanto di *Mamma mia voglio il cerchio!*, composta da un intarsio di filastrocche infantili e canzoni, fra cui anche la brechtiana *Crociata dei ragazzi*⁶⁶. La rivista musicale è un appariscente contrappunto alla prima parte: ne è tema centrale l'infanzia (e tipico del regista), che richiama il bambino-dittatore del *Leone*.

Dal 19 al 28 febbraio la Borsa di Arlecchino lascia nuovamente Genova e porta le ultime due produzioni al Teatro La Ribalta di Bologna.

La stagione si chiude con quello che rimane, inaspettatamente, l'ultimo spettacolo della compagnia, «un colto e nutrito carosello tenuto insieme da Trionfo con la consueta eleganza stilistica»⁶⁷. Nella prima parte va in scena *Sorveglian-*

64. Cfr. QUADRI 2002, pp. 65-67.

65. GALLONI 1960a.

66. La rivista è sottotitolata *Canti parole e danze dedicate ai bambini poveri, ricchi, savi, cattivi, incantati, derelitti, sciagurati ecc.* Il programma di sala enumera i brani della rivista musicale: «1) *Ritratti di bambini* - Poli, Celso, Jannitto; 2) *È arrivata la Befana* - Patriarca, Celso; 3) *Filastrocche dei bambini poveri* - Poli, Celso; 4) *Rondinella pellegrina* - Patriarca, Jannitto; 5) *Filastrocche dei bambini ricchi* - Poli, Jannitto, Patriarca; 6) *La cornacchia del Canada* - Celso; 7) *Filastrocche dei bambini cattivi* - Poli, Celso; 8) *Coraggio ben mio* - Patriarca, Jannitto; 9) *Filastrocche delle bambine savie* - Patriarca, Poli, Jannitto; 10) *Le domande di matrimonio dei bambini* - Poli, Patriarca, Jannitto, Celso; 11) *Canzoni di bambini malati e abbandonati* - Poli, Celso; 12) *L'infanzia nel varietà* - Poli, Celso, Patriarca, Jannitto; 13) *La crociata dei ragazzi* di B. Brecht - Poli, Ruthorf; 14) *La bambina e lo studente* - Patriarca, Celso, Jannitto, Faber; 15) Finale: *I bruciati freddi* - Patriarca e le 4 chitarre».

67. CAUSIN 2002, p. 100.

za speciale di Genet; nella seconda, due numeri musicali (*Al tribunal d'amore* e *In piazza, cantastorie popolari*), le cui tematiche richiamano il testo di Genet, sono inframmezzati dal breve monologo di Tardieu *Il signor io*.

Sorveglianza speciale rappresenta uno dei punti massimi della produzione della Borsa di Arlecchino, oltreché una prima assoluta per le scene italiane. L'impianto scenografico di Biassoni è fisso per tutta la serata e sfrutta la verticalità dello spazio. Il primo e il secondo tempo si avvicinano senza soluzione di continuità sulle note dell'*Ave Maria* di Schubert, eseguita alla chitarra da due giovani appesi in alto con due grandi ali bianche (Celso e Jannitto), come se fossero angeli.

La seconda parte è introdotta da *Al tribunal d'amore*⁶⁸, un'antologia di canti trovadorici provenzali del XII e XIII secolo rielaborati: «È un quadro di raffinata e cortigiana squisitezza, risolta poi nel popolaresco e felice canto d'un cantastorie che 'attacca' il duello di Clorinda e Tancredi della *Gerusalemme*. E i due eroi tasseschi combattono su ardenti cavallucci di legno: una trovata di piacevolissima fantasia»⁶⁹. Segue un altro numero musicale, *In piazza*, ispirato a un libro curato da Roberto Leydi: cantastorie, saltimbanchi e giocolieri narrano, in una piazza di paese, celebri episodi di cronaca nera contemporanea, inframmezzati da canti ed esibizioni ginniche.

Con questo spettacolo la Borsa di Arlecchino (dopo avere ospitato una produzione del Centro Universitario Teatrale di Genova) conclude la stagione⁷⁰ e inizia una terza tournée, durante la quale raggiunge ancora una volta un successo «più caloroso e immediato»⁷¹ che nella sua Genova.

68. Lo spettacolo comprendeva composizioni di Peire Vidal, Bernart de Ventadorn, Raimbaud de Vaqueiras.

69. GALLONI 1960b.

70. Segnaliamo che, in una lettera del 23 marzo 1965 indirizzata a Gian Luigi Falabrino, direttore di «Diogene», Minetti aggiunge ai testi di Jonesco messi in scena dalla Borsa di Arlecchino *Una ragazza da marito* (il 15 maggio 1960 al Teatro Gerolamo cfr. Antologia, delle cronache, p. 138). La lettera è conservata in MBA, FPM.

71. MINETTI 1986, p. 20. La compagnia è da 14 al 24 maggio al Gerolamo di Milano, fa una tappa di due giorni (27-29 maggio) al Teatro Nuovo di Trieste e torna al Gerolamo dal 4 al 26 giugno.

Le date milanesi di giugno portano in scena solamente quel «cabaret fuori del comune» (Terron) che è *Mamma mia voglio il cerchio!*, esplicitando il segno di una spaccatura in corso. Al termine delle recite al Gerolamo, la compagnia della Borsa di Arlecchino infatti si scioglie, giunta al massimo del successo e delle potenzialità. Il fattore scatenante è rappresentato dalla rottura dell'equilibrio tra l'istanza attoriale e quella registica, ossia, in concreto, dal venir meno di Paolo Poli, che forma una nuova compagnia con Claudia Lawrence e Silverio Pisu, dando pieno corso e autonomia al proprio estro inventivo. Sapendo di non potere più contare su elementi che erano diventati per lui determinanti, Trionfo perde la voglia di pensare spettacoli e rinuncia per alcuni anni al teatro, nonostante le pressioni dei compagni rimasti.

Attorno a questo tema principale ruotano altre pur importanti questioni che avevano reso la vita della Borsa non facile, ma che sembrano in via di superamento: dalla situazione economica⁷², cui finora aveva sopperito direttamente Trionfo stesso (che forse si sarebbe aggiustata dopo il successo delle ultime tournée), ai limiti del pubblico genovese (di cui la compagnia era ben cosciente)⁷³, alla difficoltà di chiamare spettatori in un luogo percepito in città come equivoco («questo teatruccio che ha la fama di essere un covo di finocchi intellettuali»)⁷⁴, al carattere colto e aristocratico della proposta.

72. Il disavanzo complessivo dell'attività della Borsa di Arlecchino ammontò a 30.000.000 lire (MBA, FPM, Lettera 8 giugno 1962, da Minetti a M. Brociner).

73. Intervistato nel 1960, Trionfo parla di «un pubblico fondamentalmente conservatore. Ed essenzialmente uguale. Composto pressappoco delle stesse mille persone. [...]. Un pubblico cortese, attento, non facile agli entusiasmi. Un pubblico di mezza età in prevalenza, [...]. Questo pubblico, anche se avessi messo in scena un repertorio più "facile" lo avrei conservato pressappoco nella stessa misura». L'intervista è riportata in BAIARDO 1999, p. 120.

74. CONTE 2002, p. 6.

ESCURIAL
di Michel de Ghelderode
traduzione Gianni Nicoletti
con Paolo Poli (il Re Filippo II),
Graziano Giusti (Folial), Gino Lavagetto (Il Monaco),
Victor Van der Faber (l'uomo scarlatto)
PICCOLE STORIE DI SANTI, ARCANGELI, DAME BAROCHE,
RAGAZZI DI VITA, INNAMORATI ED ALTRI
con Paolo Poli, Fernanda Patriarca, "I menestrelli
della strada" (Victor Van der Faber, Armando Celso,
Pieter Ruthorf) *e con* Myria Selva, Augusto Jannitto

regia Aldo Trionfo
invenzioni coreografiche Claudia Lawrence
scene e costumi Emanuele Luzzati
18 dicembre 1959

IL LEONE
di Amos Kenan
adattamento Christiane [Huchefort?]
traduzione Arnaldo Bobbio
con Mario Martini (il bebè), Myria Selva (la donna),
Graziano Giusti (l'autista), Armando Celso,
Augusto Jannitto, Victor Van der Faber
(tre uomini con chitarra)
MAMMA MIA VOGLIO IL CERCHIO!
con Paolo Poli, Armando Celso, Fernanda Patriarca,
Augusto Jannitto, Victor Van der Faber,
Peter Ruthrof, Claudia Lawrence

regia Aldo Trionfo
collaborazione alla regia Mady Obolensky
scene e costumi Luca Crippa
5 febbraio 1960

SORVEGLIANZA SPECIALE
di Jean Genet
traduzione Luigi Candoni
con Lamberto Antinori (Occhi Verdi),
Marco Parodi (Maurice), Paolo Poli (Jules Lefranc),
Victor Van der Faber (il secondino)

La Borsa
di Arlecchino

AL TRIBUNAL D'AMORE
con Claudia Lawrence, Paolo Poli, Fernanda Patriarca,
Armando Celso, Augusto Jannitto, Victor Van der Faber

IL SIGNOR IO

di Jean Tardieu

traduzione A. Bobbio

con Graziano Giusti (il signor Io),
Peter Ruthrof (il partner)

IN PIAZZA

con Claudia Lawrence, Paolo Poli, Fernanda Patriarca,
Myria Selva, Armando Celso, Rosi Bianchi,
Augusto Jannitto

regia Aldo Trionfo

assistenza alla regia Roberto Scodwik

scene: Marco Biassoni

coreografie Claudia Lawrence

direttore tecnico Tonino Conte

8 aprile 1960

80

spettacolo ospite:
produzione Centro per il Teatro dell'Università di Genova

HURRRRAAHH, SINTESI FUTURISTE,

VERSI, RUMORI IN LIBERTÀ

Testi: Boccioni, Buzzi, Cangiullo, Corra, Corradini,
Folgore, Govoni, Majakovskij, Marinetti, Settimelli

regia Sergio Gaggiotti

<primavera?> 1960

aA

La Borsa di Arlecchino dal 1961 al 1962

Dopo lo scioglimento della compagnia, la saletta di via XX Settembre accoglie ancora spettacoli per qualche anno, pur senza più esprimere un progetto coerente come nel periodo precedente. È una fase in genere dimenticata, ma che presenta interessanti elementi di continuità e di discontinuità rispetto alle stagioni più note.

Nel febbraio 1961 la Borsa riapre con la nuova compagnia del Teatro Cabaret, la quale fin dal titolo esplicita l'assunzione di una poetica di genere specifica, quella di un «teatro o “divertissement” puramente francese dove s'intersecano canzoni e balletti allo sketch satirico e alla battuta mordace»⁷⁵. Le affinità con la seconda parte delle serate delle stagioni precedenti sono più apparenti che reali. Lo dimostra l'unico spettacolo prodotto dal gallerista Rinaldo Rotta: se il modello strutturale è quello della serata bipartita e se alcuni interpreti provengono dalla compagnia precedente, ben diversi sono l'atmosfera e l'orizzonte estetico, legati al gruppo dei cantautori genovesi capitanati da Umberto Bindi (che avevano assiduamente frequentato la Borsa come spettatori, ma che Trionfo non aveva mai desiderato scritturare).

La serata comincia con la rivista di Gianni Cozzo *Eva a gogo*⁷⁶: le musiche di Bindi e Gino Paoli inquadrano una serie di 'flashes' sulla donna contemporanea. È in questa occasione che debutta sulla scena il Fabrizio De André con *Nuvole barocche*, che sarà poi il suo primo disco. Segue un collage letterario-musicale, *Dalla parte di lui*, «dove si incontrano o meglio si scontrano canzonette e versi classici»⁷⁷. Si trattano «in definitiva, gli stessi argomenti del primo tempo, la posizione della donna rispetto all'uomo, e di quest'ultimo riguardo al sesso antagonista; ma la presentazione è realizzata attraverso la scelta attenta di testi letterari e poetici

75. Minetti in PROGRAMMA 1961.

76. I brani dello spettacolo sono *Debutto in società...*; *Mettiamoci il colbacco*; *Sicily that's love*; *Beauty club*; *La ragazza proibita*; *Canto antico della Putzella*; *N.S. Televisione*; *La primavera londinese della signora*; *Stone*, *Nuvole barocche*; *Cocktail per Eva*. Gianni Cozzo era autore anche della compagnia Baistrocchi.

77. Minetti in PROGRAMMA 1961. I brani dello spettacolo sono: *Canzoni vecchie, canzoni nuove, canzoni strane, allo specchio di Lui che riflette: Saffo, Gaspara Stampa, Elisabetta Barrett Browning... e le donne del blues*.

di particolare sapore e l'unione di questi con musiche di elementare struttura ma di prepotente efficacia»⁷⁸. Il successo della rivista è tale da rimanere in cartellone alla Borsa per quasi un mese e mezzo⁷⁹.

Laboratorio di nuovi talenti anche in questa sua stagione discontinua, nel maggio 1961 la Borsa vede debuttare la prima versione de *Lo strano caso del signor Jekyll e del signor Hyde*, riduzione/riscrittura che Carmelo Bene opera dal romanzo di Stevenson. Con lui, inviato a Genova da Nicola Chiaromonte, Tonino Conte e Giancarlo Bignardi ipotizzano un rilancio del caffè-teatro⁸⁰, che non avverrà mai, mentre ciò che è oggi certo è che Bene fu dal passaggio nel locale sotterraneo genovese non poco influenzato nei suoi passi successivi⁸¹. Lo spettacolo non ottiene un grande successo di pubblico e di critica, eccezion fatta per pochissimi apprezzamenti del lungimirante Galloni.

La saletta è infine protagonista di un nuovo tentativo di rilancio, sperimentato dal gruppo dei fondatori iniziali (Selva, Giubilei, Proveddi, Minetti). Sotto la nuova sigla Li Comici, presentano un curioso intrattenimento in due parti, *Con licentia de' superiori*, diretto da Divo Gori, che trae spunto, con chiari intenti polemici e critici, da un mélange di cinque rari testi teatrali di autori genovesi cinquecenteschi⁸² incentrati sui temi dell'amore, fedeltà, galanteria. Si profila qui una precoce sensibilità nell'intercettare ed elaborare quella riscoperta del Seicento ligure che era in aria negli ambienti accademici (non è forse un caso che nel 1957 il CUT avesse affidato a Giannino Galloni un ciclo di lezioni sul teatro italiano del Cinquecento).

78. Giorgio Striglia, *Anche a Genova qualcosa di nuovo. Il miracolo della Borsa di Arlecchino*, «Il Comune», 22 febbraio 1961 citato in SIGNORELLI 2012, p. 116.

79. Cfr. CAPRILE, 4 febbraio 1999.

80. Cfr. CONTE 2002, pp. 48-50 (e, in generale su Carmelo Bene a Genova, tutta la prima parte del romanzo).

81. Cfr. ORECCHIA 2014, pp. 63-64.

82. Scene e dei dialoghi, sono «liberamente trascritti e interpretati» da Anton Giulio Brignole Sale, *Il Carnovale e Il geloso non geloso*; Ansaldo Cebà, *Le gemelle Capovane*; Tobia De Ferrari, *La Rosilda*; Gabriele Antonio Lusino, *Li comici schiavi*. Cfr. PROGRAMMA 1962.

Lo spettacolo, a cui segue un concerto di Bindi, ha un enorme successo e tra gli spettatori illustri si ricorda la presenza della cantante Mina⁸³. Secondo la testimonianza di Paola Comolli⁸⁴, a *Con licentia de' superiori* si alterna uno spettacolo della compagnia Il Teatrino dei '50⁸⁵ dal titolo *Fino a un bacio e mezzo non si pagan le tasse* su testi di Gian Paolo Ceserani.

83. Vice, *Festoso esito di 'Con licentia de' superiori'. Anche Mina ha applaudito*, «Corriere Mercantile», s.d., citato in SIGNORELLI 2012, p. 126.

84. Intervistata a Genova con Cesare Viazzi da Manuela Signorelli il 30 novembre 2011, per la quale si veda a p. 97, nota 2.

85. Il nome della compagnia allude al numero di spettatori che poteva ospitare la Cripta, il locale dove la compagnia aveva cominciato a recitare.

EVA A GOGO
di Gianni Cozzo
DALLA PARTE DI LUI
*con Marzia Ubaldi, Maria Grazia Lazzari,
Fabrizio De André, Fernanda Patriarca,
Silverio Pisu, Myke Terra, Roberto Samo*
musiche Umberto Bindi e Gino Paoli
scene Rinaldo Rotta e Giancarlo Bignardi
costumi Loris Ferrari
movimenti coreografici Gildo Cassani
elaborazioni musicali Carlo Stanisci
direttore tecnico Tonino Conte
direttore responsabile Piero Repetto
costumi maschili Adriano Ferrari
acconciature di scena Giorgio Perna

direzione organizzazione generale Paolo Minetti
21 febbraio 1961

LO STRANO CASO DEL SIGNOR JEKYLL E DEL SIGNOR HYDE
traduzione, adattamento e regia Carmelo Bene
scene Giancarlo Bignardi
Direttore tecnico Tonino Conte
con Carmelo Bene, Casali, Silvana Ottonello

direzione organizzazione generale Paolo Minetti
30 maggio 1961

CON LICENTIA DE' SUPERIORI
adattamento e regia Divo Gori
*con Paola Giubilei, Duilio Proveddi, Myria Selva,
Franco Aloisi, Maria Teresa Chiovini*
scene e costumi Emanuele Luzzati e Giancarlo Bignardi
Inseri musicali eseguiti alla chitarra Vittorio Centenaro
direttore di scena D. Spataro
realizzazione costumi C. Bisio
assistenza scenografia G. Perna

direzione organizzazione generale Paolo Minetti
aprile 1962

La Borsa
di Arlecchino

I focus della Borsa di Arlecchino

aA

85

Teatro comico e teatro universitario a Genova negli anni Cinquanta

Durante gli anni Cinquanta fioriscono a Genova interessanti forme di teatro comico (spesso di matrice dialettale), anche di raffinata pratica amatoriale, che arricchiscono il panorama cittadino. È in buona parte questa “scena minore” che si formano i quattro fondatori della Borsa d’Arlecchino: Paola Giubilei e Duilio Proveddi provengono dalla rivista (la prima con Tortora e Perani; il secondo con Billi e Riva e poi con Alighiero Noschese); Myria Selva aveva recitato anche con Gilberto Govi, mentre Paolo Minetti proveniva dal Centro universitario per gli studi teatrali dell’Università di Genova (dal 1955 Centro per il Teatro dell’Università di Genova, CUT). Tutte queste esperienze hanno in comune il tentativo di incunarsi, per diversità, nel sottile spazio lasciato libero tra la programmazione del Teatro Stabile e l’alternarsi delle compagnie private di giro (ospitate al Politeama Genovese e all’Augustus).

Il Centro universitario nasce nel 1952, su iniziativa di un gruppo di studenti, guidati da Mauro Mancioti e appoggiati dai docenti Walter Binni e Francesco Della Corte. La forma spettacolare prediletta è inizialmente quella della lettura drammatica, ma, a partire dai *Menecmi* di Plauto, il CUT inizia a organizzare anche veri e propri spettacoli, che più volte ebbero successo di pubblico, anche al di fuori del contesto universitario. Nel marzo 1955 con la gestione Viazzi-Repetto-Cattanei, il CUT inizia una fase di ascesa, affermandosi anche a livello nazionale (al III Festival Internazionale del Teatro Universitario, con *Agamennone* di Alfieri, regia di Vito Molinari). Destinato a rimanere molto attivo fino alla fine degli anni Ottanta, il CUT ricopre un ruolo essenziale nella diffusione della cultura teatrale presso gli studenti e, coinvolgendo a partire dalla metà degli anni Cinquanta anche gli attori attivi allo Stabile, si pone anche esplicitamente come ponte tra l’attività professionale e l’ateneo.

Fondata nel 1913 nell’ambito dell’AGU (Associazione genovese universitaria), la compagnia goliardica Baistrocchi è negli anni Cinquanta una vera fucina di talenti. Oltre ai noti debutti di Paolo Villaggio e Umberto Bindi, sono importanti le riviste scritte dagli esordienti Enzo Tortora e Adolfo (detto Popi) Perani. *Regalo per papà* e *Babàu* (1952) rivoluzionano la comicità goliardica: non più parodia dei classici ma intelligente ironia su temi come i passaggi generazionali o l’informazione quotidiana. Prima di passare alle ribalte radiofoniche e televisive nazionali, la coppia di autori sforna ancora, con la complicità di Silvio Torre, un varietà radiofonico *A lanterna* (coautore E. Bassano) e uno spettacolo di enorme successo *Il dente senza giudizio* (coautore D. G. Martini). Quest’ultimo

**I luoghi
e le storie**

va in scena il 27 aprile 1954 al Duse, allora in piazza Tommaseo. Lo spettacolo, in cui recitava anche Paola Giubilei, ebbe enorme successo a Genova, dove arrivò quasi alle cinquanta repliche, e fu poi allestito a Torino (Alfieri), a Milano (Odeon) e a Roma (Quattro Fontane). «Il sorprendente successo era dovuto al coraggio e alla grinta con cui erano affrontati, con pungente cattiveria e in polemica con l'imperante conformismo di quegli anni, argomenti allora di stringente attualità»¹.

1. TROVATO 2005, p. 12.

Il teatro del Circolo Lumen

La ricerca di spazi dove recitare caratterizza in modo significativo la vicenda dei teatranti genovesi del secondo dopoguerra. A differenza che in altre città, a Genova la maggioranza dei teatri erano stati distrutti o comunque resi gravemente inagibili dai bombardamenti, al punto che, per descrivere la situazione, da Enrico Bassano fu coniata l'espressione "La Stalingrado dei teatri". È un tema che ricorre nelle interviste e negli scritti e che pungolava sensibilmente l'azione e il pensiero di chi allora si occupava di teatro, sollecitando la ricerca di spazi alternativi che potessero sopperire alla carenza di sale deputate.

Fra questi spazi alternativi, va segnalato il teatro del Circolo artistico culturale Lumen, che si trovava nel salone degli specchi del palazzo Cattaneo Adorno di via Garibaldi e che fu attivo una sola stagione (1950-51).

Animatore del Teatro Lumen fu Aldo Trabucco, personalità di spicco, attivo da tempo nella scena locale, che aveva fondato la Compagnia di prosa Città di Genova nel 1944 e poi partecipato alla nascita del Piccolo Teatro Eleonora Duse.

Particolarità del Lumen (la programmazione completa è pubblicata in BERTIERI 2001) era l'assetto del rapporto palcoscenico/platea, che – rompendo la consuetudine della frontalità e della distanza – anticipa soluzioni più moderne e in particolare il teatro a pista centrale (Teatro Sant'Erasmus di Milano, 1953-68). Gli spettatori sedevano infatti su poltroncine fissate su tre gradoni, circondando su tre lati un'area scenica fortemente aggettante verso il pubblico, che poteva essere agita anche senza pedana o rialzi. Singolare era la stretta vicinanza tra attori e spettatori, l'eliminazione del boccascena e del sipario, l'assenza di quinte ed elementi scenografici (si fece uso di soli effetti di luce e si parlò per questo di *scenofotia*), nonché del suggeritore. La conformazione della sala spinse Trabucco a riflettere profondamente sull'arte dell'attore e a fondare una scuola di recitazione, intitolata a Ermete Zacconi, destinata a rimanere fino agli anni Sessanta un punto fermo per la formazione degli attori cittadini. Ricorda un attore del Lumen, Mauro Montaresi: «Agli attori veniva richiesto un gioco di maschera cinematografico, non più approssimativo, ma ricco di una gamma molto più varia di sfumature; non si richiedeva più loro di recitare una parte, ma di viverla, usando ogni muscolo del corpo: una novità sconcertante, che non si limitava all'abolizione del boccascena, ma ad un qualcosa di ben più radicale e sconvolgente, cambiare totalmente il modo di pensare dell'attore, il

modo di sentire, la tecnica di porgere al pubblico il testo»². Fra gli attori della Borsa di Arlecchino, Ines Biribò e Duilio Provedi provenivano proprio dal Lumen; mentre Paola Giubilei e Giorgio De Virgiliis erano passati per la scuola di Trabucco.

2. In BAIARDO 1999, p. 117.

Aldo Trionfo alla Borsa di Arlecchino

Con l'inserimento stabile di Trionfo e la sua direzione artistica, la Borsa inizia davvero la ricerca di un teatro nuovo e acquista una coerenza programmatica profonda.

Il salto qualitativo è esplicitato dalla scelta di un repertorio nuovo, di statura europea, al cui centro sta un intenso e sistematico lavoro sulla drammaturgia d'avanguardia di area francese. Questo orientamento si innesta felicemente sugli stimoli offerti dai primi spettacoli, secondo l'innata capacità di Trionfo di sfruttare le situazioni in quanto date, di «lavorare molto su quello che c'era, su ciò che aveva a disposizione»³. Ereditata la costruzione delle serate per fulminante successione di atti unici brillanti, egli dunque parte dal modello della commedia indiavolata e surreale della Belle Epoque parigina (Feydeau, Courteline) per arrivare – passando attraverso autori di rottura (Prévert, Cocteau, Roussin, Genet) – al nouveau théâtre di area francese (Ionesco, Beckett, Adamov, de Ghelderode, Tardieu). Questo teatro d'avanguardia demolisce il dramma borghese attaccandolo non nella sua forma ma nella sua sostanza centrale: la parola, per cui si assiste alla corrosione di tutto ciò che ha natura verbale e alla vanificazione di «ogni funzione retorica della comunicazione in scena»⁴, i cui valori logici sono scomposti e stravolti.

Con Trionfo «testo e spazio si adattano l'uno all'altro saldandosi perfettamente in un nuovo uso del linguaggio sia drammaturgico sia scenico»⁵, grazie a una concezione registica organica e “ingegneristicamente” precisa. Gli equilibri tra elementi testuali, recitativi, scenografico-costumistici e musicali sono dosati da un immaginario registico che plasma repertorio e concezione globale degli allestimenti a partire da un «rapporto diretto col testo, senza mediazioni», «un procedimento analitico preciso e puntiglioso [...] che smonta e affronta situazione per situazione, problema per problema e che quindi parte dal testo e al testo resta indissolubilmente legato»⁶. Con l'arrivo di Trionfo sono progressivamente eliminati gli elementi generici e fissi utilizzati inizialmente alla Borsa e l'impianto scenico è sempre progettato ad hoc. Anche i costumi non sono più rimediati, ma parte di un disegno curato. La musica, ultimo importante tassello, occupa gradualmente «uno spazio non

3. Lele Luzzati intervistato da Cecilia Causin il 30 dicembre 1996 in *ARDINI-VIAZZI* 2008, p. 54.

4. *CONSOLINI* 2001, p. 396.

5. *CAUSIN* 2002, p. 86.

6. Trionfo intervistato in *ANTONUCCI* 1978, p. 48.

unicamente sonoro» e si svincola «dal semplice uso d'accompagnamento», assurgendo a «diagramma delle intenzioni registiche»⁷.

Nonostante l'importanza della matrice testuale, alla base di ciò sta una concezione del teatro come un'arte completa e complessa, che deriva a Trionfo sia dalla sua formazione di pittore e musicista, sia dalle esperienze vissute da spettatore e da teatrante dilettante negli anni dell'esilio in Svizzera insieme a Alessandro Fersen e Lele Luzzati⁸.

Elemento fondante del suo operato di regista pienamente autore della scrittura scenica è infine la personalità stessa di Trionfo, il suo essere portatore di una regia non impositiva, che – pur avendo sempre ben chiari gli ingredienti («la lista della spesa», che ricorda Claudia Lawrence) e l'obiettivo finale – lascia agli attori una grande libertà inventiva e insieme trasmette loro fiducia e protezione.



7. GROPPALI 1977, pp. 16-17.

8. Cfr. Luzzati intervistato da Quadri (*Il teatro per giocare insieme: una vita allo specchio. Intervista a Emanuele Luzzati*) in QUADRI 2002, p. 21, dove è messa a fuoco l'importanza dell'esperienza della visione dell'*Historie du Soldat* («È stata un po' una rivelazione [...] grazie all'idea di fare del teatro qualcosa di completo che comprendeva la prosa, la musica, la danza...») e delle esperienze teatrali cui Trionfo partecipò durante l'esilio a Losanna.

Paolo Minetti: l'organizzatore e la promozione di una nuova drammaturgia

Non va sottovalutato, nel successo della Borsa, il ruolo fondamentale svolto dietro le quinte, e quindi di fatto dimenticato, da Paolo Minetti (al quale va inoltre spesso ascritta la redazione dei testi dei programmi di sala, in genere non firmati). Il mezzo migliaio di lettere da lui donate al Museo Biblioteca dell'Attore testimonia il peso dell'organizzazione di un 'teatrino' che alla sua terza stagione di vita contava una compagnia di ben quindici elementi, replicava gli spettacoli in media per venticinque sere e alternava le recite in sede a quelle in tournée.

Gli scambi epistolari sono per la gran parte concentrati su autori, testi, traduzioni, diritti di rappresentazione e lasciano traccia della «frenetica rincorsa di un testo» e della «lunga battaglia epistolare e burocratica per ottenere il permesso di rappresentarlo»⁹, che si celavano dietro ogni messinscena.

Naturalmente è Aldo Trionfo a operare la scelta definitiva dei testi da mettere in scena ed è la sua scrittura registica a dare loro senso scenico, ma ciò è preceduto da un lavoro di scouting condotto da regista e da organizzatore in stretta collaborazione. Se Trionfo porta alla Borsa un ricco bagaglio di esperienze e conoscenze, fra cui un soggiorno parigino che gli permette di orientarsi con sicuro gusto nei meandri della coeva drammaturgia di area francese, Minetti è a sua volta un paziente e intelligente 'cacciatore' di testi, attento a novità, recensioni, segnalazioni, pronto a buttarsi «a capofitto»¹⁰ nella lettura dei copioni e nella discussione sulle traduzioni, con proprie passioni (rimane per esempio folgorato da Max Frisch e poi ancora, quando rimane alla Borsa senza Trionfo, da Harold Pinter e Edward Albee), ma sempre in seconda linea, in funzione d'appoggio a un'idea registica.

Numerosi e fitti si susseguono nelle carte gli scambi epistolari intrattenuti con autori, traduttori, critici e riviste, società amministratrici del diritto d'autore e, non ultimo ma su un piano diverso, con gli uffici che rappresentarono le ultime propaggini censorie della Repubblica (ricordiamo la bocciatura di tutti i testi di Fernando Arrabal: *Oraison*, *Les deux bourreaux*, *Le cimetière des voitures*). Con i corrispondenti Minetti tesse una tela compatta di relazioni di stima e fiducia reciproca, che non ha il solo fine di rappresentare alla Borsa novità inedite in Italia, ma pure mira a una più larga missione di aggiornamento del panorama drammaturgico nazionale. Conquistato dalle *pièces* che via via gli passano tra le mani, Minetti cerca

9. MINETTI 1986, 10.

10. MBA, FPM, Lettera di Paolo Minetti a Nino Palumbo, 5 aprile 1959.

di aprire una strada italiana ai nuovi autori stranieri, analogamente a quanto farà con gli artisti che curerà nella sua successiva vita di gallerista, iniziata quasi senza soluzione di continuità dalle ceneri della Borsa di Arlecchino.

Ecco quindi anche il forte legame con riviste oggi dimenticate che, con minore o maggiore fortuna, cercarono in quegli anni di diffondere nuove costellazioni autoriali («Il Caffè politico e letterario» di Giambattista Vicari; «Ora Zero. Rivista d'avanguardia teatrale» di Luigi Candoni, «Teatro Nuovo» di Maurizio Scaparro), ma anche il tentativo di trovare un editore italiano per il primo volume del *Théâtre de chambre* di Tardieu o la pressione esercitata su Sansoni, tramite Aldo Rostagno, per pubblicare il teatro di Arrabal. Molti di questi progetti editoriali non andranno in porto, così come anche alcuni degli spettacoli annunciati, che furono abbandonati strada facendo (*Il professor Taranne* di Adamov e *Le sedie* di Ionesco) o dovettero essere cancellati a causa della chiusura del caffè-teatro (*L'ultimo nastro di Krapp*; *Il Maestro* e *L'improvviso dell'Alma* di Ionesco; *I Ciechi* e *L'école des Buffons* di de Ghelderode).



La Borsa
di Arecchino

Le memorie

aA

95



aA

La ricerca delle voci dei testimoni della Borsa di Arlecchino non è stata semplice. Sessant'anni ci separano da quell'autunno del 1957 che vide il debutto della prima compagnia. Molti protagonisti ci hanno lasciato e le voci raccolte dal Progetto rappresentano solo una 'sezione' del coro complessivo. Se Emanuele Luzzati e Myria Selva avevano già avuto occasione di raccontare specificamente della Borsa (entrambi intervistati da Cecilia Causin negli anni Novanta¹), alcuni dei testimoni che abbiamo interrogato (Minetti, Giubilei, Lawrence, De Virgiliis, Bertieri, Comolli e Viazzi²) si sono trovati per la prima volta a narrare in un lungo colloquio i loro ricordi dettagliati della saletta ipogea.

Le interviste sono state condotte in due momenti differenti. Il primo gruppo è stato realizzato nell'autunno-inverno 2011 da Manuela Signorelli per la sua tesi di laurea magistrale (discussa nel 2012 presso l'Università degli Studi di

1. Cfr. CAUSIN 2002 e ARDINI - VIAZZI 2008.

2. L'intervista condotta da Manuela Signorelli con Maria Paola Comolli e Cesare Viazzi, il 30 novembre 2011 (ORMT-03h), si è rivelata importante soprattutto per la vicenda del CUT (Centro Universitario per il Teatro) di Genova, più che per la Borsa di Arlecchino. Per questo motivo non è stata qui inserita.

Genova e premiata dall'Associazione Fulvia Bardelli/Teatro dell'Archivoltò)³, nello spirito di Ormete, che promuove l'uso dell'audiointervista come materiale di studio e riflessione per gli studenti e come luogo di incontro e scambio fra generazioni anagraficamente lontane. Il secondo gruppo è stato realizzato fra l'autunno 2013 e la primavera 2014 da Donatella Orecchia e da me in vista della presente pubblicazione e del numero 74 della «Riviera Ligure».

Le interviste sono state raccolte sia per mettere a fuoco e a punto alcune tessere mancanti del disegno storico, sia con lo scopo di conoscere e ascoltare le narrazioni secondo il punto di vista attuale dei testimoni. Per questo spesso, durante i colloqui, si sono accolti anche “errori” della memoria.

Dalle interviste qui indicizzate ci pare emergere un forte spirito di gruppo, un senso del “noi”, che caratterizza le prime due Borse e che inevitabilmente si affievolisce rispetto alla “terza Borsa”, se così possiamo chiamarla, cioè quell'appendice di spettacoli che si susseguono con larghe pause dal 1961 al 1962 e che abitano a loro modo uno spazio teatrale che persiste nel tempo (il Teatro Cabaret animato da Bindi, Cozzo, De André, Paoli; Carmelo Bene con il suo *Jekyll*⁴; la compagnia Li Comici, che nasce dalle ceneri della prima Borsa). A questo proposito è importante evidenziare che, nell'intervista rilasciata a Manuela Signorelli, Paolo Minetti ha espresso la propria estraneità rispetto alla Borsa dopo lo scioglimento della compagnia diretta da Trionfo (00:38:46-00:38:56). Questo ricordo viene però contraddetto dai programmi di sala e dagli scambi epistolari, dai quali invece risulta un suo coinvolgimento nella prosecuzione dell'attività della Borsa, che non parrebbe esclusivamente nominale (aggiungiamo che dalle lettere e dalle memorie emerge anche il filo costante tra Trionfo, ritiratosi a Vernazza, e Minetti: dalla proposta di codirigere il neonato Piccolo Teatro della Città di Bologna⁵ al progetto di un «teatro

3. Cfr. SIGNORELLI 2012.

4. Occorre aggiungere che forse, oltre a Carmelo Bene, si esibì nella saletta ipogea anche la compagnia de I Liberi, condotta da Alberto Ruggiero, con la quale Bene stesso aveva debuttato nel 1959 (così ha raccontato Paola Comolli a Manuela Signorelli il 30 novembre 2011).

5. Nell'intervista di Signorelli a Minetti: 00:38:59-00:40:00.

popolare»⁶, che avrebbe riunito Trionfo, Galloni e Minetti in un decentramento teatrale nella periferia genovese). Forse questo ‘errore di memoria’ è spia del desiderio di esprimere – da parte dell’organizzatore storico della Borsa in un momento di bilancio della propria esistenza – affetto e appartenenza esclusiva verso Aldo Trionfo, sia il regista e il suo progetto artistico, sia l’uomo e l’amico. Va ricordato infatti, come ha rimarcato più volte Minetti (ma anche Giubilei e Viazzi), che Trionfo non accolse mai, finché tenne le redini della sala, le richieste dei giovani cantautori genovesi di esibirsi alla Borsa, di cui frequentavano gli spettacoli come pubblico. Negare di essere appartenuto al periodo ‘postumo’ vale perciò forse anche come un risarcimento ultimo alla memoria di Trionfo, per il quale la fine della Borsa fu una tragedia umana e artistica profonda.

Non possiamo dimenticare che la memoria della Borsa è anche una dolorosa memoria di frattura. Ogni testimone declina diversamente il senso di appartenenza al “noi”, anche a seconda della natura del suo coinvolgimento in una fine che non fu per nulla condivisa. Eppure il “noi” appare simile per tutti nel radicamento in quello spazio, percepito come un vero e proprio unicum, che fu la saletta liberty del vecchio café-chantant Belloni. Un rifugio sotterraneo in una Genova conservatrice sul piano morale e sociale, uno spazio che accoglieva progetti anticonformisti impossibili altrove in città. Compagnia stabile eterodossa nel panorama teatrale che si andava configurando, poiché fortemente connotata dalle avanguardie di inizio secolo e forse più vicina alle esperienze dei Piccoli Teatri d’Arte della prima metà del Novecento che al modello vincente di quelli del secondo dopoguerra, la Borsa era anche e soprattutto una comunità di amici e sodali, che passavano intere giornate a provare gli spettacoli e proseguivano i loro discorsi nella rituale cena al termine delle recite. Era una comunità aperta alla condivisione intellettuale con giovani critici e spettatori, che funzionò come anello di congiunzione fra esperienze che si identificavano

6. Si legge nella lettera di Minetti a [Giulio] Trevisani, 10 novembre 1960 (in MBA, FPM): «La crisi della B.A. ha portato tutti noi, responsabili delle “cose” interne e dell’andamento delle stesse, su tesi e basi più avanzate e cioè, verso quella forma di teatro che a torto o ragione, non so, si è usi chiamarlo: “teatro popolare”». Si hanno riscontri del progetto in alcuni articoli di quotidiani conservati nel Fondo.

anzitutto nella lontananza dalla linea teatrale più marcata e riconoscibile in città, quella del Teatro Stabile (si pensi al legame genetico fra la Borsa e il successivo Teatro della Tosse)⁷. Si comprende allora la fatica, il pudore, anche il silenzio, che hanno velato, in alcune interviste, quella memoria di frattura che fu l'abbandono della Borsa da parte di Paolo Poli e dei suoi affiatati compagni Claudia Lawrence e Silverio Pisu.

7. Si veda in questo senso anche l'interpretazione che dà Ettore Capriolo dell'operato di Trionfo: «Nelle vicende del teatro italiano del '900 Trionfo fece storia a sé, anche se si può considerarlo una sorta di anello di congiunzione fra la generazione che rinnovò le nostre scene nel primo ventennio del dopoguerra e quella salita alla ribalta intorno al 1970» (CAPRIOLO 2002, p. 44).

Intervista a Bertieri Claudio, di Cavaglieri Livia

Genova, 26 novembre 2013

Progetto «Borsa di Arlecchino», Collezione Ormete (ORMT-03a)

Nota biografica

Nato a Genova nel 1925, Claudio Bertieri è attivo nella critica cinematografica e teatrale a partire dagli anni Cinquanta.

Sul fronte cinematografico ha sviluppato un discorso storico e critico, approfondendo allora temi poco frequentati: cinema industriale, rapporti cinema/sport, animazione, cortometraggio e documentario (membro di giuria, nel 1960, alla Mostra di Venezia). Negli anni Sessanta ha coordinato a Milano la programmazione cinematografica del Centro San Fedele. È stato consulente per le attività culturali di grandi industrie (Acciaieria di Cornigliano, Edisonvolta, Italsider).

Dal 1990 al 2002 è stato direttore culturale di *Film Video*, storica rassegna internazionale del cortometraggio.

Critico della narrativa grafica e dell'immagine, nel 1965 con Umberto Eco e Romano Calisi, dà vita al Festival del fumetto, divenuto l'anno seguente il *Salone Internazionale dei Comics* di Lucca. Dal 1967 ha diretto per un decennio la rivista anticonformista «Sgt. Kirk». Come critico dell'immagine ha collaborato a «Linus», «Eureka», «Photography Italiana», «Comic Art».




Membro del direttivo della Fondazione Mario Novaro e presidente del Museo Ligure dello Sport, è autore di una trentina di volumi riguardanti l'immaginario popolare, il cinema, la narrativa grafica, lo sport (fra cui: *AZ Comics*, 1969; *Gli atleti di carta*, 1983; *Genova in celluloide*, in tre volumi, 1983-85; *Basta una nuvoletta: pubblicità & comics*, 2001; *ComicShow: fumetti & spettacolo*, 2011). Ha collaborato a quotidiani («La Gazzetta del lunedì», «Il Piccolo», «Il Lavoro», «Il Corriere Mercantile») e riviste («Cinema», «Bianco e Nero», «Nuestro Cine», «Cinéma International») e realizzato programmi televisivi e cinematografici.

Ha ricevuto vari riconoscimenti, nazionali ed internazionali, fra cui il «Premio Regionale Ligure» per la cultura dell'immagine (1996), il «Premio del Comitato Internazionale Olimpico» per la saggistica (1987) e la Laurea honoris causa in Scienze dell'Educazione dell'Università degli studi di Genova.

Tavola dei contenuti


Primo file

102

| | | |
|--|----------|--|
|  4 | 00:01:11 | Il primo ricordo della Borsa: “un ambiente completamente estraneo al teatro”; contatto diretto attore-spettatore |
| | 00:04:11 | Esperimenti di teatro non tradizionale a Genova prima della Borsa: Trabucco, Capocaccia e il teatro in pista (Circolo culturale Lumen) |
| | 00:10:55 | Esperimenti di teatro non tradizionale a Genova prima della Borsa: Teatro nell'Oratorio di San Filippo Neri (Gaggiotti e Sciacaluga) |
| | 00:15:02 | Genova: la Stalingrado dei teatri e la ricerca di spazi teatrali alternativi (<i>Saul</i> di Castello 1952) |
| | 00:19:24 | Cinemateatro Augustus e Universale (avanspettacolo e compagnie di prosa) |
| | 00:23:40 | La Borsa prima di Trionfo |
| | 00:27:00 | Aldo Trabucco alla Borsa e la Scuola Ermete Zacconi. Myria Selva. Duilio Proveddi |
| | 00:30:51 | Arriva Aldo Trionfo |
| | 00:32:55 | La critica teatrale genovese (Bassano; Galloni, Rietmann) |
|  14 | 00:37:21 | Il rifiuto della Borsa da parte del pubblico genovese. Il problema dell'omosessualità |
|  7 | 00:39:47 | La nuova drammaturgia |
| | 00:41:08 | La critica teatrale nazionale («Il Dramma» e «Sipario»). Paolo Poli |

aA

Le memorie

- 00:47:52 Il Teatrino di piazza Marsala. Alla Borsa il pubblico era soprattutto di giovani, “era un pubblico di amici”
- 00:51:10 I numeri musicali di Paolo Poli. Il pubblico
- 00:55:07 Sfogliando i programmi di sala della Borsa conservati in Fondazione Novaro
-  9 00:57:10 Le mostre d’arte alla Borsa (Borella, Luzzati, Guidi...)
- 00:59:51 Visione delle foto conservate in Fondazione Novaro
- Secondo file
- 00:00:01 Riprende il commento alle foto
- 00:02:40 Le mostre d’arte
- 00:16:25 La fine della fase con Trionfo e con Poli e la ‘terza’ Borsa. Carmelo Bene
- 00:21:40 Le tournées e la rottura finale

Intervista a De Virgiliis Giorgio, di Cavaglieri Livia

Genova, 25 novembre 2013

Progetto "Borsa di Arlecchino", Collezione Ormete (ORMT-03d)

Nota biografica

Nato a Genova il 17 aprile 1934, figlio di un fotografo ritrattista, dal quale eredita il mestiere, Giorgio De Virgiliis frequenta la Scuola di recitazione di Aldo Trabucco, grazie al quale viene scritturato nel secondo spettacolo della Borsa di Arlecchino. Successivamente lavora con Dario Fo (*Monetine da cinque lire*, dove interpreta il ruolo del Secondo fattorino) e viene scritturato per un biennio al Teatro Stabile di Genova dalla stagione 1959-60. Qui ha l'occasione di lavorare non solo con Luigi Squarzina (*Uomo e superuomo*; *Ciascuno a suo modo*; *Il diavolo e il buon Dio*; *Emmeti*); ma anche con Carlo Quartucci (*La fantesca*); Alessandro Fersen (*Il terzo amante*); Virginio Puecher (*Il Revisore*); Franco Parenti (*La tavola dei poveri*); Beppe Menegatti (*I marziani*); Paolo Giuranna (*Le colonne della società*); Giuranna-Gianfranco De Bosio (*Don Giovanni involontario*). In seguito lavora per lunghi anni come fotografo ritrattista in tutt'Italia per poi stabilirsi a Perugia e tornare al teatro e al cinema. Vive attualmente a Genova, dove ancora si dedica a letture sceniche, privilegiando la poesia italiana.

Tavola dei contenuti

Primo file

- 00:00:00 La Scuola di recitazione fondata a Genova da Aldo Trabucco
- 00:02:45 Il primo benefattore della Borsa: un industriale milanese
- 00:05:55 Gli anni in cui è stato scritturato al Teatro Stabile di Genova; l'esperienza di fotografo ritrattista
- 00:08:20 Il matrimonio con la scenografa Luciana Strata e il figlio Matia; riflessioni sulla paternità
- 00:13:00 La sovvenzione Piccolomini per artisti indigenti; riflessioni sui temporali e i fulmini
- 00:16:00 Aldo Trionfo; Aldo Trabucco ed Enrico Bassano
- 00:19:10 Studente alla scuola di Trabucco; la scrittura con il Teatro Stabile
- 00:20:10 *Monetine da cinque lire* con Dario Fo; *Il poverello di Assisi* con Enrico Maria Salerno
- 00:22:16 De Virgiliis, spettatore della Borsa (*Il bello indifferente*); [breve interruzione e passaggio alla seconda registrazione]

Le memorie

Secondo file

- 00:02:22 Menziona gli attori della Borsa
- 00:04:34 Il metodo di Aldo Trabucco
- 00:06:00 *Il diavolo e il buon Dio* di Sartre con Alberto Lionello (Teatro Stabile di Genova, 1962)
- 00:08:45 Eredità e trasmissione del mestiere d'attore
- 00:14:25 Trasgressività della Borsa
- 00:16:00 Gli autori italiani; Luigi Squarzina: *I marziani; Emmeti*
- 00:22:00 Il palcoscenico della Borsa; Vincenzo Ferro
- 00:24:27 L' incidente stradale subito da Myria Selva

Intervista a Giubilei Paola, di Cavaglieri Livia

Genova, 19 dicembre 2013

Progetto "Borsa di Arlecchino", Collezione Ormete (ORMT-03b)



Nota biografica

Nata a Genova, Paola Giubilei frequenta la Scuola d'arte drammatica Ermete Zacconi, diretta da Aldo Trabucco, per il quale recita nel Teatro del Circolo artistico culturale Lumen (1950-51).


Dopo piccole partecipazioni a spettacoli diretti da Alessandro Fersen, debutta con successo nel teatro di rivista con Popi Perani ed Enzo Tortora. Fondatrice della Borsa di Arlecchino, lascia l'ensemble con l'arrivo di Trionfo, per dedicarsi al teatro in radio, al doppiaggio e soprattutto al cabaret, suo genere d'elezione. Con Paola Penni forma il duo *Emancipazione 1965*, che debutta con *Incontri scontri al semaforo delle nostre cattive abitudini* (testi di Sandro Bajini e Gustavo Palazzo), alla milanese Cassina de' Pomm, animata da Gino Negri. Collabora con il Teatro Instabile di Genova in coppia con Mario Cordova e poi ancora con il Teatro della Tosse e con Enrico Beruschi. Negli anni Ottanta abbandona l'attività teatrale per dedicarsi alla pittura e all'architettura.

Tavola dei contenuti

Primo file

- 00:01:00 La formazione: la scuola di Aldo Trabucco; *La più forte* di Strindberg
- 00:03:12 Le scritture con Enzo Tortora e Popi Perani. *I nodi al pettine* (spettacolo sull'omicidio Montesi). Umberto Bindi
- 00:05:15 Ivo Chiesa
-  1 00:05:55 La nascita Borsa di Arlecchino. Enrico Bassano, Giannino Galioni
- 00:07:58 I comici genovesi. Giubilei recitava a soggetto: racconta un aneddoto a proposito de *I nodi al pettine*
-  5 00:11:05 Artisti alla Borsa: Duilio Proveddi, Emanuele Luzzati, Luca Crippa, Flavio Costantini.
- 00:14:25 Fernanda Pasqui

Secondo file

- 00:00:01 Fernanda Pasqui
- 00:01:28 Artisti alla Borsa: Vincenzo Ferro. Gino Lavagetto
- 00:03:19 *Cinque storie da ridere per voi*. Ines Biribò
-  8 00:05:00 Vincenzo Ferro ne *Il signor Badin*

| | | |
|-------------------|----------|---|
| Le memorie | 00:07:34 | La distribuzione delle parti |
| | 00:08:55 | La recitazione a soggetto |
| | 00:10:29 | Le esperienze di cabaret. Pierluigi De Lucchi. Mario Bagnara. Incidente in scena |
| | 00:15:00 | Enrico Romero |
| | 00:16:55 | Il secondo spettacolo (<i>Il topo</i> di Emilio Bonelli; <i>L'ultimo venuto</i> di Dario Martini) |
| | 00:19:30 | <i>Le parole in libertà</i> di Tardieu. Il rapporto con il pubblico |
| | 00:23:44 | Aneddoto su <i>Il topo</i> |
| | 00:25:15 | Gli errori degli attori e il pubblico |
| | 00:26:05 | L'arrivo di Aldo Trionfo |
| | 00:27:20 | Il teatro al manicomio di Quarto |
| | 00:28:30 | Le reazioni del pubblico |
| | 00:31:44 | <i>Un mese di prigione</i> di Courteline. Uso dell'audioregistrazione durante lo spettacolo |
| | 00:34:15 | Uno spettatore squilibrato e un collaboratore squilibrato |
| | 00:41:44 | La fine della fase Trionfo-Poli |
| aA | 00:44:25 | La terza fase della Borsa: la farsa <i>La sposa e la cavalla. Con licenza de' superiori</i> . Dubbio di datazione |
| | 00:49:11 | La Borsa Teatro Cabaret |
| | 00:52:10 | Il duo con Paola Penni. Sandro Bajini. Un night di Nervi |
| | 00:55:00 | Il trasferimento a Milano. Enrico Beruschi. Il doppiaggio e la RAI |

Intervista a Lawrence Claudia, di Cavaglieri Livia




Milano, 31 ottobre 2013

Progetto "Borsa di Arlecchino", Collezione Ormete (ORMT-03c)

Nota biografica

Nata a Verona il 3 giugno 1925, Claudia Lawrence si è formata come ballerina, con Kyra Nijinski, Nora Kiss, Lilian Carina. Ha poi lavorato, nei primi anni Cinquanta, con Alessandro Fersen ai Nottambuli di Roma. Dopo avere firmato alcune coreografie per il Piccolo Teatro di Genova, ha partecipato alla Borsa di Arlecchino dal 1959 al 1960, interpretando i numeri musicali insieme a Paolo Poli. Della compagnia fondata da quest'ultimo nel 1960, ha fatto parte sin dalle origini e per lungo tempo, rivestendo i ruoli di coreografa, ballerina e attrice. Ha recitato anche con Franco Enriquez, Giorgio Strehler (è stata, tra l'altro, Charlotte ne *Il giardino dei ciliegi*, 1971), Egisto Marcucci (movimenti mimici de *La donna serpente*), Otomar Krejca, Walter Pagliaro. Nel 1977 è tornata a lavorare con Aldo Trionfo e Tonino Conte al Teatro della Tosse di Genova, per il quale ha creato molte coreografie (fra cui ricordiamo quelle per *I Corvi* di Becque, 1979), prendendo parte anche come interprete ad alcuni degli spettacoli coreografati (fra cui: *Il giardino delle storie incrociate* e più recentemente *Gala de musique de Boris Vian*, per la regia di Emanuele Conte). Ha firmato coreografie e curato i movimenti ritmici per gli spettacoli di Filippo Crivelli. Attualmente collabora con il Teatro Arsenale di Milano.

Tavola dei contenuti

-  11 00:01:29 Come ha iniziato a fare teatro (danza classica, Fersen) e come è arrivata alla Borsa; il metodo di lavoro di Trionfo: "la lista della spesa"; libertà agli interpreti
- 00:05:31 *Piccole storie di santi, arcangeli, dame barocche, ragazzi di vita, innamorati ed altri*
- 00:07:33 Gestazione dei numeri musicali; il pubblico
-  3 00:13:18 Gli scenografi: Lele Luzzati e Luca Crippa
- 00:15:35 Le prove e la drammaturgia
-  13 00:17:18 La preparazione dello spettacolo e le prove
- 00:20:50 La tournée al teatro Gerolamo di Milano
- 00:23:54 Il significato dell'esperienza della Borsa nella carriera di Claudia Lawrence; spettacoli di Trionfo a Torino e metodo di lavoro
- 00:28:09 Poli lascia la Borsa e fa compagnia per conto proprio

Le memorie



- 00:29:20 L'esperienza ai Nottambuli e con Fersen
- 00:31:51 La presenza del tema nei numeri musicali
- 00:34:20 Gli aspetti finanziari, Paolo Minetti, il signor Borsa
- 00:36:15 Spettatori famosi alla Borsa
- 00:39:40 Il teatro a Genova
- 00:40:50 Sfogliando materiali e fotografie della BdA: ricordi di Silverio Pisu; Enrico Poggi; Graziano Giusti
- 00:46:50 *Mamma mia, voglio il cerchio!*; Mady Obolensky; Lamberto Antinòri
- 00:47:50 Pubblico e omosessualità; Rosi Bianchi; *In piazza!*
- 00:51:00 La critica teatrale, Giannino Galloni

Intervista a Minetti Paolo, di Signorelli Manuela

Genova, 7 dicembre 2011




Progetto "Borsa di Arlecchino", Collezione Ormete (ORMT-03f)

Nota biografica

Paolo Minetti (Genova, 1928) è stato amministratore della Borsa di Arlecchino, gallerista e critico d'arte. Dopo avere recitato negli spettacoli diretti da Giannino Galloni per il Centro per il Teatro dell'Università di Genova (nel 1953 *Don Pilone* di Gigli; nella primavera del 1956 Giacometti, *Siamo tutti fratelli*, al Teatro del Falcone), è nel 1957 tra i fondatori della Borsa di Arlecchino. Terminata questa esperienza nel 1960, rivolge la sua attenzione alla sperimentazione nell'ambito dell'arte visiva. Nel 1963 è tra i soci fondatori della Galleria del Deposito di Boccadasse (1963-68), costituitasi nell'inedita forma della cooperativa ad opera di un gruppo di artisti, giornalisti e intellettuali con lo scopo di democratizzare l'opera d'arte rendendola accessibile ai più attraverso la produzione di multipli dal prezzo contenuto (ricordiamo, tra gli altri, la presenza di Lucio Fontana e di Flavio Costantini). Forte del bagaglio di esperienza derivatogli dall'eccezionalità del quinquennio d'attività del Deposito, Minetti fonda poi la Galleria Forma (1972-82), ponendosi l'obiettivo di convogliare l'attenzione sulle nuove tendenze artistiche, dando spazio a giovani artisti, allora sconosciuti, ma destinati ad avere una fortuna internazionale. Nei dieci anni d'apertura sono rappresentate correnti come l'Arte Povera, l'Arte Concettuale, la Minimal Art, la Narrative Art, la Body Art, la Performance, la Land Art, la Poesia Visiva, la Nuova Pittura. In seguito ha proseguito la sua attività come perito e critico d'arte.

Tavola dei contenuti

Primo file

- 00:03:05 Nascita della Borsa e prime esperienze teatrali di Paolo Minetti al CUT, contesto teatrale genovese nel secondo dopoguerra
- 00:06:21 Contesto teatrale genovese; Myria Selva; Gilberto Govi
- 00:11:05 Popi Perani; incontro con il signor Borsa; Aldo Trabucco
-  2a 00:13:51 Il Caffè Borsa e gli accordi con il signor Borsa
-  2b 00:17:25 Enrico Bassano e la nascita del titolo "Borsa di Arlecchino"
- 00:20:30 Enrico Romero; il primo spettacolo
- 00:21:50 Giannino Galloni; l'arrivo di Trionfo; Trionfo a Parigi
-  6 00:23:42 L'esordio di Trionfo alla Borsa e il primo Ionesco [*La Lezione*]; le serate in due parti

Le memorie

- 00:26:45 Trionfo aiuto di Visconti; Zeffirelli, Alfredo Bianchini e Paolo Poli
- 00:30:25 Strehler; [Sarah Ferrati] scopre la Borsa e contribuisce alla sua notorietà fuori Genova; [De Monticelli] e l'articolo sul «Giorno»
- 00:33:40 La chiusura della Borsa; Trionfo e l'amicizia; la Borsa dopo Trionfo: Tonino Conte; Arnaldo Bagnasco; Gino Paoli; Gianni Cozzi; Fabrizio De André; Umberto Bindi (la Borsa Teatro Cabaret)
- 00:39:00 La proposta di direzione dello Stabile di Bologna; il Fondo Trionfo; gli attori dopo la chiusura della Borsa
- 00:42:10 Fabrizio De André, Nuvole barocche; Silverio Pisu
- 00:47:00 Pubblicistica e bibliografia su De André
- 00:50:10 Carmelo Bene alla Borsa, De André
- 00:54:35 Il pubblico; Eugenio Carmi; industria e cultura
-  00:56:02 Il reclutamento del pubblico; Claudio Bertieri e Vico Faggi; la denuncia di Ordine Nuovo; la censura
- 01:02:15 Critica delle sovvenzioni statali all'arte; Tonino Conte e il Teatro della Tosse; Edoardo Sanguineti; storia urbanistica di Genova: Sant'Agostino e Castello
- 01:07:30 Carmelo Bene; Vittorio Gassman
- 01:10:35 La critica genovese; Minetti direttore del Centro Turati di Genova; i quotidiani genovesi e nazionali
- 01:17:45 La Galleria del Deposito; le correnti artistiche; la nascita dell'arte povera a Genova; Eugenio Battisti e Germano Celant; «Marcatrè»; Grotowski; Alighiero Boetti; L'Afganisthan; La Galleria Forma
- 01:30:20 Commento materiali confluiti nel Fondo Minetti
- 01:40:15 Borsa precorritrice; la difficoltà di imporre il nuovo repertorio; excursus sulla politica colonizzatrice dell'impero romano; Genova crocevia
- 01:48:51 Ripresa del commento materiali confluiti nel Fondo Minetti (Gli autori: Adamov, Ionesco, Ghelderode...; i traduttori; i direttori di riviste)
- 02:09:10 I documenti prestati a Mauro Mancionti; il talento per la scrittura
- 02:16:40 Ricordi generici sul teatro a Genova: «Sipario»; Mauro Mancionti; il 1960 a Genova; la nascita del Partito Socialista a Genova
- 02:31:32 Ricordo dei viaggi in Russia
- Secondo file
- 00:00:01 Germano Celant; Castelli e Sonnabend e altri racconti sulla storia dell'arte; [...]; il collezionismo

aA

111

Intervista a Minetti Paolo e Giubilei Paola, di Signorelli Manuela e Cavaglieri Livia

Genova, 14 dicembre 2013

Progetto "Borsa di Arlecchino", Collezione Ormete (ORMT-03e)

Tavola dei contenuti

-
- 00:00:00 Ricordo della Genova di fine anni Quaranta - primi Cinquanta. Giorgio Strehler
- 00:03:40 Ricordi sparsi sulla Borsa. Aldo Trionfo. Fabrizio De André. Paolo Poli. Il pubblico
- 00:07:30 Riprende il discorso su Genova. Silvio D'Amico
- 00:08:50 Ivo Chiesa. Giannino Galloni e l'arrivo di Aldo Trionfo. La scelta della titolazione della Borsa
- 00:10:21 I ballerini Paolo Rossi e Letizia Dall'Altri
- 00:11:50 Paolo Grassi
- 00:13:35 Commento sui documenti e su come proseguire la conversazione
- 00:16:50 I problemi con la censura. La denuncia di Ordine Nuovo e Vico Faggi
- 00:20:08 La scelta dei testi. Galloni, Chiesa, Alberto Lupo, Paolo Villaggio
- 00:22:10 Il prof. Francesco Della Corte e le messinscene all'Università degli studi di Genova
- 00:23:05 *Il dente senza giudizio* di Enzo Tortora. Lucia D'Alberti
- 00:26:29 Trabucco. Gli intellettuali francesi e la val di Marna
- 00:27:35 Paola Giubilei: famiglia e formazione (Trabucco)
- 00:31:20 Genova nel secondo dopoguerra. *Il dente* all'Augustus. Popi Perani
- 00:33:10 [*I nodi al pettine*] spettacolo sul caso Montesi. Vincenzo Ferro
- 00:34:41 Eugenio Battisti e la nascita del Museo d'arte contemporanea di Villa Croce
- 00:39:00 La nascita della Borsa di Arlecchino
- 00:40:10 L'accordo con il signor Borsa. La ricerca di spettatori e il rapporto con il pubblico. La sala della Borsa
- 00:42:50 Carmelo Bene, *Amleto*
- 00:48:00 L'esperienza di gallerista di Minetti (Il Deposito, Forma). La rete ebraica. Ileana Sonnabend, Leo Castelli, Gillo Dorfles

Le memorie

- 00:52:45 Ancora Carmelo Bene a Genova. Nicola Chiaromonte. Marcello Barlocco. Maurizio Costanzo
- 01:00:45 La terza fase della Borsa. *Con licenza de' superiori*, regia di Divo Gori
- 01:05:00 *Eva a gogò*. Fabrizio De' André. Rinaldo Rotta
- 01:08:45 Trionfo e l'amicizia; Carlo Maria Badini e il teatro a Bologna; rapporti di Minetti con il PCI e il passaggio da organizzatore teatrale a gallerista
- 0:11:10 La professione di gallerista; galleristi di arte d'avanguardia come "ricercatori culturali". L'origine del termine galleria
- 00:14:10 Commento alle fotografie e ai materiali
- 00:15:10 Domande per la compilazione delle schede-testimoni. Minetti ricorda alcune vicende famigliari. Giubilei parla della sua nuova professione di architetto e di Nello Pesce

Intervista a Poli Paolo, di Orecchia Donatella


Roma, 16 aprile 2014

Progetto "Borsa di Arlecchino", Collezione Ormete (ORMT-03g)

Nota biografica

Nato il 23 maggio 1929 a Firenze, Paolo Poli inizia a recitare nelle trasmissioni di Rai Firenze alla fine degli anni Quaranta. Qui, interpretando poesie, canzoni e prosa, conosce il suo maestro, Alfredo Bianchini. Dopo l'esperienza romana presso la Compagnia dell'Alberello, recita con successo alla Borsa di Arlecchino dal 1958 al 1960, dando il via a una multiforme carriera di attore, cantante, ballerino, poi anche autore e regista. Lasciata la saletta genovese, forma infatti compagnia (sarà sempre "capocomico" e direttore artistico delle proprie compagnie), debuttando al Teatro Gerolamo di Milano con *Il Novellino*. Seguono altri spettacoli apprezzati dal pubblico e dalla critica, come *Paolo Paoli* di A. Adamov e *Il candelaiò* di G. Bruno. Lavorando nel frattempo in televisione (recita in alcuni sceneggiati) e in radio, Poli si costruisce via via un repertorio di spettacoli su misura (collaborano alla scrittura Ida Omboni e la sorella Lucia; alle coreografie Claudia Lawrence): antologie di testi letterari e musicali o rielaborazioni in chiave antiretorica e demistificatrice di autori minori o d'avanguardia del Novecento. Tra i molti spettacoli messi in scena, ricordiamo: *La nemica* di D. Niccodemi, *Rita da Cascia* (lettura comica e irriverente della storia di Santa Rita, che diede vita a molte polemiche), *Il coturno e la ciabatta* da A. Savinio, *Caterina De Medici*, *L'asino d'oro*, *I viaggi di Gulliver*, *Aldino mi cali un filino*, *Sillabari* da Parise, *Aquiloni* da Pascoli. «Attore solista, occupa da sessant'anni una posizione di spicco nel panorama teatrale nazionale, per aver creato una formula unica e irripetibile, ancorata a una solidissima cultura letteraria, al pieno possesso di un alto artigianato teatrale e ad una rara intelligenza scenica, capace di trasformare in "teatrale", o in "teatrabile", la poesia e il mito, la letteratura e la storia, l'agiografia e la fiaba» (MEGALE, 2013). Paolo Poli è morto a Roma il 25 marzo 2016.

Tavola dei contenuti

| | |
|--|--|
| 00:00:55 | Gli esordi con la sua compagnia. Milano. Il teatro Gerolamo e i Colla |
|  00:02:55 | La Borsa di Arlecchino: la sala |
| 00:04:44 | Il teatro a Genova; intersecarsi di musica e teatro; Alfredo Bianchini |
| 00:06:18 | Sarah Ferrati; <i>Il Novellino</i> al Gerolamo; <i>Paolo Paoli</i> di Adamov |
| 00:08:30 | I caroselli per la Campari |

Le memorie

- 00:10:10 La formazione della compagnia. Jole Silvani
- 00:12:10 Milano. Il tema dell'infanzia. Lucia Poli. La compagnia dell'Alberello. I film a Roma. I fotoromanzo
- 00:16:34 Poli caratterista; Sergio Tofano; Ida Omboni; Aldo Palazzeschi; la compagnia di Bianchini; Bruno Migliorini e Pietro Longhi; al Teatro Muse Santa Rita da Cascia e *La nemica* di Dario Niccodemi
- 00:25:25 La drammaturgia italiana: Pirandello, Machiavelli, Goldoni, Fo, De Filippo
- 00:28:43 Carmelo Bene; Pinocchio; Joyce; Soleri; imparare uno stile; Pinturicchio e Raffaello
- 00:34:30 L'influenza dell'arte visiva; il denaro
- 00:37:05 Roma e gli anni Settanta; Perla Peragallo; Isa Del Bianco; Emanuele Luzzati; Santuzza Calì; i costumisti
- 00:42:00 *Il castello delle carte* di Luzzati; *Gerusalata e Liberemme* di Ingrassia; Laura Betti; Paolo Pasolini; Goffredo Parise
- 00:46:21 Le tournées; il pubblico in provincia; il cambiamento del pubblico dagli anni Cinquanta a oggi
- 00:50:00 Il Novecento; Elsa Morante; la parodia; Carmelo Bene e il play-back
- 00:54:00 I teatri di Roma; la radio; le letture da bambino
- 00:58:50 La radio a Firenze; le favole dei Grimm; Cabiria; Ildebrando Pizzetti
- 01:05:55 Il repertorio degli esordi; Bianchini; la forza evocativa delle canzoni; gli scenografi
- 01:10:10 La compagnia Doriglia Palmi
- 01:13:15 Perché ha fatto l'attore; *La nemica*; Blasetti; Olindo Guerrieri

aA

115

Intervista a Selva Myria⁸, di Signorelli Manuela

Genova, 22 novembre 2011

Progetto "Borsa di Arlecchino", Collezione Ormete (ORMT-03i)⁹

Nota biografica

Myria Selva, nata il 22 luglio 1928, debutta con la compagnia filodrammatica del Teatro dei Postelegrafonici con Lionello Carovani in *Nodi al pettine* (1948). Recita poi nella prima stagione della compagnia del Piccolo Teatro della città di Genova (1951-52). In seguito entra in compagnia con Gilberto Govi e Nino Besozzi. Terminata questa esperienza, recita ancora saltuariamente al Teatro Stabile di Genova (è, fra gli altri, ne *Il diavolo e il buon Dio*, *Il processo di Savona*, *Il cerchio di gesso del Caucaso* e ancora in alcuni spettacoli degli anni Ottanta) e al Teatro della Tosse, ancora con Trionfo (in *Cristoforo Colombo* di Michel de Ghelderode, 1978; *I corvi* di Henry Becque, 1980; *Il carnevale romano*, 1981). È morta a Genova il 2 febbraio 2013.

Tavola dei contenuti

116

| | |
|----------|--|
| 00:00:12 | Come è nata la Borsa di Arlecchino: la difficile ricerca di un locale in città. L'incontro con il signor Borsa. Il primo spettacolo. L'arrivo di Giannino Galloni e Aldo Trionfo |
| 00:02:28 | Giubilei e Proveddi lasciano la Borsa; la prima è incinta, il secondo torna alla rivista per motivi economici, ma intorno a Selva si è creato un gruppo di attori ed è arrivato Trionfo |
| 00:03:40 | Trionfo; Lea Zanzi; Descrizione della sala; «c'era questo grande entusiasmo di fare, perché di andare in tournée non ci andava più» |
| 00:06:21 | [Myria Selva telefona a Paola Giubilei e le passa Manuela Signorelli] |
| 00:10:13 | Duilio Proveddi. Rimasta la compagnia senza regista, Trionfo si propone alla Borsa: «Vi spiace se vengo a darvi una mano?» |
| 00:13:10 | Ricordo di come Gilberto Govi era capace di celare le risate che gli scappavano mentre recitava; Paolo Poli lascia la compagnia raccontando una «balla» sulla propria salute; la delusione di Trionfo per l'amicizia che li legava |

8. Partecipa ad alcuni momenti dell'intervista anche Mario Marchi, marito di Myria Selva e attore a sua volta.

9. Questa intervista non è consultabile nella sua interezza presso l'ICSBA e il MBA, ma per frammenti mettendosi in contatto con chi scrive.

Le memorie

- 00:17:32 Il pubblico della Borsa e le dimostrazioni d'affetto di quanti la ricordano come attrice della Borsa. Ma in generale «era un po' equivoco come locale, e poi queste cose nuove i genovesi non è che le apprezzassero molto»
- 00:19:45 «È stato credo il periodo più bello della mia vita, artisticamente parlando»; l'entusiasmo delle prove senza orari, il non accorgersi che si faceva notte; i critici vengono alla Borsa; i dubbi di Selva sull'opportunità della prima tournée milanese
- 00:21:50 Paolo Minetti; Emanuele Luzzati
- 00:25:00 La "rivalità" con il Teatro Stabile e l'atteggiamento poco disponibile di Chiesa. Ricorda di avere recitato in uno spettacolo del CUT con la regia di Tonino Conte
- 00:28:00 [Myria Selva chiama il marito (Mario Marchi) per prendere alcuni album]
- 00:29:20 «Non le dico quanti "buchi" abbiamo visto io e la Giubilei, anche nei vicoli!»; la "concorrenza" di Padre Arpa (ma il signor Borsa preferì dare lo spazio agli 'arlecchini'); la carriera dopo la Borsa, ma si tratta di spettacoli; la mancanza di entusiasmo nei giovani di oggi
- 00:33:30 La vita insieme della compagnia: le cene dopo lo spettacolo da Capurro; la Borsa dopo Trionfo; Carmelo Bene («non mi piaceva né come attore, né come persona»); la fatica di trovare una sala insieme a Giubilei; non le è mai piaciuto il teatro ufficiale, ha recitato allo Stabile perché doveva guadagnare; la compagnia della Tosse
- 00:37:23 Consultazione di alcuni album di fotografie: fra gli spettatori Enzo Tortora («eravamo molto amici, non mancava uno spettacolo»); lo stato attuale della sala
- 00:44:19 [una telefonata di Franco Famà interrompe la conversazione]
- 00:46:40 Riprende la consultazione; la ricerca dei costumi nei "banchetti"
- 00:49:29 Entra nella conversazione anche il marito di Selva, Mario Marchi... Ricordo di alcuni critici: Mauro Mancioti; Tullio Ciccirelli ; Paolo Lingua. Nella conversazione, che si apre anche a temi generali ed estranei alla Borsa, sono citati attori e attrici della Borsa, di cui Myria Selva fornisce i contatti a Manuela Signorelli. Marchi: mancanza di avanguardie drammaturgiche dopo gli anni '50-'60

aA

117

**La Borsa
di Arlecchino**

01:07:35 Si riprende la consultazione dell'album di fotografie; ricordo di Lea Zanzi («che era già anziana e faceva ancora la ragazzina»); ricordo de *L'osteria di Carolina; Il bello indifferente*. Durante la consultazione emerge più volte l'importanza e l'eleganza dei costumi indossati da Selva, alcuni dei quali erano ancora conservati dall'attrice. I litigi tra Selva e Vincenzo Ferro e il ruolo mediatore di Enrico Poggi. Segue il commento a fotografie degli spettacoli messi in scena al Teatro dei Postelegrafonici

aA

L'antologia riguarda le tre tournée effettuate dalla Borsa di Arlecchino presso il Teatro Gerolamo di Milano. Gli articoli qui riprodotti sono conservati nelle raccolte di recensioni dell'Archivio storico del Piccolo Teatro di Milano-Teatro d'Europa. Ringrazio Silvia Colombo e Franco Viespro per il loro prezioso aiuto.

119

1959

Dal 16 ottobre all'8 novembre la Borsa di Arlecchino presenta il trittico *Il gioco è alla fine, Un coniglio molto caldo, Semplici ariette e canzoncine povere*.

1. R. DE MONTICELLI, *Spettacolo in due pezzi*, «Il Giorno», 17 ottobre 1959
2. V.R., *Applausi dei milanesi alla «Borsa d'Arlecchino»*, «Avanti!», 17 ottobre 1959
3. C. TERRON, *Dalla provincia finalmente un teatro*, «Corriere Lombardo», 17 ottobre 1959

1960

Dal 14 al 24 maggio la Borsa di Arlecchino presenta *Sorveglianza speciale, Al tribunal d'amor, Il signor io, In piazza*.

4. G.B., *La Borsa di Arlecchino*, «Avanti!», 15 maggio 1960

**La Borsa
di Arlecchino**

5. R. DE MONTICELLI, *Un atto di Jean Genêt e un'antologia popolare*, «Il Giorno», 15 maggio 1960
6. D. MANZELLA, *Di tutto un po' nella borsa di Arlecchino*, «L'Italia», 15 maggio 1960
7. G.T., *La borsa di Arlecchino*, «L'Unità», 15 maggio 1960
8. VICE, *Il «nero» Genet tra canti e mimi*, «La Notte», 16 maggio 1960
9. C. TERRON, *Criminali e trovadori*, «Corriere lombardo», 16 maggio 1960
10. *Una pièce amara di Genêt*, «Corriere d'informazione», 16 maggio 1960

Dal 4 all'11 e dal 15 al 26 giugno la Borsa di Arlecchino presenta *Mamma mia voglio il cerchio!*

11. VICE, *La «Borsa di Arlecchino» presenta «Mamma mia voglio il cerchio»*, «L'Unità», 5 giugno 1960
12. D. MANZELLA, *«Mamma mia voglio il cerchio»*, «L'Italia», 5 giugno 1960

I. R. DE MONTICELLI, *Spettacolo in due pezzi*, «Il Giorno», 17 ottobre 1959

Ieri sera, al Gerolamo, spettacolo della Borsa d'Arlecchino, teatro d'avanguardia allogato, a Genova, nella saletta sotterranea d'un caffè (consumazione compresa nel prezzo del biglietto). Fummo tra i primi a segnalare, l'anno scorso, questo gruppetto d'entusiasti raccolti intorno a Paolo Minetti per rappresentare i testi dell'avanguardia teatrale europea, da Ionesco a Beckett a Tardieu ai tentativi di qualche italiano.

Bisogna dire subito che, da quando lo vedemmo a Genova, il piccolo intelligente complesso ha fatto molto cammino sulla strada del perfezionamento interpretativo e registico.

Così, quel testo ormai classico che è *Fin de partie* di Samuel Beckett – del quale ci occupammo ripetutamente, sia quando esso venne rappresentato a Venezia da Roger Blin, sia quando lo portarono, pure al Gerolamo, i giovani di un complesso svizzero – è stato recitato ieri sera con molto rigore e un'assai viva partecipazione di tutti gli interpreti a quella poetica sepolcrale. Si sarebbe forse voluto da Vincenzo Ferro, che era Hamm, il cieco paralizzato sulla carrozzella a ruote, una drammaticità meno esteriore e gridata e da Paolo Poli, pur efficace in quei suoi atteggiamenti tra il manichino e il Pierrot picassiani, una più esplicita malinconia alla fine; ma nel complesso l'interpretazione risulta impegnata e suggestiva e ben dosata l'oppressiva tetraggine di Luca Crippa.

La seconda parte dello spettacolo, intitolata *Semplici ariette e canzoncine povere*, non ha davvero nulla a che fare con la prima. È un originale *suite* di testi poetici, di vecchie canzoni popolari italiane e francesi, di antiche filastrocche infantili, recitate mimate e canticchiate con accompagnamento di chitarra da Carlo [sic] Pesi, dalla danzatrice Claudia Lawrence e da Paolo Poli.

In questa singolare antologia Sandro Penna e i suoi fanciulli rabbriventi e arditi si fanno, un po' troppo ostentatamente, la parte del leone; ma sono rappresentati anche i testi più liquidi e melodici di Saba, Carrieri, Gatto; persino dell'*Upupa* di Montale s'è trovato modo di dare una versione comico-grottesca.

Nel gusto dello spettacolo da cabaret, raffinato e snob, questa seconda parte è impeccabile per ritmo, misteriosa dimensione mimica, lirismo leggero. Nella ironica e sentimentale atmosfera che il regista Aldo Trionfo e i suoi interpreti riescono a evocare con accorgimenti minimi, si inserisce d'un tratto l'atto unico di René de Olaldia [sic] *Un coniglio molto caldo*, recitato con vivezza caricaturale da Miria Selva e Lea Zanzi. René de Obaldia è un imitatore di Ionesco: queste sue scene grottesche non dicono molto ma nel ritmo della piccola *féerie* scivolano via senza danno.

2. V.R., *Applausi dei milanesi alla «Borsa d'Arlecchino»*, «Avanti!», 17 ottobre 1959

Qual è la domanda che quattro intellettuali riuniti in un salotto si scambiano quando han girato il bottone della televisione? Eccola: che cosa manca alla canzone italiana, rispetto a quella francese? Manca Prévert, manca Char. Manca soprattutto la «tradizione». Come fare per dar vita ad una grande canzone italiana, degna d'istituire un confronto con la canzone francese? Ci vogliono i poeti. Basta con Bixio e Cherubini, prendiamo Montale, facciamo scrivere una canzone a Fortini, incarichiamo Soldati di farci un cha-cha-cha.

È l'uovo di Colombo. Quanto alla tradizione, tutti sono sempre stati persuasissimi che basta frugare nel vecchio repertorio popolare. C'è un Alione da scoprire a ogni passo.

È quello che han fatto i giovani della «Borsa di Arlecchino», un originale localeto genovese che sta a metà tra il cabaret e il teatrino d'*essai*: vi si entra dalla porta d'un caffè a principio di via Venti Settembre. Ieri sera, venuti sulle tavole del Gerolamo, gli attori, i cantanti, le danzatrici della «Borsa di Arlecchino», hanno finalmente spiegato ad un festoso pubblico milanese in parte formato da genovesi in esilio, che cos'è e che cosa ha fatto questo complesso d'avanguardia di cui si parla con tanti elogi da alcuni anni.

La seconda parte della rappresentazione al Gerolamo, ieri sera, era appunto un po' il succo di un non molto lontano spettacolo della Borsa di Arlecchino, dedicato ad un ironico consuntivo della canzone italiana e francese. Di fianco all'ispirato modello francese, i genovesi avevano implacabilmente accostato contemporanee espressioni italiane: niente risultava più grottesco di questo confronto, dove il patrimonio canoro di casa nostra svelava mediocrità, volgarità, banalità a non finire. Le *semplici ariette e canzoncine povere* in programma ieri sera cantate, suonate e mimate da Carlo [sic] Pesi, Claudia Lawrence e Paolo Poli, erano anche un passo più in là: alle canzoni di culla, di caccia, di arcolai francesi (o tedesche) erano state accostate filastrocche, tiritere, scioglilingua scesi dalla tradizione popolare e rimasti nel mondo dei canti e dei giuochi infantili. L'effetto era irresistibilmente comico, venti minuti di satira della più bell'acqua (anche se in qualche caso la filastrocca italiana svelava persino una sua non mediocre poesia). Il tema era poi ripetuto e ripreso in uno dei bis, generosamente concessi alla fine dello spettacolo.

In più, c'è stato un programmino di poesie musicate: poesie di quelle d'oggi, dal Montale della Upupa (concessa come bis) a Saba, a Carrieri, e, naturalmente, a Sandro Penna e simili. Sicché a un certo punto lo spettacolino s'è tramutato in canzoniere da orinatoio e da invertiti e qualcuno del pubblico se n'è andato preso dallo sdegno. Non staremo a dire se fossero sdegni giustificati o

meno, è cosa che non ci riguarda. Ma è forse un segno ben chiaro dei limiti di questi genovesi.

Chè, in fondo snobismo e avanguardia convivono continuamente nell'esperimento della «Borsa di Arlecchino»: e lo dimostrano anche altri segni. La interpretazione di *Fin de partie* di Beckett (prima parte dello spettacolo di ieri sera), affidata a Vincenzo Ferro e Paolo Poli (Hamm e Clov) e a Enrico Poggi e Teresita Zaffra, era certamente più intenzionale che effettiva. Il potente grottesco di Beckett era spesso bastonato e oscurato da una recitazione troppo tenuta su corde tradizionali (forse soltanto il Poli è stato quasi sempre all'altezza del suo personaggio). Insomma, quasi a nessuna delle battute di Beckett, come sono state dette dai genovesi, la gente ha riso: e invece si tratta di un testo che vuol destare le più violente e corrosive risate.

La scelta poi di un testicciolo di René De Olaldia [sic] aveva l'aria di certi esperimenti del «Caffè», nonostante la buona volontà di Miria Selva e di Lea Zanzi.

Ma insomma, qualcosa finalmente è stato fatto anche in Italia, ed è abbastanza significativo che sia avvenuto a Genova. Il consenso del pubblico milanese non mancherà certamente alla «Borsa di Arlecchino», come già non è mancato quello del pubblico genovese. Va detto anzi che spesso in queste cose i milanesi son anche più generosi: lo testimoniavano gli applausi entusiastici di ieri sera.

3. C. TERRON, *Dalla provincia finalmente un teatro*, «Corriere Lombardo», 17 ottobre 1959

La sorpresa che accompagnò e il caldo successo che seguì lo spettacolo di iersera al Gerolamo è un regalo della provincia al teatro italiano. Una lezione di anticonformismo, di precisione, di eleganza, di modestia, di agilità e, soprattutto, di intelligenza critica e di rigore professionistico, rivolta al conformismo, all'approssimazione, al pescecianismo, alla superbia, all'elefantiasi, al dilettantismo orecchiante e all'improvvisazione di tanta parte del cosiddetto teatro regolare; quello, per intenderci, che non si mette in moto altro che dai venti milioni di sovvenzioni su e non può venire al mondo se non è tenuto a battesimo dalle levatrici della direzione generale dello spettacolo. Ma è soprattutto un atto di provocazione che ha già superato la fase polemica nell'offerta di uno spettacolo con tutte le carte in regola per soddisfare le esigenze dello spettatore moderno. Il suo pubblico, infatti, quello che, lo scoperse, vi si affezionò, lo difese, gli decretò il successo e lo persuase ad uscire dalla provincia per questa sua prima e così felice sortita nella maggior «piazza» teatrale italiana, è un pubblico prevalentemente, per non dire esclusivamente, di giovani. Fatto quasi incredibile in un'e-

poca in cui al teatro, abbandonato dalle nuove generazioni, non son rimasti – ogni giorno di meno! – che pochi patiti, accomunati dall'unica circostanza di aver già superato l'età della menopausa; e quando li avrà consumati, cioè a dire seppelliti tutti, buonanotte.

Che tutto questo – si chiama «La borsa d'Arlecchino» e agisce in un ex cabaret ricavato in una cantina sotto un bar, nel centro di Genova – esistesse da due anni, a centocinquanta chilometri da Milano, senza che nessuno, salvo i soliti pochi iniziati, se ne fosse accorto, non lo si spiega, overosia lo si spiega anche troppo.

La rappresentazione portata al Gerolamo è la stessa con la quale la compagnia, chiamiamola pure così, ha chiuso, in giugno, la sua stagione genovese.

Fin de Parti <e>, italiano: *Il gioco è alla fine*, il lungo atto unico di Samuel Beckett, che apre la serata, è già un titolo celebre e rappresenta l'opera forse più importante, impegnativa e suggestiva dell'attuale teatro di avanguardia francese.

Col desolato e squallido paesaggio ambientale, e soprattutto morale che vi si esprime, potrebbe essere, oggi, in tempo di viaggi interplanetari, il quadro offerto a un astronauta al quale toccasse di atterrare su uno spento pianeta, ormai invaso da gelo e solitudine astrali, dove agonizzano gli estremi residui di una vita che ha già esaurito i cicli delle civiltà: la sorte di infiniti universi lungo l'arco del tempo; e la sorte, imminente o remota, di questo povero pianeta ammobiliato sul quale ci è toccato di stare a pensione e dove tanto ci agitiamo per cose importantissime e vane, come fossimo eterni.

In un grigio rifugio, una sorta di inospitale cantina che ha tutta l'ingrata e respingente apparenza d'un carcere – a cui ha provveduto lo scenografo Crippa – sono adunati quattro esseri umani assurdi, respinti ai margini della vita animale, in attesa della fine. Ma la fine di tutto. Sono gli ultimi rappresentanti della cosiddetta umanità sulla terra. Fuori, un paesaggio fermo, di gelo e di morte; e dentro, un torpida indifferenza rotta da scoppi di passionalità esagitata. Nell'individuo paralizzato e cieco costretto su una poltrona si esprime tutto il male e tutta la disperazione dell'uomo, la sua indifferenza e la sua crudeltà, la sua ansia di gloria e la sua libidine di potenza, il suo brutale egoismo e il suo patetico bisogno di solidarietà e calore umano. È, il suo, un fluviale, incoerente, apocalittico vaniloquio che sale dal vuoto di un'incoltabile solitudine. Presso di lui, in due bidoni per la spazzatura, trattati come rifiuti, stanno i suoi vecchi genitori: un'acre e spietata raffigurazione dell'ingratitudine filiale. A servirlo, succube ed estraneo strumento dalla mente opaca, senza volontà, c'è un quarto personaggio più giovane che ha il pallido e strisciante aspetto delle pronte note al buio: il figlio o, quantomeno il suo simbolo.

Che accade? Quello che può accadere in un mondo e in una situazione del genere, cioè nulla. Mai vista una parabola della condizione umana colta nella sua estrema crisi, di più crudo, radicale e impietoso pessimismo; senza la più lontana speranza e il minimo conforto di una luce né divina né umana. È una pagina di agghiacciante poesia nera, percorsa da bagliori di sinistro umorismo. L'origine irlandese dell'autore è percepibile nella facoltà di trasferire, con naturalezza, il reale in un clima fantastico deducendo da elementi comuni e quotidiani una dimensione magica gonfia di medianica minacciosità.

Aldo Trionfo, che è l'animatore, l'organizzatore ed il regista del gruppo, ha puntualmente inteso il tono, il senso ed il ritmo di questo autentico capolavoro e ne ha espresso la suggestione nell'ossessiva intensità di un dramma inconcluso, tenuto in una zona surreale tesa nel tempo e fuori del tempo, valendosi della allucinata violenza di Enrico Poggi, della lamentosa umiliazione di Vincenzo Ferro e Teresita Zaff[o]ra e – attore di sorprendente originalità – dell'ambigua e sfuggente estraneità di Paolo Poli.

Il quale ultimo, mutato modo come un guanto rovesciato in compagnia di Carlo [sic] Pesi e Claudia Lawrence, decoratrice e mima, riappare nella parte dello spettacolo, non meno geniale della prima dedicata a un tipo di cabaret sui generis, di un gusto e d'uno stile fuori del comune.

Inserite in un vario e volubile disegno pantomimico, vecchie canzonette e filastrocche popolari francesi ed italiane, eseguite ai margini fra canto e dizione, si alternano, con sorprendente e naturale coerenza – una tonalità uniforme, appena un accenno cantato su quattro accordi di chitarra – a testi della più moderna letteratura poetica contemporanea: Palazzeschi, Saba, Montale, Penna, Carriero, Gigliione, Galloni. I valori lirici della poesia sembrano nascere lì, in quel momento, certi nella fase indistinta in cui la parola non s'è ancora svincolata dal suono che la genera; e la insinuante innocenza del Pesi, alternata e contraddetta dalla sofisticata complicità del Poli, conferisce ai versi estensione e risonanze insospettate.

Fra una poesia e una canzonetta, ha trovato posto, perfettamente intonato al resto, anche il paradossale e spiritoso dialogo di René de Abbadie [sic], altro avanguardista gallico, ma in chiave allegra dal titolo: *Un coniglio molto caldo* assai elegantemente recitato da Miria[m] Selva e Lea Zanzi.

Una serata insolita sotto il segno dell'intelligenza provocante e dell'originalità coerente. Prima dello spettacolo, generosa e gentile, aveva garantito per loro Sarah Ferrati. Quaranta minuti di bis, uno più applaudito dell'altro, danno la misura del successo. Ambivano alla laurea di Milano? L'hanno avuta.

4. G.B., *La Borsa di Arlecchino*, «Avanti!», 15 maggio 1960

Che Genêt sia uno scrittore d'eccezione, già lo disse Sartre, dedicandogli alcuni anni or sono un lunghissimo saggio. Ieri sera al Gerolamo, tramite i giovani genovesi dell'Arlecchino abbiamo ascoltato un atto suo, di prigione. Genêt, di carceri vita e miracoli, perché è di casa, vi è stato più volte, ne ha tratto ispirazione letteraria. Anzi, l'odor di carcere, animo e abitudini, egli suol rispolverarle spesso. Senza vezzi, con un furore sacro: di riti, di rapporti, di speranze. *Sorveglianza speciale* è la storia di un assassinio in prigione, tra tre detenuti: Occhi Verdi, Maurice, Jules. Il primo è il gran signore della malavita, dal destino segnato; il secondo è un ragazzo in cerca di adozioni, di maestri; il terzo è un timido vanaglorioso, un sofferente ardito. Ciò che importa non è tanto il delitto: lo strangolamento di Maurice da parte di Jules; quanto il segreto delle manifestazioni d'animo tra i tre.

Siamo di fronte evidentemente non ad una pièce educativa, ma nemmeno ad un atteggiamento sentimentale, almeno secondo Genêt. E per quanto l'atto soffra di meccanicità alle volte e di stanchezze psicologiche, nondimeno il dialogo in più occasioni diventa di un livido calore, e le contraddizioni affettive tra i tre, di una gelida tempestosità. Lamberto Antinori, Marco Parodi, Paolo Poli hanno invece preferito non accogliere quella parte di sentimento aspro e inconsueto che lo star chiusi induce i tre; lasciandosi trascinare da una leggera bizzarria e da un gusto ornativo sia nella dizione che nelle reazioni, più di quanto non lo consentisse il testo.

Il linguaggio di Genêt è di una razionale grumosità; e con un sottofondo di sano amoralismo, come già notava il Sartre. Ed il suo discorso è da accettarsi come una lunga didascalìa di un rito: Occhi verdi, condannato a morte, e succube del ricordo della moglie, tenta di vincersi non vedendola ed affidandone il corpo al secondino, sospinto dalla legge del più forte, dall'alone di «uomo» che il giovane Maurice gli ha affibbiato. E Maurice paga la pena di aspirare alla gloria del delitto perfetto, con una affannosa serie di dubbi e con una ricerca disperata di appoggio. Jules è più guardingo, chiede aiuto, ma può sopravvivere a se stesso, è ingrato più per vanità delusa che per vera cattiveria.

Dobbiamo dire che i tre giovani attori, a parte alcune diseguglianze personali, e quella scelta istintiva di interpretazione di cui abbiamo già detto; hanno sorretto con fervore e con sicurezza questi «estranei» stati d'animo dei prigionieri. In particolare l'Antinori, un Occhi Verdi, fiero e sognatore al tempo stesso; e poi il Poli, un poco enigmatico; con lode particolare al ragazzo, il Parodi, acerbo e tuttavia così disinvolto.

Ci siamo dilungati su questa prima parte dello spettacolo, perché, sul piano più propriamente teatrale si rivela la strada che

quelli di Genova hanno compiuto sin dall'anno scorso. A me pare che una volta dato loro ampio riconoscimento per la prontezza e per il gusto della scelta di certi testi contemporanei, sia necessario poi chieder loro quel tono e quel clima, insomma uno stile, che contraddistingua la loro fatica e dia modo di ragionare delle loro interpretazioni come si conviene.

Per quanto essi siano divenuti così bravi e rapidissimi e intelligenti nella ricerca ad esempio quest'anno di canzoni d'amore «i provenzali del XII e del XIII secolo», al punto da ricostruirne piacevolissimamente musica e canto; una scelta impeccabile, a sorpresa, con l'aiuto di un gruppetto indiavolato e affiatato come la Lawrence, la Patriarca, il Celso, lo Jannitto, il Faber, ed intercalato da scenette ironiche del Poli, vuoi dal Sacchetti, vuoi dal Tasso.

E non c'è poi che assistere (dopo intermezzo allusivo di Tardieu: *Il signor io*; una specie di ossessione degli ostacoli e delle difese che la ragione di un uomo oppone loro; sobriamente recitato dal Giusti e dal Ruthrof, in amabile contraddizione: l'uno piccolo e fino, l'altro giullare e altissimo) a quella ricostruzione di «piazza» in cui delitti della Fort e scene di Terrazzano si danno la mano, e nomi di cucina e libri si alternano a stornelli e ad invettive, legati assieme da un filo sottile sottile: lo stupore, la fantasia, la delicatezza di una «riedizione» del tempo passato, con un leggero traviamiento, dovuto alla piacevolezza ed alla stranezza, e diciamo pure, al senso teatrale proprio di questi giovani.

Se fossero infatti intellettuali puri non andrebbero al di là della filologia: se fossero dei guitti non saprebbero più ricordarsi di quell'ironia che li vivifica. Così il meglio di sé lo danno, quando rispettano l'equilibrio tra il gusto popolare della riesumazione e il piacere di riproporsela con distacco. Il lanciatore di coltelli, la musicchetta del violino civettuosamente noiosa, la danza del ventre addomesticata, la canzonetta a fior di labbro contro la guerra, il racconto della madre che ammazza la figlia e la dà in pasto agli avventori; tutto questo, per merito di Trionfo e dei suoi giovani, diventa alle volte autentica poesia: omaggio ai gesti, alle parole, agli atteggiamenti di un tempo, degni di artisti veri e propri.

Detto questo, non ci resta che augurare a tutti un lavoro più saldo, meno soggetto alla piacevolezza, direi, più nervosamente robusto. Per quante sollecitazioni vengano oggi a un tipo di spettacolo «indifferente» sa benissimo anche il Trionfo che non bastano i colori, le contraddizioni di scena, gli umori degli attori a render salda un'interpretazione. E siccome esistono oggi per «La borsa d'Arlecchino» parecchie condizioni favorevoli alla creazione di quello stile di cui parlavamo all'inizio, perché non approfittarne?

È probabile che ciò comporti anche una forma di spettacolo meno «divertente» di quella d'oggi: ma sarebbe un sacrificio da

compiersi ad occhi chiusi, se per esso dovessimo assistere ad alcuni spettacoli di cultura non «accettata». Intanto godiamoci questo «cocktail» di recitazione e di certo secondo le formule ora in voga: a cui pare che l'Arlecchino sia stato tra i primi ad adottarlo, a suo onore.

Il pubblico si è parecchio divertito: chiamando attori e regista più volte alla fine dello spettacolo.

5. R. DE MONTICELLI, *Un atto di Jean Genêt e un'antologia popolare*, «Il Giorno», 15 maggio 1960

Tornato ieri sera al Gerolamo, dove aveva lasciato un buon ricordo, quel gruppetto di teatranti appassionati e intelligenti che si intitola alla «Borsa di Arlecchino» e che è riuscito a svolgere a Genova un'azione di punta, spregiudicata e anticonformista, ha colto sul piccolo palcoscenico di piazza Beccaria un altro grosso successo. Lo spettacolo, che si compone di due parti assolutamente diverse una dall'altra, secondo lo stile del teatrino genovese, presenta un atto unico di Jean Genêt, *Sorveglianza speciale*, che è la novità importante della serata.

Sorveglianza speciale non è, a nostro parere, la cosa migliore di Genêt: *Le bonnes*, *Le balcon* e *Les nègres* le sono nettamente superiori. Ma anche in *Sorveglianza speciale*, la cui azione si svolge in una cella di prigione che consiste in una lunga, amara «querelle» fra tre carcerati, è possibile trovare uno dei temi teneri e misteriosi di Genêt, una di quelle sue sonde insinuanti, che affondano nell'inconscio.

Qui, è la solitudine del criminale, quel suo doloroso privilegio che ne fa un essere segnato dal destino, il motivo che viene enucleato alla fine di un dialogo cupo, allusivo, rabbrividente e un po' sadico: il delitto è come la poesia, una vocazione terribile, un dono maledetto, che non si può rifiutare; la consapevolezza può al massimo procrastinarlo, ma poi, il destino si compie come una musica che si conclude. Non mancano in questo atto unico certe compiacenze, certi raffinati e gelidi intellettualismi, ma un tetro fascino, alla fine, indubbiamente ne emana. Nella regia di Aldo Trionfo, l'atto è stato recitato con una morbidezza forse eccessiva, una sorta di languore adolescente, che ne ha falsato i significati. Gli interpreti erano Lamberto Antinori, Marco Parodi, Paolo Poli, Victorio Vander Faber [sic].

Dove ogni riserva cade, e proprio per ciò che concerne l'interpretazione, è nella seconda parte dello spettacolo, composta da canti trovadorici in lingua provenzale del XII e XIII secolo, da un dialogo di Jean Tardieu, brillante clowneria surreale, e da alcune cantate popolari su celebri fatti di cronaca nera. Qui, il gusto

parodistico, l'umorismo e una certa grazia malinconica di questi interpreti, che indifferentemente cantano, ballano, suonano la chitarra e il violino, danno al pubblico un'ora di divertimento sottile, un piacere in cui l'intelligenza si accoppia al sentimento. Particolarmente applauditi, quella spiritosissima mima che è Claudia Lawrence, Fernanda Patriarca, il buffissimo Paolo Poli, Miria Selva, Armando Celso, Rosi Bianchi, Augusto Jannit<D>o.

6. D. MANZELLA, *Di tutto un po' nella borsa di Arlecchino*, «L'Italia», 15 maggio 1960

Qualche giorno fa dicevamo che in questo scorcio di fine stagione teatrale si presentano alle ribalte milanesi diversi gruppi di giovani accomunati, nonostante la loro autonomia di gruppo, da una viva passione per il teatro. A volte si tratta di gruppi studenteschi, di dilettanti, a volte alla loro passione artistica corrisponde non soltanto l'impegno programmatico, ma anche una effettiva qualità di rendimento della loro preparazione. Il teatro, per questi ultimi, non è soltanto il banco di prova di un diletto, di un gioco, culturalmente formativo, ma bensì un mezzo per esprimere se stessi in una conaturata forma artistica. È il caso dei giovani genovesi che hanno costituito il «caffè teatro» denominato «La borsa di Arlecchino», presentatosi l'anno scorso a Milano, che è ritornato ieri sera fra noi, incoraggiato dalle accoglienze allora ricevute.

Il loro programma è vario, come si conviene, appunto, ad un «caffè teatro» e comprende prosa, canti trovadorici in antica lingua provenzale del XII e del XIII secolo, racconti di cantastorie popolari, canti e danze. Un miscuglio ibrido, a tutta prima, ma che si rivela allettante ai fini complessivi dello spettacolo, sostenuto sempre da una notevole raffinatezza. Gli attori scelgono con meticolosità testi ed autori adatti alla loro particolare natura, capaci, cioè, di consentire, per le affinità emotive ed intellettuali, una completa immedesimazione nei personaggi.

Per la prosa si sono rivolti a due atti unici: *Sorveglianza speciale* di Jean Genet e *Il signor io* di Jean Tardieu. L'atto di Genet risale al 1949 e viene rappresentato ora per la prima volta in Italia.

Il suo autore ha destato in varie occasioni scalpore nelle cronache francesi (Genet è nato a Parigi 50 anni fa), non saprei dire se più come uomo che come scrittore. Come uomo ha avuto e forse ha ancora esperienze tutt'altro che esemplari, con una protervia che rende alquanto difficile la giustificazione, con un volontarismo che esclude la comprensione verso le debolezze della natura umana; come scrittore ha ottenuto, in particolare, le lodi di Jean Paul Sartre, che scrisse una lunghissima prefazione alle sue opere complete, in quanto in lui vede il modello dell'«uomo esistenziale». Per

Sartre il «maledetto» Genet ha il merito di assumersi lucidamente la responsabilità dei propri atti, è un consanguineo, insomma, di un personaggio del dramma *Le mani sporche*.

Il pedaggio da pagare a questa superba e desolata decisione è la solitudine. Anche il giovane Lefranc, uno dei quattro personaggi di *Sorveglianza speciale*, rimarrà solo dopo avere coscientemente ucciso il compagno di cella Maurice, un ragazzo diciassettenne esaltato dall'ammirazione, persino morbosa, verso il terzo detenuto, Occhi Verdi. Ucciso ed uccisore erano ammiratori di Occhi Verdi, ma nel primo l'isterismo femminile è spesso chiassoso, nel secondo l'ammirazione è circoscritta alla supremazia di Occhi Verdi nel saper commettere freddamente azioni delittuose.

In verità Occhi Verdi, che pure è pieno d'orgoglio per sé stesso, non aveva voluto, all'inizio, commettere un delitto, cioè uccidere una ragazza, ma, una volta che, involontariamente, si è trovato dalla parte degli assassini, volle andare fino in fondo nella sua abiezione, che ora lo porterà alla ghigliottina. Lefranc, invece, uccide Maurice per compiere un bel gesto, per sentirsi alla pari con i suoi colleghi di malavita. È un atto disperato, gelido, che ci mostra degli esemplari umani terrificanti nella loro lucida e vanitosa abiezione, privi di una qualsiasi luce spirituale.

L'atto *Il signor io* di Tardieu è brevissimo, inconsistente ed a mio parere, un perditempo. Le parti poetiche-musicali sono intitolate *Al tribunale d'amore* per i canti trovadorici e *In piazza* per i fatti di cronaca ed i canti e le danze popolari.

E son queste due parti, dalla squisita e rara musica, che hanno ottenuto i maggiori consensi, che hanno provocato, alla fine, un insistente e gaio prolungamento dello spettacolo, con numeri di «riserva», ma per nulla improvvisati. La vena popolareasca unita alla sensibilità degli interpreti, alle loro variazioni di fine ironia, suscitano gli applausi e l'ilarità più convinti.

La regia di tutto lo spettacolo è stata curata da Aldo Trionfo, con molto stile, sicurezza, eleganza. Gli ottimi interpreti, spigliati, vivaci, canterini e danzatori, sono: Mario [sic] Parodi, Lamberto Antinori, Paolo Poli, Victor Vander Faber, Claudia Lawrence, Fernanda Patriarca, Armando Celso, Augusto Jannitto, Miria Selva, Rosi Bianchi.

Da oggi le repliche.

7. G.T., *La borsa di Arlecchino*, «L'Unità», 15 maggio 1960

È ritornato al Gerolamo *La Borsa di Arlecchino*, l'originale spettacolo cabarettistico diretto a Genova dal regista Aldo Trionfo, che così lieta accoglienza di pubblico e di critica ebbe l'ottobre scorso con *Fin de partie* di Beckett e, in seconda parte, con le estrose «canzon-

cine», spettacolo di dizione e di canto, che costituisce la popolare e, al tempo stesso, raffinata caratteristica del bel gruppo giovanile.

Questa seconda parte è stata completamente rinnovata ed ha avuto un successo larghissimo, che ha costretto gli artisti a numerosi bis. Con arte sottile ed «intelletto d'amore» Claudia Lawrence, Paolo Poli, Fernanda Patriarca, Armando Celso, Augusto Jannitto e Victor F. Faber hanno detto canti trovadorici; la Lawrence e il Poli hanno mimato con deliziosa arguzia una parodia del celebre episodio tassesco di Tancredi e Clorinda. Dopo l'intermezzo di un brevissimo atto di Tardieu (*Il signor Io*, dialogo con se stesso, recitato da Graziano Giusti e da un gigantesco clown, Peter Ruthrof) è stato presentato, sotto il titolo *La piazza* (evidentemente ispirato dall'omonimo libro, interessantissimo nella sua ricchezza antologica e critica, pubblicato a cura di Roberto Leydi dalle «Edizioni Avanti!»), il mondo dei cantastorie, dei giocolieri ed acrobati, dei guitti, dei ciarlatani, dei venditori ambulanti, degli stornellatori, un divertimento continuo dove il buon gusto registico della parodia, spinto fino ai più minuti ed intelligenti particolari, ed i virtuosismi dei singoli interpreti hanno avuto occasioni felicissime. Hanno dominato, soprattutto, le parodie della Lawrence. Fra i già citati, sempre bravissimo Paolo Poli; spassosissima la tardona e seria Rosi Bianchi, con le sue danze orientali, spagnole, ecc.; chiara e bella la recitazione di Miria Selva.

Non consenzienti, invece, ci ha lasciato la prima parte, sia per la scelta del dramma (*Sorveglianza speciale*, di Jean Genet, nuovo per l'Italia) sia per l'interpretazione dello stesso. Un lungo discorso ci sarebbe da fare, a questo proposito, su certo esistenzialismo francese, depravato e depravante, che fu caratteristico dello immediato dopoguerra ed in cui trovò posto il Genet, reduce da torbide esperienze personali (che non furono, forse, almeno in parte, estranee alla scoperta dello scrittore fatta da Jean Cocteau) e dal carcere in cui avevano avuto epilogo alcuni suoi trascorsi di delinquenza comune.

Ogni società umana, è noto, ha la sua morale, come proprio peculiare prodotto; ma v'è anche una morale che costituisce il minimo comune denominatore delle morali di ogni società, da quelle divise in classi a quella senza classe; una morale che è legata alla stessa natura umana, e non è lecito, per arrogarsi il diritto di violarla, il definirla «morale borghese»; porsi contro di essa non è «anticonformismo» ma degradazione.

L'azione del dramma presentatoci dalla *Borsa di Arlecchino* si svolge, in forma allucinante, in una prigione: assassini, scassinatori, ladri. Tre personaggi: due hanno rispettivamente 22 e 23 anni e sono «grandi e belli», il terzo ne ha 17 ed è «piccolo e grazioso». Anche il sorvegliante è «giovane e bello». Il ragazzo di 17 anni, ladro,

ha una feticistica ammirazione per quello di 22, che ha strangolato, senza un plausibile motivo, una ragazza; a sua volta egli è strangolato dall'altro prigioniero di 23 anni; istinti criminali e perversioni ed una serpeggiante apologia al delitto sono nel sottofondo dell'azione, costituendo un dialogo fra uomini considerati all'infuori di ogni morale fondamentalmente umana (a parte le proporzioni, non è il caso di citare, a difesa di un Genet, Villon: perché Villon è la poesia delle abissali contraddizioni e la coscienza della colpa).

L'esecuzione ha accentuato le anomalie psicopatiche dei personaggi (un esempio per tutti: nel testo, quando il «grande e bello» Occhiverdi dà uno schiaffo al «piccolo e grazioso» Maurice, questi, dice la didascalia, «vacilla». Nella esecuzione, invece, Maurice abbraccia le ginocchia di Occhiverdi).

Lo spettacolo, applaudito, purtroppo, nella prima parte ed applauditissimo, meritatamente, nella seconda, si replica.

8. VICE, *Il «nero» Genet tra canti e mimi*, «La Notte», 16 maggio 1960

Allegra ritorno della compagnia genovese «La borsa d'Arlecchino» che va presentando, da sabato, al Teatro Gerolamo, uno dei suoi spettacoli *cabaret* formato da un lungo atto unico di Jean Genet, *Sorveglianza speciale*, da canti trovadorici in antica lingua provenzale del XII e XIII secolo inframmezzati da un brevissimo e inutile atto di Jean Tardieu, da canti ispirati a celebri fatti di cronaca nera, da filastrocche, scenette mimiche, e altre piccole cosette divertenti.

L'avvenimento non avrebbe gran che di teatrale se non fosse che questi giovanotti e queste belle ragazze danno spettacolo con molta buona grazia, simpatizzando fortemente con la platea e mettendola di buon umore, svolgendo un programma forse con intelligenza un po' troppo raffinata ma con arguzia e fine umorismo.

A nostro avviso questo complesso si va perfezionando in una forma di spettacolo, quello appunto di *cabaret* (il loro animatore e regista, Aldo Trionfo, lo definisce «caffè-teatro»), riproponendolo in una forma scherzosa e accettabile.

Dire che gli attori della «Borsa d'Arlecchino» sono più abili ed esperti (e in fondo in fondo astuti) nei canti, nei balli, nelle stornellate, nel mimare umoristicamente scenette e filastrocche (e il loro umore è spontaneo e pieno di *verve*), piuttosto che nell'interpretare un testo, nel recitarlo, insomma, è facile: risulta chiaro specialmente per ciò che riguarda l'atto di Genet, interpretato con toni enfatici e un tantino sdolcinati, proprio da «café-concert». Poco male: ché poi, nella seconda parte questi bravissimi attori ci ripagano coll'offerirci uno spettacolo ricco di trovate, spassoso, ben ritmato e soprattutto ottimamente preparato.

E ora accenniamo brevemente all'opera di Genet, attualissimo in Francia, specialmente dopo la pubblicazione di un lunghissimo saggio di Sartre posto a prefazione di tutta la sua opera e in cui il padre dell'esistenzialismo francese «glorifica» questo suo figlio bizzarro anarchico individualista.

Sorveglianza speciale è il racconto di tre detenuti, uno dei quali condannato a morte, che si tormentano a vicenda in una cella. È in verità una storia torbida, in cui i rapporti di quegli uomini appaiono chiaramente innaturali: ma se questo amore fra omosessuali non balza in primo piano e sta come in ombra, lo si deve all'abilità dell'autore che sovrappone a questo tema un altro, non più forse tanto originale: quello dell'uomo scelto dal destino, «bollato» dal marchio infuocato del male; un destino che lo volle delinquente. L'uomo, in questo caso, si chiama «Occhi Verdi»; e il «privilegio» di essere stato scelto dal Caso per compiere il male, lo fa apparire un uomo superiore; e a nulla varranno gli sforzi (che poi si esauriranno in un atto omicida) dei suoi due compagni di prigionia nel volerlo raggiungere su quella «posizione privilegiata». Il nero esistenzialismo di Genet risulta in questa *pièce* un tentativo compiaciuto; ma pure il suo mondo è affascinante soprattutto in forza di un linguaggio lucidissimo e caldo. È stato interpretato da Lamberto Antinori, Marco Parodi, Paolo Poli e Victor Vander Faber.

Nella seconda parte, invece, si sono distinti l'agile e fantasiosa Claudia Lawrence, Fernanda Patriarca, Miria Selva, Armando Celso, Rosi Bianchi, Augusto Jannitto e ancora il Poli, elemento particolarmente dotato per un tal genere di spettacolo. Applausi insistenti e calorosi e richieste di *bis*.

9. C. TERRON, *Criminali e trovadori*, «Corriere lombardo», 16 maggio 1960

Fu giustamente notato che il motivo preminente dell'arte di Jean Genet; l'unico, aggiungo io, alla base dei suoi avampanti raggiungimenti lirici, è quello se così si può dire del travestimento interiore. Personaggi che «si fingono» un altro, generalmente il loro contrario; e nel continuo entrare ed uscire da una «parte», nell'agghindarsi con questa e quella qualità, nell'assumerne anche i modi esteriori, finiscono col venir travolti dalla medesima demoniaca sofisticazione che mettono in iscena e coll'identificarsi nel modello scelto, al quale risultano legati o, per meglio dire, sottomessi, da un sentimento ambivalente amore-odio che accomuna nel medesimo momento l'impulso dell'esaltazione e quello della denigrazione. Non occorre essere degli esperti psicanalisti per avvertire come, sul piano dei personali interessi dell'autore, ciò confessi l'altrettanto

ambiguo e ambivalente impulso di un'aggressività autodistruttiva di qualità sadico masochistica.

Nel senso di codesto tragico e sinistro «gioco delle parti», *Les bonnes* e *Les nègres* sono testi esemplari. Un linguaggio, un timbro ed un tono, per carità, mille miglia distanti da Pirandello, non fosse altro per la frenesia e la vertigine sessuale di cui sono oscuramente e scandalosamente intrisi; e tuttavia non è azzardato asserire che, al di sopra di interessi e risultati tanto divergenti, non siamo ancora usciti dalla scia dove si consumano le ultime, se vogliamo inaspettate, esperienze di quell'avventura, di quella crisi del personaggio – uno, nessuno, centomila – iniziata dal nostro quasi mezzo secolo fa; tanto per rammentare agli immemori di casa nostra l'importanza d'una rivoluzione e le fonti di un'avanguardia.

Basta. *Sorveglianza speciale* – Haute surveillance – è una delle prime commedie di Genet, ma non è una delle minori.

Tre reclusi - Genet, poeta maledetto di prigionieri, si sa, possiede una lunga esperienza personale; - un omicida in attesa di porre il collo sotto la lama della ghigliottina, un ladrunco adolescente e perverso e un pregiudicato contorto e distorto in ogni senso. Nel tortuoso e torbido fascino che il condannato a morte esercita su tutto l'ambiente del carcere – sorveglianti compresi – e sui due compagni di cella in particolare, finisce coll'assurgere a vero e proprio mito della delinquenza divinizzata: un corico irraggiungibile ideale, impersonato in una sorta di arcangelo luminoso e puro.

Una drammaticità tesa ed esasperata scaturisce dalla lotta sotterranea di sopraffarsi e di sottomettersi, di possedersi e di rifiutarsi, in una continua, torbida, accanita osmosi dei sentimenti, degli istinti e dei desideri – a complicare, o per meglio dire a schermare la realtà della situazione arroventando maggiormente le violenze e le perfidie – contribuisce l'aspirazione per così dire all'eredità della donna del condannato al patibolo.

È un lungo atto incandescente d'un'ora circa, con singolari cedimenti a livello del patetico e del decadente. Ma la forza del linguaggio, mantenuto sempre ad una tensione sopra le righe, è di una suggestione non comune. La sordida realtà, l'equivocità delle attrazioni e delle repulsioni, i mancati delle viltà, la guerra delle gelosie, la rabbia delle umiliazioni, l'anarchia delle rivolte, il mascheramento delle anime esprimono momenti di veemente lirismo.

Sotto la guida rigorosa di Aldo Trionfo è stato presentato – e applaudito – sabato sera, al Gerolamo, dagli attori de «La borsa d'Arlecchino»: Alberto [sic] Antinori, Paolo Poli, Marco Parodi, Victor Van der Faber: un'interpretazione inquietante.

Come già nella precedente venuta a Milano, la compagnia dedica la seconda parte della serata – v'è intercalato un «atto tascabile»,

di Jean Tardieu: *Il signor io*: un breve dialogo che definirei d'un surrealismo picassiano – a una forma di *café-chantant* d'avanguardia estremamente volubile e divertente pur nella sua origine un po' intellettualistica, un po' *canaille* e non priva di un pizzico di simpatica improntitudine goliardica. Vi sono contrapposti un concerto di canzoni trovadoriche provenzali del XI e XII secolo riproposte con lodevole equilibrio fra precisione filologica ed immediatezza spettacolare – il commento di un parodistico duello fra Tancredi e Clorinda è un minuscolo capolavoro di umorismo mimico – e una miscellanea di celebri fattacci di cronaca nera, fra cui gli infanticidi di Rina Fort e i bolliti di carne umana della Cianciulli, declamati come tiritera di cantastorie. Fra l'uno o l'altro, ed anche in mezzo, una grassona esce da un torpore ebete, si alza e fa un solo di danza sulla musica del mercato persiano. Irresistibile.

10. *Una pièce amara di Genêt*, «Corriere d'informazione», 16 maggio 1960

Lo spettacolo della «Borsa di Arlecchino» è di varia natura, composto com'è, nelle due parti, di una *pièce* amara di Jean Genêt e di spensierati, melodiosi canti trovadorici, che servono a scacciare e a far dimenticare quel non so che di angoscia gratuita che incombe sul primo tempo della rassegna. C'era attesa per *Sorveglianza speciale* di Jean Genêt, un drammaturgo della più spinta avanguardia che si fa aedo della solitudine dei suoi «eroi» reietti, per i quali non splenderà mai un raggio di sole, anche perché non sanno distinguere fra luce e tenebra.

I protagonisti di *Sorveglianza speciale* sono tre giovanissimi carcerati: Occhiverdi, Maurice e Lefranc. Occhiverdi è il più perverso; ha ucciso, soffocandola, una amica occasionale, e nel reclusorio, essendosi macchiato di un delitto tanto orrendo quanto ingiustificato, viene considerato senz'altro un «capo». Maurice, il più giovane dei detenuti, si sente attratto dal magnetismo che emana da Occhiverdi, e la sua sottomissione al «capo» è totale, torbida e infantile a un tempo. Lefranc, invece, è un ladruncolo che non può vantare «quarti di nobiltà» nell'ambiente della malavita, ma sente anche lui il desiderio di primeggiare e di portarsi allo stesso livello di Occhiverdi, che attende di salire alla ghigliottina. Così finisce per strangolare, in cella, il più debole Maurice per essere finalmente «qualcuno». Ma alla fine, i due superstiti si sentiranno oppressi, schiacciati da una vertiginosa solitudine, alla quale possono sfuggire soltanto coloro che hanno vita interiore. Non Occhiverdi, non Lefranc che concepiscono l'esistenza come una corsa animalesca verso la morte. La recitazione degli interpreti (Paolo Poli, Lamberto Antinori, Marco Parodi) è apparsa, in generale,

intonata; ma forse poteva evitarsi qualche svenevolezza, che invano si va cercando nel testo di Genêt.

La seconda parte è indubbiamente migliore, e riporta lo spettatore dallo squallore alla luce della poesia. I canti trovadorici del XII e del XIII secolo, in lingua provenzale, sono eseguiti con raro buon gusto dai bravi attori della «Borsa», che interpretano anche un atto brevissimo di Tardieu – brillante ed essenziale – e alcune storie di cronaca nera alla maniera dei cantori nomadi. Si dà al pubblico qualcosa di veramente divertente ed insolito, qualcosa che, altrove, non si trova; un'antologia fatta di intelligenza e originalità. Moltissimi gli applausi e calorosissimi agli interpreti, fra i quali vanno ricordati anche Claudia Lawrence, Fernanda Patriarca, Miria Selva, Armando Celso, Augusto Jannitto, Rosi Bianchi, il Vander Faber. Festeggiato anche il regista, Aldo Trionfo, al quale va molto merito del caldo successo. Si replica.

11. VICE, *La «Borsa di Arlecchino» presenta «Mamma mia voglio il cerchio»*, «L'Unità», 5 giugno 1960

I due tempi di questa «rivista per adulti» sono densi di trovate, ricchissimi di idee, gonfi quasi, diremmo, di una fantasia acuta, sorretta da una sempre presente intelligenza e guidata da un gusto sicuro. C'è anche, è vero, un certo compiacimento intellettualistico, il sapore di un gioco: ma è forse grazie ad essi che Aldo Trionfo e i suoi collaboratori sanno costruire spettacoli di questo tipo, unici in Italia, e ormai, crediamo, affermati su piano nazionale. Aggiungeremo che a noi pare che questa «rivista» segni un passo avanti nella evoluzione della *Borsa d'Arlecchino* verso un tipo di spettacolo più mordente, più capace di lasciare il segno, staccandosi lentamente da quell'avanguardismo che ne caratterizzava le prime produzioni, avanguardismo cosmopolita, visto che il modello era sempre di provenienza straniera (quando non era lo stesso autore straniero che veniva ripreso: si vedano le rappresentazioni di Jonesco o di Tardieu).

Mamma mia voglio il cerchio è invece tipicamente italiano: motivo conduttore, il nostro infantilismo. Sulle arie e con le parole delle filastrocche più popolari, sui versi di apposite canzoni, la rivista riesce a toccare molti temi di questo infantilismo, molti piani. Da quello dei sentimenti a quello del nostro modo di divertirci. Qui la rivista raggiunge l'apice della sua compiutezza, trascorrendo dalla parodia alla satira con leggerezza, ma spietatamente.

La regia (di Aldo Trionfo) ha in tutto lo spettacolo una funzione fondamentale: essa domina ogni sketch, dandogli la giusta misura, in un montaggio estremamente eloquente, con delle «dissolvenze» e degli «stacchi» che talvolta vi lasciano senza fiato. Così essa riesce

a mostrare il mondo dei bambini come il «nostro» mondo, indica quanto non ci siamo distaccati da esso (bellissime, a questo proposito, le filastrocche dei bambini ricchi, quelle dei bambini cattivi, quelle delle bambine savie).

Ad un certo momento, poi, quando avete appena finito di ascoltare aspre canzoni di bambini malati e abbandonati, quando avete appena finito di ridere dell'infantilismo dello spettacolo di varietà (l'infanzia del varietà – il varietà infantilito), lo spettacolo vi dà *La crociata dei ragazzi*, di Brecht: la poesia che narra del viaggio disperato e senza fine di un gruppo di bambini, nella Polonia distrutta dalla guerra. E allora voi sentite, per un attimo, anche il significato, diremmo, storico di questa rassegna di girotondi e canzoncine infantili.

Gli interpreti sono stati tutti assai bravi: in primo luogo l'attore Paolo Poli, attore di classe, mimo, cantante, dotato di una versatilità ora molto più controllata di qualche tempo fa, e quindi più felice; la Lawrence, danzatrice eccellente; Fernanda Patriarca, anch'essa ottima danzatrice, giovanissima. Ma ricordiamo tutti: A. Celso, A. Jannitto, M. Selva, G. Giusti, P. Ruthrof, V. Faber. Scene (collages di ritagli di giornali) di Luca Crippa. Un successo degno dei migliori *recitals* del Gerolamo. Con richiesta di «bis» (la divertente nuova versione di *Cappuccetto rosso*, raccontata dal Poli in modo esilarante).

12. D. MANZELLA, «Mamma mia voglio il cerchio», «L'Italia», 5 giugno 1960

Questa volta gli attori di «La borsa di Arlecchino», presentatasi ancora al Teatro Gerolamo, hanno eliminato dal loro programma gli atti unici, e si sono esibiti in canti e danze. La loro forza, la loro originalità sono date dall'arguto senso parodistico. Anche nelle filastrocche popolari, nei giochi dei bambini – che compongono in prevalenza la prima parte dello spettacolo, intitolato *Mamma voglio il cerchio* – sebbene rimanga inalterato il testo, le loro trovate sceniche, la loro mimica, le loro variazioni di tono lo reinventano.

C'è a volte, è vero, un eccesso di intellettualismo in quel gioco di reinvenzione, allusioni rapide che solo certi spettatori raffinati riescono ad afferrare, specie per i continui riferimenti ai vezzi, alle caratteristiche di altri attori famosi, ma famosi nella cerchia ristretta – dobbiamo purtroppo dire così – di chi ha consuetudine con gli spettacoli teatrali, siano essi di prosa, di lirica o di rivista. Ma nei due tempi non se ne abusa, né la parodia cede sovente il posto alla satira mordace. Semmai essa scaturisce, non meno vivida, e tuttavia controllata dal buon gusto, dalla contrapposizione delle idealità dei tempi passati, a volte ipocrite nelle manifestazioni esteriori, a volte

sincere nelle espressioni poetiche, coi modi sbrigativi, piuttosto rudi e più schietti dei tempi presenti (e ci riferiamo al numero di chiusura dello spettacolo, *I bruciati freddi*).

Tenuto conto che la Compagnia «La borsa di Arlecchino» si considera un «caffè-teatro», questi due tempi sono in sé un esempio di coerenza, poiché sono composti da «numeri» che si adattano appunto a un particolare locale di svago. La differenza sta nella scelta di quei «numeri» che non cercano le sollecitazioni visive, e quasi le eliminano del tutto, per dar modo di emergere al testo e alle musiche che l'accompagnano.

A esibirsi con maggior frequenza è Paolo Poli – intelligente, versatile, ma al quale un controllo delle eccessive smanie esibizionistiche potrebbe giovare; – e notevoli sono le risorse buffonesche di Claudia Lawrence, che è stata più volte applaudita a scena aperta, e di Ferdinanda Patriarca, Augusto Jannitto, Peter Ruthrof, Victor van der Fabern [sic]. I testi sono stati compilati dagli stessi attori: però ce n'è uno di E. Jonsco *La ragazza da marito*, e una ballata è di Bertolt Brecht *La crociata dei ragazzi*.

Accoglienze molto liete, e applausi calorosi alla fine, anche per il regista Aldo Trionfo. Le scene e i bizzarri costumi sono di Luca Crippa.

Da oggi le repliche.



AFL

Archivio della Fondazione Luzzati - Teatro della Tosse, Manifesti

FMN, BdA

Fondazione Mario Novaro, Cartella Borsa di Arlecchino (contiene 14 documenti: fotografie in bianco e nero, programmi di sala e articoli di sala)

MBA, FPM

Museo Biblioteca dell'Attore, Fondo Paolo Minetti

ORMETE, BORSA DI ARLECCHINO²

ORMT-03a, Intervista a *Bertieri Claudio*, di *Cavaglieri Livia*, Genova, 26 novembre 2013

ORMT-03d, Intervista a *De Virgiliis Giorgio*, di *Cavaglieri Livia*, Genova, 25 novembre 2013

ORMT-03b, Intervista a *Giubilei Paola*, di *Cavaglieri Livia*, Genova, 19 dicembre 2013

1. I riferimenti comprendono anche gli articoli riprodotti e trascritti nell' "Antologia delle cronache", pp. 119-138.
2. Cfr. <<http://patrimoniorale.ormete.net/project/la-borsa-di-arlecchino-di-genova/>>.

- ORMT-03c, Intervista a *Lawrence Claudia*, di *Cavaglieri Livia*, Milano, 31 ottobre 2013
ORMT-03f, Intervista a *Minetti Paolo*, di *Signorelli Manuela*, Genova, 7 dicembre 2011
ORMT-03e, Intervista a *Minetti Paolo* e *Giubilei Paola*, di *Signorelli Manuela* e *Cavaglieri Livia*, Genova, il 14 dicembre 2013
ORMT-03g, Intervista a *Poli Paolo*, di *Orecchia Donatella*, Roma, 16 aprile 2014
ORMT-03i, Intervista a *Selva Myria*, di *Signorelli Manuela*, Genova, 22 novembre 2011

Bibliografia

- ALUIGI, D.
2014 *Aldo Trionfo: la formazione di un immaginario*, «La Riviera Ligure», XXV, 74, pp. 21-35
- ANTONI, N.
1959 *A Genova, un caffè, dove si recita - La "Borsa di Arlecchino" teatro contro corrente*, «Paese sera», 9 gennaio
- ANTONUCCI, G.
1978 *La regia teatrale in Italia (e altri scritti sulla messinscena)*, Roma, Edizioni Abete
- ARDINI, D. - VIAZZI, C.
2008 *La Borsa di Arlecchino e Aldo Trionfo: dall'Archivio di Luna-ria Teatro*, Genova, De Ferrari
- «Avanti!»
1959 V.R., *Applausi dei milanesi alla «Borsa d'Arlecchino»*, 17 ottobre
- BAIARDO, E.
1999 *L'identità nascosta. Genova nella cultura del secondo Novecento*, Genova, Erga
- BASSANO, E.
1957 *Molta comicità alla Borsa d'Arlecchino*, «Il Corriere Mercantile», 31 ottobre
1957 *L'ultimo venuto di Dario G. Martini*, «Il Corriere Mercantile», 23 dicembre
1958 *Fa molto «cave» Eugène Jonesco all'Arlecchino*, «Il Corriere Mercantile», 15 febbraio
- BERETTA, P.C.
1974 *Storia del teatro dialettale genovese*, Genova, Tolozzi
- BERTIERI, C.
1961 *La breve stagione della 'Borsa di Arlecchino'*, «Liguria»,

- XXVII, 2, ora in «La Riviera Ligure», XXV, 74, 2014, pp. 71-77
- 2001 *La Stalingrado dei teatri, in 1945/2000: la cultura in Liguria. Prima parte: 1945/1960*, Genova, Fondazione Mario Novaro, 2001, pp. 130-149
- BORAGINA, P.
2015 *Il mago dei prodigi*, Torino, Aragno
- BORGIA, L.
2006 *L'evento e l'ombra: fenomenologia del nuovo teatro italiano 1959-1967*, Lucca, Maria PaciniFazzi
- BOTTARO, M. - PATERNOSTRO, M.
1982 *Storia del teatro a Genova*, Genova, Esagraph, 2 voll.
- BUONACCORSI, E.
2004 *Una scena in movimento. Il teatro a Genova tra gli anni sessanta e settanta*, in *Attraversare Genova: percorsi e linguaggi internazionali del contemporaneo anni '60-'70*, a cura di S. Solimano, Milano, Skira
- 2014 *Il gioco è all'inizio. Aldo Trionfo e Beckett alla Borsa di Arlecchino*, «La Riviera Ligure», XXV, 74, pp. 37-49
- CAPRILE, L.
1999 *Gli esordi di quel ragazzo timido e gentile. Così lo raccontano Minetti, Rotta e Conte*, «Il Secolo XIX», 4 febbraio
- CAPRIOLO, E.
2002 *Un regista eccentrico che fa storia a sé*, in *Il teatro di Trionfo*, a cura di Franco Quadri, Milano, Ubulibri, pp. 41-44
- CARANDINI, S. - FAZIO, M.
1980 *Il sipario magico di Emanuele Luzzati*, Roma, Officina
- CASCETTA, A.
2000 *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Firenze, Le Lettere
- CAUSIN, C.
2002 *Storia di una scena d'avanguardia: la Borsa di Arlecchino*, «Biblioteca teatrale», n.s., n. 61-62, pp. 77-109
- CAVAGLIERI, L. (a cura di)
2014 «La Riviera Ligure» (numero monografico dedicato alla Borsa di Arlecchino), XXV, 74
- CHIAROMONTE, N.
1960 *La situazione drammatica*, Milano, Bompiani
- CICCIARELLI, T.
1958 *Les retrouvailles di Arthur Adamov - Solo loro lo sanno di Jean Tardieu*, «Il Lavoro Nuovo», 21 maggio

- 1959 *Tante canzoni e due farse di Feydeau*, «Il Lavoro Nuovo», 18 aprile
1959 *Un atto di Beckett e canzoncine povere*, «Il Lavoro Nuovo», 27 maggio
1960 *Una prima europea alla Borsa di Arlecchino. Il "leone" di Amos Kenan. Una feroce satira contro la dittatura*, «Il Lavoro Nuovo», 6 febbraio
1960 *Prima assoluta alla Borsa di Arlecchino. Per Jean Genet l'assassino è un santo*, «Il Lavoro Nuovo», 9 aprile

COMOLLI VIAZZI, M.P.

- 1993 *Alle origini dell'off. Genova: la Borsa di Arlecchino*, «Genova se ci sei», III, n. 10, pp. 12-16

CONSOLINI, M.

- 2001 *Rivolte, utopie e tradizione nel teatro francese*, in R. Alonge - G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, vol. III, pp. 331-433

CONTE, T.

- 2002 *L'amato Bene*, Torino, Einaudi

«Corriere d'informazione»

- 1960 *Una pièce amara di Genêt*, 16 maggio

CUT (CENTRO UNIVERSITARIO PER IL TEATRO)

- 1965 *L'organizzazione del teatro a Genova*, [Genova], A.T.A.

DAVOLI, S.

- 1990 *Le mille e una scena. Teatro, cinema, illustrazione di Emanuele Luzzati*, Reggio Emilia, Assessorato alla cultura

DE MARINIS, M.

- 1987 *Il nuovo teatro: 1947-1970*, Milano, Bompiani

DE MATTIA, R.

- 1964 *Teatro universitario e sperimentalismo*, «Sipario», XIX, 217, maggio, pp. 22-23

DE MONTICELLI, R.

- 1958 *Le catacombe di Arlecchino*, «Il Giorno», 14 gennaio
1959 *Spettacolo in due pezzi*, «Il Giorno», 17 ottobre
1960 *Un atto di Jean Genêt e un'antologia popolare*, «Il Giorno», 15 maggio

DE NICOLA, F. - TROVATO, R.

- 2002 *Parole e scene di un secolo in Liguria*, Alessandria, Edizioni dell'Orso

DI GIAMMARCO, R.

- 1985 *Paolo Poli*, Gremese, Roma

FAZIO, M.

- 2001 *Cabaret, anticamera del teatro*, in R. Alonge - G. Davico Bo-

nino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, vol. III, pp. 899-919

FOSSATI, F.

1971 *Fumetti: incontro con Claudio Bertieri*, «C'è : in città e in riviera», 1, n. 5, 4-17 giugno

GALLERIA D'ARTE IL VICOLO DI GENOVA (a cura di)

1985 *Lele Luzzati: figure incrociate. L'opera completa di un protagonista della grafica*, la casa Usher, Firenze

GALLONI, G.

1958 *Feydeau, Ionesco e Cocteau*, «L'Unità», 23 marzo

1959a «*Jacques ovvero la sottomissione*» di Eugène Ionesco, «*In famiglia*» di Jacques Prévert, «*Un coniglio molto caldo*» di René de Obaldia, «*Il linguaggio delle famiglie*» di Jean Tardieu, «Sipario», XIV, 155, p. 56

1959b «*All'osteria di Carolina*» di Michel de Ghelderode, «*Uno straniero a teatro*» di André Roussin, «Sipario», XIV, n. 155, marzo, p. 56

1959c *Due atti unici di Georges Feydeau*, «L'Unità», 18 aprile

1960a *Il Leone di Amos Kenan, Mamma mia voglio il cerchio!*, «Sipario», XV, 168, p. 17

1960b «*Sorveglianza speciale*» e «*canzoni di corte e popolari*», «L'Unità», 9 aprile

1960c *Fra i tavolini di un caffè si recitano bene autori nuovi. Il "leone" di Kenan, "Mamma mia voglio il cerchio", rivista musicale*, «Sipario», XV, 168, aprile

1961 *A Genova muore anche il teatro*, «L'Unità», 3 giugno

G.B.

1960 *La Borsa di Arlecchino*, «Avanti», 15 maggio

1962 *Paolo Poli, autore e attore "off di via Veneto"*, «Sipario», XVII, 195, luglio

GIANOLI, L.

1959 *Poeti cantanti*, «Sipario», XIV, 164, dicembre, p. 68

GROPALI, E.

1977 *Il teatro di Trionfo, Missiroli, Cobelli. La disperazione travestita*, Venezia, Marsilio

G.T.

1960 *La borsa di Arlecchino*, «L'Unità», 15 maggio

KEZICH, T.

1959 *Nasce il cabaret*, «Settimo Giorno», 29 ottobre

«(II) Lavoro Nuovo»

1957 *Vice, Alla Borsa di Arlecchino «Cinque storie da ridere per voi»*, 31 ottobre

1961 *Vice, Il dr. Jekyll e mr. Hyde*, 31 maggio

- 1961 Vice, *Il 'T.61' al Duse. Tre atti unici di Marcello Barlocco*, 14 giugno
- LEYDI, R. (a cura di)
1959 *La Piazza. Spettacoli popolari italiani descritti e illustrati*, Milano, Avanti!
- LUZZATI, E. - CIRIO, R.
2000 *Dipingere il teatro. Intervista su sessant'anni di scene, costumi, incontri*, Roma-Bari, Laterza
- MANCIOTTI, M.
1957 *Inaugurata la "Borsa di Arlecchino"*, «Il Secolo XIX», 31 ottobre
1958a *Inaugurata la stagione alla Borsa d'Arlecchino: Prevért, Obaldia, Tardieu, Ionesco*, «Il Secolo XIX», 11 ottobre
1958b *Ionesco e Tardieu*, «Il Secolo XIX», 12 dicembre
2002 *Tre stagioni di una piccola rivoluzione*, in F. Quadri (a cura di), *Il teatro di Trionfo*, Milano, Ubulibri, pp. 47-51
- MANZELLA, D.
1960a *Di tutto un po' nella borsa di Arlecchino*, «L'Italia», 15 maggio
1960b *«Mamma mia voglio il cerchio»*, «L'Italia», 5 giugno
- MARINAI, E.
2007 *Gobbi, Dritti e la satira molesta. Copioni di voci immagini di scena (1951-1967)*, Pisa, ETS
- MARTINI, D.G.
2003 *Quell'iniziativa coraggiosa che sfidava la città spenta*, «Corriere mercantile», 5 dicembre
- MEGALE, T.
2009 *Paolo Poli, l'attore lieve. Un percorso a rebours da Sillabari a Rita da Cascia*, Bergamo, Litostampa Istituto Grafico
2013 *Paolo Poli*, in *Archivio Multimediale degli Attori Italiani*, Firenze, Firenze University Press, <<http://amati.fupress.net>>
- MELDOLESI, C.
2009 *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi (1984')*, Roma, Bulzoni
- MINETTI, P.
1986 *Memorie della Borsa d'Arlecchino: seguita da lettere alla stessa*, Genova, Libreria S. Sileno
- MORMINO, I.
1959 *Un pizzico di avanguardia nella Borsa d'Arlecchino. Quando i teatri escono dal segreto delle 'cantine'*, «Il tempo del lunedì», 26 ottobre

- NICOLETTI, A.M. - MANARA, E. - BOZZO, G.
1999 *Genova. Il Palazzo della Nuova Borsa*, Genova, Sagep
- «(La) Notte»
1960 [VICE], *Il «nero» Genet tra canti e mimi*, «La Notte», 16 maggio
- NOVARO, M. (a cura di)
1995 *Claudio a quadretti: analisi e ipotesi sul fenomeno Bertieri: 20 settembre 1995*, Genova, Erredi
- NOVARO, M. - BERTIERI, C. (a cura di)
2007 *I protagonisti a Genova*, Genova, De Ferrari
- ORECCHIA, D.
2014 *La Borsa di Arlecchino e l'attore: note storico critiche*, «La Riviera Ligure», XXV, 74, pp. 51-65
- PAOLETTI, M.
2017 *Manuale atipico di sopravvivenza teatrale. Emanuele Conte e il Teatro della Tosse*, Corazzano, Titivillus
- PARRINI, A.
1958 *Il bello indifferente*, «Gazzetta del Lunedì», 28 marzo
- PARODI, M.
2010 *Memorie di una vita futura. Storia di una educazione teatrale*, Cosenza, La Mongolfiera 147
- PEIROLERO, C. (a cura di)
1991 *Una giovinezza ferita. Gli spettacoli elisabettiani di Aldo Trionfo*, Genova, Costa&Nolan
- POLI, P. - PANNACCI, G.
2014 *Siamo tutte delle gran bugiarde*, Roma, Perrone
- POLI, P. - STRABIOLI, P.
2013 *Sempre fiori mai un fioraio. Ricordi a tavola*, Milano, Rizzoli
- PROGRAMMI DI SALA
1957 *Cinque storie da ridere per voi*, [ottobre], in FMN, BDA
1958a *L'inutile Cristoforo – La lezione – I Boulingrin e Solo loro lo sanno – Les retrouvailles*, [maggio], in FMN, BDA
1958b *Programma della stagione 1958-59*, [ottobre], in FMN, BDA
1959 *Programma della stagione 1959-60*, [dicembre], in FMN, BDA
1961 *Eva a gogo – Dalla parte di lui*, [maggio], in FMN, BDA
1962 *Con licentia de' superiori*, [aprile], in FMN, BDA
- PUPPA, P.
1990 *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Roma-Bari, Laterza

- QUADRI, F.
2002 (a cura di), *Il teatro di Trionfo*, Milano, Ubulibri
- REBORA, R.
1959 *La Borsa di Arlecchino*, «Sipario», XIV, 163, novembre, pp. 23-24
1960 *Alla fine della stagione appaiono ancora alcuni testi interessanti*, “*Sorveglianza speciale*” di Jean Genet, «Sipario», XV, 170, giugno, pp. 33-34
- RIETMANN, C.M.
1958 *Tre atti unici alla Borsa di Arlecchino. Lorenzoni, Ionesco, Courteline*, «Il Secolo XIX», 15 febbraio
1959a *Una novità di Michel de Ghelderode alla Borsa di Arlecchino. All'osteria di Carolina*, «Il Secolo XIX», 28 gennaio
1959b *Canzoncine povere e commedia d'eccezione alla Borsa d'Arlecchino. Fin de partie' di Samuel Beckett*, «Il Secolo XIX», 27 maggio
1959c *Escorial*, «Il Secolo XIX», 19 dicembre
1960 *Alla Borsa d'Arlecchino “Sorveglianza speciale”*, «Il Secolo XIX», 9 aprile
- ROSSI, G.
2005 *I miei anni con Carmelo Bene*, Firenze, Edizioni della Meridiana
- SCAPARRO, M.
1960 “*Escorial*” di Michel de Ghelderode, *Piccole storie*, «Sipario», XV, 166, febbraio, p. 34
- SCARLINI, L.
2013 *Alfabeto Poli*, Torino, Einaudi
- SIGNORELLI, M.
2012 *Ai margini delle istituzioni, al centro della sperimentazione: Genova e la Borsa di Arlecchino*, Tesi di Laurea magistrale discussa presso l'Università degli studi di Genova, a. a. 2011-12
- STRIGLIA, G.
1959 *Parole di demoni e storie di santi nel quadro sontuoso di una trama barocca*, «Corriere Mercantile», 19 dicembre
1960 *Il leone di Amos Kenan, Mamma mia voglio il cerchio*, «Corriere Mercantile», 6 febbraio
1961 *Anche a Genova qualcosa di nuovo. Il miracolo della Borsa d'Arlecchino*, «Il Comune», 22 febbraio
- TERRON, C.
1959 *Dalla provincia finalmente un teatro*, «Corriere Lombardo», 17 ottobre
1960 *Criminali e trovadori*, «Corriere lombardo», 16 maggio

- TESSARI, R.
1996 *Teatro italiano del Novecento, fenomenologie e strutture: 1906-1976*, Firenze, Le Lettere
- TROVATO, R.
2005 *Dario G. Martini l'antiapocalisse. Un autore teatrale italiano fra due millenni*, Roma, Aracne
2008 *Attori dal sottosuolo: da Paolo Poli a Carmelo Bene, ovvero il trionfo della recitazione*, «Il castello di Elsinore», 57, pp. 115-122
- «(L') Unità»
1960 [VICE], *La «Borsa di Arlecchino» presenta «Mamma mia voglio il cerchio»*, 5 giugno
- URSINI URSIČ, G. - RAUCH, A. (a cura di)
1996 *Emanuele Luzzati scenografo*, Genova, Tormena
- VIAZZI, C.
1957 *Teatro Universitario. Il Centro per il Teatro dell'Università di Genova*, «Ridotto», VII, 1957, pp. 68-71
1968 *40 anni di teatro radiofonico genovese: 1928-1967*, Genova, Artigiana
1971 *La Borsa d'Arlecchino: avanguardia e indifferenza*, «Corriere mercantile» (speciale della rubrica *Il rigamatta, settimanale di cultura*), 17 aprile
2001 *Passerelle, ribalte e festival, in 1945/2000: la cultura in Liguria. Prima parte: 1945/1960*, Genova, Fondazione Mario Novaro, pp. 162-173
- VICE
1961 *Alla Borsa d'Arlecchino. Eva a gogo – Dalla parte di lui*, «Il Corriere mercantile», 22 febbraio
- VISONE, D.
2010 *La nascita del nuovo teatro in Italia 1959-1967*, Corazzano (Pisa), Titivillus
- V.R.
1959 *Applausi dei milanesi alla «Borsa d'Arlecchino»*, «Avanti!», 17 ottobre



III. Il Beat 72 di Roma. Le prime stagioni

Donatella Orecchia



Il Beat 72.
Le prime stagioni

I luoghi e le storie

aA

153



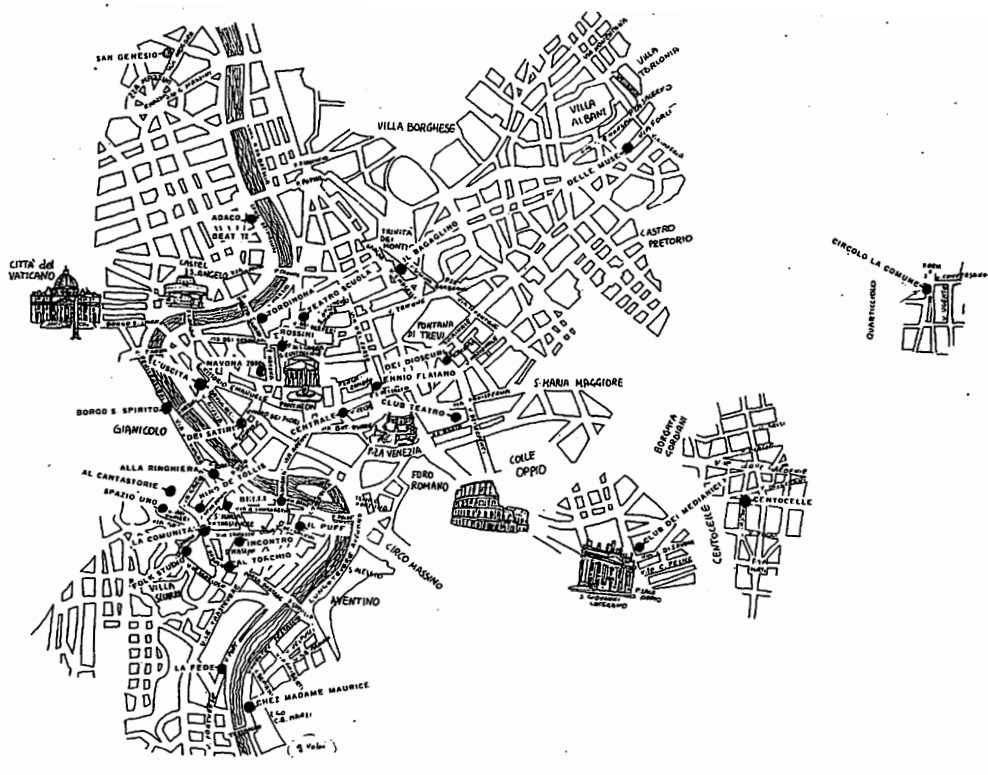
aA

Nel luglio del 1973, sulle prime pagine di «Sipario», Liliana Madeo e Giovanni Lombardo Radice firmano un dossier sui piccoli teatri romani, articolato in un intervento introduttivo, dal sintomatico titolo di *Il boom teatrale di Roma*, e in una breve *Guida ai teatrini della capitale*, con sintetiche note per ciascuno di questi 31 spazi e una mappa che visualizza la loro collocazione geografica¹. Siamo alla fine della parabola che abbiamo scelto di trattare ricostruendo le prime stagioni di una delle più significative realtà teatrali di quegli anni, il Beat 72, e la fotografia che i due critici ci restituiscono della capitale aiuta a contestualizzare la nostra storia. Agli inizi degli anni Settanta, non sono solo gli artisti a proliferare a Roma ma anche gli spazi, intesi come luoghi della ricerca e come laboratori in cui sperimentare forme e linguaggi e, forse soprattutto, come alternative al circuito dei teatri principali. Roma, dove «lo spazio lasciato vacante dai teatri a gestione pubblica è più ampio che in altre città è diventata polo di attrazione di questi teatranti di nuovo conio [...]. Tutti sono giovani o giovanissimi. Molti hanno buona cultura. Per lo più

155

1. Rinvio alle considerazioni quadro in VISONI 2010, pp. 137-168.

Il Beat 72.
Le prime stagioni



Ecco una 'piantina che indica la dislocazione dei «teatrini» romani. La concentrazione maggiore è in Trastevere.

Mappa dei piccoli teatri a Roma, 1973

«Sipario», luglio 1973

sono intercambiabili nei ruoli, attori, registi, organizzatori, autori, scenografi, costumisti [...]. La compagnia, di solito, è il nucleo in cui si consolidano interessi professionali, affettivi, sentimentali, intellettuali, politici [...]. La scelta di un testo, l'allestimento, le rappresentazioni stesse sono accompagnate da furiose e dotte discussioni, da interminabili analisi dell'opera e dei significati da portare alla luce». Ciò che però li accomuna realmente e innanzitutto sembra essere «il problema finanziario»: trovare nuovi spazi e scendere nelle cantine è diventata allora «una necessità»². Fra i nomi dei «teatrini off» ecco ricordati l'Abaco di Ricci, Alla Ringhiera di Molè, La Fede di Nanni, il Club Teatro di Remondi e Caporossi, La Comunità, Spazio Uno, Tordinona, Il Beat 72.

La storia, in verità, era iniziata circa un decennio prima quando, nel 1961, Carmelo Bene aveva aperto il suo Teatro Laboratorio mentre Claudio Remondi aveva iniziato la sua ricerca al Leopardò (poi mai realmente aperto in quella sede) e, ancora, quando nel 1964 Mario Ricci aveva avviato l'attività del suo Club Orsoline 15 e Ulisse Benedetti e Furio Servadei avevano aperto il loro primo locale in via Fonte dell'Olio. Da quel momento il fenomeno delle così dette “cantine romane” si era diffuso in tutta la città, creando una realtà teatrale concreta, accanto e spesso in conflitto con quella delle istituzioni, con logiche economiche, tipologia di proposta estetica, modalità di fruizione profondamente diverse dal teatro di tradizione, ma niente affatto omogenee fra loro³. Quando, poi, nel 1968 avranno chiuso alcuni spazi ormai divenuti storici (il Divino amore di Carmelo Bene, il Club Orsoline 15 di Ricci, il Teatro dei 101 del gruppo di Antonio Calenda, il Teatro Leopardò di Claudio Remondi, il Dioniso Club di Celli e il Porcospino), si potrà dire conclusa la prima stagione delle cantine storiche⁴. Altri spazi verranno aperti

2. LOMBARDO RADICE 1973, pp. 4-5.

3. Parallelamente, già a partire dalla metà degli anni Cinquanta, si erano affermate a Roma anche importanti gallerie specializzate in arte contemporanea, che saranno lungo tutti gli anni Sessanta il punto di riferimento di un movimento artistico internazionale di grande portata: è del 1954 l'apertura della Tartaruga di Plinio De Martiis, del 1957 quella della Salita di Gian Tomaso Liverani e dell'Attico di Fabio Sargentini.

4. Alcuni dei protagonisti di quella stagione passarono al teatro ufficiale (il Teatro 101, il Porcospino), Carmelo Bene interruppe per qualche anno l'attività teatrale e si dedicò al cinema, Ricci aprì di lì a poco l'Abaco, Remondi chiuse il Leopardò inizierà il suo percorso accanto a Caporossi e con lui aprirà il Club Teatro.

allora, seguendo direzioni differenti, con una motivazione di base che si caricò «di un implicito significato politico, dando vita a una nuova struttura di carattere collettivo»⁵.

È ben vero che, a partire dal 1968, e più ancora dopo il 1970, era maturato un più complessivo cambiamento dell'atteggiamento, delle motivazioni estetiche e politiche che muovevano i protagonisti della ricerca teatrale italiana e che tutto ciò non poteva che ripercuotersi anche sulla scelta degli spazi in cui agire e sul modo di condurli. A partire da allora, la tendenza a riunirsi in formazioni collettive aveva portato a connotare questi spazi in modo più netto anche sotto il profilo dell'identità estetica, tanto che la maggior parte delle cantine si proporrà da quel momento in avanti come luogo in cui «l'identità artistico-culturale e la creazione di gruppo possono coincidere»⁶.

In questo quadro, il Beat 72, in modo analogo alla galleria dell'Attico⁷ e, per la musica, al Folkstudio, è fra le poche realtà che, attive già negli anni Sessanta, proseguono ininterrottamente anche dopo il 1968, costituendo così un prezioso ponte fra generazioni diverse. Perché fra l'altro, pur nelle discontinuità anche significative da cui l'arte e il teatro italiano di ricerca vennero segnati in quegli anni, tuttavia il magmatico terreno culturale in cui maturano i principali percorsi artistici deve essere guardato nella sua articolazione sul lungo periodo di un ventennio, proprio per riverificare, oggi a distanza di tanti anni, cesure e permanenze, rotture e continuità.

5. SINISI 2001, p. 712.

6. MARGIOTTA 2013, p. 170. Non sono pienamente d'accordo con l'ipotesi suggerita da alcuni che, prima di questo periodo, la scelta di spazi di ricerca alternativi sia stata dettata solo o da una tensione polemica e irrisoria nei confronti del teatro ufficiale o dalla necessità di una maggiore libertà rispetto a vincoli economici e burocratici. Certo, entrambe queste motivazioni furono presenti, ma non si può negare che Ricci o Bene, per fare due esempi, abbiano fatto in quegli anni una scelta estetica anche in relazione agli spazi da loro gestiti.

7. La galleria l'Attico, fondata nel 1957, in Piazza di Spagna da Bruno Sargentini, si apre, a partire dal 1966 per iniziativa di Fabio Sargentini (figlio di Bruno), a una programmazione sperimentale (in quell'anno vengono organizzate le mostre di Pascali, Kounellis, Pistoletto, Mattiacci). È del 1967 la mostra di Jannis Kounellis e Pino Pascali *Fuoco, Immagine, Acqua, Terra*, che ebbe un carattere anticipatorio rispetto all'esplosione dell'Arte povera. Le pozzanghere vere di Pascali con l'acqua vera, il fiore di Kounellis con il fuoco vero: questo scosse profondamente il pubblico e ruppe definitivamente lo spazio contemplativo. Nel 1968 Fabio chiude la sede di Piazza di Spagna e si trasferisce in un grande garage in Via Beccaria dove prosegue la sua ricerca fino al 1976. Cfr. <<http://www.fabiosargentini.it>>

In una recente testimonianza, Fabio Sargentini, invitato a parlare all'interno della manifestazione '70. *Arte a Roma: i protagonisti raccontano* al Palazzo delle Esposizioni della capitale, ha raccontato degli «anni fiammeggianti» e carichi di vita, riferendosi agli anni Settanta, che furono tuttavia – ha voluto sottolineare non senza polemica rispetto a una impostazione dell'iniziativa che gli pareva tendere a sottolineare l'assoluta originalità del decennio '70 – figli del decennio precedente, quando esplosero la Pop Art, l'Arte concettuale, l'Arte Povera e l'Attico aveva già avviato la sua attività⁸.

Anche il Beat 72 partecipa da protagonista a questo passaggio culturale e la scelta di focalizzare l'attenzione in questo studio sulle prime stagioni di attività del locale fino a giungere al 1974 deriva proprio dalla volontà di problematizzare quel passaggio storico, culturale, artistico, anziché insistere sulle cesure; significa inoltre collocare la storia del Beat all'interno del più ampio movimento del teatro italiano, che qui preferisco indicare con l'ampia categoria di “teatro di ricerca” senza ulteriori specificazioni, pur non dimenticando affatto le importanti periodizzazioni e definizioni proposte dalla critica e dalla storiografia contemporanee⁹.

8. Incontro con Fabio Sargentini, 13 febbraio 1914, Palazzo delle Esposizioni di Roma. <<http://www.palazzo.esposizioni.it/media/anni-70-incontro-con-fabio-sargentini>>

9. I termini che definiscono un fenomeno hanno un peso e una storia. La critica e la storiografia teatrali hanno da sempre manifestato una volontà di periodizzazione e di definizione particolarmente accentuate in merito al teatro italiano di ricerca, fin a partire dalla critica militante (Bartolucci, Fadini, Quadri, Capriolo, ecc.) che ha accompagnato nel corso degli anni Sessanta e Settanta i percorsi di ricerca artistici. Ricordo di seguito alcune delle principali proposte storiografiche che hanno affrontato la questione globalmente: la definizione di *nuovo teatro* data dai critici organizzatori del Convegno di Ivrea (cfr. almeno BARTOLUCCI - CAPRIOLO - FADINI - QUADRI 1967); l'ampia categoria di (*neo*)*avanguardia teatrale* proposta da Quadri nel 1977, che comprende gli anni dal 1960 al 1976 (QUADRI 1977), ripresa fra gli altri anche da Silvana Sinisi (SINISI 2001); l'ampia sintesi del fenomeno del *Nuovo teatro*, all'interno del vasto contesto internazionale di rifondazione della scena teatrale a partire dalla data simbolica del 1947 (data di fondazione del Living Theatre) fino ad arrivare a una prima cesura nel 1970, proposta da De Marinis (DE MARINIS 1987); la proposta di Gigi Livio di *Teatro di contraddizione* a indicare solo una parte di esperienze teatrali e di artisti, senza una rigida definizione cronologica, ma con una netta individuazione della poetica artistica dei protagonisti – Bene, Quartucci e Tatò, De Berardinis e Peragallo, Sudano, Remondi e Caporossi, Cecchi – (LIVIO 1984); la proposta del progetto coordinato da Lorenzo Mango – e che coinvolge Visone, Margiotta e Valentino – di utilizzare in modo inclusivo la definizione di *Nuovo Teatro*, arginandola all'Italia, cogliendone, l'origine nel 1959 ed estendendola almeno fino agli anni Ottanta (VISONE 2010, MARGIOTTA 2013, VALENTINO 2014), proposta che deve essere letta come strettamente collegata al discorso che Mango articola, a partire da Bartolucci, sulla *scrittura scenica* e che gli permette

Le discontinuità e le cesure che gli storici hanno individuato nella storia teatrale di questi anni (il 1967 anno del Convegno di Ivrea; il 1970 – DE MARINIS 1987 –; il 1972 – QUADRI 1977, anche ricordato da Mango in MARGIOTTA 2013) si riflettono ovviamente anche sulla storia del Beat 72, eppure non in modo così significativo da indicare il perimetro del racconto di questo volume. La narrazione non si interrompe, dunque, nel 1970 né nel 1972. Troppo vicina all'inizio dell'effettiva programmazione teatrale del Beat (il 1966), la data del 1970 non terrebbe in considerazione una presenza fondamentale come Carlo Cecchi e il Granteatro, che arriva al Beat nel 1971, fra l'altro nello stesso anno dell'*Amleto* di Vasilicò. Chiudere con il 1972, che pure indica una cesura importante con l'arrivo di Simone Carella e l'inizio della sua operosa attività di direzione artistica (anno anche di debutto delle *120 giornate di Sodoma* di Vasilicò, presto considerato caposaldo del Teatro Immagine), non avrebbe permesso di verificare il passaggio e la trasformazione interna al Beat e le persistenze che continuano a caratterizzarne la sua programmazione nei primissimi anni Settanta: Gian Franco Mazzoni, con il suo lavoro con le fonti orali che prosegue oltre *Cappelli e Berretti* con *Bassa Macelleria*, i primi lavori di Donato Sannini accanto a Roberto Benigni, ma anche la presenza sempre più significativa di gruppi di ricerca di musica contemporanea, sono solo tre esempi, ma importanti, di una forte linea di continuità della storia del Beat: persistere nell'essere un luogo in cui poetiche artistiche anche molto lontane le une dalle altre convivono nella differenza.

Sempre nella prospettiva di indagare permanenze e intrecci, anche nelle discontinuità, il lasso di tempo compreso fra il 1966 e il 1974 permette di indagare il succedersi in uno

di attraversare un ampio tratto della storia del teatro contemporaneo internazionale e di collocare l'esperienza italiana all'interno di un contesto molto vario, poco compatto sul piano delle poetiche e degli stili, ma rigorosamente rispondente alla domanda di fondo che il concetto e la pratica di scrittura scenica moderna pongono (MANGO 2003); una analogia proposta di Valentina Valentini (VALENTINI 2015) per un allargamento del campo di pertinenza del *Nuovo Teatro italiano*, sia in merito al periodo (a partire dal 1963 ad arrivare ai giorni nostri) sia in merito alle poetiche (molteplici, varie, spesso anche in conflitto fra loro). All'interno dell'ampio fenomeno così variamente definito, vi è poi l'articolarsi delle diverse tappe, o linee di ricerca: Teatro di sperimentazione o Teatro sperimentale, Teatro Immagine, Teatro postmoderno, Postavanguardia ecc. Non entro nel merito di queste di queste definizioni, ciascuna delle quali meriterebbe una storia a parte: tutto ciò ci porterebbe troppo lontano.

stesso spazio delle prime tre stagioni del teatro di ricerca italiano: una prima, la stagione «eroica», che vede soprattutto l'affermarsi di Bene, Quartucci, Ricci, De Berardinis e Pergallo e che si chiude con il Convegno di Ivrea del 1967 e la stagione dei movimenti del 1968; una seconda, caratterizzata dall'esplosione e la diffusione di una pratica sperimentale che, ereditate le proposte degli anni precedenti, «sonda e forza la tenuta linguistica del linguaggio teatrale [...] da tutte le angolazioni possibili»¹⁰, pone al centro della sua riflessione e pratica scenica il corpo ed entra fra l'altro in un rapporto più stretto con i movimenti culturali e soprattutto giovanili del tempo; una terza che si avvia a partire dal 1972 e che, nel 1973 con la Rassegna Nuove Tendenze a Salerno, organizzata da Bartolucci e Menna, viene battezzata come Teatro Immagine (l'occhio ritorna padrone, lo spettacolo è riportato sul palcoscenico dal regista demiurgo ritrovato)¹¹. Non solo il Beat registra questi passaggi, ma è in sé la testimonianza della persistenza, pur nelle trasformazioni anche significative della scena, di luoghi e di persone attraverso i quali questi intrecci, queste storie (con le loro continuità e discontinuità) prendono corpo.

Non esiste a oggi una storia del Beat 72. Il numero monografico di «Biblioteca teatrale» dedicato alla *Memorie delle cantine. Teatro e ricerca a Roma negli anni '60 e '70*, a cura di Silvia Carandini, è certamente un riferimento importante, utile a indicare la complessità e la varietà del panorama teatrale della capitale in quegli anni, in cui convivono esperienze della ricerca teatrale diverse, che si muovono non solo nelle «cantine» o nei circuiti della sperimentazione, ma anche in zone intermedie, quali per esempio lo Studio di arti sceniche Alessandro Fersen, l'Istituto del Teatro di Giovanni Macchia, le nuove scuole di danza (Elsa Piperno e Joseph Fontano) o l'attività di Gerardo Guerrieri e Anne d'Arbeloff al Teatro Club¹². Esistono contributi e rifles-

10. L. MANGO, *Introduzione*, in MARGIOTTA 2013.

11. QUADRI 1977, p. 15.

12. Rinvio al ricco volume di «Biblioteca teatrale» (CARANDINI 2012) e ai suoi numerosi contributi che sono segnalati nel dettaglio nella Bibliografia a questa sezione. In particolare, in relazione agli anni di cui mi occupo e all'esperienza del Beat 72, segnalo l'introduzione di Silvia Carandini (pp. 25-46), il contributo di Silvana Sinisi (pp. 85-94); le testimonianze di Mario Ricci (pp. 169-185), di Giancarlo Nanni (pp. 187-195) e di Rossella Or (pp. 197-208); l'intervento di Giuliano Vasilicò (pp. 219-138).

sioni sui singoli artisti e talvolta su singoli spettacoli (*Pirandello chi?* di Perlini, *Amleto* di Bene, per citarne due emblematici). Esistono ricostruzioni anche dettagliate della scena teatrale di quegli anni¹³. Eppure, non c'è una ricostruzione dell'attività del Beat 72, utile a inseguire gli intrecci, le influenze, le contaminazioni, le strategie culturali e quelle organizzative di uno spazio, il pubblico. E le sue memorie. Ciò che si sedimenta, che resta nei ricordi e che influenza l'immaginario. E poiché la memoria è costruttiva, non si ferma, entra persistentemente in dialettica con l'oggi, ecco che affrontare anche nel dettaglio la ricostruzione dei singoli eventi, farne la cronologia dettagliata, recuperare i documenti del tempo da mostrare nella loro integralità di fonti, è un modo per partecipare a quel processo.

Le pagine che seguono sono una ricognizione delle prime stagioni del Beat 72, in un percorso scandito in tappe, dall'apertura nel 1964 di un primo spazio culturale (e solo in parte teatrale), al trasferimento nel 1966 in una nuova sede, con l'avvio contestuale di una vera programmazione teatrale e musicale, fino alla prima importante cesura nel 1972, con l'inizio della collaborazione di Simone Carella nell'organizzazione di parte delle attività, per proseguire fino al 1974. La cronologia dettagliata degli spettacoli che si sono succeduti in questo spazio, ricostruita attraverso le fonti di archivio, la stampa periodica del tempo e le fonti orali, è un primo passo per avvicinarsi alla complessità di una storia che si articolò nell'intreccio di esperienze e percorsi artistici non riducibili a un'unità.

13. Dai classici QUADRI 1977, MOSCATI 1978, DE MARINIS 1987, ai recenti VIGONE 2010, MARGIOTTA 2013, VALENTINI 2015, già precedentemente citati. Per i riferimenti contestuali, quand'anche io non li citi direttamente nel testo, rimando alla Bibliografia.

aA

Da via Fonte dell'Olio a Via Gioachino Belli 72

163

Nel 1966 Ulisse Benedetti e Furio Servadei¹ prendono in affitto un locale in uno scantinato nel quartiere Prati di Roma, in via Gioachino Belli 72. Benché appassionati principalmente di teatro, li muove allora il desiderio di creare uno spazio culturale in cui accogliere ogni tipo di attività artistica. L'ex carbonaia, in via Fonte dell'Olio², che avevano gestito dal 1964 fino ad allora, si era rivelata infatti uno spazio troppo piccolo per le loro esigenze, capace sì di accogliere le serate jazz e i readings di poesie, ma poche attività teatrali, e per lo più monologhi per attore solo: Giancarlo Prati in uno spettacolo su Jacopone da Todi, per esempio.

La cantina di via Belli – presto nominata “Beat 72” – ha al contrario le giuste caratteristiche: uno spazio di circa 200 mq., con un «ingresso a livello strada [...]». Entrando, nel locale c'era subito una lunga scala che portava nelle due sale del foyer, che erano adiacenti alla sala teatrale. Questo era un

1. Furio Servadei rimarrà poco, lasciando al solo Benedetti la gestione del Beat.
2. Spazio che sarà rilevato da Franco Molè e accoglierà la prima fase de La ringhiera.



grande ambiente con due grandi archi a tutto sesto (misura della sala circa 6 metri di larghezza e 8 di profondità).

Uno spazio complessivamente ampio, dunque, fortemente caratterizzato da quelle colonne che, da un lato, limitano l'area dell'azione teatrale ma, dall'altro, definiscono in modo netto la particolare identità del locale. Uno spazio poco luminoso e molto umido, con grandi finestroni alti che «si affacciavano su un cortile interno», lasciati «sempre aperti, per togliere l'umidità»³; una cantina, una delle prime a Roma sorte sotto il livello della strada, come a nutrire in differente modo il terreno teatrale della capitale.

Sono sufficienti questi pochi dati relativi agli esordi del Beat 72 per indicare alcuni tratti che ne caratterizzeranno l'identità non solo nei primi anni, ma anche nel decennio successivo. Innanzitutto la direzione amministrativa e artistica di Ulisse Benedetti il quale non fu mai un artista con una compagnia propria, quanto piuttosto un illuminato e dinamicissimo organizzatore, promotore, direttore, tessitore di reti. Per questo motivo, e per le scelte che Benedetti fece in questi primi anni, in modo differente rispetto al panorama romano di allora e alle altre esperienze coeve, il Beat 72 si caratterizza presto per la sua particolare natura di «officina aperta»⁴, da un lato, e di locale non esclusivamente teatrale, dall'altro. Non uno spazio di creazione e di espressione di un singolo regista, musicista o di una singola compagnia, ma un luogo dove artisti diversi, già noti o esordienti, possono presentare i loro lavori, ricevendo protezione e sostegno; un luogo in cui è possibile essere ospitati e provare anche per un lungo periodo di tempo e gratuitamente. Qui il teatro è l'elemento centrale, ma non l'unico: lo spazio è aperto ai dibattiti d'arte, di cultura, di politica, ai concerti e alle performance di improvvisazione. E tutto ciò invoglia e facilita, in un clima culturale particolarmente effervescente, le occasioni di sperimentazione. Nel fare, negli incontri, attraverso i vissuti dei protagonisti di questi primi anni, si delinea gradualmente un percorso che accompagna le magmatiche trasformazioni della scena teatrale del tempo, le sostiene nei fatti, se ne fa garante e protettore, senza tuttavia forzarle o guidarle in una



3. Ulisse Benedetti in *VISONE* 2010, p. 167.

4. Ivi, p. 168.

direzione precisa. Sono molti i registi giovani che al Beat 72 debuttano e consolidano la loro fama; molti e anche molto diversi l'uno dall'altro: Giancarlo Celli, Carmelo Bene, Giuliano Vasilicò, Carlo Cecchi, Giorgio Marini, Memè Perlini, Cosimo Cinieri, Valentino Orfeo, Giancarlo Mazzoni, Otello Sarzi, Pippo Di Marca, Simone Carella, Bruno Mazzali, Rosa Di Lucia, Benedetto Simonelli e Luciano Meldolesi; e questo anche grazie a esponenti del mondo culturale e critici che seguono con interesse le serate, che intervengono sulle maggiori testate nazionali, che mantengono vivo un osservatorio permanente sulla ricerca artistica e teatrale romana: Augias, Chiaromonte, Cordelli, De Chiara, Tian, Chiarini, Savioli, Bertin, De Feo, Flaiano, per nominarne solo alcuni.

L'inizio delle attività. Roma 1966. L'arrivo di Carmelo Bene

Il primo anno di apertura del Beat è indicativo della sua natura ibrida: da un lato, l'attività di diffusione e di riflessione sulla Beat Generation fa del locale uno dei primi punti di riferimento per la conoscenza e la divulgazione in Italia dei poeti americani e della cultura di contestazione; dall'altra, alcuni importanti contatti con il mondo del teatro segnalano la precisa intenzione di aprire lo spazio alla ricerca e alla sperimentazione artistica performativa, che convive con attività di intrattenimento come le serate da ballo dei fine settimana, necessarie a pagare le spese ordinarie di mantenimento del locale.

L'inaugurazione del nuovo spazio avviene in un momento cruciale per la vita della capitale. Il 28 aprile Paolo Rossi viene aggredito durante le elezioni universitarie della Sapienza da gruppi di neofascisti: il Rettore, Ugo Papi, non interviene, scatenando un ulteriore sdegno di tutta la città e l'occupazione dell'ateneo romano da parte degli studenti.

«Montò d'improvviso un movimento di protesta immenso e del tutto imprevisto [...] osammo quello che fino al giorno prima giudicavamo non solo impossibile ma addirittura impensabile. Occupammo l'Università accompagnati dall'affettuoso sostegno prima della gente di San Lorenzo e poi via via di decine di migliaia di ignoti cittadini provenienti dai quartieri più lontani»⁵.

5. Testimonianza di Angelo Bolaffi in DE LUCA - BOLAFFI 1998, p. 53.

Pochi giorni dopo, il 5 maggio, Fausto Antonini guida un dibattito sulla *Protesta e i giovani* nel nuovo locale di via Gioachino Belli e apre ufficialmente l'attività del Beat 72; il 15 maggio Franco Molè propone una lettura scenica delle poesie di Allen Ginsberg, inframezzate con brani tratti dalla prefazione all'edizione italiana della Pivano e da canti di protesta americani e francesi. Ed è un inizio carico di valore simbolico, dove il dibattito sulla contemporaneità sociale, politica e culturale si intreccia con la ricerca artistica e con un'attenzione al contesto internazionale. In particolare, il riferimento alla Beat Generation, che dà il nome di battesimo al locale, è un riferimento simbolico forte per la generazione che proprio in quei mesi sta iniziando a prendere la parola (e gli spazi): anche di questo si parlerà il 25 novembre al Beat con Roberto Giammarco, Elsa Morante e Luigi Pepe in un incontro dal titolo *L'atteggiamento Beat nella vita*. Intanto, a giugno, si susseguono due happening del Gruppo Dioniso, diretto da Giancarlo Celli: *Rito Money* (del quale è assistente alla regia Simone Carella, presto uno dei protagonisti della storia del Beat) e *Subcombinatorium* (con musiche di Domenico Guaccero). Il gruppo, che lavora in quegli anni sulla poesia contemporanea (italiana e non) e che pone al centro della propria azione il rapporto con un pubblico partecipante⁶ per realizzare un teatro che sia un «rito laico» contemporaneo⁷, fatica in questo caso a trovare la sua giusta definizione formale. Eppure è un segno simbolicamente importante che sia proprio questo gruppo ad aprire la vera e propria attività teatrale del Beat nel nuovo spazio: per la dimensione performativa degli spettacoli, per l'interesse verso la ricerca di un nuovo pubblico con cui stabilire una nuova relazione, per la centralità della poesia contemporanea nell'azione scenica, per il coinvolgimento di musicisti come Guaccero. Tutti ele-

 4

6. Simone Carella ricorda il caso di *Fecaloro* di Pagliarani al Festival di Spoleto nel 1967: «Come tradurre in spettacolo il poemetto di Elio Pagliarani? Lui lo divise in poemetti di 150 versi e in 8 parti quante le lettere del titolo. Costruì queste lettere sulla parete e creò una scacchiera tirando delle corde dipinte d'oro. Da un'altra parte mise i numeri. Gli attori erano sul fondo. Lo spettacolo cominciava quando uno del pubblico entrava in questa rete e faceva scattare la lettera, come in battaglia navale. Lettera C con il numero 4. C'erano otto attori. L'attore C recita il pezzo numero 4 e via dicendo»: LO PINTO.

7. Cfr. il Manifesto del Dioniso Teatro Club dell'ottobre 1968, in QUADRI 1977, pp. 609-615.

menti che ritorneranno a segnare e caratterizzare la storia del locale negli anni successivi.

È tuttavia solo con la fine dell'anno e con l'arrivo di Carmelo Bene che il teatro di ricerca si afferma come protagonista nello spazio di via Belli (cfr. APPROFONDIMENTO 1, pp. 218-228).

Dopo lunghe giornate di prova, infatti, finalmente il 1° dicembre 1966 il debutto di *Nostra Signora dei Turchi*⁸ richiama al Beat buona parte dell'intellettualità romana

«Trasformai il locale e durante i lavori chiesi a Carmelo con che cosa lo avremmo inaugurato: “Per ora si tratta di mettere in scena *Nostra Signora dei Turchi*, poi si vedrà”. Ed io: “Di che si tratta?”. Carmelo: “Di un poveraccio che racconta le sue disavventure al tempo dei Mori ad Otranto. Un saggio storico sul mio sud del sud”. Ed io: “Ma è un copione?” Carmelo: “No è un romanzo che ho scritto al mare a Santa Cesarea Terme, te lo farò leggere”. ... Dopo aver letto il romanzo e discusso con Carmelo su come impostare il lavoro, decisi di creare due ambienti distinti, il privato e il pubblico. Il privato doveva rimanere isolato, nascosto agli spettatori. Così venne naturale l'idea di chiudere il boccascena con una vetrata»⁹.

Lo spazio ne è trasformato. La platea è occupata da banchi di scuola, mentre l'area dell'azione scenica, chiusa dal lato del boccascena con una vetrata gotica, è trasformata in un interno, dove le azioni del protagonista e di Lydia Mancinelli sono come spiate attraverso il vetro da un pubblico costretto nella condizione di *voyeur*. «Una farsa – sostiene Bene – della vita interiore, una farsa tragica e grottesca insieme dove il protagonista di un romanzo in prima persona si distrugge nella terza persona di se stesso: tutto questo ripensando alla presa di Otranto dei Turchi 500 anni fa»¹⁰.

Pubblico e critica si dividono: qualcuno vede in questa recita un cristallizzarsi della forma in maniera e una sorta di sclerotizzazione dell'avanguardia stessa (Renzo Tian)¹¹, qualcun altro invece sottolinea la forza con cui l'artista pro-

8. Su *Nostra Signora dei Turchi* rinvio, per una contestualizzazione a partire dal romanzo e per proseguire con il film, al recente SCIOTTO 2014.

9. VENDITTELLI 2015, p. 85.

10. Dichiarazione di Bene riportata in «Il Messaggero» 1 dicembre 1966.

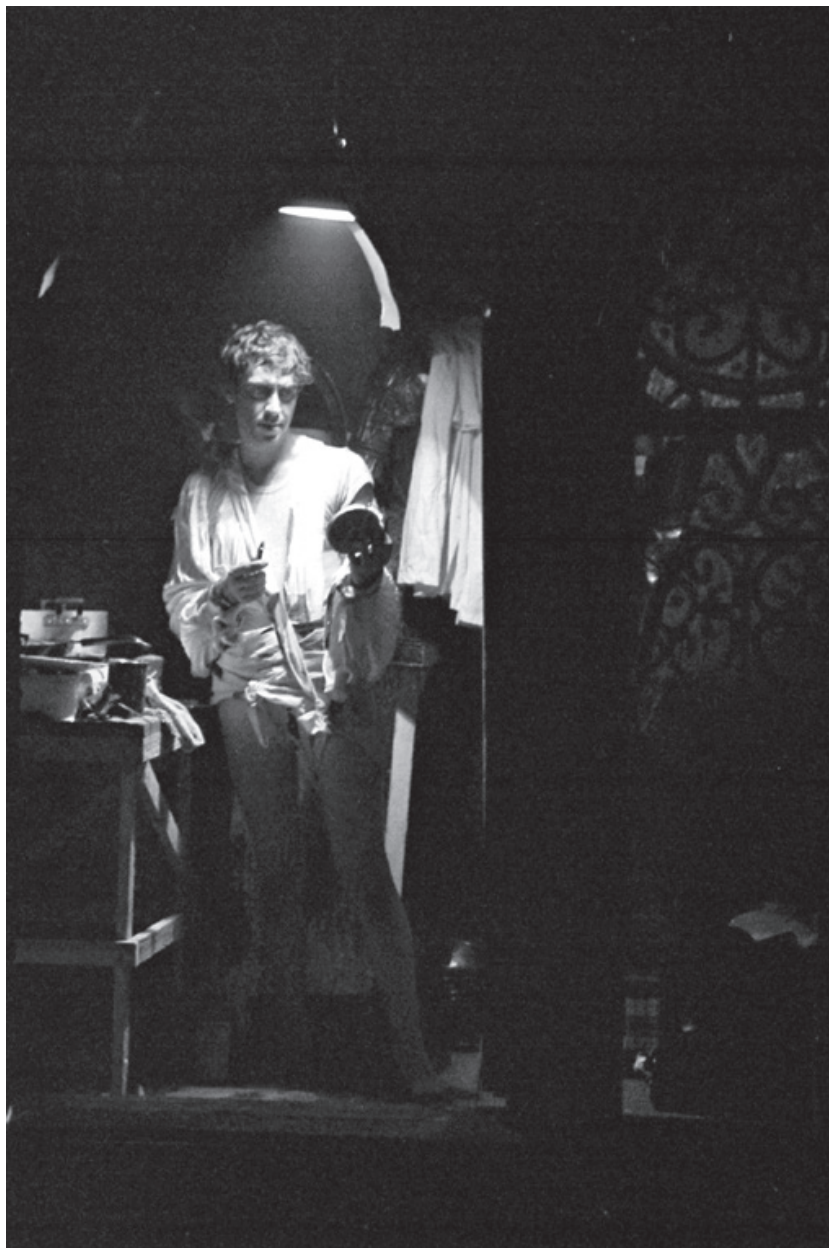
11. «L'avanguardia si trasforma in establishment? [...] Il pubblico se n'è accorto presto e ha mostrato una certa delusione: forse si attendeva qualche scandalo alla prima maniera»: TIAN, 3 dicembre 1966.

**Il Beat 72.
Le prime stagioni**

168

aA

*Nostra Signora
dei Turchi*
di Carmelo Bene,
1966.
Regia
Carmelo Bene
*Foto Riccardo Orsini
(Archivio Orsini,
Carmelo Bene
e Lydia Mancinelli)*



segue nel sorprendere lo spettatore (Corrado Augias)¹², qualcuno giudica questa prova come la migliore di Bene (Ghi-go de Chiara)¹³ e come la conferma di una forte attenzione a una certa tradizione del teatro d'attore italiano da parte dell'artista, meno iconoclasta e distruttivo di quanto certi suoi atteggiamenti lascino supporre (Sandro De Feo)¹⁴. Sarà comunque l'inizio di una sua lunga permanenza al Beat 72¹⁵ e il primo vero trampolino di lancio per il locale. «Con Carmelo è cambiato un po' tutto quanto. È cambiato il pubblico che veniva, prima erano fricchettoni, un termine diciamo un po' dispregiativo, ma possiamo chiamarli così. Con Carmelo sono venuti intellettuali, critici...»¹⁶.

12. AUGIAS 1967, p. 30.

13. DE CHIARA, 3 dicembre 1966.

14. DE FEO, 13 dicembre 1966, p. 31.

15. Nella sua ricostruzione, tutta parziale, Bene sostiene di avere inaugurato il Beat 72 con la seconda edizione di *Nostra Signora dei Turchi*: BENE - DOTTO 1998, pp. 134-135.

16. Dichiarazione di Ulisse Benedetti in BARTOLUCCI - BOSIO - GARRONE 1980, 00:37:06-37:22.

(DIBATTITO)

LA PROTESTA DEI GIOVANI
con Fausto Antonini
5 maggio 1966

CRANIO DI GUSCIO DI CIELO E TERRA
poesie di Allen Ginsberg
regia Franco Molè
montaggio Paolo Patrizi
con Tonino Paris, Domenico Romani, Oreste Scalzone,
Tina Testa (lettori); Giancarlo Ancona,
Stefano Palladini, Daniela Palladini (cantanti)¹⁷
scene Stefano Crisostomi
15 maggio 1966¹⁸

Gruppo Dioniso
RITO MONEY
di Giancarlo Celli
regia Giancarlo Celli
assistenza alla regia Simone Carella¹⁹
con Lydia Biondi, Giancarlo Celli,
Carol Lobravico Berger, Giancarlo Celli, Franco Marletta,
chitarrista cantastorie Giovanni Pisciotta
(ogni sera nuove partecipazioni straordinarie)
9 giugno 1966²⁰

Gruppo Dioniso
SUBCOMBINATORIUM
di Giancarlo Celli
regia Giancarlo Celli
con Lydia Biondi, Carol Lobravico Berger,
Franco Marletta, Paolo Frongia
partecipazione straordinaria per le musiche di
Toni Santagata, Castronuovo,
Vincenzo Sartini, Silvano Spadaccino
chitarrista cantastorie Giovanni Pisciotta

17. «l'Unità», 21 maggio 1966.

18. «Il bollettino» del Beat 72 indica il 15 maggio 1966 come data della prima.

19. Da Intervista a *Lydia Biondi*, di *Oliva Giada*, Roma 3 ottobre 2012, Progetto «Il Beat 72», Collezione Ormete.

20. L'«Unità» a partire dal 9 giugno 1966 segnala in programma sia *Rito Money* sia *Subcombinatorium*. Inoltre riporta sempre la frase «ogni sera nuove partecipazioni straordinarie». Per esempio il 9 riporta anche i seguenti nomi: G. Falsani, A. Rosselli e T. Santagata; il 13 e il 14 compare il nome di Silvano Bussotti; il 18 quello di V. Turner; il 19 quello di Gelmetti.

musiche su nastro Domenico Guaccero
scene Corrado Frateantonio
(ogni sera nuove partecipazioni straordinarie)
9 giugno 1966

CONCERTO FREE JAZZ
con Gato Barbieri
8 luglio 1966

(dibattito)
L'IGNORANZA ANTICONCEZIONALE
E I SUOI EFFETTI NEGATIVI SULLA GIOVENTÙ
con Luigi De Marchi
10 luglio 1966

Middle Jazz Quartet
con Janet Smith
Canzoni di protesta nord-americane
19 ottobre 1966

TERABAC
di S. Spadaccino
regia S. Spadaccino
1 novembre 1966²¹

(dibattito)
L'ATTEGGIAMENTO BEAT NELLA VITA
con Roberto Giammanco, Elsa Morante, Luigi Pepe
25 novembre 1966

NOSTRA SIGNORA DEI TURCHI
di Carmelo Bene
regia Carmelo Bene
scene Salvatore Vendittelli e Antonio Caputo²²
con Carmelo Bene, Lydia Mancinelli e Margherita Puratich
scene Salvatore Vendittelli
locandina Antonio Caputo
1 dicembre 1966

21. Indicato nel programma di sala ma non si trovano riscontri sui quotidiani.

22. La maggior parte delle fonti indica Antonio Caputo come responsabile dell'intera scenografia, ma la recente testimonianza di Salvatore Vendittelli (VENDITTELLI 2015) ridefinisce l'autorialità delle scene e dell'idea di separare lo spazio con una lastra di vetro.

1967. Ancora Bene. Otello Sarzi

«La piccola sala piena, invece che di poltrone, di banchi scolastici: le pareti adorne di cornici vuote; il palcoscenico in trincea e largo come una tavola. Un teatro insomma finito nelle catacombe, coi suoi bravi fedeli dall'aria di congiurati, e mazzi di bottiglie vuote che fanno da lucerne. E il ricordo vola alle cantine di palazzo Tittoni, dove giù in fondo a una discesa di scale, tra gli archi di un bagno romano, s'era messo il teatro di Bragaglia [...]. Il bello di Roma è che si ricomincia sempre daccapo, dal basso. Ogni generazione deve scoprirsi le sue cantine»²³. Ecco un passaggio dell'intervento di Ennio Flaiano sulla recita di *Amleto o le conseguenze della pietà filiale* di Carmelo Bene, che debutta al Beat nel marzo 1967. Il ricordo del Teatro d'Arte di Bragaglia non è così peregrino e permette di inserire il fermento teatrale di quegli anni e le cantine romane entro una storia più lunga, dove ricominciare dal basso, decentrare e decentrarsi diviene la strada attraverso cui il teatro si rigenera: attinge nuovamente a una parte di sé che il centro ha dimenticato, ritrova le radici nella concretezza del fare artigianale, sperimenta nel piccolo, cerca nuovi interlocutori in un pubblico in parte diverso, muove e sovverte lo spazio consueto.

Carmelo Bene propone al Beat 72 un'intera stagione teatrale²⁴. In sette mesi realizza una nuova edizione della *Salome*²⁵ di Wilde e tre lavori che debuttano nello spazio di via Belli: oltre al già citato *Nostra Signora dei Turchi*, *Amleto o le conseguenze della pietà filiale*²⁶ e *Salvatore Giuliano*. Sette mesi di permanenza ininterrotta se da un lato rischiano di indurre il pubblico a identificare anche in seguito il locale con l'artista, dall'altro, e con la consapevolezza dell'intera storia del Beat, permettono di riconoscere anche in questo episodio una delle autentiche vocazioni di questo spazio: essere luogo della ricerca, della permanenza lunga prima ancora che piazza per la rappresentazione del singolo spettacolo; spazio dell'ela-

23. FLAIANO 1967, p. 86. Cfr. per le riscritture dell'*Amleto* di Carmelo Bene: PETRINI 2004.

24. In ottobre Bene era stato con *Il Rosa e il Nero* al Teatro delle Muse di Roma.

25. La prima edizione debuttò al Teatro delle Muse nel 1964, con regia di Carmelo Bene e gli attori: Franco Citti, Alfiero Vincenti, Rosa Bianca Scerrino, Edoardo Florio, Alfredo Leggi e Michele Francis.

26. Cfr. PETRINI 2004.

borazione formale più che dell'esibizione finale; residenza, casa, sala prove, laboratorio.

Quando, nel giugno del 1967, un violento litigio fra Carmelo Bene e Ulisse Benedetti segna la fine della loro collaborazione, la strada è stata aperta: il Beat ha conquistato una posizione di prestigio fra i piccoli spazi teatrali della capitale e, pur nelle differenze che caratterizzeranno la storia successiva, il passaggio di Carmelo Bene resterà – come le pareti ridipinte, come i banchi di scuola – il segno forte di una tensione alla ricerca e di una cultura teatrale magmaticamente in movimento. E se il Beat alla metà degli anni Settanta sarà noto per l'affermazione di gruppi come la Gaia Scienza (è del 1976 la prima al Beat 72 della *Rivolta degli oggetti*), i muri assorbono la vita che custodiscono, la respirano. Il respiro persiste, talvolta. In questo senso vale la pena di ricordare qui un'importante affermazione che Simone Carella, ormai direttore artistico da tre anni del Beat 72, farà durante un'intervista con Franco Quadri nel 1977. Pensando a una sua prossima regia proprio al Beat (dopo *Luci della città* a Cosenza), così racconta:

aA

173

«Per cui lavorare sullo spazio al Beat, significa in realtà rimetterlo in discussione nella forma in cui è concepito adesso: e qui ritorna un nome che è l'unico a cui ci siamo riferiti, cioè stranamente in realtà il Beat è il teatro di Carmelo Bene, perché è Carmelo Bene che per primo ha imposto l'attuale divisione, è Carmelo Bene che ha costruito la gradinata per il pubblico, quando ci è venuto a recitare nel '66 dato che prima si facevano delle cose molto più libere come musica o parties, è Carmelo Bene che ha determinato tutto quello che si è fatto di teatro al Beat 72, proprio fissando quella forma che è poi la forma tradizionale, con un punto di vista e un luogo deputato per gli spettatori, e di un luogo per la scena. Quindi lavorare sullo spazio del Beat significava innanzitutto lavorare su questa divisione imposta, che in pratica riproduce microscopicamente la struttura del teatro ufficiale. Allora, secondo un meccanismo alogico e anche ludico, mi è scattata l'idea di far scomparire il Beat, sottintendendo in questo la scomparsa di dieci anni di teatro. E un fatto che ha un aspetto magico in realtà si traduce in un'operazione semplicissima, quella di togliere la pedana. Così lo spettatore che entra nel Beat trova vuoto il suo spazio; e quindi immaginavo questa

proiezione della pedana che usciva dal Beat, che a ogni sguardo fosse espulsa attraverso un vuoto, ma un vuoto dentro di sé: ecco la prima operazione»²⁷.

Intanto, proprio nel giugno di quell'anno, prende l'avvio il convegno di Ivrea, momento spartiacque della ricerca teatrale italiana che vedrà Bene fra i protagonisti principali. Promosso dai critici Bartolucci, Capriolo, Fadini, Quadri, il convegno si tiene a Ivrea fra il 9 al 12 giugno 1967: qui Bene incontra Leo De Berardinis, Perla Peragallo e Carlo Quartucci, ma qui naufraga anche l'utopia (maturata nella testa dei critici piuttosto che in quella dei teatranti) di trovare un linguaggio comune per i gruppi di ricerca teatrale del tempo. Eppure alcuni elementi erano stati affermati e continueranno a segnare il percorso di molti artisti negli anni successivi: innanzitutto la rivendicazione di un'istanza politica del teatro, l'urgenza di rinnovare il pubblico, l'autonomia creativa del linguaggio della scena dal testo drammaturgico, la sperimentazione di nuovi materiali scenici, il dialogo fra linguaggi diversi (sono presenti a Ivrea anche Marco Bellocchio e Liliana Cavani, Cathy Berberian, Sylvano Bussotti, Sergio Liberovici) e per molti anche la centralità dell'attore-autore²⁸. Realtà come il Beat 72, che non entrano direttamente nel cuore del dibattito e che non sono protagoniste a Ivrea, sono tuttavia l'espressione dell'humus nel quale la ricerca teatrale, pratica e teorica, di quegli anni si colloca. Che Carmelo Bene (il rappresentante più individualista di tutto il teatro italiano di quegli anni) abbia trovato al Beat ospitalità per lunghi mesi è segno di un *modus* di intendere lo spazio, la ricerca, la condivisione, cioè la consuetudine ad "abitare" un contesto, fino a trasformarlo talvolta, invece di fare piazza con un mestiere di tradizione itinerante.

Quando il Beat 72 riaprirà, nella prima settimana di luglio, sarà con il *Teatro sperimentale dei burattini* di Otello Sarzi, burattinaio d'antica tradizione ed ex partigiano, creatore di un teatro in cui «[...] balletto, pantomima, musica, folklore, testi teatrali, valori poetici trovano un punto di incontro, di

27. F. QUADRI e S. SINISI, *Autodiffamazione. Intervista a Simone Carella*, in QUADRI 1977, vol. II, p. 575.

28. Rinvio, per un approfondimento di questi temi, a DE MARINIS 1987 (pp. 168-172), VISIONE 2010 (pp. 227-255), VALENTINI 2015 (pp. 39-42).

fusione e di resa unitaria»²⁹. Nel suo repertorio Beckett e, al suo nuovo passaggio al Beat 72 nel febbraio successivo, anche Majakovskij (cfr. APPROFONDIMENTO 2, pp. 229-231).

La ricerca è ampia, varia e articolata, sembra dirci questa storia. E il coesistere in uno stesso spazio di esperienze tanto differenti è il segno della effervescenza e della mobilità di pensiero e di pratiche, teatrali e non, che caratterizzano Roma in generale e il Beat in particolare. Tanto che non è affatto strano vedere chiudere la programmazione annuale del locale di Ulisse Benedetti con il passaggio del Nuovo Canzoniere.

29. «Paese sera», 12 luglio 1967.

SALOMÈ

di Oscar Wilde

regia Carmelo Bene

con Carmelo Bene (Erode), Lydia Mancinelli (Erodiade),

Rosabianca Scerrino (Salomè),

Luigi Mezzanotte (Giovanni),

Edoardo Florio, Manlio Nevastri, Pino Prete

scene Tonino Caputo

musiche S. Spadaccino

19 gennaio 1967³⁰

AMLETO O LE CONSEGUENZE DELLA PIETÀ FILIALE

di Jules Laforgue

regia Carmelo Bene

con Carmelo Bene (Amleto), Lydia Mancinelli (Gertrude),

Luigi Mezzanotte (Laerte), Carla Tatò (Kate),

Margherita Puratich (Ofelia), Michele Francis

(re Claudio), Adriano Bocchetta (Fortebraccio),

Pietro Napolitano (Guildenstern), Pino Prete

(Rosencrantz), Andrea Moroni (Orazio), Edoardo Florio

(primo attore in Elsinore), Manlio Nevastri (Polonio)

20 marzo 1967³¹ (prima assoluta)

SALVATORE GIULIANO

di Nino Massari

regia Carmelo Bene

con Luigi Mezzanotte (Salvatore Giuliano),

Carla Tatò (sorella di Salvatore Giuliano),

Lydia Mancinelli (madre di Salvatore Giuliano)

10 aprile 1967³² (prima assoluta)

BEATNIK? YE YE?? NO. BEAT

Reading Happening

realizzato da Edoardo Torricella

con Mariella Furguele

26 aprile 1967³³

30. Anteprima: 18 gennaio. Cfr. «l'Unità» 18 gennaio 1967.

31. Rimane in programmazione fino alla prima di Salvatore Giuliano, il 10 aprile.

32. In programmazione fino al 14 giugno. Il 16 «l'Unità» indica «Riposo» al Beat 72. È probabilmente di quei giorni il litigio fra Carmelo Bene e Ulisse Benedetti.

33. Interrompe la programmazione di *Salvare Giuliano* per un giorno.

(conferenza-dibattito)
PSICOLOGIA E POLITICA
con Luigi De Marchi
5 maggio 1967

TEATRO SPERIMENTALE DEI BURATTINI
di Otello Sarzi³⁴
regia Otello Sarzi
10 luglio 1967]

STOP DOWN
di Valeria Sisto Comar
con Clara Colosimo e Marcello De Leo
21 settembre 1967

(conferenza-dibattito)
REPRESSIONE E SUBLIMAZIONE
IN ORIENTE E OCCIDENTE
con Alberto Moravia
29 settembre 1967

(conferenza-dibattito)
IL FALSO EROTISMO
con Franco Valobra
4 novembre 1967

Nuovo Canzoniere Romano
VORREI DIRTELO TUTTO D'UN FIATO
con P. Clarchi, A. Fanchiotti, M. Ferrando,
G. Malagucini, P. Pietrangeli, P. Pietrolucci, N. Pompa³⁵
19 novembre 1967

Gruppo pisano del Nuovo Canzoniere
DELLE VOSTRE MANI E DELLE MENZOGNE
con P. Missin, D. Moscati, P. Masi,
G. Lanter, P. Finà, R. Bozzi
29 novembre 1967³⁶

34. Tra i testi recitati si segnala *Atto senza parole II* di Samuel Beckett. A luglio il programma prevede Arrabal, Brecht e Lorca.

35. Cfr. «l'Unità», 19 novembre 1967.

36. Cfr. «l'Unità», 29 novembre 1967.

1968. Cosimo Cinieri.

Chiusura del Beat e petizione per la sua riapertura

All'inizio di una stagione che sarà segnata da tensioni e pressioni politiche, oltre che da reiterati interventi delle forze dell'ordine, Otello Sarzi prosegue con la sua proposta, il teatro sperimentale dei burattini, mentre Cosimo Cinieri rappresenta *Onan*, lavoro essenzialmente mimico-gestuale, di cui è egli stesso regista ed attore.

Intanto Roma sta assistendo a un accentuarsi della tensione sociale e il movimento giovanile entra in aperto conflitto con le forze dell'ordine, mentre lo Stato risponde sempre più duramente al movimento di piazza: gli scontri di Valle Giulia il 1° marzo sono certo l'evento simbolo, che non resta tuttavia isolato. Il 31 maggio, durante i gravi incidenti in Piazza Farnese, per la prima volta vengono usate anche le molotov e parte del movimento sembra iniziare a elaborare una strategia di attacco che include in modo programmatico la violenza³⁷. Non è dunque un caso se anche le vicende del Beat 72, da quel momento in poi, saranno segnate da una progressiva tensione, interventi delle forze dell'ordine, denunce e chiusure temporanee. Ogni volta Ulisse Benedetti riaprirà il locale con un nome leggermente diverso (B. 72; Beat; Beat 27). Ne è un esempio ciò che accade il 5 maggio, quando il questore di Roma chiude a tempo indeterminato il Beat 72 per atti osceni³⁸: il 27 aprile aveva infatti debuttato sul palco di via Belli l'*Église*, uno spettacolo tratto da un testo di Louis-Ferdinand Céline, nella cui messa in scena era presente anche un nudo femminile. Una rappresentazione fortemente contestata³⁹ dalla stampa di destra che ne aveva richiesto l'interruzione, mentre il 29 aprile alcuni «teppisti fascisti» avevano incendiato la porta del Beat⁴⁰. Nel mese di giugno sono numerose le personalità del mondo culturale che firmano una petizione affinché il Beat 72 possa riprendere la sua attività. Tra i firmatari del documento: Cesare Zavattini, Carmelo Bene, Mario Schifano, Pasquale Festa Campanile, Anna Maria Guarnieri, Alberto Moravia, Ennio

37. GRISPIGNI 1991.

38. Cfr. «l'Unità», 6 maggio 1968.

39. Appena due giorni dopo la prima, la cantina di Benedetti subisce un attacco da parte di teppisti fascisti che ne incendiano la porta d'ingresso.

40. Cfr. «l'Unità», 29 aprile 1968.

Calabria, Aldo Turchiaro, Alberto Bardi, Ferruccio Castromuovo, Luigi Pepe, Dacia Maraini, Bruno Andreozzi, Otello Sarzi, Fausto Tarsitano, Sylvano Bussotti, Giuseppe Scotese, Luigi De Marchi, Silvano Leonardi, Vittorio Gelmetti⁴¹. E il Beat riaprirà di lì a poco con il nome di “B. 72”⁴². A fine anno il regista Gian Franco Mazzoni⁴³ insieme al suo Gruppoteatro riesce finalmente a portare in scena la favola di Schwarz *Il Re Nudo*⁴⁴.

41. *Uomini di cultura contro la chiusura del «Beat 72»*, «l'Unità» 3 giugno 1968.

42. Ulisse Benedetti adotterà questa strategia ogni qual volta il Beat sarà coinvolto in eventi simili che ne determineranno la chiusura.

43. MARGIOTTA 2013, pp. 99-105.

44. Mazzoni avrebbe dovuto debuttare a maggio al Beat con *L'amore di don Perlimplino con Belisa nel giardino* di Garcia Lorca, ma lo spettacolo salta a causa della chiusura del teatro.

NUOVA EDIZIONE DEL TEATRO SPERIMENTALE
DEI BURATTINI
con testi di Majakovskij e di Beckett
regia Otello Sarzi
20 febbraio 1968

(conferenza-dibattito)
EROTISMO E PORNOGRAFIA
con Enzo Siciliano
22 marzo 1967

ONAN
di Cosimo Cinieri
regia Cosimo Cinieri
*con Cosimo Cinieri e un altro attore muto in scena*⁴⁵
29 marzo 1968 (prima assoluta)

Concerto di Free Jazz
con Steve Lacy
12 aprile 1968⁴⁶

ÉGLISE
di Louis-Ferdinand Céline
regia Giovanni Maria Russo e Rino Di Silvestro
27 aprile 1968 (prima assoluta)

5 maggio: chiusura del Beat 72⁴⁷

Teatro sperimentale di animazione e Gruppo B 72
TU CHE NE PENSI?
19 giugno 1968

CINEGIORNALE DEL MOVIMENTO STUDENTESCO N. 1, 2, 3
22 giugno 1968⁴⁸

45. Tecnici del suono e delle luci visibili in scena.

46. Cfr. «l'Unità» 12 aprile 1968. Unica serata. Dopo riprende *Onan*.

47. Rispetto alle previsioni del Bollettino, il programma subirà in seguito alcune significative variazioni. Ne daremo conto in nota.

48. Il 27 giugno erano previsti nel Bollettino: Concerti di Musica elettronica, *con Steve Lacy e Richard Teitelbaum*; Concerti di Musica aperta, *con William O. Smith*.

I luoghi
e le storie

IL RE NUDO
di Evgenij Schwarz
regia di Gian Franco Mazzoni
con Marco Attanasio, Beatrice Bensi, Spartaco Buccali,
Marela Conforti, Claudio De Angelis, Alvaro De Rossi,
Franco Donato, Mario Gigantini, Guido Girolami,
Letizia Girolami, Paola Granzotto, Antonio Marenzo,
Walter Mariani, Gian Franco Mazzoni,
Roberto di Palma, Franco Riccioni
scene e costumi Ugo Sterpini
colonna sonora Elia Jezzi
3 dicembre 1968

aA

181

1969. Giuliano Vasilicò. *Attività musicale (Lacy, Schiano).*

Gruppteatro

Giuliano Vasilicò, già attore con Giancarlo Nanni, sceglie il Beat 72 per il suo debutto alla regia: *Missione psicopolitica* va in scena il 28 febbraio 1969 di fronte a una platea semideserta, segnando così l'inizio difficile, ma progressivamente sempre più felice, di una lunga collaborazione fra il regista e il Beat. A partire dalla rielaborazione di un suo racconto giovanile, il cui tema centrale è la vicenda di una bambina che desidera diventare vittima delle violenze di un maniaco e pensa alla morte come realizzazione paradossale dell'esistenza, Vasilicò inizia qui a lavorare sul rapporto vittima-carnefice, tema che sarà il filo conduttore anche delle successive prove teatrali e troverà una più compiuta realizzazione nelle *120 giornate*. Sono tratteggiati già in questo spettacolo alcuni elementi che caratterizzeranno presto lo stile registico di Vasilicò: acceso antinaturalismo e forte espressività fisico-gestuale, scenografia scarna e neutra, sperimentazione plastico visiva che predilige il segno grafico⁴⁹, consapevole e chiara intenzione politica che, sebbene filtrata dalle scelte formali, si confronta in modo serrato con il clima e le tensioni che attraversano il contesto sociale e culturale romano di quegli anni. È d'altra parte proprio di quei giorni l'acuirsi delle tensioni fra movimento studentesco e forze dell'ordine: il 26 febbraio un corteo termina con un duro scontro fra polizia e dimostranti, mentre il 27 uno studente, Domenico Congedo, tentando la fuga dalla facoltà di Magistero, presa d'assalto da gruppi neofascisti, cade e muore. La tensione si intensifica. Il ministro dell'Istruzione si dimette.

Quasi un mese dopo quest'episodio, arriva al Beat una performance dal taglio esplicitamente politico e militante, dal titolo *Populorum Regressio* (in polemica con l'enciclica emanata da papa Paolo VI, il 26 marzo 1967, la *Populorum Progressio*): un happening, con la regia di Francis Kueng e la partecipazione di un gruppo di attori non professionisti dell'"International Workshop Theatre".

Di lì a poco il locale intensifica la sua attività musicale, in particolare jazzistica, prima con i concerti di Steve Lacy⁵⁰ e poi,

49. CORDELLI, 3 marzo 1969.

50. Sassofonista e compositore, formatosi con Thelonius Monk, dopo avere suonato ac-

soprattutto, con il trio di libera improvvisazione jazz di Mario Schiano, che sarà negli anni successivi una presenza costante al Beat e che aprirà la via ai gruppi di ricerca musicale Musica Elettronica Viva e Nuova Consonanza (cfr. APPROFONDIMENTO 3, pp. 232-235).

Intanto il Gruppoteatro di Mazzoni, che è divenuto una presenza costante al Beat, porta in scena il *Woyzeck*, spettacolo in cui la «strettissima correlazione tra aspirazione didattico-ideologica dell'evento e rappresentazione minimalista si concretizza per la prima volta in maniera compiuta»⁵¹. Sono questi gli anni in cui Büchner si afferma in Italia: le prime due monografie italiane a lui dedicate appaiono nei primi Sessanta, quella di Giorgio Dolfini (DOLFINI 1961)⁵² e quella di Luciano Zagari (ZAGARI 1965)⁵³; sono d'altra parte del 1969 le versioni del *Woyzeck* di Massimo Castri con la sua Comunità teatrale dell'Emilia Romagna, della Loggetta di Brescia e la prima di Carlo Cecchi con il Gran Teatro. La proposta di Mazzoni si inquadra dunque in una rinnovata attenzione del teatro italiano per uno fra i testi più potenti della drammaturgia europea contemporanea. Mazzoni, grazie soprattutto a una «stilizzazione antinaturalistica»⁵⁴ di forte matrice espressionistica, riesce a scongiurare il pericolo di una banalizzazione ideologica del testo di Büchner, reso qui come una fiaba dai tratti lugubri («una allegra burattinata» scrive Chiaromonte⁵⁵). In una scena completamente spoglia, dove i cartelli indicano i cambiamenti di ambientazione, gli attori che impersonano gli sfruttatori indossano maschere grottesche, si muovono come burattini, si esprimono con una vocalità deformata, mentre il protagonista, lo sfruttato Woyzeck (Mazzoni), privo di maschera, anche se truccato da clown triste, rivela i tratti umani del volto e della personalità⁵⁶. Scena nuda ed essenziale qui; scena nuda e spoglia nel precedente spettacolo di Vasilicò: solo la luce assolve a



5

canto a Charles Mingus e Duke Ellington, si diede alla libera improvvisazione. Fu in Italia negli anni Sessanta e Settanta.

51. MARGIOTTA 2013, p. 100.

52. DOLFINI 1961.

53. ZAGARI 1965.

54. SAVIOLI 6 giugno 1969.

55. CHIAROMONTE 6 luglio 1969.

56. MARGIOTTA 2013, p. 101. Dopo una replica a Cagliari, il copione sarà sequestrato dalla Questura con l'accusa di reato di vilipendio alla religione e lo spettacolo interrotto.

funzione espressiva che, nel caso del *Woyzeck*, arriva a deformare in senso espressionistico i volti o a proiettare sulle mura del locale minacciose silhouette dei protagonisti; nel caso di *Missione psicopolitica*, al contrario, resta implacabilmente immobile e fredda a illuminare dai due lati il palco.

Nel mese di settembre, il Beat organizza una delle sue prime manifestazioni all'esterno del locale, a Nettuno: una "Rassegna di Teatro di Ricerca", dove vengono riproposti il *Woyzeck* per la regia di Mazzoni, *Missione psicopolitica* di Vasilicò e il Teatro Sperimentale dei burattini di Otello Sarzi. Uscire dai confini del locale e da quelli della città appartiene alla storia del Beat fin da questi primi anni; una vocazione all'apertura e alla tessitura di reti, al radicamento sul territorio cittadino in dialettica con il movimento verso la periferia (ora è Nettuno, anni più tardi sarà, con tutte le differenze del caso ma con una continuità di prospettiva, Castelporziano).

E, mentre le manifestazioni contro la guerra in Vietnam infuocano le strade delle città americane e dibattiti e polemiche animano anche la cultura europea, al Beat 72 Ramon Pareja porta in scena *I fantocci*, dramma sulla figura di Nguen Van Troi, un vietcong fucilato nell'ottobre del 1964 per aver attentato alla vita del ministro della Difesa americano McNamara. Sulla terza pagina del «Tempo» del 14 ottobre si invitano i romani a disertare la recita; sulle pagine dell'«Unità» il 17 ottobre⁵⁷ compare una durissima replica in difesa dello spettacolo di Pareja: una risposta alla «violenza del capitale statunitense e mondiale che sopravvive anche a livello sovrastrutturale attraverso le forme mistificate e alienate dell'arte»⁵⁸. Pochissimi, tuttavia, saranno gli spettatori nei giorni successivi e, già dieci giorni dopo la prima, lo spettacolo di Pareja non è più in cartellone.

57. «l'Unità», 17 ottobre 1969.

58. *Ibidem*.

L'UOMO RUSPANTE
di Mario Mattia Giorgietti
regia Mario Mattia Giorgietti
con G. Caldarelli, G. Porta, A. Ruffini
9 gennaio 1969

Gruppo vs Mejerchol'd
SIGNORI E SIGNORE AUGURIAMO
A TUTTI VOI LA BUONANOTTE
di R. Galvano
regia R. Galvano
22 gennaio 1969

E DIO CREÒ ANCHE LE MANI DELL'UOMO
di R. Gallo
regia R. Gallo
4 febbraio 1969

MISSIONE PSICOPOLITICA
di Giuliano Vasilicò
regia Giuliano Vasilicò
con Gino Del Cinque, Ingrid Enbom,
Ida Franceschini, Alberto Faenzi, Carlo Torrisi,
Lucia Vasilicò, Giuliano Vasilicò
28 febbraio 1969⁵⁹

“International Workshop Theatre”
POPULORUM REGRESSIO⁶⁰
regia Francis Kueng
con Santo Tornabene, Francis Kueng e Livia Kueng
7 marzo 1969

Post Free Labig Band
Concerto
con Steve Lucy
15 marzo 1968⁶¹

59. C'è una discordanza di date fra quanto segnalato dai quotidiani e il «Bollettino» del Beat che aveva previsto la prima il giorno 21 febbraio 1969.

60. Nel «Bollettino»: *Popularum* [sic!] *regressio*.

61. Data unica.

I Folli
APOCHALYPSIS
di E. Lami
regia e scenografia Reggente e Bon
23 marzo 1969

MISSIONE PSICOPOLITICA
(nuova edizione)
di Giuliano Vasilicò
regia Giuliano Vasilicò
con Giuliano Vasilicò, Ingrid Enbom,
Lucia Vasilicò e Alberto Faenzi
26 marzo 1969⁶²

Trio Mario Schiano
Concerto di Jazz moderno
con Bruno Tommaso e Paul Goldfield
29 marzo 1969

Le Treteaux Libres
QUO VADIS?
6 aprile 1969

LE MEMORIE DI UN PAZZO
di Nikolaj Vasil'evič Gogol'
traduzione Mario Moretti
regia Dimitry Tamarov
con Dimitry Tamarov
12 aprile 1969⁶³

Gruppo studentesco romano
L'OBEDIENZA NON È PIÙ UNA VIRTÙ
di Don Lorenzo Milani
regia Gruppo studentesco romano
30 aprile 1969

62. Cfr. «l'Unità», 26 marzo 1969.

63. Cfr. «l'Unità». Il «Bollettino» indica l'8 aprile.

Gruppeteatro
WOYZECK
di Georg Büchner
regia Gian Franco Mazzoni
con Gian Franco Mazzoni (Woyzeck), Sergio Domma
(dottore), Marco Attanasio (capitano),
Mario Gigantini (Tambur Maggiore),
Marela Conforti (Maria), Letizia Girolami,
Graziella di Prospero, Spartaco Buccali
maschere e costumi Ugo Sterpini
commento musicale Maurizio Arcari
musiche delle canzoni William Assandri
e Graziella di Prospero
luci Andrea Bianchi
4 giugno 1969⁶⁴

Concerto jazz
con Steve Lucy
4 luglio 1969

I FANTOCCI
di Ramon Pereja
regia Ramon Pereja
con Alvaro De Rossi, Raffaella De Vita, Massimo Pallazzini
13 ottobre 1969

“International Workshop Theatre”
POPULORUM REGRESSIO⁶⁵
regia Francis Kueng
con Santo Tornabene, Francis Kueng e Livia Kueng
25 e 26 ottobre 1969
(ripresa)

64. Fino al 18 settembre 1969.

65. Nel «Bollettino»: *Popularum* [sic!] *regressio*.



1970. *Giorgio Marini. Vasilicò*

Arriva nel 1970 al Beat anche Giorgio Marini con *I Teologi* di Borges⁶⁶.

Giuliano Vasilicò fa ritorno con uno spettacolo che prende l'avvio, come nel caso precedente, da un proprio racconto: *L'occupazione* è la storia di due giovani rivoluzionari che consumano il loro sogno di rivolta inane fino al ripiegamento su se stessi e al gesto omicida di uno sull'altro. Anche qui, come in *Missione psicopolitica*, la ricerca plastico visiva, la sperimentazione sul corpo, la sottrazione della parola dalla scena sono le vie formali attraverso cui il giovane regista attore tesse il suo discorso sul potere contemporaneo e la violenza sadomasochista che caratterizza la nostra società⁶⁷. Anche qui, come per *Missione psicopolitica*, gli spettatori sono pochissimi, ma qualche buona critica spinge Vasilicò a insistere sulla strada della ricerca teatrale e Ulisse Benedetti a proseguire su quella di una stretta collaborazione (tanto più che in qualche pubblicazione la compagnia di Vasilicò è indicata come Compagnia del Beat⁶⁸). Segue, in maggio, il Gruppoteatro di Gian Franco Mazzoni, che realizza con *Bertolt Brecht gli anni della lotta* un collage di poesie e di canzoni dello scrittore tedesco, seguite dall'*Eccezione e la regola*, per ricordare i venticinque anni dalla Resistenza. Uno spettacolo fortemente connotato in senso ideologico, con una chiara impostazione "didattica", che ha il coraggio di denunciare esplicitamente l'autocensura che Giorgio Strehler si era imposto poco tempo prima nella sua edizione radiofonica dell'opera di Brecht. «Da notare che *L'eccezione e la regola* – un testo che possiamo definire lo specchio demistificatorio della cultura e del pensiero occidentale – è stato rappresentato integralmente, con tutti quei significativi e drammaticamente attuali riferimenti al contemporaneo della "forza pubblica", mentre l'ultima edizione radiofonica del "dramma didattico" curata da Giorgio Strehler era stata purgata proprio da tutti i riferimenti critici nei confronti della polizia»⁶⁹.

Il gesto culturale e politico di Mazzoni si inserisce d'altra parte in una programmazione che vede in scena, di lì a poco,

66. BERTIN 1970, p. 16. Rimando per questo spettacolo alla sezione delle "Memorie".

67. Cfr. PAGLIARANI, 26 aprile 1970.

68. In particolare in BARTOLUCCI 1974.

69. «l'Unità» 16 maggio 1970.

**I luoghi
e le storie**

La rivolta degli oggetti di Majakovskij del Gruppoteatro Noi, guidato da Luciano Meldolesi, e *l'Happening in onore di Angela Davis* con la regia di Giorgio Marini. Una medesima urgenza politica caratterizza con forza l'intera programmazione del Beat 72 e il suo legame con i movimenti giovanili.

Gruppeteatro
WOYZECK
di Georg Büchner
regia Gian Franco Mazzoni
16 gennaio 1970 (*ripresa*)

I Segni
I TEOLOGI
di Luis Borges
regia e riduzione Giorgio Marini
con Mariangela Colonna, Patrizio Madina,
Giorgio Marini, Isabella Mezza, Roberto Palazzi
dispositivo scenico⁷⁰ Roberto Palazzi
costumi Ettore D'Ettore
musiche dal vivo
20 febbraio 1970

TERRORE E MISERIA DEL TERZO REICH di Bertolt Brecht
regia Cortese-Meldolesi
16 marzo 1970

L'OCCUPAZIONE
di Giuliano Vasilicò
regia Giuliano Vasilicò
con Giuliano Vasilicò, Lucia Vasilicò,
Ingrid Enbom, Agostino Raff
22 aprile 1970

Gruppeteatro
BERTOLD BRECHT GLI ANNI DELLA LOTTA
da Bertolt Brecht⁷¹
regia Gian Franco Mazzoni
con Marco Attanasio, Marela Conforti, Sergio Domma,
Alessandro Fascetti, Letizia Girolami, Gian Franco
Mazzoni, Adriano Santemma, Marco Romizi
14 maggio 1970

70. Nessun riflettore, solo candele.

71. La prima parte è un collage di liriche di Brecht, la seconda parte è per intero il testo *L'eccezione e la regola* di Brecht.

IL DRAGO
di Evgenij Schwarz
regia G. Cortesi
12 giugno 1970

Gruppoteatro NOI
LA RIVOLTA DEGLI OGGETTI
di Vladimir Majakovskij
regia Luciano Meldolesi
con Mariangela Colonna, Antonio Piazza,
Reinaldo Rodriguez, Marina Zanchi⁷²
consulenza G. Piazza
8 luglio 1970

Mario Schiano Trio
CONCERTO JAZZ
con Bruno Tommaso, Franco Pecori, Giancarlo Schiaffini
24 settembre 1970

Gruppo teatro NOI
LA RIVOLTA DEGLI OGGETTI
di Vladimir Majakovskij
regia Luciano Meldolesi
2-17 ottobre 1970 (*ripresa*)

I Segni
HAPPENING IN ONORE DI ANGELA DAVIS
scelta di prose e poesie di LeRoi Jones⁷³
regia Giorgio Marini
con Mariangela Colonna, Stefania Egea,
Roberto Palazzi e il trio di Mario Schiano
con la partecipazione di Giancarlo Schiaffini
dispositivo scenico Roberto Palazzi
21 novembre 1970

Gruppoteatro NOI
OPLÀ, NOI VIVIAMO
di Ernst Toller
regia Luciano Meldolesi
con Kaddio Espana, Isabella Mezza, Lino Oliva,
Antonio Piazza, Renaldo Rodriguez, Marina Zanchi
15 dicembre 1970

72. Cfr. «l'Unità», 10 luglio 1970.

73. Nome d'arte, Amiri Baraka.

1971. *Valentino Orfeo. Granteatro e Carlo Cecchi. Ancora Vasilicò*
Il 1971 è un anno importante soprattutto perché s'incrociano al Beat 72 linee di ricerca assai distanti fra loro che, approfondite negli anni successivi, segneranno i diversi percorsi della ricerca teatrale italiana ma che ora condividono ancora spazi, pubblico, sale prove, urgenze politiche. Valentino Orfeo, Carlo Cecchi, Giuliano Vasilicò, Gian Franco Mazzoni, per il teatro, e, in modo più omogeneo, Nuova Consonanza, Nuove Forme Sonore, Musica Elettronica Viva, il Trio di Mario Schiano, per la musica, portano al Beat simili urgenze (politiche, estetiche, ideologiche) di distacco dal teatro e dalla musica istituzionale, di impegno sociale e politico, di rinnovamento del linguaggio artistico, di ricerca di un nuovo rapporto con lo spettatore. Un equilibrio delle diversità precario che ancora regge, ma che nel pieno degli anni Settanta sarà destinato a incrinarsi.

A febbraio, arriva al Beat Valentino Orfeo con una riscrittura di parte della *Cimice* di Majakovskij (autore presente anche in una regia di Meldolesi nello stesso anno): *Sposami per cortesia*. Cofondatore del teatro La Fede nel 1967 con Gian Carlo Nanni e Manuela Kustermann, Orfeo, dopo lo scioglimento della compagnia "Space re (v) action", aveva costituito la "New space re (v) action" nel 1970 e, dopo il passaggio molto fortunato al Beat, fonderà il "Teatro Lavoro" a Testaccio. Qui una nuova versione dalla *Cimice*, dal titolo *La commedia divina*, inaugurerà il nuovo spazio nell'ottobre del 1972: allora, come già al Beat, stilizzazione neo-espressionista dei movimenti, passione per il circo e per il cinema muto, trucco violento ed estrosi costumi realizzati con materiale di riciclo comporranno «quadri traboccanti di violenta deformazione grottesca»⁷⁴.

Intanto, il 12 marzo, Carlo Cecchi, che ha appena costituito la nuova compagnia Gran Teatro, esordisce al Beat con una farsa napoletana di Antonio Petito, *Le statue movibili*. «Petito – ricorderà Cecchi anni dopo – fu raggiunto partendo da lontano: cioè da Brecht, al cui theater-arbeit riconoscevo [...] una grande importanza»⁷⁵. «Non una farsaccia», tiene a sottolineare Marilù Prati qui alla sua prima esperienza accanto

74. MARGIOTTA 2013, p. 191.

75. CECCHI 1974, p. 391.



Amleto di William Shakespeare, regia di Giuliano Vasilicò, 1971: Lucia Vasilicò, Giuliano Vasilicò
«Sipario», ottobre 1971, p. 41



a Cecchi, perché ciascuno aveva un proprio stile preciso in cui si coniugavano tensione avanguardista e radice popolare, con una tale efficacia di sintesi da rendere il “gioco” di una straordinaria semplicità e verità scenica (cfr. APPROFONDIMENTO 4, pp. 236-241).

Intanto, il 27 aprile, all'interno della programmazione del Premio Roma '71 arriva all'Eliseo Robert Wilson con *Deafman Glance*. l'evento non potrà che influenzare profondamente la realtà teatrale romana, soprattutto quella linea di ricerca che si riconoscerà nel Teatro immagine⁷⁶.

Si colloca in parte all'interno di questo solco la nuova proposta di Giuliano Vasilicò che, presente per il terzo anno consecutivo al Beat, porta in scena l'*Amleto* di Shakespeare, destrutturato e adattato ad una compagnia di soli quattro attori (fra cui lui stesso nei panni del protagonista). Con una gestualità fortemente espressiva, alcune azioni simboliche ricorrenti (la pantomima dell'avvelenamento) e pochissimi sintetici dialoghi, questo *Amleto* si colloca entro una ricerca che esaspera l'elemento artificiale e visivo e pone al centro dell'espressività il corpo, spesso in contrappunto con il dettato verbale. «Esemplare, fra tutte, in questo senso, è l'immagine di Amleto burattinaio, che avvalendosi di un complesso sistema di funi, manovra gli altri personaggi a suo piacimento [...] come fossero fantocci»⁷⁷.

Intanto, fra l'estate e l'autunno, due spettacoli dal netto impegno politico si susseguono al Beat. A luglio, *Embellage*⁷⁸, di cui Franco Cuomo su «Sipario» sottolinea innanzitutto la originalità della scrittura, frutto di una reale dialettica fra scrittore e suo spettatore ideale, la classe operaia. Ingenuo, semplice, ideologicamente connotato, il testo di Benedetto diviene materiale di lavoro per il gruppo di Luciano Meldolesi (il Gruppo Teatro Noi) che, spesso presente al Beat in quegli anni, si connota innanzitutto per il suo forte impegno politico. A settembre, Gian Franco Mazzoni porta al Beat 72 *Cappelli e berretti, controstoria del brigantaggio meridionale dopo*

76. Rivio qui in nota a un interessante documento: si tratta di un montaggio di alcuni estratti dello spettacolo di Robert Wilson, *Le Regard du sourd*, presentato al Festival de Nancy nel 1971 con i commenti in voce off di Léon Noël. < <http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00415/le-regard-du-sourd-de-robert-wilson.html> >

77. CUOMO, ottobre 1971, p. 40.

78. CUOMO, agosto-settembre 1971, p. 73.

l'Unità, risultato di un lungo lavoro di sperimentazione nei paesi del meridione (cfr. APPROFONDIMENTO 5, pp. 242-243).

Chiuderà l'anno *La vera storia di Bonnie-Clyde*, il nuovo spettacolo della Comunità di Giancarlo Sepe, che ha appena abbandonato la sede di via Stamira e si stabilirà di lì a poco in via Zanazzo: il gruppo è al principio del suo lavoro di ricerca sull'immagine, che lo porterà a porre la parola sempre più in secondo piano, in sintonia con le nuove proposte teatrali di questi anni. Intanto la *Rassegna di musica contemporanea* a maggio e la *Settimana della musica d'improvvisazione* in collaborazione con il Gruppo Rinnovamento musicale a dicembre confermano l'impegno del Beat 72 nel campo della ricerca musicale contemporanea.

(prosegue)
Gruppoteatro NOI
OPLÀ, NOI VIVIAMO
di Ernst Toller
regia Luciano Meldolesi

Gruppo "New space re (v) action"
SPOSAMI PER CORTESIA⁷⁹
Quadro III parte I della *Cimice* di Majakovskij
regia Valentino Orfeo
con Zola Berenzichina, Luciana Jannacci,
Ornella Ferrari, Michele Tucci, Stefano Avvocatini,
Lea Tamborra, Fulvio Bertoluzzo, Valentino Orfeo
scene Pino Schiti
12 febbraio 1971⁸⁰

Compagnia Granteatro
LE STATUE MOVIBILI
Sceneggiata in due tempi
da Antonio Petito
regia Carlo Cecchi
con Carlo Cecchi (Felice Sciosciamocca), Giancarlo
Palermo (Cardillo), Augusto Pesarini (Pulcinella),
Marialuisa Prati (Concettina), Aldo Puglisi
(Donna Cornelia)
scene Franz Prati
12 marzo 1971

LA RIVOLTA DEGLI OGGETTI
di Majakovskij
regia Luciano Meldolesi
11 maggio 1971 (ripresa)

RASSEGNA DI MUSICA CONTEMPORANEA
25-26 maggio: Mahajana-Trans
(A. Cecoviani, O. Davis, K. Gasser, B. Barker)
27 maggio: Trio di Mario Schiano
(Mario Schiano, Bruno Tommaso e Paul Goldfield);
Giancarlo Schiaffini; Blue Morning

79. Su «l'Unità», 16 febbraio 1971, è riportato un altro titolo: *Sposiamoci per cortesia*.

80. Cfr. «l'Unità», 12 febbraio 1971. Sul «Bollettino» viene indicata come data della prima il 15 febbraio.

28 maggio: Nuove forme sonore
(Michiko Hirayama, M. Nojir, J. Villa Rojo,
Giancarlo Schiaffini, Bruno Tommaso)
25-30 maggio 1971

Compagnia Sociale Ninchi
LA STORIA DELLO ZOO
di Edward Albee
12 giugno 1971

Gruppo Teatro Noi
EMBALLAGE - LA MERCE PRODUCE MERCE
di André de Benedetto
regia Luciano Meldolesi
elementi scenici Roberto Palazzi
suoni e fonemi Giovanni Piazza
con Antonia Piazza, Libero Sansavini, Mattia Sbragia,
Reinaldo Rodriguez, Kiddio España, Isabelle Mezza
3 luglio 1971

AMLETO
di William Shakespeare
regia Giuliano Vasilicò
con Ingrid Enbom (Regina), Dimitri Tamarov⁸¹,
Lucia Vasilicò (Ofelia) e Giuliano Vasilicò (Amleto)
assistenza alla regia Keith Adrian
scena⁸², musiche originali, luci, costumi e manifesti Agostino Raff
20 luglio 1971⁸³

Gruppoteatro
CAPPELLI E BERRETTI
CONTROSTORIA DEL BRIGANTAGGIO MERIDIONALE
DOPO L'UNITÀ
lavoro collettivo del Gruppoteatro
diretto da Gian Franco Mazzoni
con Gian Franco Mazzoni (cantastorie); Marco Attanasio,
Elisabetta Canitano, Sergio Domma (popolo dei
"Berretti"); Clara Mutras e Anita Marini (due ragazze)

81. Dal 28 ottobre 1971 venne eccezionalmente ripreso lo spettacolo con Fabio Gamma al posto di Dimitri Tamarov nel ruolo del Re.

82. La scenografia consisteva in un trono dorato posto sullo sfondo.

83. Lo spettacolo rimane in cartellone fino al 12 agosto. Segue la chiusura estiva del locale. In «Teatroltre» viene data una indicazione errata in riferimento alla data del debutto (30 luglio).

visualizzazione grafica Ugo Sterpini
realizzazione fotografica Andrea Bianchi
5 settembre 1971

EMBALLAGE
di André de Benedetto
regia Luciano Meldolesi
29 settembre (ripresa)

Trio Schiano
Concerto
con Bruno Tommaso, Massimo Rocca, Mario Schiano
8 e 9 ottobre 1971

AMLETO
di William Shakespeare
regia Giuliano Vasilicò
28 ottobre 1971 (ripresa)⁸⁴

SETTIMANA DI MUSICA IMPROVVISAZIONE
in collaborazione con il Gruppo Rinnovamento musicale

con

Nuove Forme Sonore (Anna Fresu, Michiko Hirayama,
J. Villa Rojo, Giancarlo Schiaffini, Bruno Tommaso)

Gruppo improvvisazione Nuova Consonanza
(Mario Bertoncini, Walter Branchi, Franco Evangelisti,
Egisto Macchi, Ennio Morricone, Giovanni Piazza)

Musica Elettronica Viva (Carla Cassola, Franco Cataldi,
Alvin Curran, Sandro Bernardoni, Fabrizio Bertuccioli,
Sandro Figurelli, Stefano Giolitti)

I Synthesizers (A. Bryant, Alvin Curran,
Domenico Guaccero)

Duo Nuova Dada (Giancarlo Cardin,
Giuliano Zosi e Joan Logue)

Parade: concerto itinerante per le strade di Roma
con la partecipazione del sestetto di Mario Schiano
17-23 dicembre 1971

84. Lo spettacolo resta in cartellone fino a metà dicembre.

I luoghi
e le storie

Compagnia La Comunità
LA VERA STORIA DI BONNIE-CLYDE

da Nelson Algren

regia Giancarlo Sepe

scene Paola Latrofa

luci Franco Zambelli

musiche Stefano Marcucci

con Antonio Bonicatti, Massimo Cinque, Marina Fabiani,

Gabriella Filauro, Lucina Malacrea, Luisella Mattei,

Odo Minucci, Liliana Paganini, Alessandra Palladino,

Tonino Pulci, Elisabetta Punzi, Sandra Tana

28 dicembre 1971

aA

199

1972. *Arriva Simone Carella. I lunedì della musica contemporanea. Pippo Di Marca. Le giornate di Sodoma di Vasilicò*

Non son pochi coloro che credono che il 72 nel nome della cantina di via Belli si riferisca all'anno della sua apertura e non al numero civico, un equivoco giustificato dall'importanza che il 1972 ha assunto nella storia del Beat. Innanzitutto Simone Carella, giovane appassionato di arte e già assistente di Giancarlo Celli al Dioniso Teatro, inizia la sua collaborazione con Ulisse Benedetti, coordinando l'appuntamento settimanale di concerti di musica contemporanea. L'iniziativa, che prosegue l'attività musicale degli anni precedenti, assumerà il nome di "I Lunedì della musica moderna e contemporanea" e coinvolgerà i più importanti musicisti e gruppi musicali di sperimentazione del tempo: in particolare, "Nuove Forme Sonore" e il gruppo di "Rinnovamento Musicale". Da quel momento in avanti Carella sarà al fianco di Benedetti nella direzione artistica del Beat, segnando fortemente con la sua presenza la programmazione nello spazio di via Belli. All'inizio dell'anno Gian Franco Mazzoni è costretto a interrompere le repliche del suo spettacolo per la chiusura forzata del Beat a seguito di uno smottamento nel terreno di via Belli. Alla riapertura il Patagrappo diretto da Bruno Mazzali fa il suo esordio al Beat con l'*Ubu re* di Jarry⁸⁵, con protagonista Rosa De Lucia, una delle presenze artistiche femminili più potenti di quegli anni⁸⁶.

Pippo di Marca, attore nella compagnia La Fede di Giancarlo Nanni⁸⁷, a marzo debutta come regista con un testo di Irving Show, *Seppellire i morti*.

L'evento dell'anno, impresso nella memoria di tanti, è tuttavia *Le 120 giornate di Sodoma* di Sade con la regia di Giuliano Vasilicò, spettacolo visionario di grande impatto che, a partire dal novembre, richiama al Beat spettatori e critici, con repliche lungo cinque mesi⁸⁸. Qui, ancora più che nell'*Amle-*



85. GIANNACHI 2002; CAPPELLETTI 1981, pp. 221-229.

86. MOSCATI 1978, pp. 83-84.

87. Dopo aver debuttato come attore al Teatro La Fede (1969 e 1970) in due spettacoli di Giancarlo Nanni, Pippo Di Marca fonda il Meta-Teatro nel 1971 mettendo in scena il suo primo spettacolo da regista, *Evento-Collage n. 1*. Cfr. DI MARCA 1998; ID. 2013, p. 26: «Riprendevo [...] il tema della violenza, e però lo trasferivo dentro una devastante accelerazione grottesca, surrealistica, non lontana da un certo parossismo visionario di Carmelo».

88. Per una descrizione dello spettacolo rimando a MARGIOTTA 2013, pp. 226-230.

to, due elementi cardine della ricerca di Vasilicò si esprimono con nettezza: «il riconoscimento del corpo come cifra d'energia primaria» e lo «slittamento della prassi di Vasilicò verso il cinema»⁸⁹. E ancora, «il gesto ripetitivo dell'oppressione come momento portante dell'azione: senza passione, senza sentimenti, per puro meccanismo di vitalità "negativa". La politicità di questo gesto è nella sua radicalità inafferrabile, né manipolabile. Lo spettatore (ed altresì anche l'attore) non è in grado di manometterlo, ridurlo: può soltanto eseguirlo e subirlo [...] Di qui la nascita di un immaginario straordinariamente trasparente e crudele, in grado di fare a meno della parola, e del senso al tempo stesso. Ne viene una visione concentrica e vuota contemporaneamente, non c'è alcunché che possa riempirla o dipanarla»⁹⁰. Il fortissimo impatto immediato, il successo internazionale lo rendono certamente uno dei momenti più significativi della vita del Beat in questi anni.

89. A. RAFF, *La rivincita del corpo*, in QUADRI 1977, vol. II, pp. 462-462.

90. BARTOLUCCI 1974, p. 10. Si può vedere un raro e bellissimo frammento di una delle repliche del 1974 in un video girato dallo stesso Vasilicò: <<https://www.youtube.com/watch?v=ng2RjO4n7ik>>.

(prosegue⁹¹)
Compagnia La Comunità
LA VERA STORIA DI BONNIE-CLYDE
da Nelson Agren
regia Giancarlo Sepe

Gruppoteatro
CAPPELLI E BERRETTI
di Gian Franco Mazzoni
regia Gian Franco Mazzoni
18 gennaio 1972⁹² (ripresa)

RASSEGNA DI NUOVE FORME SONORE⁹³
3-10 marzo 1972

Patagrappo
UBU RE
di Alfred Jarry
regia di gruppo
con Giovanna Benedetto, Marco Del Re,
Rosa Di Lucia, Bruno Mazzali, Antonio Obino
adattamento, scenografia, costumi ed effetti speciali di gruppo
musiche Alvin Curran
15 marzo 1972 (prima assoluta)

Teatro dei Meta-Virtuali
SEPPELLIRE I MORTI
di Irvin Shaw
regia Pippo di Marca
con Rosanna Cancellieri, Vito Cardascia,
Pippo di Marca, Giorgio Fenu, Caterina Selvaggi
scene e costumi Maria Matteucci e Ugo Sterpini
Antonio Stefani e Inga Seyric
14 aprile 1972

91. In programmazione fino al 16 gennaio 1972.

92. Il «Bollettino» del Beat indica in data 4-8 marzo 1972 le repliche di *Cappelli e Berretti*; mentre la prima dello stesso spettacolo sarebbe stata il 5 settembre 1971. Dai quotidiani risulta invece che nel settembre del 1971 ci fu uno spettacolo-prova di *Cappelli e Berretti* ma la prima ufficiale fu del 18 gennaio 1972.

93. 3 marzo: Mario Schiano quartetto e sestetto con Marcello Melis, Bruno Tommaso, Alesio Urso, Stefano Priori, Alfredo Gasponi, Massimo Rocci. 5 marzo: Musica per solisti.

Gruppeteatro
BASSA MACELLERIA
“Overo cento anni di storia attraverso
le canzoni del popolo”
lavoro collettivo del gruppo teatro di Roma
con Anita Marini e Clara Murtas
6 giugno 1972

LE 120 GIORNATE DI SODOMA
del Marchese De Sade
regia Giuliano Vasilicò
musiche originali Agostino Raff
suono elettronico Alvin Curran
costumi Angelo Delle Piane e Agostino Raff
collaborazione artistica Goffredo Bonanni
con Agni Al, Ingrid Enbom, Fabio Gamma,
Massimiliano Mitia, Lidia Montanari,
Sergio Slavko Petelin, Giovanni Saba,
Bruno Sais e Lucia Vasilicò
14 novembre 1972⁹⁴ (prima assoluta)

Gruppo di Rinnovamento Musicale
I LUNEDÌ DELLA MUSICA MODERNA E CONTEMPORANEA
13 novembre: Giancarlo Cardini (piano)
20 novembre: Alvin Curran
27 novembre: Gruppo Strumentale Nuove Forme Sonore
4 dicembre: Forum Players
11 dicembre: Massimo Coen (violino),
Antonello Neri (pianoforte)
18 dicembre: Fernando Grillo (contrabbasso),
Joan Logue (soprano)

94. Apertura della stagione con *Le 120 giornate di Sodoma*.



1973. Prima stagione organizzata da Carella

A partire dal 1973, Simone Carella si inserisce a tempo pieno nella gestione del Beat 72 e, insieme a Ulisse Benedetti, realizza quella che può essere considerata come la prima vera stagione del nuovo corso del locale. Vengono selezionati appositamente artisti che, già ospiti negli anni precedenti, presentano nuovi lavori e viene inserita qualche nuova produzione di rilievo. Fanno ritorno Giuliano Vasilicò (*Le 120 giornate di Sodoma*), Giorgio Marini (*L'angelo custode*), Valentino Orfeo (*Quasi la verità*⁹⁵), Bruno Mazzali (*La conquista del Messico*). Arriva Memè Perlino che, attore come Vasilicò e Di Marca nella compagnia La Fede di Nanni, esordisce qui come regista con *Pirandello chi?*, confermando la cantina di Benedetti come luogo di debutti storici. Nel caso particolare, poi, con i due lavori emblema del Teatro Immagine, *Le 120 giornate di Sodoma* e *Pirandello chi?*, il Beat si fa luogo della prima gestazione del nuovo modello di scrittura scenica, dove si afferma il primato dell'occhio e dell'immagine e dove «le componenti visive ed iconiche del linguaggio scenico si assolutizzano al punto da produrre drammaturgia in maniera autonoma»⁹⁶. In *Pirandello chi?* Perlino lavora alla decostruzione (dello spazio, dell'azione, della drammaturgia) attraverso l'uso di un semplice proiettore luminoso: ne deriva una scena attraversata da fasci di luce che segmentano l'immagine, che tagliano gli oggetti e i corpi degli attori, illuminandone dettagli, sezionando lo spazio in fotogrammi, facendo «emergere dal buio mani, braccia, gambe come in un repertorio anatomico»⁹⁷. E li monta come in un filmato⁹⁸. L'oscurità che caratterizza lo spazio del Beat, e che anche in altre occasioni aveva stimolato gli artisti a un lavoro attento sullo spazio e sulle potenzialità espressive della luce e del buio, permette a Perlino di costruire una nuova partitura visiva, autonoma dalla matrice testuale originaria, sebbene a essa ispirata, dove corpi e oggetti perdono la loro materialità e si trasformano in immagini astratte, come una specie di

95. «Studio sperimentale sulla coppia borghese, sui suoi vizi e vezzi, sui suoi torbidi segreti e la sua rispettabile facciata»: AG.SA., 23 ottobre 1973. Cfr. MARAINI 1974, pp. 202-204.

96. MARGIOTTA 2013, p. 219.

97. MENNA1975, s.p.

98. Per una puntuale descrizione dello spettacolo, rinvio a MELE, 1982; MANGO, 2003, pp. 270-274; MARGIOTTA 2013, pp. 232-235; GRAZIOLI 2015, in VALENTINI 2015, pp. 333-334 e anche il focus relativo in <<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/pirandello-chi-1973/>>.

«danza macabra di fantasmi in cerca di un corpo teatrale che non hanno»⁹⁹. La luce, fondamento della ricerca di Perlini, «principio costruttivo e drammaturgico» ha qui, come sottolinea Lorenzo Mango, tre diversi compiti nella costruzione della scrittura scenica: dare forma allo spazio; costruire una drammaturgia visiva dello spettacolo, che non corrisponde alla drammaturgia pirandellina ma a quella si riferisce nei termini di decostruzione; realizzare il movimento scenico, secondo un montaggio che ricorda quello cinematografico¹⁰⁰. Di lì a poco, nella Rassegna di Nuove Tendenze organizzata da Bartolucci e Menna a Salerno, questa linea di ricerca sarà battezzata come

 **10** Teatro Immagine.

Sempre su questa linea analitica, si colloca l'esordio di Simone Carella come regista, in una serata dal titolo *Tre pezzi vocali e consonanti: Profezia* da un testo di Peter Handke e una poesia di Antonio Porta con la sua regia e *Insulti al pubblico*, sempre di Handke, con la regia di Bruno Mazzali e con Rosa di Lucia in scena. In *Profezia*, ricorda Carella in un'intervista di qualche anno dopo, «si applicava un po' il modulo di Philip Glass, con alcune frasi che venivano ripetute fino a quando poi inavvertitamente ne subentrava un'altra, da un gruppo di attori o di lettori, una decina; il testo di Handke è ripetitivo, continuo, ha in sé un ritmo molto veloce e gli attori dovevano verificare varie altezze di suono, varie velocità di lettura indipendentemente l'uno dall'altro»¹⁰¹. È questo un primo passo verso quella scomposizione analitica del linguaggio teatrale che porterà Carella, nel corso di due anni con due spettacoli (*Morte di Danton* e *Cavalcata sul lago di Costanza*, entrambi al Beat nel 1975) e nel 1976 con *Autodiffamazione* (Beat, 31 gennaio 1976), alla «espropriazione dallo spazio scenico non solo degli attori, ma anche del pubblico»¹⁰² e alla concentrazione di tutta l'azione scenica sulla luce, analizzata nelle sue potenzialità espressive. Intanto la ricerca musicale corre parallela e Alvin Curran porta al Beat un suo concerto da solista con musiche sintetizzate e performance dal vivo:

 **11**

 **12**

Canti e vedute del giardino magnetico.

99. PERLINI 1977.

100. MANGO 2003, pp. 273-274 e, complessivamente, pp. 270-274.

101. F. QUADRI e S. SINISI, *Autodiffamazione. Intervista a Simone Carella*, in QUADRI 1977, vol. II, p. 560.

102. SINISI 1977.

**Il Beat 72.
Le prime stagioni**



Pirandello chi?
di Memè Perlini,
1973, Fuori scena
Archivio Rossella Or

aA

Teatro La Maschera
PIRANDELLO CHI?
di Memè Perlini
regia Memè Perlini
con Rossella Or, Franco Bullo, Ivan Gali, Johna Mancini,
Ornella Minnetti, Franco Piacentini, Edmondo Zanolini¹⁰³
scene Antonello Agliotti
musiche Philip Glass
3 gennaio 1973 (prima assoluta)

I LUNEDÌ DI MUSICA CONTEMPORANEA
22 gennaio: Antonello Neri
29 gennaio: Michiko Hirayama (soprano)
musiche di Giacinto Scelsi
5 febbraio: Giuliano Zosi
12 febbraio: Concetta Barra con un repertorio
di musiche napoletane
19 febbraio: Nuove forme sonore
26 febbraio: concerto conferenza di Stefano Fiuzzi
5 marzo: Angelo Da Rosa e Eugenio Ferraro
in musiche per chitarra
12 marzo: concerto dedicato alla Scuola musicale
di Vienna¹⁰⁴

Patagruppo
LA CONQUISTA DEL MESSICO
da testi di Antonin Artaud¹⁰⁵
regia Bruno Mazzali
musiche Antonello Neri, Tamborazo Zcatecano
e musiche raccolte nelle tribù dei Tarahumara
con Marco Del Re, Rosa Di Lucia, Bruno Mazzali,
Antonio Obino, Franco Turi
2 febbraio 1973

I Segni
L'ANGELO CUSTODE
di Fleur Jaeggy
regia Giorgio Marini
con Mariangela Colonna, Lisa Pancrazi
e Gianfranco Varetto

103. Sul palco era presente della sabbia nerastra.

104. Cfr. «l'Unità», 20 gennaio 1973.

105. Soprattutto da *Al paese del Turahumara*.

impianto scenico Roberto Palazzi¹⁰⁶
musica Antonello Neri
luci Michiko Nojiri
5 aprile 1973 (prima assoluta)

Patagrappo
THEATRE PIÈCE
di John Cage
regia Bruno Mazzali
con Ann Collin, Marco Del Re, Rosa Di Lucia,
Michiko Hirayama, Joan Logue, Sergio Rendine,
Giancarlo Schiaffini, Giuliano Zosi
3 maggio 1973

KRANAKA DEL TRADIMENTO
E DELLA MORTE DI RE RICCARDO II
da William Shakespeare
regia Edmondo Zanolini
19 maggio 1973

Nuove forme sonore e Gruppo di Rinnovamento musicale
RASSEGNA DI MUSICA CONTEMPORANEA
25 maggio - 1 giugno 1973

Gruppo di Sperimentazione teatrale Adeph
SINBAD
da *Mille e una notte*
7 giugno 1973

I Segni
L'ANGELO CUSTODE
di Fleur Jaeggy
regia Giorgio Marini
dal 20 giugno 1973 pomeridiana (ripresa)

SERATE DI IMPROVVISAZIONE E MEDITAZIONE MUSICALE
con R. Laneri, G. Nebbiosi, Alvin Curran,
Giancarlo Schiaffini, Bruno Tommaso, Frances Marie Uitti
20-22 settembre 1973

106. Consisteva in una struttura di garza che divideva il palco dalla platea: CORDELLI, 10 aprile 1973; QUADRI, 21 giugno 1973.

CANTI E VEDUTE DEL GIARDINO MAGNETICO
E MUSICA PER API, ACQUA, RANE, UCCELLI,
VETRO, VOCI, CORNI E SYNTHESIZER
di e con Alvin Curran
4-13 ottobre 1973

Teatro Lavoro
QUASI LA VERITÀ
di Saverio Sciuto e Roberto Cassia
regia Valentino Orfeo
con Luciana Iannace e Valentino Orfeo
19 ottobre 1973

Nuove forme sonore
RASSEGNA DI MUSICA ANTICA E CONTEMPORANEA
musiche Organum di Notre-Dame, Polifonia spagnola
del '400, Saltarello, Clemens non papa,
con Michiko Hirayama, Alvin Curran, A.B. Zimmer,
Giancarlo Schiaffini, Antenore Tecardi
7-8 dicembre 1973

TRE PEZZI VOCALI E CONSONANTI
- PROFEZIA *di* Peter Handke
regia Simone Carella
- COME SE FOSSE UN RITMO *di* Antonio Porta
regia Simone Carella
- INSULTI AL PUBBLICO
di Peter Handke
regia Bruno Mazzali
con Rosa Di Lucia
10 dicembre 1973

CONCERTO DI MUSICA POPOLARE
con J. Amel, Paolo J. Golini, Paolo Ricci
e il Gruppo jazz romano
22 dicembre 1973 (serata unica)

1974. *Le rassegne di musica contemporanea. Il Patagrappo.*

Donato Sannini

Durante il 1974 continua intensa la collaborazione fra Simone Carella e Ulisse Benedetti. È questo un anno di passaggio e di stabilizzazione. “Le Rassegne di musica contemporanea” proseguono e vengono accolte con grande attenzione dal mondo della cultura musicale romana, mentre nuovi interessanti intrecci fra teatranti e musicisti testimoniano quanto la convivenza in un medesimo spazio porti alla condivisione di pratiche e di progettualità. Il Patagrappo diretto da Bruno Mazzali a gennaio realizza *La commedia di Robin e Marion* con la presenza in scena di attori e di musicisti (Fernando Grillo) e la collaborazione di Alvin Curran. A giugno prende l’avvio un progetto della Cooperativa Tuscolano di Roma (legata a Luca Ronconi), che propone una serie di atti unici affidati all’interpretazione e all’allestimento di giovani artisti: *Paris* di Strindberg (in chiave risolutamente antinaturalistica che sembra anticipare Beckett, con la regia di Paolo Bonetti); *La morte e il diavolo* di Wedekind (senza regia, ma «si avverte la mano ronconiana»¹⁰⁷, con un allestimento che sottolinea la matrice espressionista del testo), *Un concorso nel tempo delle guerre locali* di Lombardi (con la regia di Ida Bassignano). Sempre in questo solco si colloca il momento forse più nuovo dell’anno, una delle prime regie di Donato Sannini, con la compagnia Il Fantasma dell’Opera: *La corte delle stalle* di Franz X. Kroetz¹⁰⁸. In scena Claudio Monni, Ornella Minnetti, Roberto Benigni e Oscar Montini. Testo ridotto all’osso, battute ripetute in modo ossessivo, recitazione astratta; mucchi di patate e cassette di legno al centro della scena, pulcini pigolanti, una grande tartaruga, elettrodomestici avvolti in plastica. A indicare la ragazza violentata solo un mucchietto di oggetti, fra cui spicca un impermeabile rosso, mentre a dire l’ultima battuta del dramma, che spetterebbe a lei, avanza un uomo attempato da dietro le quinte. Luci accuratissime e musiche di Antonello Neri. Lo spettacolo è espressione di una differente linea di ricerca rispetto al Teatro Immagine o alla Postavanguardia, una ricerca legata al corpo dell’attore, alla dimensione concreta degli oggetti scenici vicina all’arte

107. SAVIOLI 1974.

108. Cfr. SANNINI 2010.

povera, con un fondo di denuncia amara mista a irresistibile (tragico) umorismo (gli attori sono appunto Roberto Benigni e Claudio Monni).

Quando la programmazione riprende nell'autunno, dopo le repliche della *Corte delle stalle*, il Beat promuove la costituzione di un'associazione di gruppi sperimentali che presenteranno di lì a poco ciascuno il proprio lavoro di ricerca: inizia Lucia Poli con *La festa* e prosegue Ida Bassignano con una riduzione de *Il giovane Törless* di Musil. Nel 1975 *Pulcinella e l'anima nera* di Giancarlo Palermo e *Il mito della caverna* di Donato Sannini concluderanno il progetto avviato.

La storia del Beat proseguirà ancora a lungo attraversando le fasi della storia artistica e culturale di Roma e quelle della scena teatrale dell'intera Italia. Il nostro racconto si chiude qui, prima che si apra una nuova importante stagione per il locale di cui saranno protagonisti la Gaia Scienza, i progetti di Simone Carella, la poesia, fino al Festival internazionale a Castelporziano nell'estate del 1979 e oltre; prima che prenda l'avvio una stagione del teatro di ricerca italiano (la post avanguardia) che avrà caratteristiche differenti e che fra l'altro rinuncerà alla «polemica con la tradizione e con il linguaggio» e sceglierà piuttosto, come scrisse con grande lucidità Maurizio Grande, «una costellazione di prelievi di realtà per scorie di segnali piuttosto che la revisione dei linguaggi e delle pratiche simboliche consolidate»¹⁰⁹. Anche il Beat recepirà questa svolta. E sarà un'altra storia.

109. GRANDE 1985, p. 173.

Il Beat 72.
Le prime stagioni

Patagrappo
LA COMMEDIA DI ROBIN E MARION
di Adam de la Halle
regia Bruno Mazzali
con Ann Collin, Marco Del Re, Rosa Di Lucia,
Giampiero Fais, Fernando Grillo,
Antonio Olbino, Franco Turi¹¹⁰
musiche Alvin Curran, Adam de la Halle, Fernando Grillo
16 gennaio 1974

Giostra
VUOI GIOCARE AI CANNIBALI?
da *I manifesti cannibali* di Picabia
regia Romano Rocchi
15 febbraio 1974

Lunedì della Musica contemporanea
CONCERTO PER PIANO
di Giancarlo Cardini
26 febbraio 1974

6-31 marzo 1974

IV RASSEGNA DI MUSICA MODERNA E CONTEMPORANEA
6 marzo: Alvin Curran presenta: *Una giornata in campagna*
7 marzo: Nuove forme sonore presenta:
Altra musica (musiche di: Giacinto Scelsi,
Giancarlo Schiaffini, John Cage;
con: Michiko Hirayama, Anne Beate Zimmer,
Frances Marie Uitti, Giancarlo Schiaffini,
Michele Iannaccone)
14 marzo: Nuova musica, presenta
Concerto di Raffaello Angelini
15-17 marzo: *Musica ex machina*
18 marzo: Concerto per soprano con Joan Logue,
pianista Antonello Neri, arpista Yoko Nagae
19 marzo: Gruppo di rinnovamento musicale
20-23 marzo: Patagrappo, *Don Cristobal* di G. Lorca,
musica di Arcangeli
25 marzo: Nuova consonanza
29-31 marzo: Gruppo "Team",
concerto di musica elettronica

212

aA

110. Questo il cast con il quale lo spettacolo venne presentato a Spoleto, al Festival dei Due Mondi, nel 1973.

Lugar del Arte del Hombre
PORQUE ASI CORNO EL CUERPO ES UNO
Spettacolo collettivo
4 aprile

CANTAR CON LIUTO
con Ille Strazza e Giorgio Nottoli
3 maggio 1974

T.I.M. e DHARMA Teatro di Buenos Ayres
HUIJA, LA MORTE!
di Carlos Mathus
regia e con Carlos Trafic
5 maggio 1974

Movimento femminista
SOGNO DI UNA COSA
Lavoro di gruppo
11 maggio 1974

Opera povera
MADRIGALISMI
di Claudio Monteverdi
24 maggio 1974

PARIS
di August Strindberg
regia di Paolo Bonetti
con Gaetano Balistreri e Stefano Corsi
13 giugno 1974

LA MORTE E IL DIAVOLO
di Frank Wedekind
con Gabriella Zamparini, Remo Girone, Carmen Onorati,
Giorgio Giuliano
19 giugno
1974

UN CONCORSO NEL TEMPO DELLE GUERRE LOCALI
di Germano Lombardi
regia Ida Bassignano
con Pierangelo Civera, Aldo Puglisi, Giuseppe Lo Parco,
Giancarlo Palermo, Gianfranco Varetto
costumi Gabriella Pescucci
musiche Massimiliano Troiani
25 giugno 1974

DUE SERATE DI IMPROVVISAZIONE MUSICALE
*con Alvin Curran, S. Gormlie, R. Lanari,
Michiko Hirayama, B. Barnett*
4 luglio 1974

Il Fantasma dell'Opera
LA CORTE DELLE STALLE
di Franz Xaver Kroetz
regia Donato Sanniti
*con Roberto Benigni, Ornella Minnetti,
Claudio Monni, Oscar Montini*
musiche Antonello Neri
5 luglio 1974

segue *Serata di improvvisazione musicale*
*con Alvin Curran, S. Gormlie, R. Lanari, Michiko
Hirayama, B. Barnett*

Il Fantasma dell'Opera
LA CORTE DELLE STALLE (ripresa)
di Franz Xaver Kroetz
regia Donato Sanniti
4 settembre 1974

TRAPPOLA PER BLUE JEANS
di Guerrino Crivello
con Renata Zamengo, Guerrino Crivello
musiche originali al pianoforte di Carlo Negrone
26 settembre 1974

Le parole e le cose
LA FESTA
di Lucia Poli
con Lucia Poli, Gianfranco Varetto, Roberto Benigni
musiche Antonello Neri
15 ottobre 1974

MICROTENSIONI
Concerto per sintetizzatore *moon*
di Antonello Neri
16 novembre 1974 (in seconda serata)

I luoghi
e le storie

Teatro degli opposti
TOERLESS
da Robert Musil
riduzione e adattamento Ida Bassignano
con Mauro Barbani, Fausto Di Bella, Gianfranco Varetto,
Alberto Zollia, Elena Magoia
scene Franz Prati
4 novembre 1974

aA

215



Il Beat 72.
Le prime stagioni

Approfondimenti del Beat 72

aA

217

1. Carmelo Bene al Beat 72: breve viaggio bibliografico

La stagione di Carmelo Bene al Beat 72 (1966-67), sebbene non compattamente affrontata in nessuno studio storico critico contemporaneo, rientra nelle riflessioni di alcuni studiosi che si sono occupati del primo periodo di attività teatrale dell'artista.

Di qui la scelta di darne conto in due modi differenti che permettano di approfondire un momento così significativo, non solo per la storia del Beat 72, ma per quella di tutto il teatro italiano di quegli anni e della sua cultura teatrale.

- a) Un'ampia *Antologia* delle cronache del tempo, che permette di porre in relazione scritti ormai famosi come quello di Ennio Flaiano, con altri quasi sconosciuti, che danno l'idea del contesto nel quale si colloca quel momento del percorso di Bene, nonché delle reazioni che suscitò nel panorama culturale di quegli anni (cfr. la sezione dedicata in questo volume);
- b) Una *Nota bibliografico critica*, che possa fornire ulteriori strumenti di approfondimento, attraverso una ricognizione dei contributi storico critici sull'argomento, accompagnata da qualche nota di riflessione per ciascuno. Dopo aver dato conto degli interventi di Corrado Augias e di Giuseppe Bartolucci, ricordati qui per la loro importanza fondativa per una riflessione su Carmelo Bene in quegli anni, la rassegna ripercorre le ultime più recenti tappe del percorso. Sono esclusi da questa nota i contributi dei critici contemporanei a Bene che intervennero sulle pagine di quotidiani e riviste specializzate con recensioni agli spettacoli (Flaiano, De Feo, Chiaromonte, Augias e altri) che, per ciò che riguarda la stagione al Beat, sono già raccolti nell'*Antologia*.

1967-1968 Corrado Augias nel suo *L'antiphysis di Carmelo Bene* raccoglie le tre schede relative agli spettacoli *Il Monaco*, *Nostra Signora dei Turchi* e *Salomè*, già edite ma qui ricondotte dentro una cornice che tenta di dare conto complessivamente del percorso di ricerca di Bene negli anni Sessanta, «artista multiforme di una sola idea» (AUGIAS 1967/68). Nell'ultimo paragrafo, dal titolo *Gli impedimenti teatrali*, Augias individua e descrive in estrema sintesi gli elementi strutturali, ricorrenti e fissi, che caratterizzano il teatro di Bene. Innanzitutto, individua l'elemento chiave, l'*impedimento*, che assume le forme di: balbettamento recitativo, afasia, rinvio continuo dell'azione, eccesso o mancanza (di luce, di suono), ostacolo della vista e dell'ascolto (per esempio la vetrata in *Nostra Signora dei Turchi*), ostinata ripetizione. Quindi, quasi a inevitabile corollario, dichiara l'«anima profondamente antinaturale» del teatro di Bene e la sua

ostinata riaffermazione della medesima opera pur nel variare delle sue forme (pp. 86-90).

1968 Giuseppe Bartolucci, nel suo *Carmelo Bene o della sovversione* (in BARTOLUCCI 1968, pp. 16-27) scrive pagine che, quasi a ridosso delle stagioni di Bene al Beat 72, focalizzano con grande lucidità alcuni elementi, sia in relazione al percorso dell'attore sia in riferimento alle reazioni della critica del tempo. L'incipit netto «Carmelo Bene comincia dove c'è il vuoto, o meglio anticipa la coscienza del vuoto sulle soglie degli anni sessanta» sostiene buona parte dell'argomentazione successiva. Lo scandalo di Bene «continuamente messo al bando dal falso professionismo e continuamente accusato di individualismo acceso» (p. 25) fu, in quei suoi primi anni di attività, appunto questo: restare fuori dall'«illusione storicizzante», moralistica, pedagogistica, così come dall'«illusione formalizzante, nel duplice volto di ornamento scenografico e di sovrapposizione registica» (p. 17). Il «massacro dei classici» compiuto da Bene in quegli anni (Shakespeare, Collodi, Lewis, Wilde) è inserito entro questo percorso di destrutturazione del linguaggio, delle convenzioni acquisite, entro una «condizione di riflessività» critica costante, entro una progettazione mobile e in divenire. Nel 1968 (e dunque dopo il Convegno di Ivrea) Bene appare a Bartolucci non solo come scandalo e contestazione, ma anche come punto di riferimento per le nuove generazioni di giovani teatranti «ai quali ha insegnato anzitutto il gusto e la fatica, il sapore e la malattia dell'estraneità dalle regole 'ufficiali', e nello stesso tempo ha fornito loro un bagaglio di nozioni operative che valgono tuttora nell'ambito di una ricerca culturale 'aperta' e nella direzione di una specificazione di 'rottura'» (p. 25).

aA

219

1973 Maurizio Grande cura un numero di «Bianco e Nero» dedicato al cinema di Bene, nel quale in un lungo saggio, *Materia e linguaggio* (GRANDE 1973b), affronta fra l'altro anche gli elementi di continuità fra il periodo teatrale e quello cinematografico dell'artista, riportando qui in parte quanto esposto nella sua relazione al convegno di Salerno «Nuove Tendenze-Teatro Immagine», nel giugno 1973. Data l'interruzione dell'attività teatrale di Bene fra il 1968 e il 1972, i riferimenti di Grande al suo teatro possono essere fatti risalire per lo più alla stagione che si chiude con il *Don Chisciotte* nell'ottobre del 1968 (e in parte alla ripresa nel 1972 di *Nostra Signora dei Turchi* al Teatro Duse).

Grande individua alcuni fra i principali elementi strutturali del primo teatro di Bene: autonomia della creazione artistica da qualunque antecedente letterario (ridotto a pre-testo), decostruzione dei sistemi tradizionali di rappresentazione, condanna del pubblico

passivo, scardinamento dei riferimenti spazio-temporali, distruzione dei rapporti logici codificati. Tutto nella direzione di realizzare una nuova indeterminatezza, una nuova problematicità estetica «rivelando provvisoriamente (e denunciandoli) risultati incerti e suscettibili di re-interpretazione e di “aggiustamenti”» (p. 64). Di qui la ricerca intenzionale dei «confini slabbrati della precarietà del tono e della voce, l'inermità avvolgente del gesto e del senso della forza e insieme dell'impotenza, ironicamente e paradossalmente legate assieme», di qui soprattutto «la morte del teatro perseguita attraverso *esaurimento* e morte della dizione drammatica, della relazione confortante tra parola e gesto, tra testo ed esecuzione scenica, tra momento teatrale e momento ordinatore dei rapporti col mondo». In conclusione il teatro del primo Bene aspira alla *alogicità* perché si dà come produzione «*sovratemporale ed extraspatiale*» (pp. 64-65).

1982 Franco Quadri in *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca. Stein, Chéreau, Ronconi, Mnouchkine, Grüber, Bene* (QUADRI 1982) dedica un lungo capitolo a Carmelo Bene in cui ripercorre, fra le altre, anche le prime tappe della vita teatrale dell'artista. Ne sottolinea gli esordi regolari (una ribalta riconosciuta come il Teatro delle Arti di Roma, una iniziale formazione all'Accademia d'Arte Drammatica) e ricorda la prima reazione della critica ai suoi spettacoli: una critica insofferente, sebbene colpita dalla recitazione deformata del giovane attore, che oscillava fra «il grido o la distensione in acuti lancinanti al sussurro volutamente inintelligibile, a fonemi, spezzature, borborigmi». All'accusa di *confusione* che molti pronunciarono contro il primo Bene, Quadri contrappone il riconoscimento al giovane artista di un filo diretto con l'esperienza del futurismo italiano («interi brani del Manifesto del Varietà trovano in Carmelo la loro prima applicazione pratica con un cinquantennio di ritardo» p. 310). Dopo un primitivo rigetto, ricorda Quadri, Bene venne riconosciuto dai più nella sua *diversità*, a patto di essere ricondotto al «campo della parodia». Giunge opportuno, in questo senso, il riferimento a Petrolini (esplicitamente richiamato dall'attore nel suo *S.A.D.E.*), quello alla tradizione popolare (per la pratica del ribaltamento parodico di ogni tradizione teatrale e recitativa precedente). E qui Quadri sembra voler ridurre la grande tradizione della parodia a qualcosa di marginale, come se, riconoscendo questo tratto a Bene, lo si confinasse per questo in un limbo non artistico. Sembra che l'eredità di una certa cultura italiana, con la sua diffidenza per il genere comico, impedisca anche a Quadri di cogliere un aspetto centrale della poetica di Bene, che ben si relaziona con quel «gioco al massacro che faccia piazza pulita delle

incrostazioni di una cattiva tradizione», caratteristico del percorso dell'artista in questi anni.

Quanto poi a *Nostra Signora dei Turchi*, la testimonianza di Quadri è molto interessante. Ne riporto alcuni frammenti.

«Carmelo Bene non cambia una virgola alla prosa non dialogata del testo, che scorre lungo l'intero corso dello spettacolo con le sue iterazioni, con la sua narrazione all'imperfetto e in terza persona, con i suoi abbandoni ironicamente falso-romantici, grazie alla sua dizione registrata, nella colonna sonora, sempre pervasa – prima e dopo o “sotto” – da tuffi nella musica operistica. In scena la stessa vicenda, che è un racconto della sua terra pugliese, quello di un martire di una storica strage compiuta dagli infedeli turchi a Otranto, intrisa di irrisioni ai tabù cattolici o all'ideologia nazionalistica, vive con contrappunti sarcastici, lentezze, ripetizioni ossessive di motivi e di sequenze; ma le parole dette in diretta dagli attori il pubblico non arriva quasi a coglierle e non solo perché son borbottate e gettate via sotto il flusso delirante della voce fuori campo: tra il pubblico e la scena è stata infatti riedificata materialmente in vetro colorato la quarta parete e sul più bello Carmelo chiude la porta-finestra e isola – all'esterno – gli spettatori, cui non resta che spiare gli avvenimenti ridotti a viluppi di sagome non bene distinte. In una ribadita condizione di voyeur. Curiosamente gli eventi a cui ai paganti è vietato partecipare completamente, o in cui non è concesso intromettersi, sono frammenti del più privato naturalismo, esasperatamente veri: la cottura sul fornello a gas e poi il condimento di un piatto di spaghetti che finiranno in parte mangiati ma per lo più tirati da un personaggio all'altro per la scena come in una comica popolare, un'iniezione con bollitura di siringa e tutto col sedere nudo del protagonista esposto al discorso patriottardo di De Sica ripreso al registratore dal *Generale Della Rovere* di Rossellini» (pp. 317-318).

1987 Marco De Marinis nel suo *Il Nuovo Teatro. 1947-1970* con poche sintetiche pagine focalizza le linee centrali della ricerca del primo Bene. Quell'irriverente irruzione dell'attore sulla scena italiana del tempo fu un esordio che, «misconosciuto o vituperato dai più» sebbene colto da Flaiano, Chiaromonte, De Feo e Arbasino, portava iscritti in sé alcuni tratti del successivo suo teatro (fino al 1987, ovviamente). De Marinis li sintetizza così: «una recitazione fortemente 'deformata' e 'fiscizzata'» su partitura sonora non realistica; una «vocazione all'esibizionismo»; l'uso della parodia; la predilezione per il pastiche; il riferimento a Majakovskij come modello di arte e di vita; la preferenza per alcune stagioni della drammaturgia europea (l'epoca elisabettiana e il tardo ottocento simbolista) e infine, e sopra tutto, una «struttura monocentrica ed

ego-centrica» (il riferimento a PROSPERI 1977) che avrebbe trovato la sua espressione più compiuta in *Nostra Signora dei Turchi* (pp. 154-156).

1992 Gigi Livio, in un breve e denso saggio dal titolo *1964: Teatro della contraddizione, poetica d'attore e rapporto col testo in uno scritto di Carmelo Bene* (LIVIO 1992) sintetizza il fulcro della poetica di Bene collocandola entro una riflessione sul grottesco nell'arte contemporanea (che vede Gustavo Modena ed Ettore Petrolini fra gli antecedenti illustri), sul paradosso, che di quella poetica è espressione esemplare, del Non-Attore (santo e idiota, attore critico e artista che muore in scena, consapevole dell'impossibilità del proprio gesto artistico, scettico e tenace contemporaneamente) e sulla poetica dell'infedeltà fedele al testo drammatico (infedele alla lettera per essere fedele allo spirito del testo). Lo scritto di Bene (*Amleto di W. Shakespeare*), da cui la riflessione di Gigi Livio prende l'avvio, è raccolto nel primo libro pubblicato da Bene, *Proposte per il teatro*, edito da Lerici nel 1964. Precede dunque la stagione del Beat che tuttavia si colloca ancora pienamente in quel periodo del teatro di Bene che Livio indica come "teatro della contraddizione".

1997 (2007 la 2° edizione) Piergiorgio Giacchè, nel suo *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale* (GIACCHÈ 2007), dedica alcune pagine al primo periodo di attività di Bene (*Un attore agli "inizi"*) e alla critica (*Voci critiche*). Qui propone una tesi molto convincente: «lo sbigottito accanimento della critica fa durare il suo esordio per almeno un decennio, rinnovando a ogni suo spettacolo tanto il rifiuto che la sorpresa e facendo di ogni sua 'prima' una prima volta» (p. 35). In questo reiterato esordio, in questi primi anni che non finiscono mai, la critica rifiuta di prendere sul serio la proposta estetica, arginandola all'esuberanza dello scandalo giovanile. E poi, giustamente, Giacché soffermandosi sulle stroncature sottolinea quanto difficilmente articoli elogiativi avrebbero potuto essere più precisi nel segnalare (pur denigrandole) le novità e i meriti, lo stile e il linguaggio del teatro di Bene (pp. 45-46).

1998 La lunga intervista di Giancarlo Dotto a Carmelo Bene (BENE - DOTTO 1998), sorta di autobiografia dialogica, affronta ampiamente i primi anni della vita artistica dell'artista, compreso il periodo successivo alla chiusura del Teatro Laboratorio nel 1963. Sebbene non sia riservata alcuna parte specifica alla stagione del Beat 72, *Salomé* (del 1966), *Il Rosa e il Nero* (immediatamente precedente all'esperienza al Beat), *Nostra Signora dei Turchi* (nella ripresa cinematografica) e, soprattutto, le atmosfere e la vita di quegli anni, gli incontri e le frequentazioni, sono tutti aspetti sui quali

la memoria di Bene fa ampiamente ritorno. È singolare poi che, nonostante si collochino proprio fra il 1966 e il 1968 un capolavoro come *Il Rosa e il Nero*, le critiche entusiaste di Flaiano, Arbasino e Bartolucci (delle quali ampi stralci sono trascritti nel testo), questi si configurino nel racconto di Bene come «gli anni di galera», della noia, preludio all'abbandono delle scene e al lavoro per il suo primo lungometraggio: *Nostra Signora dei Turchi* (pp. 147-205).

2004 Armando Petrini, nel suo volume *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene* (PETRINI 2004), affronta distesamente l'edizione del 1967, che debutta al Beat 72 il 20 marzo. La più matura, secondo lo studioso, delle versioni dell'*Amleto* di Bene, dove si iniziano a intravedere alcuni tratti stilistici che caratterizzeranno il percorso futuro dell'artista, soprattutto in quella specie di «accidia, quella sorta di svogliatezza per il dover-essere imposto dal palcoscenico», che Flaiano in particolare aveva ben documentato nella sua cronaca («quel continuo sospetto che la rappresentazione possa smettere per noia o stanchezza del capocomico»: FLAIANO 1967). Resta tuttavia anche «un tratto più fortemente polemico, turgido e violento» (p. 125) che, quasi a contrasto con quello più mollemente decadente, è forse la ragione per cui le reazioni della critica paiono in questa occasione talvolta in contraddizione. La chiave di lettura, per Petrini, consiste proprio nella compresenza di tensioni contrapposte e talvolta antitetiche all'interno di un linguaggio la cui compiutezza formale include in sé la contraddizione. Interessante l'analisi che Petrini fa del modo di stare in scena di Bene in questo *Amleto*, in una rinuncia marcata ad essere protagonista, facendosi piuttosto spettatore di una scena ormai diventata impraticabile, che egli scruta, bevendo e fumando.

2012 Daniela Lancioni e Francesca Rachele Oppedisano hanno curato il catalogo di una mostra fotografica di Claudio Abate su Carmelo Bene, *Benedette foto! Carmelo Bene visto da Claudio Abate* (LANCIONI - OPPEDISANO 2012). La mostra di Claudio Abate è stata un'occasione rara di vedere alcune fotografie dei primi spettacoli di Bene fra il 1963 e il 1973, compresi quelli della stagione del Beat 72 e, in particolare, gli scatti relativi a *Nostra Signora dei Turchi* e a *Salvatore Giuliano*. Convivono in queste immagini l'aspetto documentale e quello artistico: tracce di un evento che prende corpo proprio nel momento in cui viene rievocato visivamente, pur a frammenti, e, insieme, segni artisticamente connotati da uno sguardo consapevole, capace di entrare in un rapporto diretto con il corpo d'attore (di Bene ma non solo), quasi a strapparli dal buio, isolandoli in primi piani sospesi nell'oscurità.

«In molte immagini la zona buia dilaga, ma questa oscurità tradotta in fotografia diventa qualcosa di altro. Il nero che avvolge le figure, e che la stampa analogica restituisce in tutta la sua brillantezza, sembra svolgere la stessa funzione dello sbalzo d'oro e d'argento che nelle icone bizantine isola e magnifica i volti sacri. Il nero isola ed esalta il bel volto di Lydia Mancinelli in alcuni scatti di *Nostra Signora dei Turchi* [...]. Claudio Abate ricorda le scene di Carmelo Bene segnate da “grandi squilibri, da grandi differenze tra il buio e le luci” (p. 19) e le sue foto «*danno immagine* alle annotazioni di Carmelo Bene, mostrando la scena illuminata di lato e la traiettoria della luce, come se questa fosse uno sguardo, limitata all'area di un campo visivo» (ibidem).

2012 Daniela Visone nel suo recente intervento, *Carmelo Bene. Un attore artifex agli esordi tra provocazione e conformismo borghese* (VISONI 2012), propone un quadro approfondito e articolato sulla ricezione di Bene negli anni Sessanta, che si colloca in un'interessante dialettica con le pagine di riflessione intorno alla *La nuova critica e la recitazione* di Lorenzo Mango (MANGO 2012). Daniela Visone (che era già comunque intervenuta su questo periodo in VISONI 2010) coglie con puntualità il passaggio fra una primissima fase (1958-1966), nella quale la critica indica Bene come l'*enfant prodige* della scena italiana, tutto rivolto alla provocazione scandalizzante, allo sberleffo e al gioco irriverenti, e una seconda, a partire dal 1966 fino al ritiro temporaneo di Bene dalle scene (1968), in cui l'artista definisce con maggior precisione il proprio linguaggio artistico e la propria proposta di scrittura scenica. È allora che la critica ufficiale si irrigidisce considerandolo ormai artista scomodo e adotta due tipi di strategie per delegittimare la portata rivoluzionaria della sua proposta estetica: o lo chiude in un racconto che lo vede sempre agli esordi, oppure, lo cristallizza entro un formalismo fine a se stesso e ripetitivo che non dice più nulla (per esempio TIAN 3 dicembre 1966). La distinzione fra critica ufficiale (cfr. nell'Antologia almeno gli articoli di Tian e del suo Vice sul «Messaggero»; quella su «Il Tempo» del 3 dicembre 1966, gli interventi di Savioli sull'«Unità»; le critiche su «Paese sera» e quella sul «Popolo») e nuova critica è evidente. A proposito di quest'ultima, Daniela Visone amplia il discorso includendo critici come Flaiano e Wiclock che, a rigore, non potrebbero, è evidente, essere assimilati ai sostenitori del Nuovo teatro come Bartolucci, Augias, Fadini (dei quali Lorenzo Mango parla diffusamente nel suo articolo quadro). In questo alveo di critica disponibile a cogliere la complessità del linguaggio di Bene e la potenza con cui propone ormai una vera e propria scrittura scenica (anche attraverso la ripetizione), ricordo

anche: TALARICO del «Momento Sera», DE CHIARA dell'«Avanti!», DE FEO sull'«Espresso».

2015 Salvatore Vendittelli (VENDITTELLI 2015), nelle pagine del suo lungo racconto relativo agli anni trascorsi accanto a Carmelo Bene come scenografo (1961-1971), ci consegna una preziosa testimonianza anche sullo spazio del Beat 72 e sull'allestimento che lo vede direttamente coinvolto, quello per *Nostra Signora dei Turchi*. Dalla sua testimonianza sembra essere stato proprio Vendittelli a trovare per Bene il locale del Beat 72, a occuparsi delle modifiche da apportare alla sala (i banchi di scuola piccolissimi per gli spettatori, le pareti dipinte di nero con bande in oro e argento) e alla costruzione dello spazio scenico (la vetrata fra un pilastro e l'altro, il grande rosone romanico-romanesco dietro la vetrata). Oltre a ciò, Vendittelli si apre anche ad alcune considerazioni relative allo stile e alla poetica di Bene. Da un lato, ricorda quell'«antica fascinazione per il burattino che può rompersi e aggiustarsi» (p. 87), riconoscibile nella recitazione (i corpi che si muovono a scatti) così come nell'uso degli oggetti in scena, in quell'«identico sistematico spossessamento delle loro funzioni: gli oggetti non servono o se servono non si trovano» (pp. 86-87), oppure vengono sistematicamente rotti e riparati (cosa che accade per tutta la recita di *Nostra Signora dei Turchi*). Dall'altro, sottolinea quella «teatralità anti-teatrale», una «volontà di esibirsi *contro* il pubblico» (p. 88), di cui il vetro che divide attori da spettatori di *Nostra Signora dei Turchi* è solo uno degli momenti emblematici.

A ciò dev'essere aggiunto ancora un elemento di riflessione complessiva sull'intero libro. Nell'*Introduzione*, Armando Petrini sottolinea alcuni aspetti che rendono il racconto di Vendittelli tanto prezioso: consapevolezza critico-estetica e politica dell'autore, efficacia descrittiva di alcuni aspetti stilistici degli spettacoli di Bene, attenzione al contesto culturale e artistico (nazionale e internazionale) degli anni Sessanta, acutezza nel cogliere una delle aporie su cui si fonda l'arte di Bene, tesa come fu fra «teatro» e «spettacolo» (pp. VII-XI). Per uno studio sulla memoria del teatro, poi, chi ricorda e cosa sono aspetti intrecciati e non scindibili; quale sia la verità dei dati e quale la deformazione che subiscono nel processo di narrazione e restituzione del ricordo sono terreni di grande interesse euristico. E il racconto di Vendittelli è da questo punto di vista emblematico: immagini vivide e cariche di pathos in cui si intrecciano la passione e la stima per Bene e, insieme, da diffidenza e l'amarezza per i mancati riconoscimenti, come se non fosse possibile ricordare senza anche sottolineare che questi ricordi furono in gran parte negati dall'altro protagonista muto di questa storia. Emblematica la rimozione da parte di Carmelo Bene

Il Beat 72.
Le prime stagioni

del lavoro di Vendittelli per *Nostra Signora*, ma emblematico anche che lo stesso Vendittelli non citi neppure Antonio Caputo, presente almeno nel ruolo di disegnatore delle locandine e probabilmente di parte delle scene (così almeno segnala la stampa di allora).

2015 Giuliana Pitu (PITITU 2015) pubblica un volume in cui raccoglie una lunga intervista a Carla Tatò, realizzata fra il febbraio e il maggio 2014: una straordinaria testimonianza d'attrice che attraversa tutta la sua vita artistica, nonché più di cinquant'anni del teatro italiano raccontata a una giovane studiosa, appassionata e curiosa. In questo racconto, una parte significativa è dedicata all'incontro con Carmelo Bene e alla collaborazione con lui ai tempi del Beat 72.

I luoghi
e le storie



aA

227

*Nostra Signora
dei Turchi di
Carmelo Bene,
1966.
Regia Carmelo
Bene*

Il Beat 72.
Le prime stagioni



*Nostra Signora
dei Turchi* di
Carmelo Bene,
1966.

Regia
Carmelo Bene

*Foto Riccardo Orsini
(Archivio Orsini
Lydia Mancinelli e
Carmelo Bene)*

aA

2. Otello Sarzi: gli esordi e la maturità di un burattinaio e il suo T.S.B.M. (1951-1982)

«Nella nozione di burattino va compreso ogni oggetto che, prolungando la mano dell'artista, nascosto o visibilissimo (come nel Kabuki giapponese), è suscettibile di esprimerne l'intenzione: il guignol, la marionetta a fili, le ombre cinesi, le sagome di Giava, le mani nude, *tutto può essere burattino*» (Otello Sarzi in CIPOLLA- MORETTI 2011, p. 194).

Otello Sarzi (1922-2001), nipote e figlio d'arte, erede di una lunga tradizione di burattinai (capostipite Antonio Sarzi, nato nel 1863), incontra il mondo dei burattini fin da bambino aiutando il padre e il nonno durante le tournée della compagnia familiare Il Teatro Viaggiante dei Sarzi¹. Poi la guerra, la militanza partigiana e l'attività politica lo allontanano da quelle origini, finché nel 1951 a Novara, di fronte a un locale di ragazzi impauriti per l'alluvione del Polesine da cui stavano fuggendo, riprende i burattini e improvvisa alcune scene. Da allora e per i cinquant'anni successivi Otello Sarzi è stato burattinaio fra i più famosi e conosciuti dell'Italia centrale. Trasferitosi a metà degli anni Cinquanta a Roma, fonda il T.S.B.M. (Teatro Sperimentale Burattini e Marionette) che produce il primo spettacolo, *Un uomo è un uomo* di Bertolt Brecht, nel 1957. Esperienza importante per Sarzi è la collaborazione con il Teatro dei 7 Colli dove Rodolfo Crociani anima un'attività che potrebbe essere assimilata a un "Varietà di burattini", con burattini che riproducevano famosi personaggi dello spettacolo², la voce di Alighiero Noschese, la regia di Crociani, i testi di noti giornalisti. Gli animatori dei burattini sono Gigliola, Otello e Francesco Sarzi. Risalgono a questi anni anche le prime esperienze televisive, interrottesi bruscamente nel 1961 a causa di una favola ritenuta troppo rivoluzionaria.

È questo un periodo fortemente creativo e formativo, al termine del quale Otello ritorna a lavorare con assiduità al suo T.S.B.M.: ed è allora che viene accolto al Beat 72 per due stagioni, quasi in contemporanea con Carmelo Bene. Risalgono a quegli anni gli allestimenti di Majakovskij, di Garcia Lorca, di Brecht, di Beckett, di Irvin Shaw e di una serie di spettacoli musicali come: *Genoveffa di Brabante* di Erik Satie, *La pazzia senile* di Banchieri e *Fantasia musicale* in cui confluiscono i vari 'numeri' tipici del burattinaio di giro. «L'episo-

1. Faccio qui riferimento essenzialmente all'unico testo esistente dedicato a Otello Sarzi, di Fulvio De Nigris (DE NIGRIS 1986) e alle indicazioni recuperabili presso la Fondazione della Famiglia Sarzi, a Bagnolo in Pino (Reggio Emilia).

2. Anna Magnani, il Mattatore (Gassmann), Il Reuccio trasterverino della canzone (Claudio Villa), per esempio.

dio del beckettiano *Atto senza parole I* [...] è di fatto uno splendido *Tuttobeckett*. Il burattino che nel suo agire si annulla in un anonimo sacco da cui poi riprende forma gradualmente, e così via all'infinito, rende con immediatezza fulminea il senso dei testi dello scrittore irlandese: l'atto vanificato dal suo stesso compiersi e il perenne ma immobilistico risorgere dell'uomo dal proprio deserto. Negli spettacoli di Sarzi c'è anche un'altra indicazione molto precisa: il ricorso a tematiche insospettabili in un "innocente" teatro di burattini (la presenza di brani da Brecht, per esempio) e quindi il suggerimento di possibilità contenutistiche ormai inimmaginabili, da quando i teatrini hanno cessato di essere un fenomeno di piazza» (CIPOLLA-MORETTI 2011, p. 194).

Di quegli anni Otello Sarzi scrisse: «La stagione più propizia per le contaminazioni fra il teatro "di figura" e quello regolare, o di cantina, s'è avuta sul finire degli anni Sessanta. L'attore di legno o cartapesta, col suo linguaggio di esagerazioni e di teatralità (tanto simile a quello della Commedia dell'Arte) ha contribuito non poco alla rilettura della scena»³.

Dopo la parentesi romana, la compagnia si trasferisce a Reggio Emilia, dove rimane per molti anni: sono ormai nel gruppo Luigi Bagnaschino, Anna-Chiara Gomez, Mariano Dolci (che poi proseguirà da solo la sua ricerca). Ricordiamo di questo periodo alcuni allestimenti particolarmente significativi: *Il Don Chisciotte* nel 1978, l'*AIDaida*, in collaborazione con Roberto Leydi nel 1979⁴; *Il Castello* di Kafka, regia di Marchesini, nel 1980⁵, forse il più importante spettacolo di quegli anni con esito tuttavia molto discusso; *Totò il buono* di Cesare Zavattini, regia di Marchesini, nel 1981; *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* di Claudio Monteverdi; *Burattini sul pentagramma* con musiche di Albinoni, Mozart e Gelmetti, realizzato per La Biennale Danza di Venezia; *Pinocchio* di Collodi nel 1981; *Pierino e il lupo* di Prokofiev; *Storia di Babar* di Poulenc realizzati per il Comunale di Ferrara e *La boîte à joujoux* di Debussy nel 1982. Nel 1982 con la regia di Giancarlo Cobelli, per festeggiare i 25 anni del T.S.B.M. e i 100 anni di lavoro della famiglia Sarzi nel teatro dei burattini, viene allestita *La mano e il cuore* (su musica di Stravinskij): una sorta di antologia del burattinaio, in cui vengono ripercorse le principali tappe della sua ricerca artistica. E con il ricordo di questo allestimento chiudiamo questa breve nota su Otello Sarzi e del suo primo periodo di attività.

3. SARZI 1982.

4. Oltre ai burattini di Otello Sarzi, lo spettacolo prevedeva anche la partecipazione delle marionette della compagnia "Carlo Colla e figli". Prodotto dal Teatro Comunale di Bologna in collaborazione con il Piccolo Teatro di Milano con il coordinamento di Giorgio Strehler.

5. Riduzione di Gabriele Marchesini, musiche originali di Giorgio Gaslini. Produzione Teatro alla Scala, ATER e Comune di Milano.



aA

231

Atto senza parole
di Otello Sarzi,
1967,
Marionetta
Archivio Sarzi

3. Memorie musicali intorno al Beat 72

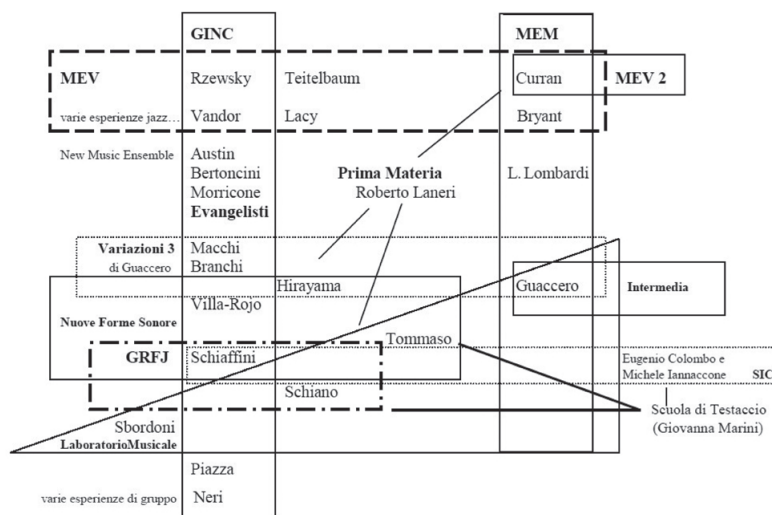
Cos'è la Roma musicale verso la metà degli anni Sessanta? Ne scrive ampiamente Giovanni Guaccero, figlio di Domenico Guaccero, uno dei protagonisti delle prime stagioni musicali del Beat 72.

«La realtà romana ha certo – e giustamente – fatto propria anche la lesione “darmstadtiana”, ma Roma, la Roma musicale, è anche altro. È rapporto con le avanguardie pittoriche che dal futurismo agli anni Sessanta rappresenteranno alcune delle più originali esperienze in quel campo. È Goffredo Petrassi, che vive lungo tutto l'arco del secolo il tessuto culturale della città, proiettandola musicalmente su un piano internazionale. È legame con una tradizione secolare nel campo della musica vocale. È nel dopoguerra polo di attrazione per scrittori, cineasti, intellettuali di tutta Italia, che hanno uno stretto rapporto con l'ambiente musicale. È patria adottiva per musicisti stranieri, in particolare americani. È parte di un asse culturale centro-meridionale dove, anche attraverso l'insegnamento e le ricerche etnomusicologiche di Diego Carpitella, si fa sentire forte l'influenza della scuola etnologica di Ernesto de Martino, veicolo per una tradizione filosofica di matrice sia crociana che gramsciana. È jazz e teatro d'avanguardia. È politica. È Pier Paolo Pasolini. È Folkstudio, è la Scuola Popolare di Musica di Testaccio. È cioè un tessuto di rapporti complessi e vivi che interagiscono fortemente tra loro, su più livelli. Probabilmente l'originalità dell'esperienza romana e il clima in cui si svilupparono le varie realtà dell'improvvisazione dipesero molto da questi fattori» (GUACCERO 2013, p. 35).

232

aA

GINC = Gruppo di
Improvvisazione Nuova
Consonanza /
GRFJ = Gruppo Romano
Free Jazz /
MEM = Musica Ex
Machina /
MEV = Musica
Elettronica Viva



Lo schema qui sopra è riportato in GUACCERO 2013, p. 29. In un quadro siffatto non è possibile tracciare una netta separazione tra musicisti di aree diverse.

«Riguardo alle varie realtà dell'improvvisazione vedremo personaggi come Giancarlo Schiaffini sia accanto a Mario Schiano nel movimento free jazz romano, sia con Franco Evangelisti nell'esperienza del Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, a cui parteciparono anche Ivan Vandor – che come sassofonista aveva lavorato professionalmente in ambito jazzistico – e Frederic Rzewski, i quali fecero parte entrambi della prima stagione di MEV (Musica Elettronica Viva) insieme ad Alvin Curran, che troviamo negli anni Settanta nel gruppo di improvvisazione elettronica Musica Ex Machina accanto Domenico Guaccero, che a sua volta avrà importanti collaborazioni in ambito jazzistico con personaggi come Mario Schiano e Bruno Tommaso, a sua volta in Nuove Forme Sonore con Schiaffini, e così via. L'elenco potrebbe continuare» (ivi, p. 28).

Una testimonianza sulla nascita del Gruppo Romano Free Jazz (GRFJ)

Mario Schiano

«Dopo tante discussioni, io e Pecori pensiamo sia giunto il momento di dar vita a un gruppo che dia voce alle nostre teorie. Ci manca un contrabbassista, e crediamo di aver trovato il compagno ideale in Gianni Foccià, che qualche volta aveva preso parte a delle sessioni informali al Folkstudio. A novembre del 1966 siamo ormai pronti per uscire ufficialmente in pubblico. Un concerto al Folkstudio, con tanto di manifesto-programma da leggere prima – una paginetta ciclostilata in cui cerchiamo di spiegare le ragioni del nostro *free* – e poesie di Allen Ginsberg lette da un attore. È tutto pronto. Il Folkstudio è insolitamente gremito. Stiamo per iniziare a suonare quando Foccià si lascia prendere dal panico e abbandona la sala, probabilmente bloccato da un suo professionismo 'ortodosso'. Puoi immaginare che momenti. A un certo punto appoggiato alla parete vedo Marcello Melis, il contrabbassista che avevo conosciuto tempo prima nello scantinato dalle parti di piazza dell'Alberone. Basta uno sguardo. Senza dire una parola, nuragico, Melis sale sul palco e inizia a suonare con noi. Straordinario. Così nasce ufficialmente il Gruppo Romano Free Jazz, dal nome volutamente italiano, ad indicare una nostra identità e specificità, è il primo in Italia (e forse in Europa) a praticare la libera improvvisazione senza schemi prestabiliti, neanche verbali. Iniziano subito a fare dei concerti, soprattutto al Beat 72, altro locale *underground*, un seminterrato in via Gioacchino Belli, nei pressi di piazza Cavour. L'affluenza di pubblico, ovviamente, non è delle più esaltanti: una sera ci capita addirittura di suonare davanti ad un solo spettato-

re! Nel frattempo il trio diventa un quartetto con l'inserimento di Giancarlo Schiaffini, musicista di ambito 'colto' attratto dalle nostre problematiche, al trombone» (in FAGGIANO 2003, p. 37).

Nuove Forme Sonore al Beat: una serata particolare

«Tra i vari concerti di quel periodo di particolare interesse è quello tenutosi il 22 settembre 1973 al Beat 72, dove a quel nucleo di musicisti (Schiaffini, Uitti, Tommaso, Laneri) si unirono Tony Ackerman (chitarra) e Alvin Curran (tromba). Ascoltando la registrazione inedita di questa performance della durata di circa 48 minuti e mezzo (archivio di G. Schiaffini), testimonianza eccezionale di una di quelle serate che si tenevano nelle mitiche "cantine romane", ci si trova investiti da un flusso continuo di suono strutturato in episodi di durata differente, molto densi e ravvicinati tra loro, in cui si percepisce davvero una sintesi riuscita tra caratteristiche tipiche dell'improvvisazione jazzistica (densità del flusso sonoro, fraseggio) e sonorità che erano più proprie della musica contemporanea del periodo» (GUACCERO, p. 192).

Alvin Curran: Roma, Nuova Consonanza, Evangelisti, via della Lungara
«Se nel 1964 Franco Evangelisti non mi avesse detto con queste parole "... ma caro Alvin, non lo sai che non c'è più musica da scrivere?" che la nuova musica come la intendevamo noi era morta, sa dio dove sarei oggi. Perché per quanto terrificante fosse questa assurda dichiarazione, ero un innocente principiante disposto a scommettere che Franco aveva torto, e presi il suo appassionato sermone come una sfida personale. Le parole di Evangelisti quasi tutti i giorni mi riecheggiano nella testa, in un vortice di polvere cosmica deprimente e silenziosa, scintillante e propizia. Fondando un paio d'anni dopo il Gruppo d'Improvvisazione Nuova Consonanza (contemporaneo del gruppo Musica Elettronica Viva), Evangelisti trovò la luce in fondo al suo tunnel e decise che la musica spontanea era meglio di quella composta, era così semplice! In quell'Italia prima del 1968 i suoi gesti erano drammatiche sfide artistiche, in cui c'era la stessa lotta tra la vita o e la morte degli ultimi atti di Verdi o Puccini.

E intanto io ero seduto nel mio primo appartamento, due stanze in cima a un palazzo di via della Lungara 42, a copiare lo spartito e le parti di Bun I For Orchestra di Cornelius Cardew, un brano di cui mi ricordo solo che era inquietante perché stranamente semplice. Cornelius era molto vicino a Evangelisti, e avevo ascoltato un suo concerto a uno dei primi festival di Nuova Consonanza, quando aveva evocato il meglio di Fluxus costruendo con grande

cura un'alta pila di blocchi di legno da costruzioni per bambini per poi farla crollare alla rinfusa sulle corde sordinate di un piano. Non mi ricordo se era un pezzo suo, di Chiari o di Bussotti, poteva essere anche di La Monte Young. Anzi ora che ci penso doveva essere di George Brecht. Cardew era a Roma grazie a una borsa di studio inglese per realizzare l'improbabile progetto di studiare con Petrassi. Stette tutto l'inverno in una squallida stanza in affitto senza riscaldamento a piazza della Pace (oggi una delle zone più "in" di Roma, allora solo una stradina deserta e pericolosa). Ma la primavera era un glorioso mucchio di piselli freschi, fave, asparagi selvatici e cestini di erbe sconosciute (misticanza-mesculun, la sua pallida imitazione, è oggi popolare e coltivata dappertutto) che i contadini con il camion raccoglievano nei campi e per la strada. Nelle mie chiacchierate con Cardew incontravo per la prima volta la musica fuori del sistema, pericolosamente scombinata, legale, sovversiva e poetica tutto insieme – uno spazio "razionale" che arrivai a capire seduto sulle sponde del Tevere coperte d'erbacce guardandolo arrotolare sigarette di vario tipo. Io mi limitavo ad ascoltare; Cornelius non disse mai la parola rivoluzione, lui si limitava a personificarla, un grande artista di straordinaria modestia» (CURRAN 2010, p. 202). Cfr. intervista ad Alvin Curran in questo volume.

4. Il Granteatro

La compagnia Cooperativa Granteatro viene fondata nel 1968 da Carlo Cecchi, che ne è il capocomico, Paolo Graziosi, Peter Hartmann e Angelica Ippolito; dopo l'esperienza di *Prova del Woyzeck* al teatro degli Infernotti di Torino, nel 1969, la compagnia si scioglie per ricostituirsi l'anno successivo con lo stesso nome, ma differenti compagni: Aldo Puglisi, Giancarlo Palermo, Maria Luisa Prati e Augusto Pesarini. Già il nome, Granteatro, è una dichiarazione di poetica nella sua chiara allusione parodica al Piccolo Teatro milanese di Strehler e di Grassi e nella presa di distanza dal modello, non solo da loro incarnato, di teatro di regia italiano: «i registi (e qui non voglio ricreare l'opposizione stupida e banale tra l'attore e il regista) non si sono occupati troppo della recitazione, che è l'anima del teatro, in un tempo in cui occuparsi della recitazione vuol dire fare un grande lavoro di ricerca e di invenzione»⁶. Ed il Granteatro, appunto, è una palestra per attori, un luogo reale e concreto in cui la ricerca sulla recitazione si sperimenta quotidianamente, nel confronto con le tradizioni del teatro (dal Living, ad Eduardo De Filippo) e la direzione fin da allora estremamente consapevole e acuta di Carlo Cecchi. Tre elementi caratterizzano questa prima affermazione della compagnia del Granteatro: il riferimento a una tradizione altra, dialettale, a «un linguaggio vivente e reale»⁷ in opposizione al teatro in lingua italiana, drammatico-veristico-naturalistico, malato di asettico formalismo; l'uso politico di questa tradizione, posta fra l'altro in rapporto ai contenuti e alle tecniche del grande teatro europeo rivoluzionario (Büchner, Majakovskij, Brecht); una cifra altamente antinaturalistica nella recitazione (a proposito di Cecchi, Bartolucci parla di «uno straniamento corporeizzato e un'exasperazione cosciente»⁸) e nella costruzione dello spazio scenico. Anche la ricerca degli spazi in cui recitare e del pubblico al quale rivolgersi è, in questi primi anni del Granteatro, un elemento fondante l'identità del gruppo, in cui la tensione politica è inscindibile da quella estetica, la carica contestativa si intreccia con la ricerca di un pubblico proletario con cui stabilire un dialogo.

Nelle *Statue movibili*, che si colloca all'inizio di questa stagione, tradizione napoletana e antinaturalismo si intrecciano a sostenere

6. DE CANDIA 1983, p. 15: «i registi (e qui non voglio ricreare l'opposizione stupida e banale tra l'attore e il regista) non si sono occupati troppo della recitazione, che è l'anima del teatro, in un tempo in cui occuparsi della recitazione vuol dire fare un grande lavoro di ricerca e di invenzione».

7. *Ibidem*.

8. BARTOLUCCI 1973, p. 107.

una forma di teatralità che rompe nettamente con la lingua del teatro ufficiale e che riscatta il gioco «reale» del teatro in opposizione al «realistico, luogo infido per il teatro dove si nasconde ormai la difesa ossessiva del lavoro alienato dell'attore»⁹: su una scena esasperatamente finta (un piccolo teatrino a tre livelli, costruito da Franz Prati), gli attori, marionette dalle maschere naive, sono costretti a legnosi movimenti, ma scatenano un gioco scenico vitale, irriverente e reale, appunto. A partire da questo *Petito*, e proseguendo sulla medesima linea di ricerca, nei successivi lavori la compagnia si confronta con la drammaturgia europea di Büchner, Majakovskij e Brecht, portandovi all'interno quella stessa vitalità – il gioco vero del teatro – che solo la lingua napoletana garantisce.

Quando nel 1971 il Granteatro porterà sulla scena il *Bagno* di Majakovskij, così reciterà il programma di sala: «L'unica tradizione che il GRANTEATRO considera come termine dialettico del suo lavoro è quella del teatro dialettale italiano, il teatro dialettale come forma totale di teatro popolare, l'erede cioè della Commedia dell'Arte. È nel riconoscimento di questa tradizione che il GRANTEATRO ha incontrato alle radici la teoria del teatro epico di Brecht».

Qualche anno più tardi Cecchi ricorderà *Il bagno* come il momento in cui divenne pienamente consapevole dell'elemento base della sua ricerca (che era, insieme, il tallone d'Achille di tanto teatro di avanguardia dei suoi tempi): che «il teatro non è la scena (= luogo degli attori) ma il rapporto fra la scena e la sala, fra lo spettacolo e gli spettatori»¹⁰, che il teatro, cioè, è “gioco reale”, il suo tempo è il presente, il suo modello vivente il teatro napoletano¹¹, un teatro in cui il teatro «avviene nel momento in cui avviene, lì e allora», qualcosa che, afferma Cecchi non ho «mai trovato nel teatro italiano»¹². Tutto questo in opposizione alla «tradizione melodrammatico-veristico-naturalistica che, grazie soprattutto all'intelligentissimo lavoro della triade Costa-Strehler-Visconti è più o meno il canone dell'attore italiano»¹³.

9. CECCHI 1970, p. 121.

10. CECCHI 1974, p. 392.

11. CECCHI 1984, p. 21.

12. *Ibidem*.

13. CECCHI 1974, p. 393.

*Teatrografia dei primi 10 anni della Compagnia Granteatro*¹⁴

Prova del Woyzeck di Büchner
di Carlo Cecchi
dal Woyzeck di Georg Büchner
regia Carlo Cecchi
con Carlo Cecchi, Paolo Graziosi, Eugenia Besenval,
Kadigia Bove, Angelica Ippolito, Jon Phetteplace,
Aldo Puglisi, Tuccio Torrisi, Sergio Tramonti
musiche Jon Phetteplace
realizzazione Cooperativa Il Granteatro
Torino, Teatro Gobetti, 21 febbraio 1969

La prova del Woyzeck agli Infernotti
di Carlo Cecchi
dal Woyzeck di Georg Büchner
regia Carlo Cecchi
con Toni Bertorelli, Carlo Cecchi, Paolo Graziosi,
Angelica Ippolito, John Phetteplace, Sergio Tramonti
musiche Jon Phetteplace
scene, costumi e maschere Sergio Tramonti
realizzazione Cooperativa Il Granteatro
Torino, Sala degli Infernotti, 17 marzo 1969

Le statue movibili
di Antonio Petito
regia Carlo Cecchi
con Carlo Cecchi, Giancarlo Palermo, Augusto Pesarini,
Maria Luisa Prati, Aldo Puglisi
scene e costumi Franz Prati
produzione Cooperativa Il Granteatro
Roma, Beat 72, marzo 1971

Il bagno
di Vladimir Majakovskij
traduzione Carlo Cecchi, Italo Spinelli, Marina Spreafico
regia Carlo Cecchi
con Silvana Bertorelli, Toni Bertorelli, Carlo Cecchi,
Anna D'Offizi, Gianni Guaraldi, Gigio Morra,
Giancarlo Palermo, Marilù Prati, Italo Spinelli,
Marina Spreafico, Massimiliano Troian;

14. Riporto qui di seguito una parte della Teatrografia a cura di Chiara Schepis elaborata per il sito <<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/>>.

al debutto anche: Sabina De Guida, Jara Bitetti,
Peter Hartaman, Manuela Morosini
scene e costumi Franz Prati
luci Settimio Segnatelli
produzione Cooperativa Il Granteatro
Santarcangelo, luglio 1971 (anteprima), Roma, Spazio
Zero, 28-30 dicembre 1971

Tamburi nella notte
di Bertold Brecht
traduzione Carlo Cecchi, Luca Fontana, Marina Spreafico
regia Carlo Cecchi
con Toni Bertorelli, Carlo Cecchi, Silvana Di Monte,
Anna D'Offizi, Gianni Guaraldi, Giorgio Morra,
Giancarlo Palermo, Daniela Piacentini, Franz Prati,
Marilù Prati, Italo Spinelli, Massimiliano Troiani
scene e costumi Franz Prati
luci Marina Spreafico
percussioni Gianni Guaraldi, Massimiliano Troiani
produzioni Cooperativa Il Granteatro
Torino, Teatro Gobetti, 21 novembre 1972

Woyzeck
di Georg Büchner
regia Carlo Cecchi, Italo Spinelli
con Toni Bertorelli, Dario Cantarelli, Carlo Cecchi,
Paolo Graziosi, Gianni Guaraldi, Gigio Morra,
Fabienne Pasquet, Daniela Piacentini,
Italo Spinelli, Sergio Tramonti
costumi e oggetti scenici Sergio Tramonti
produzione Decentramento teatrale torinese,
realizzazione Cooperativa Il Granteatro
Torino, quartiere Basse-Lingotto,
Salone San Remigio, 6 dicembre 1973

A morte dint' 'o letto 'e Don Felice ossia Nu testamento pe Mmano
e Farfariello con Pulcinella
Farsa fantastica con musica di Antonio Petito
regia Carlo Cecchi
con Dario Cantarelli, Carlo Cecchi, Paolo Graziosi,
Gigio Morra, Fabinne Pasquet,
Daniela Piacentini, Aldo Sassi
scene e costumi Sergio Tramonti
musiche Nicola Piovani

Il Beat 72.
Le prime stagioni

produzione Teatro Regionale Toscano
e Cooperativa Il Granteatro
Chieri, Festival di Chieri, 20 giugno 1974

La cimice
di Vladimir Majakovskij
elaborazione del testo Carlo Cecchi, Fabienne Pasquet,
Nicola Piovani
regia Carlo Cecchi
con Carlo Cecchi, Luisa De Santis, Paolo Graziosi,
Gigio Morra, Fabienne Pasquet, Daniela Piacentini,
Dario Cantarelli, Aldo Sassi, Italo Spinelli
scene e costumi Sergio Tramonti
luci Attilio Monti
musiche Nicola Piovani
Veronica Cavandoli (pianoforte),
Marcello Ruggieri (percussioni)
produzione Cooperativa Il Granteatro
Scandiano, Cinema Teatro Nuovo, 10 gennaio 1975

240

L'uomo, la bestia e la virtù
di Luigi Pirandello
regia Carlo Cecchi
con Rosanna Benvenuto, Carlo Cecchi, Marina Confalone,
Luisa De Santis, Carlo Monni, Alfonso Santagata,
Aldo Sassi, Armando Vacondio
scene costumi e maschere Sergio Tramonti
produzione Cooperativa Il Granteatro
Reggio Emilia, 9 gennaio 1976

Il borghese gentiluomo
di Molière
traduzione Cesare Garboli
regia Carlo Cecchi
con Mara Baronti, Enrico Campanati, Carlo Cecchi,
Luca Coppola, Michele De Marchi, Anna Lisa Fierro,
Massimo Lopez, Gigio Morra, Antonello Pischedda,
Maura Sandonà, Alfonso Santagata, Aldo Sassi,
Milla Toffano, Paolo Argenziano (contrabbasso),
Francesca Odling (flauto), Federico Odling (violoncello),
Eugenia Soregaroli (flauto)
assistente alla regia Luca Coppola
scene e costumi Sergio Tramonti
musiche Michele De Marchi
produzione Teatro Regionale Toscano,

Decentramento culturale genovese,
realizzazione Cooperativa Il Granteatro/Teatro Aperto 74
Genova, Teatro dell'Archivolto, 18 aprile 1977

Don Giovanni o Il convitato di pietra
di Molière

traduzione Cesare Garboli

regia Carlo Cecchi e Cesare Garboli

con Toni Bertorelli, Carlo Cecchi, Michele De Marchi,
Anna Lisa Fierro, Chicca Minini, Claudio Morganti,

Gigio Morra, Tullio Ortolani, Alfonso Santagata,

Aldo Sassi, Maria Teresa Toffano

aiuto regista Mara Baronti

scene e costumi Maurizio Balò

musiche Nicola Piovani

produzione Teatro Regionale Toscano,
Cooperativa Il Granteatro/Teatro Aperto 74
Siena, Teatro dei Rinnovati, 14 aprile 1978

La Mandragola

di Niccolò Machiavelli

regia Carlo Cecchi

con Toni Bertorelli, Giovanna Carcasci, Carlo Cecchi,

Ugo Maria Morosi, Giancarlo Palermo,

Gianna Parenti, Donato Sannini

assistenti alla regia Giovanna Franchi, Italo Spinelli

scene e costumi Maurizio Balò

maschere Sergio Tramonti

luci Giancarlo Bottone

Teatro Regionale Toscano,
Cooperativa Il Granteatro/Teatro Aperto 74
Firenze, Forte Belvedere, 7 luglio 1979

5. Da *Cappelli e berretti* a *Parliamo di miniera*, per una controstoria con fonti orali

Cappelli e berretti, controstoria del brigantaggio meridionale dopo l'Unità del Gruppoteatro diretto da Gian Franco Mazzoni arriva al Beat 72 dopo una tournée in Calabria, in Sicilia e in Sardegna e in alcuni circuiti culturali e fabbriche occupate della capitale (l'ex fabbrica tessile Luciani). Si tratta di un interessante esempio di lavoro teatrale che intreccia fonti scritte a fonti orali, teatro-cronaca e ballata popolare¹⁵. Al fine di proporre una rilettura critica della storia del Risorgimento, Mazzoni compone «una “controstoria” documentatissima delle sollevazioni contadine contro lo Stato borghese e liberale»¹⁶ che evidenzia «la delusione per il nulla di mutato nel passaggio dal borbonico all'italico, la rabbia e la ribellione per le speranze frustrate, la sconfitta per la mancanza di consenso presso le classi intermedie, la ripresa della lotta armata, la sconfitta definitiva e la feroce repressione, dopo la quale già s'intravede la strada amara dell'emigrazione»¹⁷. Costruito attraverso un montaggio di testi (di Gramsci, Sereni, Colajanni, Del Carria) e testimonianze, lo spettacolo ha una semplicissima struttura epica: un Cantastorie (Gian Franco Mazzoni) che evoca i fatti accaduti nell'arco di quattro anni, a partire dalle sollevazioni popolari che erano seguite al passaggio di Garibaldi; il popolo dei Berretti (Marco Attanasio, Elisabetta Canitano e Sergio Domma) che «rivive la storia-vita con azioni mimiche»; due ragazze (Clara Mutras e Anita Marini) che «interpretano i fatti sublimandoli attraverso canzoni popolari»¹⁸. Lo spettacolo facendo ampio ricorso a documenti storici, diapositive, scritti del tempo, era stato portato in tournée nelle piazze dei paesi del meridione usando anche enormi sagome raffiguranti Garibaldi, il generale Pinelli, Francesco II e viene riproposto nel piccolo spazio del Beat utilizzando le registrazioni audio e video di quelle serate, del pubblico e dei dibattiti che erano seguiti alla recita¹⁹.

È questo il primo spettacolo nel quale Mazzoni utilizza materiale vario, compresi documenti storici, materiali sonori, registrazioni e interviste, per un «teatro che essendo l'espressione di una cultura ne sia anche la voce storica, sociale, politica. Reinvenzione teatrale

15. «La Nuova Sardegna», 12 novembre 1971.

16. «l'Unità», 18 gennaio 1972.

17. «La Nuova Sardegna», 12 novembre 1971.

18. «l'Unità», 20 gennaio 1972.

19. «Il Mondo», 19 settembre 1971.

di modelli popolari, mai come pura e formale ricostruzione, ma sintesi e suggerimento per una nuova creatività»²⁰.

Sul solco di una sorta di teatro-documento, si collocano anche i successivi spettacoli: *Padrone mio ti voglio arricchire* del 1971 (sui contadini meridionali), *Bassa macelleria – cento anni di storia del proletariato italiano attraverso le canzoni del popolo* del 1972 e la trilogia realizzata con la Cooperativa Teatro di Sardegna fra il 1975 e il 1978: *Su Connottu* del 1975 (da un testo di Romano Riju, adattamento e regia di Gian Franco Mazzoni), *Parliamo di miniera* del 1976 (dramma epico in 10 volate e 9 avanzamenti, scritto e diretto da Gian Franco Mazzoni) e *Carrasegare* del 1978 (sul Carnevale sardo, di Masala e Mazzoni, regia di Mazzoni). In particolare, *Parliamo di miniera* è il risultato di un lavoro di ricerca condotta sul campo dallo stesso Mazzoni e da Rosalba Ziccheddu, volto alla ricostruzione di una storia collettiva, quella dei minatori sardi a partire dalla protesta di Buggerru, repressa nel sangue nel 1906, per arrivare fino al 1976, in un intreccio di voci, di documenti scritti del tempo, di immagini e di canzoni popolari. Lo spettacolo, dal taglio epico come tutti i lavori di Mazzoni, viene allestito lungo una pedana a serpentina (scenografo Corrado Gai), in cui si susseguono, come una sacra rappresentazione, i momenti della processione (detti gli Avanzamenti) e le tappe di azione scenica (detti le Volate, che corrispondono al momento in cui in miniera vengono fatte saltare le mine).



Gian Franco Mazzoni in
Woyzeck di G. Büchner,
regia Gian Franco
Mazzoni, 1969

Archivio
Guido Gian Franco Mazzoni

20. Da una dichiarazione scritta di Gianfranco Mazzoni relativa all'attività svolta dal Gruppoteatro dal 1968 al 1988 (da Archivio Mazzoni).



Bisogna riconferire al mondo la complessità che gli spetta...
Rinominare il presente, il passato e il futuro, esaltando diversità e differenze.
L'arte non è un fenomeno ma è storia di uomini e cose...
è un pensiero della molteplicità... è utopia...
un atto impossibile di cui abbiamo facoltà...
non è merce... non è utile... è necessaria.

(A. Neiwiller, *Trilogia della vita inquieta*,
dal programma di sala di *Dritto all'inferno*, 1991)

«La memoria al centro: a dispetto di chi paventa ondate di soggettivismo, questa centralizzazione ri-allarga la base materiale del nostro sapere»
(C. Meldolesi, *L'attore, le sue fonti, i suoi orizzonti*, 1989)



1. *Storia orale per il teatro. Da Aspettando Godot (1964) al Beat 72 (1966-74)*

Il 31 marzo 1964 al Teatro Duse di Genova debutta *Aspettando Godot* della Compagnia Teatrostudio, per la regia di Carlo Quartucci. In scena: Leo De Berardinis, Rino Sudano, Claudio Remondi, Maria Grazia Grassini e Mario Rodriguez. A distanza di 36 anni, nel 2000, Armando Petrini e io avviamo una ricerca sul campo di storia orale, volta a recuperare la memoria di quell'episodio, momento chiave per comprendere alcuni fondamentali passaggi del teatro di ricerca italiano degli anni Sessanta e successivi¹. La compagnia (fino a quel momento Teatro della Ripresa e in attività a Roma) era stata chiamata da Luigi Squarzina, allora alla direzione dello Stabile di Genova accanto a Ivo Chiesa, per un esperimento di "Teatrostudio" incardinato all'interno dell'attività istituzio-

1. Cfr. per un inquadramento dell'episodio e del lavoro della Compagnia: ORECCHIA - PETRINI 2001 e ORECCHIA 2005 (in particolare sul Festival di Beckett del 1965). Ricordo, all'interno degli studi storici relativi a quegli anni, le pagine dedicate al primo periodo di Carlo Quartucci, in FADINI - QUARTUCCI 1976; DE MARINIS 1987, pp. 156-158; l'analisi dello spettacolo del 1964, in CASCETTA 2000, pp. 278-279. Più recentemente rinvio a VISONI 2010, pp. 44-48, CAVAGLIERI 2010, CAVAGLIERI 2012.

nale del principale teatro di Genova, e per collaborare alle attività della Scuola d'Arte drammatica (in cui Quartucci viene chiamato a insegnare "Teoria e tecnica del movimento").

Aspettando Godot si inserisce dunque in questa operazione di più ampio respiro.

L'episodio, nonostante il suo indubbio rilievo all'interno della storia del teatro di ricerca di quegli anni, del suo rapporto con le istituzioni e della fortuna di Beckett in Italia, è rimasto complessivamente ai margini dei dibattiti e delle ricostruzioni storiche degli anni immediatamente successivi e per lo più inserito all'interno del percorso del solo Quartucci. Certo la vicenda che ruota intorno a questo *Aspettando Godot* precede la definizione del percorso artistico individuale che caratterizzerà ciascuno dei protagonisti dopo la loro separazione e pertanto, forse, apparirà poco utile negli anni che seguiranno a segnare una direzione di ricerca per ciascuno di loro; altrettanto certamente fu un esempio breve e presto fallito d'incontro con l'istituzione, proprio agli esordi di un movimento che porterà molti ad abbandonare gli spazi teatrali di tradizione; infine, fu un'esperienza collettiva troppo singolare e circoscritta nel tempo, per essere riconosciuta entro coordinate critiche che la potessero inserire in percorsi di più lunga durata o più inclusivi di altre esperienze. Il che significa, poi, che i motivi della sua parziale rimozione risiedono essenzialmente nelle strategie di narrazione e di memorizzazione avviate di lì a poco dalla critica e dagli stessi artisti protagonisti: e se Quartucci in un famoso documento, *Sette anni di esperienze*², ricorda anche l'episodio genovese e nel volume scritto insieme a Fadini nel 1976 sull'esperienza di Camion lo pone all'origine del suo percorso artistico³, gli altri attori non ne faranno più cenno se non, appunto, quarant'anni dopo e con la consapevolezza di quanto accaduto nel tempo che li separa da quell'esperienza giovanile. Sul versante della critica, d'altra parte, Franco Quadri, il cui studio *L'avanguardia teatrale in Italia* è stato a lungo un punto di riferimento per un panorama sul teatro degli anni Sessanta e

2. QUARTUCCI 1967, pp. 44-45.

3. FADINI - QUARTUCCI 1976. Nell'impostazione stessa del libro, le pagine dedicate ad *Aspettando Godot* sono già di per sé un modo per ritornare su quello spettacolo, collocandolo però entro una storia più ampia che vede in Camion di Quartucci il suo punto di (temporanea) sintesi. Fadini aveva visto *Aspettando Godot* in prova a Genova nel 1964.

Settanta, cita l'*Aspettando Godot* del 1964 nella teatrografia del solo Quartucci (di cui riporta anche l'intervento *Sette anni di esperienze*), ma non gli dedica nessuna considerazione critica.

Nel 2000 Armando Petrini ed io incontrammo, dunque, i protagonisti di quell'esperienza: gli artisti (Carlo Quartucci, Rino Sudano, Claudio Remondi, Maria Grazia Grassini), Luigi Squarzina e due spettatori di eccezione (Eugenio Buonnaccorsi e Valeriano Gialli). Purtroppo Leo De Berardinis fu ricoverato proprio mentre stavamo progettando il lavoro e, dunque, manca la sua fondamentale voce. Ne derivarono lunghi colloqui che noi registrammo, di cui facemmo la trascrizione integrale pubblicata nel numero 6 dell'«Asino di B.»⁴.

Quei racconti hanno permesso, anche attraverso il filtro degli anni trascorsi, di penetrare all'interno della rete dei vissuti e delle memorie, di comprendere l'impatto che quell'episodio ebbe nel contesto teatrale di allora, di lanciare un ponte verso quell'altro momento fondamentale che fu il Festival di Beckett di Prima Porta del 1965, di articolare il rapporto fra la prima stagione «eroica» del teatro di ricerca italiano e le stagioni successive, di ragionare su come categorie e identità vennero a maturare in quegli anni e, talvolta, con percorsi non così chiari, spesso per mancanza di una *narrazione* dall'interno, a parte pochi momenti, come alcuni interventi di Carlo Quartucci (cfr. QUARTUCCI - SCABIA 1965 e QUARTUCCI 1967 e soprattutto FADINI - QUARTUCCI 1976), che non danno tuttavia conto dei diversi punti di vista che, come le interviste confermano, per esempio non si incontravano unanimemente sul termine e sul concetto di "avanguardia". Quel lavoro ha permesso inoltre di raggiungere zone più sfuggenti, apparentemente periferiche, ma essenziali per comprendere come si configuri il laboratorio delle idee e della creatività; la vita quotidiana in comune, luogo di fermento, di scelte artistiche, di affetti (l'amicizia innanzitutto che informa anche il tessuto della lingua di Beckett, così come racconta Quartucci); le prove; le paure, le sorprese e le gioie; le fatiche personali, i dubbi, le scoperte improvvise (anche di una voce attoriale che esplode all'improvviso – cfr. intervista a Remondi); i dibattiti interni e i conflitti che poi segneranno anche le rotture e le separazioni (cfr. interviste

4. ORECCHIA - PETRINI 2001.

a Quartucci e Sudano); il rapporto del corpo scenico dell'attore con la scrittura di Beckett (cfr. interviste a Quartucci, Sudano, Remondi e Grassini); la complessa definizione di un rapporto singolare fra regia e attore che non trova altri esempi in quegli anni⁵.

Incontro dopo incontro, parola dopo parola, sguardo dopo sguardo, pausa dopo pausa, poco per volta una memoria a tante voci riaffiora, a distanza di quasi quarant'anni, e si modella anche sui volti di noi che ascoltiamo. Il teatro è ascolto, innanzitutto. La memoria è condivisione e relazione.

Da quella prima esperienza ha preso poi l'avvio un percorso di ricerca sulle fonti orali in campo teatrale, presto condiviso con altri studiosi, che è sfociato nel progetto Ormete. Non è questo il luogo in cui la progettualità di Ormete può essere approfondita; è importante tuttavia sottolineare alcune scelte metodologiche preliminari, che molto devono agli studi di chi, in altri campi disciplinari (storia orale, sociologia, antropologia), da molti anni lavora con le fonti orali⁶.

5. Rimando l'analisi dettagliata di queste fonti e di questo episodio a un altro momento.
6. Impossibile fare qui una sintesi dei riferimenti bibliografici che verranno ricordati di volta in volta nelle prossime pagine in relazione a questioni specifiche. Rimando per una sintesi ragionata a ORECCHIA 2017 e poi, come riferimenti primari, a PORTELLI 1991 e PORTELLI 2007, BERMANI 1999, ABRAMS 2010. Ricordo invece qui alcuni recenti contributi di studiose di teatro italiane che hanno fatto uso delle fonti orali in modo specifico e intorno alle quali hanno proposto ragionamenti e riflessioni: VALENTI 2008, MARIANI 2014 e 2016, MAJORANA 2005 e 2008, GANDOLFI 2016. Nel volume dal titolo *Fonti orali nel e per il teatro* di prossima pubblicazione per la casa editrice AMS ACTA di Bologna a cura mia e di Livia Cavaglieri, saranno presenti alcuni contributi relativi a progetti dedicati alle fonti orali per il teatro: Mirella Schino e Francesca Rietti in relazione a un lavoro sull'Odin; Gaia Clotilde Chernetich sull'eredità del magistero di Pina Bausch; Francesca Fava in relazione a una ricerca dedicata alle *Donne di teatro a Roma ai tempi della mobilitazione femminista* (in collaborazione con Maia Giacobbe e Roberta Gandolfi e interno al progetto Ormete). Rientrano solo parzialmente in questo quadro le pur interessanti interviste che critici o studiosi di teatro hanno fatto occasionalmente ad artisti celebri fuori da una chiara progettualità di lavoro sul campo con le fonti orali e da un discorso critico specifico sulla memoria: ricordo almeno in questa direzione SERVILLO - CAPITTA 2008, RONCONI - CAPITTA 2013, BARSOTTI 2016. Ricordo inoltre alcune recenti riviste scientifiche di settore che hanno mostrato e mostrano interesse spiccato per l'incontro/conversazione con il singolo artista: nel già più volte citato «Asino di B.», ricordo gli incontri di Gigi Livio, Donatella Orecchia e Armando Petrini con Rino Sudano (n. 1, 1997), Carlo Quartucci (n. 2, 1998), Claudio Remondi (n. 4, 2000), Claudio Morganti (n. 7, 202), Irma Immacolata Palazzo e Cosimo Cinieri (n. 8, 2003); in «Prove di drammaturgia» segnalò innanzitutto la rubrica l'«Osservatorio critico» a cura di Fabio Acca, attiva a partire dal n. 2 del 2001, all'interno del cui spazio vengono pubblicati i colloqui con molti protagonisti della scena contemporanea (per esempio, intervistati da Ilona Fried, Fanny & Alexander – n. 2, 2001 –; intervistati da Fabio Acca, Bruna Gambarelli e Febo Del Zozzo di Lamineire – n. 1, 2002 –, Maurizio

Innanzitutto, una prima questione relativa alla tipologia di fonti. Il lavoro sul campo dei ricercatori italiani che usano le fonti orali ha privilegiato ormai da molti anni l'intervista lunga, aperta e flessibile⁷, in sintonia fra l'altro con la ricerca qualitativa sociologica⁸, anziché le interviste con domande precostituite oppure le inchieste che prediligono la ricerca quantitativa e statistica. In questa accezione la fonte manifesta la sua dimensione dialogica e si fa di volta in volta campo di ricerca in fieri; uno spazio narrativo che ci parla non tanto (o almeno non solo) di quanto è accaduto, ma del significato di ciò che è accaduto, di cosa struttura l'identità individuale che narra e dunque, e sempre, di *chi si è*, di *come* si racconta e di *dove* e *quando* lo si fa. Uno spazio, inoltre, dove è possibile accogliere e rielaborare gli «attesi imprevisi»⁹ che una conversazione all'insegna dell'ascolto inevitabilmente dischiude.

In un processo *costruttivo*, in cui i singoli dettagli vengono posti all'interno di un contesto più ampio e in un tempo disteso, risemantizzati attraverso una rievocazione che è informata del qui e ora di oggi e della relazione con il qui e ora di ieri, la fonte orale ripropone così la complessità e la stratificazione dei processi storici e delle soggettività coinvolte, permette di indagare sui contesti come articolazione di vissuti e sedimentazione di esperienze nel tempo. E, per fare un esempio più specifico nel vasto campo delle arti performative, anche nel caso com-

Saitu – n. 1, 2003 –, Pier Paolo Piludu – n. 1, 2004), segnalò poi gli incontri di Gerardo Guccini con Davide Enia (n. 2, 2005), con Marco Paolini (n. 2, 2006), con Stefano Perocco di Meduna (n. 1, 2007), con Elena Gremina e Michail Ugarov (n. 2, 2012), l'incontro di Cristina Valenti con Fulvio De Nigris (n. 2, 2008) e, infine, le interviste a vari artisti su un unico tema, interne a dossier, come quello recente sul numero dedicato a “Elfriede Jelinek S-pettinare la realtà” (n. 2, 2015); in «Culture teatrali» ricordo la rubrica “Significazione” a cura di Luca di Tommaso che ha talvolta accolto anche colloqui con artisti (Marco Baliani nel 2011, Virgilio Sieni nel 2012, Chiara Lagani e Francesca Mazza nel 2014, fra gli altri); in «Acting Archive Review» sono molti i colloqui con artisti contemporanei, a proposito dei quali segnalò la scelta della redazione di indicare come autore l'artista intervistato e non l'intervistatore e curatore del dialogo: di Federica Mazzocchi con Antúnez Roca (n. 1, aprile 2011), di Annamaria Sapienza con Renato Carpentieri (n. 4, novembre 2012), di Franco Paris con Jean Fabre (n. 4, 2012), di Lorenzo Mango con Barberio Corsetti (n. 5, maggio 2013), di Antonio Attisani con Chable (n. 6, novembre 2013), di Paolo Sommaio con Angelo Curti (n. 7, 2014).

7. PORTELLI 2007. Nella distinzione fra intervista *standardizzata*, *semi strutturata* e *non direttiva* (BICHI 2007) la tendenza degli storici orali italiani va decisamente verso la terza.

8. BICHI 2007; DELLA PORTA 2010; SERRANÒ - FASULO 2011; POGGIO - VALASTRO 2012.

9. Mutuo questa felice espressione da PERTICARI 1996. Utilizzata a indicare in campo pedagogico la centralità euristica dell'errore e dell'imprevisto nel rapporto pedagogico, può essere utilmente impiegata anche nel nostro discorso.

plesso dello studio dello spettatore, il lavoro sulle fonti orali permette di spostare il fuoco dell'attenzione dalla questione dell'effimero di cui lo spettatore sarebbe il testimone, a quello della permanenza nella memoria dell'esperienza: ciò che il racconto dello spettatore rievoca è un'esperienza affettiva e dinamica¹⁰ che, se ha preso l'avvio in un certo momento (quello dell'evento spettacolare), non può esservi circoscritta, perché, se quel tempo dell'evento è perduto, collassato, l'esperienza invece perdura, espandendosi nella trasformazione del soggetto e nel processo relazionale di allora e di ora¹¹.

E giungo allora al progetto Beat 72, che si inserisce come primo momento (insieme alla Borsa di Arlecchino) di verifica nella rielaborazione incrociata di fonti orali e fonti tradizionali all'interno del Progetto Ormete.

In questo caso le memorie non riguardano un singolo episodio e gruppo teatrale e tanto meno un singolo spettacolo, quanto piuttosto un contesto molto più ampio, che vede l'intracciarsi di artisti, di poetiche, di generi e di linguaggi diversi; una storia profondamente segnata dal contesto culturale e sociale e dalle sue trasformazioni e che investe l'intera città di Roma di quegli anni; infine, nello specifico campo teatrale, uno spazio che ha visto (e promosso) il succedersi di quelle fasi del teatro di ricerca italiano che la storiografia (e prima ancora la critica militante) ha nominato distinguendole, ma delle quali è complesso ad oggi indicare dei veri e propri ar-

10. PUSTIANAZ 2011.

11. La questione relativa allo studio dello spettatore e della ricezione/fruizione teatrale è cruciale per gli studi contemporanei sulle performing arts. Data la vastità dell'argomento, mi limito solo ad alcune indicazioni bibliografiche che aprono su versanti diversi (lasciando da parte tutto ciò che riguarda la riflessione degli artisti sullo spettatore e il modo in cui tale riflessione entra nell'elaborazione di una poetica e di una pratica teatrale): per un'impostazione del problema dal punto di vista semiologico, per la costruzione di un modello semiotico di ricezione teatrale: DE MARINIS 1982, DE MARINIS 1988 e come ricerca sul campo anche ALTIERI - DE MARINIS 1985; per un discorso sulla spettatorialità fra Teoria della Performance e Nuova Teatologia: DE MARINIS 2015; per un discorso sull'«audience» come fenomeno culturale, che mette in relazione l'approccio semiologico, quello dei performing studies e la pratica teatrale contemporanea: BENNET 1997; per una possibile lettura (differente dall'approccio qui scelto) all'intervista e alla testimonianza dello spettatore SAUTER 2000 (in particolare, il capitolo *Theatre Talks. How to Find Out What the Spectator Thinks*); per una riflessione sullo spettatore partecipante, mi limito a GIACCHÈ 1991, MARINAI 2016; più vicine all'approccio qui scelto, le pagine di Marco Pustianaz (PUSTIANAZ 2001), le considerazioni e il lavoro sul campo con metodologia etnografica di Anna Lisa Tota (TOTA 2011; in particolare il lungo capitolo dedicato a *Commedia* di Carolyn Carlson, in scena al Lirico di Milano nel 1993).

gini di distinzione. Non è questo il luogo in cui approfondire una questione complessa, che proprio la storia e le memorie intorno al Beat confermano essere problematica e dibattuta. Pongo solo alcune domande che resteranno aperte: dove le linee nette di demarcazione fra ciò che accade negli anni Sessanta e ciò che viene definito Teatro di Sperimentazione degli anni Settanta? Il Beat che accoglie la lunga stagione di Carmelo Bene a quale tipologia di “cantina storica” apparterebbe? I primi spettacoli di Vasilicò, precedenti alle *120 giornate di Sodoma*, sono già Teatro Immagine? E soprattutto: come oggi i protagonisti di allora ricollocano frammenti di vita artistica in parte già storicizzati da altri (ne parlano Simone Carella, Rossella Or, Giuliano Vasilicò)?

Più nello specifico, rispetto alla storia del Beat, lavorare sulle sue prime stagioni ha significato complessivamente portare alla luce un periodo importante, per lo più offuscato dalla programmazione degli anni successivi che avrà una maggiore organicità interna, nettamente orientata all’insegna della poetica culturale e artistica di Simone Carella¹². Il contributo delle fonti orali è stato da questo punto di vista di estremo interesse, perché i protagonisti di questo periodo del Beat raccontano sì con la consapevolezza di quanto accadrà poi (il Festival di Castelporziano, per esempio) e dunque dell’identità che il Beat 72 assumerà di lì a poco, ma anche con la coscienza di quanto di magmatico, di esplosivo, di contraddittorio stesse accadendo lì, e più complessivamente a Roma, fra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta e del fatto che questa prima stagione fu profondamente differente dalle altre. In questa direzione i due racconti più chiari sono quello di Ulisse Benedetti e di Giorgio Marini.

Guardare il teatro privilegiando lo spazio, inteso come contesto e luogo di relazioni, porta a riflettere sulle contaminazioni, le influenze, gli scambi, piuttosto che sull’identificazione univoca di un artista, spettacolo o compagnia; e fare ricerca sul campo con le interviste ci invita a mettere in relazione i racconti del singolo con la memoria collettiva, sia per rintracciare nei primi i segni e i condizionamenti che il linguaggio condiviso esercita sui processi di ricostruzione della memoria individuale¹³, sia per verificare le rotture, le

12. Cfr. le considerazioni fatte nella premessa alla parte di ricostruzione cronologica, all’inizio del capito che precede questo.

13. Il riferimento è in parte all’impostazione per la quale l’atto individuale del ricordare

contraddizioni, i conflitti fra memoria interna e memoria esterna, memoria individuale e collettiva (e talvolta istituzionalizzata), per ragionare anche sulla memoria sociale quale «insieme di ciò che si offre virtualmente a tutti i membri di una società come contenuto possibile della loro memoria... in altre parole l'insieme delle tracce del passato che permangono e si offrono all'interpretazione» di oggi¹⁴.

Quest'ultimo discorso è particolarmente importante quando si tratti di ricerche che affrontano anni di significative cesure generazionali, come quelli collocati fra la fine dei Sessanta e l'inizio dei Settanta del Novecento. Allora, memoria collettiva, memoria istituzionalizzata e memorie individuali ridefiniscono i loro rapporti in un quadro di rottura dei confini fra sfera pubblica e dimensione privata, ma anche di elaborazione di nuove costruzioni identitarie. La frattura culturale maturata nei movimenti giovanili e artistici in quegli anni richiese infatti ai protagonisti di allora l'elaborazione di nuovi contenuti di memoria, che corrispondessero a una differente immagine di sé, della propria collocazione nella storia, a una identità culturale capace di agire il conflitto, la rottura, rifiutando complessivamente la memoria come conferma dei valori e riscoprendone al contrario i momenti negativi. Anche di questo i racconti raccolti per il progetto Beat 72 tengono traccia, o esplicitamente (cfr. l'incontro con Simone Carella, con Teresa Campi), o più sotteraneamente (cfr. gli incontri con Giuliano Vasilicò, Alvin Curran, Marilù Prati). La fonte orale così interrogata si palesa anche come un "documento di memoria" e "sulla memoria". Cosa si ricorda e come? Cosa non si ricorda e perché? Come si sceglie di raccontare? Con quale vocabolario? Quale rapporto fra memoria del singolo e memoria collettiva?

è possibile solo a partire da quelli che Halbwachs ha definito i "quadri sociali" (*cadres sociaux*), che non si limitano a selezionare i ricordi: piuttosto, contribuiscono a produrli: cfr. HALBWACHS 1997 [1925], ma anche JEDŁOWSKI 2002 e DEI 2004. D'altra parte, come ricorda Lynn Abrams (ABRAMS 2010, pp. 63-70), citando gli studi di DAWSON 1994 e di THOMSON 1994, «Cultures contain a range of possible identities, some of which will be dominant or hegemonic, ideal or desirable, others will be alternative or subversive. Within our social world, all of the possibilities are circulated in discourses and presented in a variety of written, visual and aural media forms, but although the repertoire of possibilities may be unlimited, the ability to choose amongst them is "shaped by the powerful hegemonic constraints of an effectively established culture"»: pp. 67-68.

14. Rimando alle importanti riflessioni di Franco Ferrarotti, fra l'altro in FERRAROTTI 2003, p. 90.

Ricostruire la memoria di un momento storico e culturale, nonché di uno spazio, in cui si sono incrociate e hanno convissuto le differenze è forse stato l'aspetto più interessante dell'intero lavoro fin qui svolto. Fare un passo indietro rispetto al giudizio estetico sull'opera artistica, alla ricostruzione del singolo spettacolo emblematico e mettersi in ascolto della varietà dei vissuti, degli uomini e dei loro pensieri, è stata la sfida che ha guidato l'intera ricerca. Una sfida che non intende sostituirsi ad altre ricerche e metodologie di indagine ma piuttosto con queste dialogare e integrarsi.

Nei paragrafi che seguono mi soffermerò solo su alcune interviste e su alcuni momenti, temi e questioni che mettono in luce la molteplicità dei punti di vista, dei modi di raccontare, delle possibili eredità, senza pensare con ciò di esaurire né il discorso complesso sulla memoria di questo spazio, né quello sulle singole testimonianze e ancora meno sui singoli narratori il cui racconto è qui focalizzato sul Beat 72 e non tanto sull'intera propria opera artistica.

Lo studio delle fonti raccolte è articolato in due momenti: a) una descrizione di ciascuna intervista attraverso la sua indicizzazione tematica con time-code, dove sono riportati i nomi dei luoghi, delle persone, delle opere citate e la sintesi dei passaggi principali¹⁵; b) una proposta di analisi narrativa¹⁶ di alcuni dei documenti sonori, che fonde la metodologia di analisi tematica con quella strutturale e vi unisce l'analisi dei contesti di narrazione¹⁷.

E se la "tavola dei contenuti" risponde alla doppia esigenza di fornire una descrizione del "cosa" è stato detto e di rendere contemporaneamente evidente che la fonte primaria è tuttavia quella audio nel formato originale, le pagine di riflessione hanno l'obiettivo di aprire delle piste di indagine che

15. La scelta è il risultato di uno studio approfondito sulle modalità con le quali negli ultimi anni molti progetti di storia orale hanno scelto di descrivere e dare accesso alle fonti orali. Cfr. LAMBERT - FRISCH 2012, MACKEY 2016.

16. Rinvio alle pagine di RIESSMAN 2008, che propone una distinzione fra le analisi narrative tematiche «which interrogates "what" is spoken (or written), rather than "how"», quelle che si occupano della struttura del racconto «with the focus on "how" a story is told» (p. 19) e quelle che mirano a incrociare i due metodi e porre in rilievo la dinamica fra intervistato e intervistatore.

17. ABRAMS 2010, pp. 106-29. Rinvio alla riflessione di Lucia Coppola e alla problematizzazione del dibattito sulle metodologie di analisi dei materiali prodotti nella ricerca qualitativa, in COPPOLA 2012.

interrogano la forma (il “come”) in cui quei contenuti sono di volta in volta costruiti narrativamente, espressi performativamente, in un rapporto dialogico con l’altro, rispondendo a (o contraddicendo) strutture narrative culturalmente e socialmente condivise.

E qui è necessario aprire una brevissima parentesi, che meriterà ulteriori approfondimenti in studi successivi a questo e con un lavoro di riflessione sulle fonti orali per il teatro più ampio e condiviso.

Partendo dall’ipotesi che si possa pensare all’«oral history interview» come a una «cultural performance»¹⁸ e che le narrazioni orali possano essere analizzate per i loro aspetti performativi sia in relazione all’uso della voce (tono, ritmo, volume) sia in rapporto alla gestualità e alla prossemica¹⁹, resta aperta la questione di come agisca questo tipo di performance colui che è abituato a usare il proprio corpo e la propria voce creativamente all’interno di contesti performativi (attrice o attore, danzatrice o danzatore, performer che sia): quale dialettica si crei fra il narratore e chi ascolta partecipe, quali forme della comunicazione (e della finzione) vengano agite, quale patto relazionale si stabilisce²⁰, quale gioco dei ruoli, quale fiducia reciproca sulla verità dell’atto comunicativo ed espressivo, quale influenza la propria poetica artistica eserciti sulla propria autorappresentazione dialogico-performativa e in che forme. Nelle pagine che seguono pochissimo sarà detto su questo aspetto che ritengo tuttavia fondamentale e per affrontare il quale anche il dibattito aperto sull’uso della registrazione in video delle interviste, anziché solo sonora, riveste certamente un importante ruolo.

Un ultimo necessario appunto. I colloqui si differenziano dalle interviste anche per un motivo molto semplice e persino banale: il racconto, spesso colmo di aneddoti, prevale sulla riflessione teorica e concettuale. A tratti *sembran chiacchiere*. Eppure, come ci ricordava Claudio Meldolesi in uno splendido articolo di ormai quasi trent’anni fa, «gli aneddoti

18. BAUMANN 1977 e 1986.

19. Lynn Abrams (ABRAMS 2010) richiama a questo proposito l’esempio dello studio di Rhonda Williams e la sua dettagliata analisi dei tratti verbali e non verbali delle due lunghe interviste a due donne attiviste di colore: WILLIAMS 2001.

20. A questo proposito rimando all’intervista a Laura Mariani in questo volume e a MAJORANA 2008.

sono in quanto spingono a cercare il loro significato nel profondo, in qualcosa di più profondo del senso contestuale. Stefano Geraci ha osservato che un aneddoto pulsa, comprimendosi sulla “povertà” di un fatto quotidiano per poi espandersi filosoficamente²¹: gli aneddoti appartengono alle memorie, sono documenti di memoria e, in quanto tali, sono frammenti, disomogenei e disorganici, ma utili a una «memoria delle memorie»²².

2. Prossimità della distanza

Uno dei tratti caratterizzanti le fonti orali è il loro carattere fortemente *intenzionale*: a differenza delle fonti tradizionali, preesistenti al lavoro dello storico sebbene da lui portate alla luce e interpretate, sono infatti di per se stesse già il frutto di un lavoro di ricerca. Volute e programmate, sono prodotte dallo studioso, da questi *co-costruite* insieme agli intervistati: narratore e ricercatore condividono nel dialogo relazionale i propri saperi, li rielaborano, li negoziano²³. Ricordare è un atto che avviene all'interno della relazione; narrare è un altro atto che avviene di fronte a qualcuno che ascolta e interagisce; Michael Frisch parla a tal proposito di «shared authority»²⁴ e Sandro Portelli sostiene che l'intervista orale sia una forma di democrazia²⁵, che in ciò manifesta spesso una specifica problematicità.

Nel corpus raccolto è certamente l'incontro con Simone Carella il documento che meglio permette di indagare questo aspetto legato alla problematicità dei processi di costruzione della memoria e all'aspetto performativo dell'intervista. Da un lato quell'incontro ci dice che non sempre il testimone ha una immediata disponibilità al racconto; che la volontà di oblio e di dispersione di alcuni è pari alla volontà di permanere di altri; che il patto relazionale fra ricercatore e narratore si può stabilire secondo modalità e tempi non previsti né dall'uno né dall'altro, che la memoria è una dialettica continua con l'oblio (legittimo e necessario), che anche

21. MELDOLESI 1989, p. 208.

22. *Ibidem*.

23. «Nei fatti, costruire storie implica una continua negoziazione dei significati prodotti attraverso i processi cognitivi e attraverso l'attività di comprensione e di interpretazione del ricercatore»: COPPOLA 2012.

24. FRISCH 1990.

25. PORTELLI 2007.

il rifiuto, il non detto, o il detto altrimenti può raccontare molte cose. E ci dice anche che la costruzione della memoria può passare (in particolare nel caso di un uomo di teatro) direttamente attraverso un gesto creativo o una sua citazione (cfr. *passim*).

La sezione di fonti orali del Progetto Beat 72 raccoglie i materiali relativi a un corpus di interviste che sono state in gran parte realizzate da Giada Oliva, durante il lavoro di preparazione per la sua tesi di laurea, discussa nel 2012 presso l'Università degli Studi di Roma Tor Vergata di cui fui relatrice²⁶. È questo il primo felice risultato di un importante lavoro che Ormete ha avviato sulla memoria teatrale come spazio di incontro e di trasmissione di saperi fra generazioni diverse.

Una prima riflessione parte dunque da questo dato, dal contesto in cui nasce la costruzione della memoria. Le fonti orali che qui presentiamo sono in gran parte il risultato di un confronto fra realtà culturali assai distanti le une dalle altre, per ragioni di età essenzialmente, dove il grado di complicità fra chi ricorda e chi, con un'attenzione partecipe, ascolta, non ha altri punti di appoggio se non la narrazione stessa e l'interesse reciproco nella trasmissione di un sapere. L'altro è realmente altro, soprattutto perché partecipa di una cultura sociale profondamente diversa. Fra la generazione che, intorno al 1966-70, ha venti anni e quella che ne ha venti nel 2012, sono trascorsi più di quaranta anni e si sono consumate più di una cesura di grande portata culturale e sociale. Non solo la fine della stagione che aveva animato la cultura italiana negli anni Sessanta e Settanta (il periodo in cui si colloca questo focus sulla storia del Beat), ma anche il ripiegamento degli anni Ottanta, i processi di frammentazione, precarizzazione, dissoluzione delle identità politiche, la vorticosa trasformazione della società dei consumi, l'impatto violento della massificazione e della omologazione dell'ultimo ventennio che hanno eroso gradualmente la possibilità stessa di pensare a una tradizione. Come si stabilisce l'*ascolto* con queste premesse? È proprio qui, in questo iato e, talvolta, in questa incolmabile distanza, che si colloca la sfida del presente lavoro. La risposta di Giada a tali questioni preliminari è tutta implicita nella sua scelta di riportare, nelle pagine della premessa alla sua tesi, le famose parole di Adorno: «Lo

26. OLIVA 2012-13.

sguardo lungo e contemplativo, a cui solo si dischiudono gli uomini e le cose, è sempre quello in cui l'impulso verso l'oggetto è spezzato, riflesso. La contemplazione senza violenza, da cui viene tutta la felicità della verità, impone all'osservatore di non incorporarsi l'oggetto: prossimità della distanza»²⁷.

Prossimità della distanza mi pare che caratterizzi il tono prevalente di questa sezione dei documenti, lo stesso che ha assunto Giada Oliva, lo stesso che spero di aver mantenuto io nel riflettere a mia volta sulle fonti da lei e poi da me stessa costruite insieme ai narratori.

3. *Lo spazio del Beat. L'incontro con Ulisse Benedetti*²⁸

Il Beat 72 fu tante cose: uno spazio, un progetto in divenire, un contesto di persone e di relazioni, una programmazione e un insieme di eventi, l'occasione per un esordio artistico (Giuliano Vasilicò e Memè Perlini, Simone Carella come registi, Rossella Or come attrice); un teatro off, un «asilum», un rifugio²⁹. Complessivamente, per la città di Roma e la sua cultura teatrale, fu un vero e proprio luogo simbolico della ricerca, la madre delle cantine romane: non perché la più antica e neppure perché la più caratteristica. Madre forse perché ha accolto, prodotto e stimolato differenze. Madre anche perché tanto duratura come esperienza. Le fonti orali raccolte in questo volume, tutte concentrate sui primi dieci anni della storia del Beat 72, mettono in luce, complessivamente, un aspetto importante: il luogo fisico che si fa spazio teatrale, accogliendo e dando forma concreta e storica a una delle urgenze di quei tempi, uscire dal palcoscenico tradizionale, dal teatro come luogo definito e andare altrove, pensarsi altrove di fronte a un altro spettatore, altre modalità di condivisione e fruizione, un altro linguaggio.

27. ADORNO 1979, p. 97.

28. Questo paragrafo ha come fonte prima di riferimento l'intervista a *Benedetti Ulisse*, di *Oliva Giada*, Roma 11 luglio 2012; ma non può che essere anche condizionato dai numerosi incontri avvenuti in seguito con Ulisse Benedetti, in occasioni pubbliche e private. In particolare ricordo l'incontro, organizzato da Ormete in collaborazione con il Dipartimento cultura di Roma Capitale, che si tenne il 24 gennaio 2015 alla Casa dei Teatri (Villino Corsini, Roma) ed era parte degli eventi collegati al finanziamento FUS-MiBACT ottenuto da Ormete come progetto speciale nel 2014. Erano presenti alcuni dei protagonisti della storia del Beat intervistati (Ulisse Benedetti, Giuliano Vasilicò, Marilù Prati, Rossella Or, Gian Franco Mazzoni), oltre a Giada Oliva, Paolo Ruffini, Sergio Lo Gatto, Donatella Orecchia.

29. I. MOSCATI, *Bambinacci all'asylum*, in MOSCATI 1978, pp. 45-51.

E allora il Beat 72 diventa quel luogo accogliente (in via Gioachino Belli 72) che cambia, si trasforma: che si fa scrittura proprio attraverso i segni con cui gli artisti lo modificano, lo rendono espressivo del proprio progetto, talvolta lo aggrediscono, e, contemporaneamente, luogo di condivisione quotidiana, di incontro, di laboratorio progettuale, di dibattito. Un luogo, dunque, accogliente proprio perché può essere modificato, trasformato e perché, nonostante o forse in virtù della sua natura duttile, permane nella stratificazione dei vissuti, mantenendo così una linea di continuità che pone in relazione esperienze (e scritture sceniche) anche molto distanti le une dalle altre.

Raccontano lo spazio del Beat 72 quasi tutti i protagonisti incontrati; ma chi ne fa il perno centrale su cui ruota o ritorna la propria memoria è certamente Ulisse Benedetti.

Fin dall'incipit Benedetti radica la propria esperienza individuale nel contesto: urbano, storico, materiale. Per far questo, adotta una strategia narrativa. Il protagonista del racconto autobiografico è Benedetti e la ricorrenza dell'io («Beh, sai, io inizio a fare teatro...») presto sostituito dal noi (in riferimento ai soci della sua avventura teatrale, Servadei prima e soprattutto Carella dopo) lo conferma; eppure, accanto a lui, fin dai primi minuti si impone l'altro grande protagonista del racconto: lo spazio, colto nella sua concretezza di luogo teatrale (dalla sua collocazione nella città, all'aspetto materiale, alle sue trasformazioni interne). Via dei Riari prima, via Gioachino Belli poi, quindi Teatro Nuovo Colosseo e, infine, Colosseo Nuovo Teatro: tutta una vita artistico-organizzativa si racchiude entro lo spazio di questi quattro locali e nel modo in cui sono stati abitati dal 1964 al momento dell'intervista. Il bisogno di agganciare i ricordi a coordinate spazio temporali, alle pareti, alle vie, è un modo di ricordare che richiama un modo di vivere. Quasi a voler tacere tutta la sfera del privato, la sua vita oltre il teatro, oltre quel luogo, Benedetti traccia l'arco della propria esistenza in pochi minuti; definisce le coordinate spazio temporali di un mestiere lungo una vita (i luoghi e gli anni di permanenza), ne sottolinea le difficoltà concrete («Costava un occhio della testa perché 45.000 lire di quel tempo era difficoltoso guadagnarle», «perché non c'è stato aiuto da nessuno, tanto meno dagli enti locali, non esistevano, cioè esistevano ma non contemplavano la funzione dell'assistenza alla cultura di un

certo tipo») e le altre concretissime soluzioni (per esempio: «visto che nessuno di noi era pieno di risorse e poteva pagare l'affitto della luce, ballavamo, facevamo intrattenimenti danzanti il sabato e la domenica e con questo tipo di risorsa ci pagavamo tutte le spese e quindi potevamo sviluppare l'attività teatrale»).

Ed ecco che il Beat (in particolare nella sua storica collocazione in Via Gioachino Belli) è raccontato, da un lato, come spazio di produzione culturale e, dall'altro, nella sua concretezza di luogo fisico.

In riferimento alla prima di queste due accezioni, l'elemento più evidente è la rapida espulsione dell'«io» da soggetto della narrazione e la sua sostituzione con la prima persona plurale «noi»: una strategia narrativa utile a eliminare la dimensione privata e a marcare un modo di intendere l'attività politica e culturale in cui è più importante la progettualità comune che non l'individualità del singolo. A partire dal *noi*, lo spazio del Beat 72 inteso come progettualità culturale appare nella sua natura inclusiva e aperta, frutto di una politica di conduzione volta a creare e garantire «un ambiente di sostegno per l'artista»³⁰. A quasi tutte le compagnie ospitate in quegli anni (allora per lo più agli esordi, esclusa quella già affermata di Carmelo Bene) – racconta Benedetti – il Beat offriva un supporto, una rete di rapporti, la sala prove anche per lunghi periodi, «la sicurezza di poter lavorare [...] la protezione di un meccanismo», «la credibilità»: e questo a differenza di ciò che avveniva in altri spazi teatrali di Roma, per lo più identificati con la compagnia o il regista che li dirigeva. Ancora una volta nel racconto di Benedetti quel *noi* si espande a una sorta di comunità di simili (teatranti, spettatori, musicisti, performer), appartenenti tutti a un clima di cui il Beat fu a lungo interprete. Il riferimento, per contrasto, all'oggi in cui il vissuto è parcellizzato, la vita teatrale sfibrata, è ricorrente, quasi a marcare uno iato, una frattura: senza mai toni nostalgici e senza rabbie, con una pacatezza lucida e distaccata, Benedetti mantiene anche in questi passaggi il suo stile contenuto e concreto di raccontare, dove le emozioni, i pensieri, le gioie e forse anche le delusioni restano sottotraccia, e prendono invece evidenza le cose, lo spazio.

30. Rimando ai passaggi dell'intervista a Ulisse Benedetti da 00:23:30 a 00:25:39 anche per le citazioni che seguono.

A questo proposito, è interessante soffermarsi brevemente sul modo in cui Beat compare nel racconto come luogo fisico, sottoposto alle trasformazioni che nel tempo si rendono necessarie, soprattutto quando gli artisti lo segnano e, segnandolo, lo rendono in qualche misura «sacro». Riporto a questo proposito tre esempi ricordati da Benedetti: l'intervento di Carmelo Bene nel 1966, lo sfregio di Carlo Cecchi nel 1972, le performance di Benedetto Simonelli del 1979³¹. Si tratta in tutti e tre i casi di gesti invasivi rispetto allo spazio, mirati a modificarlo in funzione delle proprie esigenze sceniche: quello di Bene e di Vendittelli coinvolge l'intero luogo, pareti e platea compresi (cfr. APPROFONDIMENTO 1, pp. 218-228); quello di Cecchi sancisce in modo netto la primazia assoluta della materialità quasi artigianale del suo fare teatro in quegli anni, tanto che, se una pedana non entra in uno spazio, si sfondano le pareti e non si taglia la scena, come accadde al contrario nella famosa vicenda che coinvolse Gordon Craig ed Eleonora Duse nel 1907³².

«Perché la sua pedana non c'entrava. Erano di pochi... una decina di centimetri per cui fece questo... pum pum pum... stette tre giorni a rompere tutto quanto il muro... perché dice: "No no la pedana non la posso rompere perché è costata cara. Qui ci mettiamo un po' di calce". Ecco, e vabbè c'è pure questa connessione se vuoi, no?: il luogo diventava più sacro, no? perché era un vissuto d'artista. Lo sbrago di Carlo Cecchi rimase per moltissimi anni, no?, nella visione della sala. Poi fu pitturato, ma questa traccia in profondità è rimasta».

13

Il gesto del performer Simonelli è certo meno invasivo, ma ciò che interessa qui rilevare è quanto la memoria di Benedetti si appunti, anche in questo caso, sul rapporto con lo spazio: il locale viene ricoperto di vetri, in un'occasione, e

31. Cfr. per Benedetto Simonelli l'intervento sulla rivista-periodico di Bartolucci «La scrittura scenica» *Dalla Postavanguardia alla Nuova Spettacolarità*, del 1979, in cui Enzo Bargiacchi descrive nel dettaglio la performance ricordata da Benedetti: BARGIACCHI 1979, pp. 92-94. La performance alla quale fa qui riferimento Ulisse Benedetti è *L'occhio della mente: itinerario di memoria con tensioni bianco-rosso*, il cui debutto fu il 9 maggio del 1979 all'interno della rassegna curata da Simone Carella al Beat "The Return of One Man Show".

32. È del 1906 la prima di *Rosmersholm* alla Pergola di Firenze con Eleonora Duse protagonista e allestimento scenico di Gordon Craig. In una replica, qualche mese dopo a Nizza, le scene verranno tagliate all'insaputa di Craig perché troppo grandi rispetto al palco. Ciò fu motivo di una repentina e definitiva rottura fra i due artisti.

con macchie di colore, in un'altra; e Benedetti ricorda i vetri che si tingono di rosso, più che il corpo ferito, i muri schizzati e quindi interamente tinti da macchie di vernice piuttosto che il resto della performance³³.

In ogni caso i tre gesti restano nella memoria di Benedetti quali tracce che le pennellate di vernice delle ristrutturazioni successive non possono cancellare. La memoria è stratificazione di vissuti; è stratificazione di segni concreti, materiali. Lo spazio si fa così, anche attraverso questi segni, "luogo di memorie" e, insieme, "luogo della memoria".

4. *Memorie dell'avanguardia? L'incontro con Simone Carella*³⁴

Per molti il Beat 72 è Simone Carella, *coincide* cioè con la sua attività artistica e di direzione culturale; si identifica con la sua infaticabile e straordinaria capacità inventiva. Eppure, come ho già ricordato, Carella non fu parte della direzione artistica del locale fino al 1972, sebbene fosse stato in qualche modo presente fin dal principio delle attività del Beat (nel giugno del 1966 al fianco di Giancarlo Celli alla regia di *Rito Money*). Proprio per questa sua particolare posizione, le aspettative sul suo racconto erano ovviamente molto alte: perché testimone d'eccellenza prima di essere parte attiva, perché a lui la memoria collettiva tendeva ad attribuire la paternità dell'intera storia del Beat mentre non era andata esattamente così, ma anche perché responsabile lucidissimo fra l'altro delle trasformazioni occorse non solo al Beat, ma alla cultura teatrale del tempo intorno al 1972, perché protagonista ancora attivo della scena teatrale romana al momento dell'intervista, perché accanto a Ulisse Benedetti in un'avventura lunga quarant'anni e capace dunque di mettere in rilievo continuità e discontinuità. Invece... fu di enorme interesse, ma per tutt'altri motivi.

«Sinceramente non c'è un primissimo ricordo. Non saprei come individuarlo. [...] Non sono molto preciso sulle date, non ho nessuna consapevolezza delle date, anche perché ten-

33. Un altro episodio può essere messo al fianco di quelli appena richiamati: durante le prove dello spettacolo di Giorgio Marini, nel 1974, sulla Blixen. Annamaria Gherardi era solita accendere una candela davanti alla fotografia della Blixen prima dell'inizio delle prove, ma un giorno il suo boa prese fuoco e affumicò tutto il locale. Il Beat con le pareti interamente nere resta fisso nella memoria di Benedetti più di tanti altri dettagli dello spettacolo.

34. Intervista a *Carella Simone*, di *Oliva Giada*, Roma 13 luglio 2012.

do a dimenticarle, perché non ho proprio nessuna attitudine al ricordo, alla memoria. Anzi, mi sembrano delle cose che appesantiscono la vita, la intristiscono. E quindi tendo a dimenticare facilmente e a rimuovere. Mi piace più dimenticare che ricordare, diciamo. Anche perché, essendo io un artista d'avanguardia, la devo fare sempre finita con i classici, buttare a mare il passato. Sono profondamente convinto di questo, anzi io stesso, in questa dimensione mi considero un rudere, un passato, e quindi devo farla finita anche con me stesso».

 14

L'incipit dell'incontro è quasi la totale negazione del patto relazionale fra testimone e ricercatore³⁵. O, per meglio dire, manifesta, più che qualunque altra intervista di questa sezione, la diffidenza relativa al senso, prima ancora che all'utilità, di conservare una memoria del teatro, e del teatro di avanguardia in particolare. Raccontare il passato non corrisponde affatto, sembra dire Carella, alle sue esigenze di artista e di teatrante; la memoria stessa non trova per lui alcuna collocazione di senso. Carella è, da questo punto di vista, un esempio emblematico di quella frattura culturale maturata nei movimenti giovanili e artistici alla fine degli anni Sessanta a cui ho fatto riferimento in precedenza: di quanto sia complesso affrontare il tema della memoria per chi abbia posto in discussione radicale l'idea di memoria intesa come trasmissione di saperi in una linea di continuità fra passato, presente e futuro e abbia iniziato una destrutturazione critica dell'idea e della pratica della memoria proprio negli anni in relazione ai quali ora gli viene richiesta una testimonianza. A ciò si aggiunge una poetica avanguardista che caratterizza l'intero percorso di Carella, che lo ha sempre indotto a pensare il proprio atto artistico (e di vita) radicato nel presente e a rifiutare la permanenza.

A partire dal proprio vissuto personale, Carella pone sul campo questioni importanti in una prospettiva storica generale: quale il senso di ritornare con il pensiero a una stagione (della vita e dell'arte) in cui l'agire fu un gesto di rottura

35. Diverso era stato l'atteggiamento di Carella nel 1980 quando Bartolucci e Garrone, insieme a Maria Bosio, avevano girato il documentario *L'albo teatro*. Allora Carella, ancora nel pieno della sua attività artistica, si era dimostrato disponibile anche a raccontare qualcosa del passato, ma sempre radicandolo nel presente, nel qui e ora della ricerca di quel momento.

della continuità del tempo storico, che non intendeva fondare qualcosa che permanesse, bensì un processo in continua trasformazione? E inoltre: quale il senso di tutto ciò, se a partire da allora e per tutta la propria esistenza Carella ha dichiarato di essere un artista d'avanguardia e come tale ha sempre inteso operare?

Le premesse sono chiare: a partire dalla sua tensione avanguardistica (che si lega, per quanto non coincida affatto, con il momento storico della contestazione giovanile) deriva certamente la scelta artistica dell'impersonalità operativa e della espulsione dell'autore a soggetto dell'enunciazione: così, quello stesso autore fa difficoltà a presentarsi quale soggetto di una storia privata, preferendo, anche in questo caso, fare terremotare l'idea consueta di racconto autobiografico³⁶. E dunque sembra che l'atto di memoria non possa che naufragare.

Eppure, Simone Carella, fatte le dovute premesse, poi parla, parla per quasi due ore, con dovizia di dettagli, con passione e con acume: parla e condivide. Il patto comunicativo a un certo momento si ristabilisce, la negoziazione della memoria avviene. Proprio attraverso un procedimento dialogico e costruttivo, il racconto si snoda, recupera frammenti, si fa memoria. Ma come? C'è una spia interessante rispetto al modo di rievocare quel passato. È un dato che analizzo a partire da uno studio sulle «generazioni del '68 nel racconto di sé» condotto da Francesca Socrate nel 2011³⁷. In questo saggio la studiosa compie un'analisi linguistica di una serie di racconti dei protagonisti del Sessantotto che appartengono a due diverse generazioni: i nati durante la guerra (1938-45) e i nati dopo il 1945. Facendo riferimento alla distinzione fra *storia* e *discorso* di Benveniste, Francesca Socrate verifica, sul campione da lei analizzato, la diversa relazione con il passato e fra passato e presente delle due generazioni: i tempi verbali usati nei racconti della prima generazione sono tempi che, accanto al piano del *discorso*, pongono quello della *storia*, la prima persona autobiografica è per lo più espunta (l'uso della terza persona e dell'impersonale è ricorrente), in una complessiva tensione ad oggettivare i dati del racconto e a

36. Cfr. a questo proposito, MUZZIOLI 2013, pp. 22-25.

37. SOCRATE 2011.

mantenere un legame vivente ma solo «in una forma di distacco dall'io di allora»; i tempi verbali usati dalla seconda generazione sono al contrario tutti tempi del *discorso* (e per lo più l'imperfetto) e la ricorrenza della prima persona come protagonista della narrazione segnala la volontà di costruire un vero e proprio racconto autobiografico.

Riprenderò più avanti questo discorso esemplificando su altri racconti relativi al Beat. Nel caso di Simone Carella è emblematica, in tutta la prima parte dell'intervista, la quasi totale espulsione della prima persona (il protagonista del racconto è il Beat, non Carella), che spunta quasi per caso come un errore («si può partire dal '71, '72 quando *iniziai... è iniziata* questa esperienza»: 00:08:26); o ironicamente (alla domanda, «dello spettacolo di Memè Perlini, *Pirandello chi?* cosa ti ricordi di quella serata...», la risposta è: «Cosa *mi* ricordo di quella serata? – risata – Mi ricordo le prove...»: 00:36:36); l'uso prevalente del presente storico, del passato remoto e dell'imperfetto, quali tempi principali dei racconti storici. Finché al quarantaseiesimo minuto, denunciando la difficoltà di distinguere la storia del Beat dalla propria storia, Carella si assume finalmente la responsabilità di essere il protagonista e usa quindi per la prima volta il pronome possessivo di prima persona: «La *mia* storia è abbastanza particolare perché mi sono immischiato di tutto...no? Arte, musica, satira...». Ed ecco che, quando per esempio arriva alla sua esperienza di spettatore di *Statue movibili* di Antonio Petito per la regia di Carlo Cecchi, questa volta Carella risponde nel merito e, sollecitato da un ricordo particolarmente significativo (lo spettacolo «era talmente forte, talmente pazzesco»), assume nel proprio racconto il ruolo di protagonista in quanto spettatore. Uno spettatore consapevole e di professione, che riferisce con precisione le date, il cast, che fa una sinossi del testo di Petito, che commenta con dovizia di particolari alcuni momenti dello spettacolo. E qui, all'uso dell'imperfetto e del presente storico quali tempi verbali principali per la descrizione, a un certo punto Carella sostituisce il discorso diretto e, recitando alcuni passaggi dello spettacolo, mette in scena i suoi ricordi.

 7

Così, pur rifiutando la funzione espressiva della comunicazione (come d'altra parte è proprio dell'atteggiamen-

to avanguardista³⁸) e quasi totalmente la prima persona del racconto autobiografico, Carella si assume la responsabilità, con la lingua del teatrante (la sua voce, la sua recita), di riproporre il ricordo di ieri nell'attualità di oggi. L'atto recitativo sostituisce la narrazione; l'autorappresentazione di sé e della propria memoria si fa riscrittura di ieri nel corpo del teatro e del performer. La memoria del teatro passa in questo caso attraverso la rielaborazione del teatro stesso.

Ancora una riflessione, infine, a proposito dello spazio: uno dei primi atti compiuti una volta arrivato al Beat – ricorda Carella – fu di cancellare tutti i segni del passato e, in particolare, quelli lasciati dal passaggio di Carmelo Bene nel 1966. Ridipingere di bianco le pareti 'affrescate' da Tonino Caputo e sostituire i banchi di scuola, che aveva portato Bene per costruire la platea, con i tubi Innocenti rubati alla Festa dell'Unità sono atti significativi, volti a segnare allora una forte discontinuità nella storia del Beat, da Carella più che da chiunque altro voluta e perseguita. Eppure, egli può arrivare a ricordare e narrare quel gesto 'ri-fondatore' solo al sessantacinquesimo minuto dall'inizio dell'incontro, ossia solo dopo avere assunto su di sé la responsabilità di protagonista della storia, propria e del Beat. E, da protagonista, finalmente, può agire la discontinuità della Storia.

5. «Non era una forma era un'esigenza». *Il primo periodo del Beat 72. Incontro con Giorgio Marini*

Giorgio Marini esordisce al Beat 72 nel 1970 con i *Teologi*, ma la sua testimonianza riguarda anche i mesi precedenti di frequentazione del locale come spettatore e il suo racconto di "outsider del teatro off" apre il discorso a una riflessione sulle continuità e le discontinuità fra i diversi periodi della lunga storia della ricerca teatrale.

Figura interessante proprio per il suo attraversare mondi culturali e artistici diversi («uscivo dal Beat con l'abito scuro per andare all'Opera»), Marini racconta le prime stagioni del Beat da una prospettiva particolare, sottolineando, forse più di chiunque altro, la specificità di quel periodo in cui «erano tutti lì, tutti diversi in una maniera abbastanza forte», in cui era «tutto molto compatto nell'estrema diversità [...]». Era il

38. MUZZIOLI 2013, pp. 22-23.

Sessantotto che si è trascinato fino al Settantacinque. Dopo si è chiuso quell'ambito e se ne è aperto un altro» (00:54:36-00:55:25). «Quando la gente ha cominciato a dire *io* sono questo e *tu* sei quello, è diminuita la qualità, perché si è entrati nei generi» e «quando si identifica il genere, è finita».

La peculiarità del primo periodo di attività del Beat sarebbe consistita, al contrario, proprio nel fatto che nulla ancora era stato codificato, nulla era riconoscibile perché riconducibile a un genere, nulla prevedibile. «Non era una forma» ciò che accumulava gli artisti che lavoravano al Beat «era un'esigenza: e lì ci si ferma. Quindi l'esigenza può avere tante facce a seconda anche delle personalità, ma all'interno del *mood* del tempo che un po' accomuna anche le cose più diverse, perché in fondo mangiavamo nelle stesse tavole calde» (00:58:43-00:59:25). Univa le diversità qualcosa come «un progetto [di cambiamento] che non era un progetto, era un'energia» (00:43:55-43:59), qualcosa che poi si è perso e che oggi non c'è più. A questo proposito, a rafforzare l'idea che percorre l'intero racconto di una cesura generazionale ch'egli colloca dopo il 1975 ma che si approfondisce nel corso del ventennio successivo, Marini ricorda la sua recente esperienza con un gruppo di giovani universitari della Sapienza, con i quali è stato nel 2009 alla Biennale di Venezia³⁹: una generazione senza fantasia, senza capacità immaginativa, tutti molto tradizionali, poco coraggiosi, poco ludici. E invece «noi eravamo ludici e non ce ne fregava niente dei soldi...» (00:45:15-00:45:18).

Energia, esigenza, elemento ludico, condivisione di spazi di socialità (compreso il mangiare): al di là delle differenze estetiche, stilistiche, politiche, sembra a Marini che per circa un decennio la ricerca teatrale romana si sia mossa all'interno di queste coordinate.

E proprio per questo motivo, spiega, è stato possibile, per un teatro che non era affatto di avanguardia come il suo, coesistere accanto ad altri, condividendo lo stesso spazio e lo stesso pubblico. E, riferendosi quindi più nel dettaglio alla propria compagnia, aggiunge: «Eravamo diversi-diversi, nel senso che non eravamo *on the road*, non eravamo... hai capito, no? Siamo

39. Si tratta dello spettacolo *Il giavellotto dalla punta d'oro*, regia di Giorgio Marini, dal testo di Roberto Calasso, realizzato in collaborazione con il Laboratorio del Teatro Centro Ateneo di Roma e portato in scena il 3 e il 4 marzo 2009 al Teatro Fondamenta Nuove di Venezia.

stati un caso un po' a parte: eravamo di ascendenze borghesi, probabilmente c'era questo, e per niente rivoluzionari, ma comunque, vivendo il nostro tempo, eravamo comunque anomali, per l'altro teatro non eravamo adatti. Non andavamo bene né per lì né per lì. Ci siamo costruiti un'altra realtà» (00:39:50-00:40:17). Su una linea di ricerca che si muove in bilico fra tradizione e anomalia, Marini ricorda la proposta di un «teatro tradizionale ma completamente rivoluzionato, cioè rovesciato: che veniva dalla letteratura e non dai testi, in cui si parlava in terza persona e non c'erano le battute», un teatro in cui l'elemento visivo era centrale, in un modo quasi «coreografico», ma senza «l'ideologia di fondo e la corporeità dell'altro teatro». Caratterizzati da una stessa anomalia rispetto ai due paradigmi di riferimento (il teatro istituzionale da un lato e quello delle cantine dall'altro), Marini ricorda Sepe, poi in parte Carlo Cecchi, poi ancora gli esordi di Ronconi (*I lunatici* in particolare, come esempio di erosione formale all'interno del teatro tradizionale) e, così facendo, da un lato allarga i confini del teatro anomalo, rende più permeabili le pareti che distinguono una realtà dall'altra, mentre dall'altro restringe i limiti cronologici, perché dichiara apertamente che dopo il Settantacinque quell'humus, quella temperatura culturale, quell'energia, non ci furono più.

C'è poi un momento nel racconto in cui, su sollecitazione di Giada Oliva, dopo quarantacinque minuti di intervista, Marini indugia in una descrizione articolata, relativa al primo spettacolo realizzato al Beat 72: *I Teologi*. Ed è interessante soffermarsi su questi cinque minuti perché danno forma a quanto in precedenza Marini ha detto sul proprio teatro *anomalo*.

Come lo racconta, dunque, quando si tratta di entrare nel dettaglio?

Innanzitutto sottolinea il proprio lavoro da regista sulla partitura verbale: la divisione delle parole in fonemi («talvolta comprensibili e talvolta no»), quel trattare le «strutture verbali» come fossero «strutture sonore» tanto da tradurre poi in scena il racconto in puro suono.

Quindi, prosegue con la descrizione di alcuni dettagli scenici: le tende rosse (che diventano baldacchini, poi mantelli, infine un drago), i trucchi, i libri di iuta e di metallo dorato (su cui si riflettono le luci e i volti degli attori), i candelabri di legno, i cappelli enormi, le candele che si spengono da sole esattamente alla fine dello spettacolo.

«Un'impressione visiva, più che altro, ma era molto scioccante, era molto violenta, ma anche aulica. Era un teatro d'oro, fatto di poco ma molto sontuoso nella povertà [...]. Uno spettacolo prezioso nella miseria; con questo racconto non racconto che non teatralizzava, nel senso di portar battute, ma che raccontava teatralizzando. Per cui, non so... le dico una battuta: "Ma non seppe di chi"; e quel "chi chi chi chi" diventava una roba di uccelli tremendi, che si mangiavano lo spazio con questi suoni, da per tutto. E, lentamente, intanto, la parola si perdeva, diventava suono, come se la gente si dimenticasse come si poteva parlare....» (00:50:14-00:51:08).



6 Il lavoro sulla partitura verbale (l'abbandono della primazia del testo inteso come universo di significati e viceversa il prevalere del significante delle parole) si intreccia e si salda con una scena astratta, antinaturalistica, dal forte impatto visivo, «suntuosa nella povertà», preziosa nella miseria e con una recitazione astratta, fortemente ritmica.

Collocato all'interno della temperie culturale di quegli anni si potrebbe essere tentati di rubricare anche questo teatro all'interno della categoria del Teatro Immagine⁴⁰; ma è lo stesso Marini a metterci in guardia. Manca alla sua proposta quell'attenzione al corpo inteso come luogo privilegiato dell'espressività a discapito della parola, che invece caratterizza spettacoli come *Le 120 giornate* oppure *Pirandello chi?* o ancora *La donna stanca incontra il sole*, così come manca la riduzione dell'attore a «puro segno visivo»⁴¹.

6. *Memorie di un americano a Roma. «Era un'epoca in cui l'impossibile era possibile»: Alvin Curran*⁴²

Nel suo *Permesso di soggiorno, un'opera in vari atti* del 2010⁴³, Alvin Curran descrive la sua esperienza romana, a partire dall'arrivo nel 1964 fino ad arrivare ai giorni nostri. E in un passaggio scrive:

«Ve lo immaginate questo giudìo americano con una crescente fama di avanguardista da battaglia, un legame artisti-

40. Margiotta per esempio colloca gli spettacoli di Marini di questi anni all'interno del Teatro immagine: MARGIOTTA 2013, pp. 238-240.

41. MANGO 2003, p. 314.

42. Intervista a Curran Alvin di *Orecchia Donatella*, Roma 10 febbraio 2016.

43. CURRAN 2010.

co e ispirazionale con la famosa scuola dell'Espressionismo Astratto di New York e il suo nuovo, rinvigorito, minimalismo metropolitano, membro fondatore di MEV, protagonista nelle catacombe teatrali di Giulio Cesare nel pieno della incalcolabile tragedia del Vietnam completa di confessione Frost/Nixon da 300.000 dollari, in moto verso le grandi ribalte, solite piccole ribalte della nuova musica, che sogna di essere italiano?»⁴⁴.

Ho incontrato Alvin Curran a Roma, a casa sua, nella sua camera/studio: piccola, piena di oggetti e di carte; tre sedie, un lungo tavolo, un computer, casse stereo, molte mensole e una grande libreria a muro, dietro di noi. Fra noi un'immediata cordialità e naturalezza di gesti e di toni. E, presto, l'inizio di un lungo racconto con poche interruzioni, scandito tuttavia da quelle brevi pause necessarie a ricercare il termine esatto, proprio di chi, pur dopo tanti anni di soggiorno a Roma e una ormai decennale consuetudine con la lingua italiana, non ha ancora la fluidità dell'espressione linguistica, ma non rinuncia per ciò alla complessità del pensiero, concedendosi dunque il tempo necessario per fare corrispondere l'uno all'altro. Inizia così un lungo racconto che si struttura per lo più nell'evocazione di atmosfere. Un racconto sulla Roma degli anni Sessanta e Settanta, vista con l'occhio strabico di un americano che a tratti sogna, appunto, di essere italiano. Un racconto tutto in prima persona, con un'assoluta prevalenza di tempi all'imperfetto che contribuiscono a collocare la narrazione entro i canoni del racconto autobiografico.

L'arrivo a Roma è preceduto dal resoconto sintetico dei suoi anni di formazione, il suo rapporto con Elliot Carter fino ad arrivare alla Ford Foundation in una Berlino dell'inizio degli anni Sessanta, «cupa», «scura», dove Curran incontra Stravinsky, Xenakis, Yuji Takahashi, Andriessen, Berio. Qui, una sera, dopo un tentativo mal riuscito di cucinare gli «spaghetti alla carbonara» ha un dialogo con Benedetto Michelangeli, che lo segnerà profondamente. «Che fai? – mi chiese – Componi musica? – E io: Sì, sì. E lui mi fa: Ma non sai che non c'è più musica da comporre?». È l'inizio di un lungo percorso di ricerca che assume su di sé la responsabilità di questa provocazione, qualcosa che suona alle orecchie di Curran

44. Ivi, p. 238.

come una sfida a trovare strade nuove, diverse. L'arrivo a Roma si colloca proprio qui; l'arrivo in una città che Curran ricorda nei suoi molteplici volti, vividi e sfuggenti, banali ed elettrizzanti, fumosi e travolgenti. Innanzitutto ricorda il suo primo lavoro al piano bar, per sopravvivere, in «locali tutti uguali, prevedibili», «con una clientela alcolizzata [...] un modo sociale che dipendeva direttamente o indirettamente da Cinecittà». Contemporaneamente, l'inizio del lavoro di ricerca musicale, la notte, con gli amici americani. E qui un secondo volto di una Roma in fibrillazione, una città in cui l'utopia sembrava *credibile* e mille strade si aprivano come possibili a chi avesse voglia di percorrerle; uno spazio culturale e artistico in cui era diffusa la volontà di partecipare «a qualunque azione credibile, possibile [...] e c'erano subito collettivi del cinema, collettivi del teatro, collettivi di questo e quell'altro...» (00:33:00-00:33:20); una città caratterizzata da una fibrillazione culturale, tanto vivace quanto spesso fumosa, imprevedibile.

Anche nella percezione e nel vissuto quotidiano Roma si presenta nella sua ambiguità. Nulla in questa città, racconta Curran, corrispondeva al suo modo di agire, soprattutto per un dato percepito come strutturale nella cultura romana, che egli indica come l'impossibilità di distinguere il bianco dal nero, di essere netti, la tendenza all'approssimazione: «questo modo <fatto> di *quasi*, di *mezzo*, di *oscuro*, di *strano*»; un modo per lui inconcepibile di relazionarsi, dove era normale dirsi «ci vediamo, sì boh, ci vediamo domani a una certa ora... e poi nessuno arriva»; inconcepibile per lui soprattutto dopo l'esperienza tedesca, la residenza a Berlino alla Ford Foundation. A questo punto fra me e Alvin Curran si crea come una complicità sottotraccia: quel senso di disagio che, da piemontese trapiantata a Roma, provo da quando sono qui mi pare trovare eco amplificata nelle sue parole: il fascino e il disagio di questa città meravigliosa e sfuggente, dove la nettezza pare impossibile, dove la verità è nei *fra*, dove dietro la faccia aperta, gioviale e accogliente, appare all'improvviso quel misto di cinismo indolente e di capacità di adattamento, di fatalismo, rassegnazione e reazione al dettaglio senza mai crederci fino in fondo. Inconcepibile, dice. Inconcepibile, penso. D'altra parte, però, quella fibrillazione che caratterizzava gli anni Sessanta e sui cui Alvin Curran insiste moltissimo, per un giovane musicista e compositore «ateo e

apolitico», che aveva elaborato culturalmente un «senso del non senso della vita», era elettrizzante (00:32:25-00:32:40). E proprio quell'energia, che tutti cercavano quasi come fosse «eroina» e di cui il Beat 72 era certamente uno dei luoghi di maggiore concentrazione – «un buco pestifero» (00:39:49-00:40:39 12) – fu l'elemento protagonista, tanto forte e vitale come sensazione complessiva da rendere non così rilevanti i singoli episodi vissuti. Curran non ricorda quasi nulla di quanto ha visto: restano nella sua memoria l'atmosfera, le sensazioni; non i singoli individui, le singole performance o concerti, piuttosto la fibrillazione e, insieme, un senso di trasversale uguaglianza, in una comune tensione di ricerca e di cambiamento: «nessuno sapeva chi era l'altro perché eravamo tutti uguali, tutti ricercatori di qualcosa di ineliminabile che una volta trovata, si sperava, ci portava fuori da questo mondo, in un mondo distintamente cambiato. E questa energia era vera. Allora non è che dovevi sapere... Carmelo Bene non era famoso, era uno di noi, era un altro di noi» (00:40:00-00:40:47). In un mondo culturale che di lì a poco, e sempre più, andrà nella direzione di isolare i percorsi individuali, decontestualizzandoli e sottolineando le originalità dei singoli protagonisti, il racconto degli anni Sessanta di Curran ci rinvia a quel clima in cui il pensarsi come protagonista di una storia era tutt'uno con il sentirsi parte di una collettività.

12

aA

273

Forse anche quella sorta di leggero straniamento dal contesto in cui vive, a cui Curran è costretto dalle proprie origini non italiane, lo induce a distanza di anni a rintracciare la cifra caratterizzante di quel periodo nelle linee comuni che l'attraversano. Il suo racconto insegue le somiglianze più che marcare le differenze, che pure, sul piano del linguaggio artistico, ci sono e sono talvolta profonde: pensiamo solo a tre esempi teatrali da lui citati, Carmelo Bene, Memè Perlini e il Patagrappo di Bruno Mazzali; ma anche al MEV e a Nuova Consonanza. È, in sintesi, la percezione di appartenere, pur nelle differenze dei percorsi e delle formazioni culturali di ciascuno, a un comune momento della Storia come protagonista: protagonista fra eguali, tutti alla ricerca di un senso di *alterità utopica e credibile*.

Quanto al Beat, riconosciuto come il più attivo e importante fra i locali romani del tempo, Curran ricorda e racconta in particolare la sua esperienza in *Canti e vedute di un giardino*



magnetico. La performance in assolo venne realizzata in un momento in cui il lavoro di gruppo di Musica Elettronica Viva si stava diradando (visto che gli altri musicisti erano spesso all'estero) e fu il primo tentativo di «creare una presentazione, una composizione completamente musicale in base a tutto quello che potevo fare io da solo [...]». Avevo una esperienza nascente piuttosto forte di andare in giro con un registratore e registrare gli ambienti vari che mi interessavano. Perché li ascoltavo e li apprendevo e li apprezzavo [...] come fossero musiche naturali. E lo erano. In fondo era quello che sentivo, giornaliera era per me una sinfonia costante, senza fine e senza inizio [...] cercavo solo la chiave per ricomporre alcuni momenti di questi magnifici ambienti». A partire da questi paesaggi sonori, Curran racconta di avere proseguito nella costruzione della sua performance dal vivo al Beat 72, ch'egli chiama propriamente «teatro sonoro», incontrando qui un interesse straordinario da parte di un pubblico attento e appassionato. Una musica, da un lato, dissonante, molto influenzata dalla musica dodecafonica (complessa, strutturata), che allora era la bibbia utile per liberarsi dalla tradizione ottocentesca, e, dall'altro, minimalista, legata a una ricerca che mirava a cogliere l'essenziale nel semplice, una filosofia del vivere il momento, vagamente associata con il pensiero filosofico orientale. Anche in questo caso Curran lega nella memoria ciò che potrebbe apparire in contrasto, tesse relazioni anziché marcare le differenze: sceglie la continuità fra tutto ciò che allora sembrava tendere a un mondo, e un'arte, *distintamente diversi*.

7. In cerca di un pubblico. Storia orale per il teatro.

*Incontri con Gian Franco Mazzoni*⁴⁵

«E diciamo che già da questi primi spettacoli, ma in particolare dal *Re Nudo*, prende forma quel tipo di teatro... e comunque di volontà che avevamo di fare... di realizzare un certo tipo di teatro, che era sì un teatro di ricerca, ma che voleva anche essere un teatro con uno sfondo socia-

45. Faccio riferimento in questo paragrafo sia all'intervista condotta da Giada Oliva, sia all'incontro pubblico organizzato da Ormete in collaborazione con il Dipartimento culturale di Roma Capitale, del 24 gennaio 2015 alla Casa dei Teatri di Roma, sia all'incontro fra Mazzoni e me, nel mio appartamento, nel febbraio del 2016 di cui ho ricordi nettissimi, ma di cui non feci la registrazione.

le: la nostra ricerca era anche una ricerca di spettatori» (00:05:17-00:05:55).

Dopo un breve inquadramento, nel quale racconta il primo avvicinamento al Beat 72 nel 1968, Gian Franco Mazzoni affronta direttamente il fulcro della sua testimonianza, ossia le ragioni di un percorso artistico condotto lungo una intera vita: un forte radicamento sociale e politico nella contemporaneità; la ricerca di uno spettatore nuovo; una poetica recitativa in cui l'espressività del corpo sia il fulcro del lavoro dell'attore. Soprattutto o meglio, intorno a tutto questo e spinto da un'urgenza fortemente radicata nell'impegno sociale, l'interesse per la cultura popolare (letteraria, teatrale e musicale) che orienta fin dall'inizio le sperimentazioni sue e del Gruppo Teatro (cfr. APPROFONDIMENTO 5, pp. 242-243).

Sebbene egli non ne parli direttamente, risuonano nelle sue parole le eco di un movimento di idee, di studi, di produzioni artistiche (soprattutto musicali) che, a partire dagli anni i Sessanta in Italia, fu molto attento e sensibile alla cultura popolare e al folklore. Ne è forse l'esempio più significativo il movimento musicale che coinvolse gruppi di ricerca fra cui il Nuovo Canzoniere Italiano, l'Almanacco Popolare, la Nuova Compagnia di Canto Popolare, il Canzoniere del Lazio e, parallelamente, studiosi come Roberto Leydi, Gianni Bosio, Michele Straniero e Diego Carpitella⁴⁶. Cioè a dire: l'esperienza di Mazzoni si colloca all'interno di un humus culturale preciso e molto fertile in quegli anni che, sebbene veda il fiorire di iniziative importanti per lo più nell'area musicologica ed etnomusicologica, tuttavia influenza anche alcuni percorsi teatrali come il suo, oppure, in modo diverso, quello di Leo de Berardinis e Perla Peragallo a Marigliano, o ancora, quello della Compagnia del Collettivo di Parma, per fare due soli esempi.

46. La nozione di cultura popolare e di folklore che attraversa complessivamente queste istanze insieme culturali, politiche, militanti è in questi anni fortemente influenzata dal pensiero gramsciano: popolare in questo senso dunque, da un lato, come «agglomerato indigesto di frammenti di tutte le concezioni del mondo e della vita che si sono succedute nella storia, della maggior parte delle quali, anzi, solo nel folklore si trovano i superstiti documenti mutili e contaminati»; dall'altro, per il suo stesso contrapporsi alla cultura ufficiale e delle classi colte, come espressione di «una serie di innovazioni, spesso creative e progressiste, determinate spontaneamente da forme e condizioni di vita in processo di sviluppo e che sono in contraddizione, o semplicemente diverse, dalla morale degli strati dirigenti»: GRAMSCI 2007, vol. III, Quaderno 27 (XI), pp. 2312-13.

Il Beat, d'altra parte, è uno spazio multidisciplinare aperto a questo tipo di ricerca: qui, non a caso, a partire dal 1967 vengono ospitate anche le serate del Nuovo Canzoniere⁴⁷.

All'interno di un racconto che mantiene con determinazione il filo cronologico degli eventi (e del quale non potremo trattare qui tutti i passaggi), Mazzoni arriva con il terzo spettacolo realizzato al Beat 72 – *Bertolt Brecht e gli anni della guerra* – allo snodo centrale della sua narrazione. È allora che si realizza la prima tournée della compagnia nel Sud d'Italia ed è allora che matura anche un nuovo modo di relazionarsi con lo spettatore. Nella tournée in Sicilia, che segue il debutto al Beat 72, qualcosa di inaspettato accade: «il fatto che con queste poesie di Brecht uscissero fuori dei problemi tipici del mondo del lavoro, dello sfruttamento, della giustizia» creava infatti un canale efficace di condivisione con il pubblico che, talvolta, arrivava fino all'exasperazione, con interruzioni della recita, dibattiti infuocati alla conclusione dello spettacolo o perfino minacce dirette contro la compagnia⁴⁸. Il racconto di Mazzoni non differisce forse molto da quanto in altre occasioni altre compagnie hanno vissuto e testimoniato in relazione a quegli anni. Eppure qualcosa di importante prende origine qui: la pratica di registrare ogni spettacolo e il dibattito che ne seguiva per utilizzare poi il materiale audio e video nelle repliche dello stesso spettacolo o per un nuovo lavoro. È ciò che accade sia per la ripresa di *Cappelli e Berretti*, al Beat 72 in seguito alla tournée della compagnia nel Sud d'Italia, sia per *Bassa macelleria*, la cui stessa ideazione nasce su provocazione di uno spettatore al termine di una replica di *Cappelli e Berretti*. «Ci sono stati dei momenti veramente... pericolosi [...] litigavano in platea [...] e ci fu uno che, ancora ce l'ho registrato, che ha dato vita alla famosa *Bassa macelleria*. Perché in uno degli interventi questo signore... un signore del popolo, un pescatore, un contadino... uscì fuori con una invettiva contro il potere locale, il potere in generale... e disse "perché noi siamo la bassa macelleria!!!" [...] insomma gli scarti». L'intero spettacolo, compreso il

47. *Vorrei dirtelo tutto ma non posso*, del 19 novembre 1967. Cfr la sezione cronologica.

48. Mazzoni ricorda un episodio accaduto in Sicilia, a Barcellona: alla fine dello spettacolo un gruppo di ragazzi fascisti guidato da una figura che si presentò come un conte borbonico minacciò compagnia e spettatori. Il giorno dopo una bomba scoppiò nella sede dell'associazione che aveva ospitato la compagnia.

dibattito, venne registrato. Ed ecco che l'opera successiva, *Bassa macelleria*, inizierà con un prologo sonoro composto da un collage di interventi del pubblico registrati in precedenza, di cui l'invettiva sarà l'ultimo: la contro-storia, per lo più canora, dell'Italia dall'Unità agli anni Settanta nasce da una provocazione reale, dal confronto con uno spettatore vivo, per il quale il teatro è ancora luogo di dibattito e, talvolta, di scontro di idee; ha origine da una necessità, urlata e poi raccolta, rielaborata, dialettizzata e condivisa all'interno di un quadro definito da criteri formali precisi.

Questo episodio, che solo il racconto di Gian Franco Mazzoni ci poteva restituire nella complessa articolazione che lo caratterizza, è importante non tanto dal punto di vista della resa estetica finale dello spettacolo, quanto piuttosto per sue modalità costruttive. Qui, e ancor più in *Cappelli e Berretti*, le registrazioni audio degli spettacoli divengono materiali da ri-usare, da ri-agire e da ri-disegnare ogni volta, accanto alle canzoni, ai documenti storici, alle testimonianze orali: sono inserti che ci parlano di un percorso di ricerca e strappano il singolo episodio (il singolo spettacolo) dalla sua unicità di opera compiuta, per inserirlo in una dialettica aperta, con una storia più ampia alla quale appartengono altri spettatori oltre a quelli in sala, altri spettacoli svolti in altri tempi e in altri luoghi.

L'elemento riflessivo e metateatrale, nonché quello più complessivamente politico, dell'operazione artistica vengono così alla luce. Mazzoni non ne parla esplicitamente in questi termini, ma nel suo racconto rievoca aneddoti e concretissime immagini, li tesse entro una narrazione lucida, in una sequenza cronologica lineare e chiara e riesce così a mantenere sempre nitido davanti a sé (e a Giada Oliva che l'ascolta) l'obiettivo con il quale ha esordito: raccontare di come prese forma quel teatro di ricerca con sfondo sociale che proprio al Beat 72 mosse i suoi primi passi. All'interno di questa narrazione compaiono figure di riferimento, compagni di strada, che rendono il percorso di Mazzoni parte di qualcosa di espanso, condiviso, articolato: Sandro Portelli e Giovanna Marini coinvolti nella preparazione di *Cappelli e Berretti*; Clara Mutras, attrice, cantante che dalla Sardegna si trasferisce a Roma con Gian Franco Mazzoni, partecipa a *Cappelli e Berretti* e che di lì a poco sarà una delle voci del Canzoniere del Lazio; Graziella di Prospero, attrice, cantante e ricercatrice di

tradizioni e di canti popolari, che fa parte del Gruppo Teatro già a partire dal *Woyzeck*; Luciano Meldolesi, il Teatro di Centocelle; Otello Sarzi da cui Mazzoni impara la potenza espressiva della fissità dello sguardo nella marionetta, che cambia il suo modo di recitare e quello dei suoi attori. Gian Franco Mazzoni, non a caso, racconta in prima persona, sottolinea l'autorialità del suo percorso autobiografico, ma spesso include nella narrazione il "noi", ricostruendo così un'esperienza che fu piuttosto collettiva che individuale, inclusiva piuttosto che esclusiva. I nomi ricordati appartengono a un percorso comune, al maturare e allo sperimentare di modalità teatrali e artistiche simili che si incrociano e si animano a vicenda. E anche il Beat 72 si fa, nel racconto, spazio di incontri, luogo in cui convergono esperienze diverse, palcoscenico in cui gli spettacoli del Gruppo Teatro vengono riproposti in una forma che porta iscritti in sé altri luoghi, altri spettatori, altre scene (cfr. *Bertolt Brecht e gli anni della guerra, Cappelli e Berretti, Bassa macelleria*). Le memorie sono plurime e stratificate e il Beat ne è l'espressione limpida.

8. Memoria delle tradizioni e divertimento. Marilù Prati

Nel quadro di una Roma traboccante di vita culturale e artistica «come Berlino anni Venti [...] come Hollywood anni Quaranta» (00:03:38-00:04:00), una città dove sono in piena attività Mario Ricci, Carmelo Bene, Carlo Cecchi, Leo De Bernardinis e Perla Peragallo, Marilù Prati ricorda il suo esordio in teatro nella compagnia di Ricci (*Edgar Alla Poe* del 1967) e di lì a poco il suo incontro con Elsa Morante e con Carlo Cecchi e l'avvio del lavoro su *Petito* che debutterà al Beat nel 1971 (*Le statue movibili*). Quindi, l'incontro con i De Filippo e i tre anni in compagnia con Eduardo.

Sono trascorsi meno di venti minuti dall'inizio dell'intervista e tutti gli elementi che strutturano la costruzione di una memoria autobiografica che si radica nella tradizione sono chiaramente definiti: l'uso esclusivo dei tempi del *discorso* (imperfetto e talvolta passato prossimo) e della prima persona singolare marcano il racconto in senso autobiografico; i riferimenti costanti al contesto (Roma anni Sessanta in cui Marilù Prati si trasferisce giovanissima anche per rompere con la famiglia di origine) e agli incontri che scandiscono le svolte di una vita (Elsa Morante, Carlo Cecchi, Eduardo De Filippo, Luca Ronconi, innanzitutto, e poi i moltissimi altri

ch'ella ricorda con precisione di dettaglio, che cita per nome e cognome) radicano la narrazione degli esordi in una storia fatta di luoghi e di persone, incarnazione ciascuna di un *modus* di vivere il contesto artistico, culturale e politico del tempo e di rielaborare il presente in rapporto con il passato e la tradizione.

Elsa Morante è, da questo punto di vista, la figura chiave: una «maestra», una persona «straordinaria», un po' un'incarnazione di Roma, con una grande coscienza politica, radicata nella storia, anzi con la «Storia dentro». Intorno alla Morante, al bar Navona, è solito riunirsi un gruppo di giovani legati a Carlo Cecchi (Italo Spinelli, Sergio Tramonti, Angelica Ippolito, Luisa De Santis); ed è qui che anche Marilù Prati la incontra, fra attrici e attori, in un contesto di relazioni amicali, dove la Morante le appare, da un lato, l'espressione di una grande intelligenza aperta e anticonformista e, dall'altro, l'esempio di un radicamento in una forte coscienza politica e nella Storia: consapevolezza maturata negli anni della guerra e della Resistenza e alla quale anche Marilù Prati intende attingere. E se gli incontri teatrali significativi saranno di lì a poco tutti al maschile (Cecchi, Eduardo, Ronconi), quello con la Morante, posto all'inizio della narrazione, getta su tutto il racconto successivo una luce particolare per l'esemplarità con cui la sua figura propone un modello di soggettività femminile (politica, intellettuale e artistica) solidamente emancipata e radicata della storia. E non è un caso che le questioni che ruotano intorno all'affermazione di una identità ritornino in modo più o meno esplicito lungo tutto il racconto.

Proprio nell'intreccio fra apertura al nuovo e consapevolezza storica e della tradizione, si articolano anche gli altri due incontri (artistici) negli anni immediatamente successivi: con Carlo Cecchi, prima, e con Eduardo De Filippo, poi. Quanto al lavoro con Cecchi e con la Compagnia del Granteatro, in particolare, l'integrazione fra tradizione popolare napoletana e ricerca di un linguaggio assolutamente contemporaneo, sperimentale, è ricordata come la cifra che caratterizza l'intera esperienza comune, durata tre anni (cfr. APPROFONDIMENTO 4, pp. 236-241).



«L'esperimento era fare una farsa di *Petito noi* che eravamo un gruppo di avanguardia romana» (00:55:17 - 00:55:25). Ed ecco come, nel racconto di Marilù Prati, la ricerca artistica

entra in relazione con il popolare: attraverso una via decisamente personale (da napoletana riscopre in Petito qualcosa che appartiene alle proprie radici, a un contesto nel quale è cresciuta fin da bambina) e un'altra diffusa fra molti intellettuali di quegli anni (il popolare che suscita interesse come provocazione in sé verso la cultura borghese, i suoi valori e il suo linguaggio). In questa seconda accezione, Petito può essere considerato analogo alla D'Origlia Palmi (i cui estimatori appassionati sono noti: da Carmelo Bene a Paolo Poli, da Alberto Arbasino a Sylvano Bussotti a Simone Carella), o alla sceneggiata napoletana (che Elsa Morante andava a vedere a Napoli appena poteva), o ancora alla compagnia Legnanesi di Milano. In espressioni di teatro popolare come quelle appena citate (e tutte ricordate nel racconto di Marilù Prati), molto diverse le une dalle altre, l'occhio dello spettatore intellettuale (quando anche sia un teatrante) coglie i momenti di deviazione dalla norma (per esempio Marilù Prati ricorda l'elemento naif, antinaturalistico e quasi surreale della D'Origlia Palmi), ma anche il perdurare di tracce antiche. Lo stesso Petito è espressione di questo intreccio: è ciò che perdura della tradizione, ma è anche ciò che resiste (per esempio alla modernizzazione scarpettina).

Rapporto con la storia e le tradizioni, ancoramento della memoria più che a eventi o immagini a persone in carne ed ossa, con le quali condivisione di idee e lavoro coincidono con una vicinanza affettiva, sono i fili su cui si intreccia l'intero racconto. Dei tre anni trascorsi nella compagnia Granteatro, Marilù Prati ricorda così l'atmosfera (il clima di amicizia, di condivisione di vita), le prove dure sebbene in situazione di convivialità (tutti a casa di Cecchi a Campagnano, dove l'intera compagnia risiedeva per lunghi periodi), il Beat come luogo di incontri e, poi negli anni successivi, come «crogiuolo» di esperienze, il percorso personale di formazione come attrice, il rapporto in scena fra finzione (necessaria) e verità (una verità che coincide con la semplicità). Per due volte nel corso del racconto si sofferma sulla questione dello straniamento: la prima (00:28:30) nel riportare un'esperienza di formazione personale («imparai la recitazione brechtiana... lo straniamento»), una seconda nel momento in cui, a reazione della lettura fatta da Giada Oliva di alcune recensioni polemiche alle *Statue movibili*, (01:12:10-01:16:17) ricorda (01:16:18- 01:19:31) come stile comune a tutti gli

attori del Granteatro (e in particolare proprio di Carlo Cecchi) quel recitare i personaggi da fuori, in modo distaccato (e spesso rallentato, come strascicato), con un impasto di accenti, di ritmi, di pause derivati da lingue diverse e in contrasto con quella napoletana prevista da Petito (nessuno della compagnia, eccetto lei, è napoletano). Nessuna teoria in merito e, anzi, quasi un disagio insofferente verso il termine straniamento (e il peso ch'ella sente gravarvi sopra) e verso ogni forma di categoria che miri a irrigidire l'atto scenico: piuttosto la vitalità di un altro modo di fare e di essere teatro, dove in quel gioco di impasto di registri e di distacco dal personaggio il divertimento si afferma come una costante che caratterizza lo stile della compagnia. Divertimento come gioco reale, quel *play* di cui parla Carlo Cecchi spesso, l'esserci nel qui e ora dell'azione scenica, nel contesto reale in cui battute e gesti vengono «verificati»⁴⁹ (non ripetuti o replicati) e divertimento come elemento che permette il divergere dal previsto (nello spiazzamento di sé e delle aspettative dell'altro). Lo straniamento che diverte e in cui ci si diverte, allora, è il modo di rapportarsi alla tradizione popolare, di fare ricerca, senza pedanteria intellettualistica, ma con quella semplicità divertita che a Marilù Prati sembra essere la cifra degli spettacoli del Granteatro e, complessivamente, dei suoi esordi teatrali e del contesto artistico e culturale nel quale si collocarono.

9. *La diversità come identità e la memoria visiva d'attrice:*

*Rossella Or*⁵⁰

L'incontro di Giada con Rossella Or risale al luglio del 2012. Da allora ho rivisto Rossella più volte e altri frammenti, non registrati ma vivi nella mia memoria, hanno arricchito quelle parole dell'intervista. In particolare, ricordo un incontro alla Casa dei Teatri di Roma, nel gennaio 2015⁵¹, in cui fu palpabile la frattura fra la generazione di teatranti, cui appartiene Rossella (erano presenti Marilù Prati, Giuliano Vasilicò, Gian-

49. PETRINI 1999, p. 60.

50. Intervista a *Or Rossella*, di *Oliva Giada*, Roma, 27 luglio 2012, Progetto «Il Beat 72», Collezione Ormete.

51. Si tratta dell'incontro già precedentemente citato, organizzato da Ormete in collaborazione con il Dipartimento cultura di Roma Capitale, del 24 gennaio 2015 alla Casa dei Teatri di Roma.

carlo Mazzoni e, sebbene con una posizione diversa, Ulisse Benedetti) e quella di oggi (era presente Sergio Lo Gatto, della redazione di «Teatro e Critica», e moderava Paolo Ruffini, attento studioso delle nuove forme di spettacolarità contemporanea). Qualcosa, come un solco, una crepa profonda intervenne fra loro: fra la nostalgia, ora rabbiosa ora stoica, per un mondo (una cultura, un'arte, una politica) sentiti come tramontati, degli uni, e l'orgoglio degli altri, ai quali la parziale smemoratezza del passato mi sembrava alimentare una solida *necessità* di essere *altro* e di sentirsi svincolati da un'eredità che era stata fin troppo ingombrante.

Gli interventi di Rossella Or furono in quell'occasione caratterizzati da una forte rivendicazione dell'importanza e del significato artistico e culturale dell'esperienza avviata al principio degli anni Settanta e da una sostanziale estraneità rispetto al teatro contemporaneo, a causa di qualcosa ch'ella individuava non tanto in una decadenza artistica di oggi, quanto piuttosto in una assenza di progettazione culturale. In questo quadro il Beat 72 si configura al contrario nei suoi ricordi come uno spazio di fermento artistico proprio in ragione della forza e del coraggio progettuale di Ulisse Benedetti e Simone Carella e di tutti gli artisti che lo frequentarono fino alla metà degli anni Ottanta. A parte i temporanei smarrimenti, le frasi troncate come a inseguire ricordi che poi smarriscono, il tono dei suoi interventi fu in quell'occasione, come nell'intervista di due anni prima, particolarmente netto, a richiamare l'attenzione sulla *differenza* di quel periodo intesa come *identità*⁵², sia rispetto al passato che al futuro di allora.

Nell'intervista, poi, la frequenza, quasi ad andamento ciclico, del «mi ricordo» (con le variazioni «il primo ricordo», «io ricordo») è la spia stilistica di una volontà fortemente autobiografica (l'assunzione di responsabilità in prima persona del proprio racconto) che corre parallela all'espulsione dell'io privato, intimo. Il ricordo si fa spesso visivo, dettagliato, concreto, senza commenti, senza chiose intime, psicologiche. Con grande precisione descrittiva Rossella Or fa ritorno a momenti del suo percorso artistico che riporta in immagini, con brevi commenti, appena il tempo per un

52. Su questo concetto, rimando a MANGO 2012b.

inciso (su Perlini, per esempio, una sola battuta: «era un po' istintivo») per riprendere subito la descrizione, concreta, a frammenti. E la descrizione mira sempre a sottolineare quella differenza, quello scarto, con una energia in più rispetto ai successivi incontri, anche perché allora era ancora in vita il suo compagno d'arte e di vita, Mario Prosperi, morto nel 2014.

Ecco il primo ricordo del Beat 72: «Il primo ricordo era questo ragazzo molto bello [era Fabio Gamma, un attore di Giuliano Vasilicò che stava provando lì *Le 120 giornate di Sodoma*] che verniciava di bianco [...] aveva una specie di carica-vernice per dipingere i muri del Beat, che era in discesa e si apriva in tre spazi con archi». Il primo ricordo di *Pirandello chi?*:

«diciamo, io stavo lì, ero una ragazza che prendeva continuamente appunti, e fissai queste prove di Memè che in quella prima esperienza non era effettivamente un intellettuale vero e proprio, anzi non parlava [...]. Teneva a comporre delle scene rispetto a dei sensi... era un po' istintivo... a dei sensi determinati dalla relazione dei corpi con la luce. Diciamo che in un quadro buio del palcoscenico emergevano delle situazioni illuminate da riflettori tenuti a mano o posati per terra o... che si accendevano e si spegnevano improvvisamente senza un nesso logico vero e proprio, ma secondo delle apparizioni nel buio di alcune brevità. Diciamo... sette minuti si succedevano ad altri cinque minuti in cui c'erano degli spezzoni di dialogo di Pirandello dai *Sei Personaggi*. Ed erano quindi macchie di colore, macchie oniriche, erano molto oniriche... questa sospensione nel buio di colori, di piccoli dialoghi di relazioni tra attori».

 10

Il racconto sembra assumere in sé modalità costruttive analoghe a quelle dello spettacolo: là, «la luce isola parti di immagini, seziona corpi, fa emergere dal buio mani, braccia, gambe, come in un repertorio anatomico»⁵³, qui le parole di Rossella Or “illuminano” a frammenti la scena del ricordo, intervalate da silenzi, spezzate da cesure che si aprono improvvisamente, mentre altre parole sembra che rincorrono nuove immagini, per strapparle al buio⁵⁴. Fra assi di legno sospese da terra, una

53. MENNA 1975, s.p.

54. Rinvio per l'analisi dello spettacolo a MENNA 1975, SINISI 1983, MANGO 2003, pp. 270-

catena che cade dal soffitto, «le parole venivano dette secondo una logica non psicologica ma timbrica, fonetica» e prendeva forma allora «una considerazione nuova del corpo».

Quanto alle prove, racconta Rossella Or, «passammo tre mesi a improvvisare» e poi «Perlini tagliava e montava» (00:16:41-00:17:08).

«Memè per esempio era interessante perché non usciva dallo spettacolo, era dentro lo spettacolo, ed era seduto al quadro luci. Il pubblico era dietro. Lui era la figura che il pubblico vedeva per prima rispetto al proscenio e aveva il quadro luci di fronte. E non fissava esattamente il comportamento di come avrebbe agito le luci. Illuminava quando gli andava di illuminare [...] c'era uno spettacolo che avveniva contemporaneamente a quello che lui illuminava. Tutto lo spazio era in azione e lui lavorava con queste luci come un pianista» (00:17:16-00:18:30).

Un'immagine quest'ultima di Memè Perlini come pianista che richiama da vicino quanto Silvana Sinisi scriverà in seguito: «Il fascio luminoso del proiettore diventa una sorta di prolungamento della mano attraverso cui Perlini disegna sul supporto compatto del buio le inquadrature delle immagini»⁵⁵, ma che mi pare anche rispecchiare la modalità del racconto di Rossella Or, la quale illumina consapevolmente a tratti – brevi ma ricchi di precisi dettagli – una storia più ampia, dove la progettualità all'insegna della differenza costituiva l'identità sua e dei compagni di lavoro.

10. Una iniziazione al teatro: «mi ricordo» e ti faccio ricordare.

I racconti di Carla Tatò

Farò qui di seguito riferimento a due documenti che, realizzati in autonomia dal progetto Ormete, sono tuttavia di grande interesse per una riflessione sulla memoria del teatro e delle stagioni artistiche del Beat 72. Si tratta di due interviste a Carla Tatò, realizzate a distanza di più di dieci anni una dall'altra, la prima da Armando Petrini nel 2002⁵⁶, la seconda da Giuliana Pititu nel 2014⁵⁷. Il contesto all'interno del quale

274, GRAZIOLI 2015, pp. 331-333.

55. SINISI 1983, p. 117.

56. PETRINI 2004.

57. PITTITU 2015.

i due colloqui sono stati pensati e realizzati è differente: nel primo caso si tratta di un'intervista con un focus specifico, l'*Amleto* di Carmelo Bene del 1967 al Beat 72 e la seconda si avvicina a una storia di vita, il racconto dell'intera esperienza artistica dell'attrice, dai suoi esordi al momento dell'incontro nel 2014. In entrambi i casi farò riferimento alla trascrizione letterale edita nei due volumi sopra indicati. Innanzitutto un dato preliminare che rende i due documenti pertinenti al nostro discorso sul Beat. Carla Tatò partecipa alla stagione di Carmelo Bene al Beat: viene chiamata originariamente per sostituire Rosabianca Scerrino in *Salomè*, ma quando l'attrice decide di posticipare la sua partenza, la Tatò viene inserita nel cast dell'*Amleto* come Kate e poi in *Salvatore Giuliano* accanto a Mezzanotte e Lydia Mancinelli.

Nel racconto del 2002 raccolto da Petrini è immediatamente evidente l'abilità narrativa di Carla Tatò, la sua capacità di condurre l'interlocutore come per mano fin dentro gli spazi e le atmosfere del Beat. Come in un lungo piano sequenza in soggettiva, l'attrice racconta della sua discesa in un modo sotterraneo («come in un tunnel»), tanto affascinante quanto misterioso «con un grande livello di morbosità», immerso in un buio squarciato solo da alcuni dettagli di luce (i volti degli attori, gli occhi di Mezzanotte) e dalla voce di Nistri.

«Al Beat 72 mi ricordo questa entrata come un tunnel, la scala scesa da Via Gioacchino Belli, entrata nel buio, perché si apriva una tenda... si scendeva una scala, ripida, poi si apriva una tenda e c'era buio... E mi ricordo che la mia entrata fu una specie di forca caudina, perché a destra e a sinistra c'erano gli attori illuminati da alcune pinze, con luci colorate, verdi, rosse... quindi sempre più buio in realtà... e passando in mezzo a questo corridoio con questi occhi che mi guardavano, mi ricordo benissimo gli occhi di Gigi Mezzanotte che erano fortissimi nello sguardo, e una voce un po' confortante, che era la voce di un anziano, che era Manlio Nevastri, detto Nistri, che diceva [con accento toscano] "o cocchina vieni vieni, si fa spazio alla bimбина, vieni vieni"»⁵⁸.

Quindi, nel retro, nell'unico camerino esistente, ecco Carmelo e Lydia: alla fine del tunnel, o forse dell'utero, prima del primo atto teatrale, senza che nulla di chiaro venga richiesto

58. PETRINI 2004, p. 170.

e che nessuno spieghi nulla, la Tatò è messa nella condizione di fare, di reagire, di essere dentro una situazione teatrale. Senza manifestarlo esplicitamente, l'attrice ci parla di una nascita al teatro, tutta concreta:

«immediatamente dovevo entrare nel ritmo di questa chitarra e con dentro il testo, ed era un testo in tre quarti... anche se aveva la chitarra... un tre quarti con la chitarra io non lo avevo ancora sentito mai... il tre quarti è il tempo del valzer, quindi aveva tutta un'armonia diversa. Rimasi un attimo così e non riuscivo ad entrare... e allora mi ricordo che Carmelo faceva la parte mia e poi me la dava e mi ridava l'attacco e io dovevo entrare... era già il pezzo di Kate: poi togliemmo la chitarra... Non c'era spiegazione di niente, c'era solo un entrare immediatamente dentro»⁵⁹.

Il reiterato «mi ricordo», l'uso dell'imperfetto narrativo, il riferimento costante a sensazioni personali segnalano la volontà di costruire un racconto autobiografico, dove il legame fra l'io di oggi e quello di ieri è forte e influenza anche la relazione con l'ascoltatore.

Tale atteggiamento si fa ancora più esplicito nel secondo dei documenti, il lungo dialogo/intervista, avvenuto in più incontri, che Giuliana Pititu ha realizzato con Carla Tatò nel 2014, dove l'esperienza al Beat 72 del 1967⁶⁰ si inserisce entro una più vasta narrazione della vita artistica dell'attrice. In relazione al periodo trascorso accanto a Bene, i momenti rievocati (arrivo al Beat, prove dell'*Amleto*, tournée a Palermo, prove di *Salvatore Giuliano*, il Divino Amore, l'allontanamento dalla compagnia) portano ciascuno il segno di un percorso di scoperta e di affermazione di sé, di una forte identità (artistica ed esistenziale insieme) in relazione (talvolta di antitesi e talvolta in consonanza) con l'altro da sé (Carmelo Bene) portatore di un altrettanto forte identità (artistica ed esistenziale insieme). Due mi paiono i tratti rivelatori del racconto di Carla Tatò: la frequenza delle negazioni (tutte legate alla sfera della conoscenza e del passaggio verbale del sapere) e, per contrasto, l'affermazione di un fare o di un dire immediatamente legato all'azione come stato di necessità; l'insistenza sulla questione del maschile e del femminile in teatro e nella

59. Ivi, p. 171.

60. PITITU 2015, pp. 83-89.

vita, che investe la figura e il percorso artistico tanto di Carla Tatò quanto di Carmelo Bene.

Rapidamente sul primo punto. Tatò afferma di *non* conoscere Bene prima del suo arrivo al Beat («- In quel momento lo conoscevi? Conoscevi il suo lavoro? - *No*, quando sono arrivata da Carmelo sono stata catapultata dentro»); di *non* ricevere da lui alcuna indicazione di lavoro né spiegazione di sorta («*Non* mi ha proposto niente, quando sono arrivata da Carmelo al Beat 72 la prima cosa che mi fece fare furono le prove di *Salomè* [...]. E anche in quel caso [*Amleto*] *non* mi ha spiegato *nulla*, ha detto ai musicisti che c'erano (chitarristi) di suonare, e poi mi ha detto: "Entra dentro, questo è il testo" [...]. *Non* mi spiegò cosa dovessi fare [...] *non* è che mi ha dato indicazioni [...] io *non* capivo cosa facevo [...] *non* conoscevo il testo di Laforgue e soprattutto *non* sapevo l'intenzione di Carmelo [...]. *Non* mi ha spiegato *niente*, *non* ha mai spiegato niente a *nessuno*»). La ricorrenza della negazione marca lo scarto, sottolinea la differenza di questo incontro rispetto a qualsiasi altro, definisce una modalità di rapporto artistico e di apprendistato lontani da ogni aspettativa ma infine coincidenti con i bisogni profondi dell'attrice: «Però si stava bene». Nonostante la ricorrenza delle negative, le cose infatti accadono, per concretezza del fare: «a ognuno diceva: "Fai questo", il come non lo diceva mai, diceva: "Fallo". Ricordo che per dirmi che non andava bene il suono della voce mi dava dei colpi al diaframma. Diceva: "Adesso io ti dò un colpo e tu parli", quando faceva così usciva un'altra voce».

Il secondo nodo, complesso e delicato, riguarda il rapporto fra femminile e maschile e come questo si giochi nella vita artistica e quotidiana. E se l'affermazione decisa e consapevole di un'identità femminile forte e anticonformista caratterizza nel racconto della Tatò già il periodo della sua adolescenza, l'incontro con Bene le permette di comprendere, al di là degli stereotipi, quanto sia necessario giungere a una espressività scenica in cui i due elementi coesistano. E se Bene in scena voleva essere sempre la Callas del teatro italiano, Carla Tatò non di meno intende essere Attore nel senso di artista che aderisce perfettamente alla condizione di attorialità (senza parti, né personaggi, senza separazione fra maschile e femminile) e che da questa condizione incontra l'autore che ha concepito l'opera. Della propria esperienza

di quegli anni (e certamente con il senno di poi) Carla Tatò racconta il rifiuto (e il disagio) di un gioco che preveda la messa in atto di dinamiche di potere maschile e femminile.

«La condizione scenica era di estrema libertà e diversità e di un comportamento sempre estremo, che era quello che io come natura avevo e a cui ero interessata, ma la condizione che offriva Carmelo mi riportava indietro a un femminile assoggettato che mi toglieva libertà di lavoro»⁶¹.

Tant'è che, come racconta più avanti nell'intervista, solo l'assunzione del ruolo epico di Narratore le permetterà di affrontare fino in fondo questo nodo e di sintetizzare, nel racconto, il punto di vista dell'uno e dell'altro. Attraverso il Narratore Carla Tatò potrà così anche giungere a conquistarsi la condizione di libertà che altrimenti la dicotomia femminile/maschile non le avrebbe mai permesso di realizzare⁶².

11. *«Le parole son bugiarde», ma una risata può cambiare il corso della propria ricerca. Gli incontri con Romano Rocchi*

Conosco Romano Rocchi, in arte oggi Ro' Rocchi, da molti anni; e più volte ho assistito alle sue performance mimiche, ho ascoltato i suoi racconti, ho visto i suoi progetti. Non avevo tuttavia realizzato che appartenesse alla storia che stavo ricostruendo, finché non arrivai alla cronologia dettagliata dell'ultimo anno che avevo scelto di prendere in considerazione, il 1974.

Ho incontrato Romano il 3 marzo 2017 a Roma in un rumoroso locale pubblico. La conversazione è stata lunga, ma – incidenti tecnici di percorso – una parte del nostro colloquio non è stata registrata. Fine delle batterie; e noi, concentrati nel dialogo, non ce ne siamo accorti.

Ho pensato allora di recuperare le registrazioni di un lungo colloquio avvenuto sei anni fa con Romano a casa mia; e ripropongo qui, a integrazione del racconto del marzo di quest'anno, anche alcuni frammenti tratti da quell'incontro e dagli appunti critici che presi allora⁶³.

61. Ivi, p. 88.

62. Rinvio per una più accurata contestualizzazione della figura del Narratore all'interno della poetica di Carla Tatò e di Carlo Quartucci al mio ORECCHIA 2015, pp. 317-321.

63. Conversazione con Romano Rocchi, Roma 10 maggio 2010.

Romano Rocchi non è sempre stato un mimo; anzi lo è diventato quasi per caso, come un incidente, dice, all'interno di un percorso rivolto alla sua altra grande passione (la pittura e l'istallazione), in cui il teatro, coltivato amatorialmente fin da ragazzo, aveva una parte secondaria. Prima del suo arrivo a Roma, che segnerà una profonda cesura nella sua vita artistica, con la compagnia sperimentale di Teramo aveva avuto una sola importante esperienza teatrale quando, nel 1970, Sebastiano Vassalli lo aveva coinvolto nel progetto di allestimento di un suo testo, *L'uccello di Dio*, affinché ne curasse la regia⁶⁴. In conseguenza di quella regia era stato poi chiamato da Eugenio Barba per un seminario con l'Odin Theatre, durante il quale aveva scoperto (per suggerimento di Barba stesso) la propria vocazione come mimo. L'arrivo a Roma, la frequentazione di Aldo Braibanti, che lo mette fra l'altro in contatto con la realtà del teatro di ricerca della capitale, e quindi l'incontro con Ulisse Benedetti preparano la strada a quell'episodio che è per Romano Rocchi l'inizio di un nuovo percorso di ricerca. Il 15 febbraio 1974 va in scena al Beat 72 *Vuoi giocare ai cannibali?*, uno spettacolo a partire dai testi di Picabia, originariamente pensato per la sua compagnia di Teramo, ma poi realizzato con il nuovo gruppo, La giostra, che esordisce proprio in questa occasione. La sala del Beat è piena per giorni, eppure Romano Rocchi sente che nessuno comprende né il senso né l'ironia della sua proposta, con una sola eccezione. Per più di una sera qualcuno, fra il pubblico, ride con gusto e proprio nei punti in cui è corretto ridere. È Antonello Neri. Lì Romano colloca la vera cesura del suo percorso artistico, perché da allora e per alcuni anni, i due si incontreranno tutti i giorni: in lunghe sessioni di improvvisazione, nella tensione comune a esplorare le possibilità di dialogo fra mimo e musica, Romano Rocchi e Antonello Neri avviano così la loro ricerca sul Mimus⁶⁵.

64. Vassalli voleva portare in scena il suo testo prima di Luca Ronconi, per il quale l'aveva scritto ma con il quale non aveva più intenzione di collaborare. Luca Ronconi proporrà la scrittura del medesimo soggetto a Rodolfo Wilcock e la prima rappresentazione di *XX da La Roue*, per la regia di Ronconi, le scene e i costumi di Nestor de Arzadun e con, fra gli altri, Maurice Bènichou, Dominique Labourier, Massimo Foschi, Graziano Giusti, Michele Placido, Giancarlo Prati, Barbara Valmorin, avverrà a Parigi, al Théâtre Odéon il 14 aprile 1971.

65. Di qui l'inizio degli appunti dell'intervista del 2010.

«Ero al Beat 72 con una performance sui manifesti di Picabia. Lì conobbi Antonello che era l'unico che rideva dove c'era da ridere e mi dissi: lo devo conoscere... Lui allora lavorava al tetracordo e con la musica elettronica. Da lì cominciammo una lunga collaborazione e formammo un gruppo di improvvisazione.

Romano Rocchi è un artista particolare che la categoria tradizionale di mimo non comprende pienamente. Un performer che ha *inciampato* durante i primi passi della sua formazione di mimo nella musica contemporanea e si è fatto Mimus: un corpo cioè inteso come strumento musicale all'interno di una partitura, fatta di suoni e di gesti nello spazio. Mimus, come Romano spiega, è la fusione di mimo e di musica, ma anche un richiamo all'antica arte attoriale del mimo romano.

Sono sempre stato un mimo desideroso di essere musica. Con Antonello eravamo io e lui nudi di fronte a noi: abbiamo passato anni a lavorare per il puro gusto della ricerca nello spazio che ora è diventato il Teatro Argot.

Una ricerca lunga otto anni che procede, attraverso un concreto lavoro di scambio, verso l'astrazione. Da allora il Mimus tende all'impossibile e mai definitiva traduzione del suono nel gesto: non si tratta di interpretare la musica, ma di riscriverla con il corpo, seguendo la sua struttura interna, il ritmo e le singole note che acquistano così una fisicità autonoma (in termini di durata, altezza, suono).

Non credo di descrivere un bel niente. Non mi piace la musica descrittiva. Non mi piace raccontare. Non ne sarei capace.

Il Mimus non fa il personaggio: talvolta veste gli abiti del personaggio. Non recita, non rappresenta, non racconta e in verità non fa neppure teatro (per come il teatro si è per lo più dato nel mondo occidentale moderno e contemporaneo). Il Mimus ha la libertà creativa del poeta lirico, la sua indipendenza dalla descrittività, l'astrazione del suono, la concretezza del gesto.

Nel silenzio mimare il mio urlo – Il silenzio è un suono. Il silenzio totale non esiste e comunque non avrebbe nulla da dirmi. Il silenzio è il respiro. E lì io lavoro.

Tutto parte dal diaframma. Come per Decroux. Il Mimus è il corpo che si muove in sintonia o in contrappunto al suono esterno e al respiro interno: in entrambi i casi, il movimento

ha origine nella zona del diaframma. Seguono poi il busto, le braccia, le mani, la testa come necessarie articolazioni di quella tensione centrale. Anche le espressioni del viso nel Mimus sono tutt'uno con il corpo e mai descrittive di moti psicologici. E cosa esprime il Mimus? Un urlo. "Il dolore della gioia di vivere".

Sogno sempre il teatro come contenitore di tutte e arti: e dico sogno. Come una parte importante del teatro di ricerca del Novecento ha proposto e perseguito almeno nelle utopie dei progetti, anche il Mimus si muove entro una concezione di teatro totale, in una forma di plurilinguismo che è dialettica dei punti di vista e, talvolta, vitale contrappunto. Il Mimus, che spesso agisce solitario nello spazio, esiste proprio in virtù di una compresenza di altre figure creative, come espressione di una voce entro un discorso che vorrebbe condiviso.

Cosa mi hanno insegnato gli amici? Aldo Braibanti a intendere l'arte come una filosofia e a credere al dovere etico dell'artista. Massimo Coen l'importanza della stima reciproca nell'esecuzione di un'opera e l'importanza dell'essere coscienti di quello che si sta facendo. Sebastiano Vassalli quanto è bella la ricerca e quanto è creativo giocare con se stessi, Giuliano Zosi l'eleganza e la sobrietà nel rapporto artistico.

Da bambino vidi tanta Opera e mi addormentavo. E tanto Varietà e non mi addormentavo. Ho visto Petrolini... una "cosa"... che ancora me lo ricordo. Gastone soprattutto.

Nel modo di sentire, di vedere, di prosciugare le emozioni, nell'atteggiamento sferzante e parodico verso la vita restano i segni di un incontro di infanzia, di una presenza costante nella maturità. In particolare, la "tragicomica sfida al senso comune", portata da Petrolini fino all'estremo dell'"idiotia sublime", è rimasta a nutrimento della ricerca silenziosa del Mimus.

Bisogna ribadire l'allegria della creazione – Il dolore, dolore che colora la vita di rosso. Odio il rosso addosso. Lavarsi, lavarsi. Voglio la mia gioia. Bellezza, bellezza. Strana, sta bellezza... somiglia alla monnezza.

Il dolore della gioia di vivere: da un ossimoro ha origine il movimento del Mimus.

Sono un mimo? Non lo so. "E tutto quel che sono lo proverò a cantar" Cantare con le mani, le vertebre, la spina dorsale, la pancia, i piedi. Cantare Stockhausen con il diaframma e le sopracciglia»⁶⁶.

Tutto ebbe inizio al Beat 72, a partire da Picabia e da una risata.

12. *Finale provvisorio*

Le riflessioni di queste pagine sono frammentarie. Volutamente frammentarie. Non hanno la pretesa in alcun modo chiudere il ragionamento intorno alle memorie del Beat 72 e, ancor meno, intorno al fenomeno del teatro di ricerca a Roma negli anni Sessanta e Settanta.

La scelta stessa di lavorare per brevi affondi su alcune questioni e alcune interviste è stata dettata dalla necessità di mantenere aperto il dialogo e l'attenzione: per nuovi incontri, nuove riflessioni, nuovi affondi. E per un ampliamento e irrobustimento metodologico che necessita di un confronto con altri percorsi di studio.

La chiusura di questa sezione non può che essere provvisoria e, come ogni interrogare che lasci aperta la possibilità di una nuova domanda, anche questo mio resta in ascolto di nuovi *attesi imprevisi*.

66. Trascrizioni e appunti dopo una conversazione con Romano Rocchi, Roma 10 maggio 2010.

Intervista a Benedetto Ulisse, di Oliva Giada

Roma, 11 luglio 2012


Progetto «Il Beat 72», Collezione Ormete (ORMT - 2a)

Nota biografica

Ulisse Benedetti nasce a Roma il 12 novembre del 1942. A soli ventuno anni, insieme a Furio Servadei, affitta in via Fonte dell'Olio, a Trastevere, una ex carbonaia che adibisce a spazio per reading e serate jazz. Nel 1964 lascia questo spazio, perché troppo piccolo, per trasferirsi nella cantina di via Gioacchino Belli 72 a Prati. È in questo spazio molto più grande del precedente che nasce il noto centro di ricerca teatrale e musicale Beat 72. In questi primissimi anni di attività del Beat, Benedetti consegue la laurea, si sposa e diventa padre. Durante il giorno per mantenere la famiglia svolge il lavoro di rappresentante di profumi e la sera è impegnato nella gestione del locale, di cui paga l'affitto organizzando nel weekend serate danzanti. Dopo la collaborazione con Furio Servadei, il quale ben presto abbandona il progetto per dedicarsi al suo lavoro in azienda, Ulisse Benedetti rimane da solo a gestire la cantina in via Belli. Passano in questi primissimi anni dal Beat 72: Carmelo Bene, Carlo Cecchi, Bruno Mazzali, Giorgio Marini, Giuliano Vasilicò. Dal 1972 inizia il sodalizio con Simone Carella. Insieme organizzano iniziative importanti: "I Lunedì della musica moderna e contem-

poranea” nel 1971, “Il Festival internazionale dei poeti” a Castel Porziano nel 1979 (con la collaborazione di Franco Cordelli) e nel 1995 numerosi spettacoli di teatrodanza negli spazi dell’Uccelliera e del Padiglione di Villa Borghese. Intanto da Beat 72 passano alcune delle realtà più vivaci del panorama italiano degli anni Settanta: la Gaia Scienza, i Magazzini, Mario Martone, Simone Carella stesso. Dal 1986 al 2006 è direttore artistico del Teatro Colosseo di Roma. Oltre alla programmazione degli spettacoli è impegnato, come nel passato, nella ricerca di nuove aree di comunicazione e nella produzione di lavori di giovani autori italiani. Da 1994 al 2001 nei locali di via Fernando Conti apre lo Spazio per l’Arte Contemporanea; nel 1997 apre il cinema Amaldi. Dal 2004 è promotore, insieme all’Università della Tuscia, la Provincia di Viterbo, i comuni di Bomarzo, Soriano, Bassano, Chia, Bolsena, Viterbo e Tarquinia del “Festival Pasolini”. Dal 2007 al 2012 è direttore artistico del Colosseo Nuovo Teatro. Nel 2009 inizia con Simone Carella l’attività di “E-Theatre”, un portale dedicato al teatro dove è possibile vedere in streaming numerosi spettacoli (oggi inglobato nel progetto “E-performance”). Attualmente è Presidente e Direttore Artistico, insieme a Renato Giordano, del Teatro Tordinona di Roma.

Tavola dei contenuti

| | | |
|---|----------|--|
| | 00:00:00 | Preliminari. |
|  1 | 00:01:57 | Inizio dell’attività teatrale nel 1964 - spazio in santa Maria in Trastevere, spazio piccolo, per due anni. Poi diventato lo spazio per la Ringhiera di Molè. Poi spazio in piazza Cavour: intorno a 200 mq. 45.000 lire. Come risorsa si facevano intrattenimenti danzanti il sabato e la domenica (fino al 1966). Via Gioacchino Belli 72. Ventisette anni in questo spazio. |
| | 00:04:50 | Teatro Colosseo. Qui venti anni di attività. Poi al Colosseo Nuovo Teatro (prima un garage della Citroen). Gli anni dal 1964 al 1965 si sono sviluppati all’insegna della Beat generation e Beckett. |
| | 00:06:10 | Scuola romana 1966-1970 caratteristiche. Operazioni che nascevano dalla scrittura scenica dei teatranti che vi lavoravano (ex. di Carmelo Bene). Altro esempio: <i>Pirandello chi?</i> di Memè Perlini. Così Vasilicò nelle <i>120 giornate di Sodoma</i> . Tutti rielaboravano i testi. Teatro immagine: parola essenziale e visionarietà. |
| | 00:09:10 | Individualismo monadico di oggi. Rapporto con l’avanguardia storica e differenze con l’oggi. |
| | 00:10:49 | E-Theatre Portale del teatro. |

Le memorie


- 00:11:14 Contesto politico degli anni Sessanta. 17 processi per tenere aperto il locale. In parte vinti in parte persi. Ogni volta modifica del nome: Beat 72, B. 72, Beat... Situazione molto dura, specie nel quartiere della borghesia romana dove era il Beat. Ora c'è uno studio di architettura.
- 00:13:40 Locale a Trastevere. Ricordo del trasportatore Gigetto.
- 00:15:11 Trasferimento. Furio Servadei.
- 00:17:00 1974-75 con Simone Carella. Nel frattempo Benedetti da solo. Il lavoro a teatro. Lavoro molto impegnativo. Rapporto con il movimento studentesco. In un gioco uscito dalla Città del Sole sul 1968 c'era anche la casella del Beat 72. Molti esponenti del movimento studentesco frequentavano in Beat. Legge Cossiga e le ispezioni. Maraini, Moravia, Flaiano fra gli spettatori.
- 00:21:10 Festival internazionale dei poeti di Castel Porziano con un finanziamento dell'Assessorato alla cultura di Roma (primi anni di Niccolini). Da allora un rapporto stretto con l'assessorato e la possibilità di fare manifestazioni culturali di massa (1977-1986). 1966 e i quattro spettacoli di Carmelo Bene: *Nostra Signora dei Turchi*, *Amleto*, *Salomè*, *Salvatore Giuliano*.
- 00:23:05 Il pubblico del Beat: pubblico giovane, meno giovane del solito nel caso di Bene. Gli altri appuntamenti erano con compagnie ancora giovani, con l'obiettivo di dare protezione e sostegno. Allargamento a più soggetti. Altri casi erano piuttosto cantine laboratorio di singoli artisti. La Fede di Giancarlo Nanni. Anche con l'arrivo di Simone Carella prosegue questo tipo di impostazione. Confronti fra artisti.
- 00:25:38 Confronto con l'oggi e l'assenza di dialogo e di interesse reciproco fra gli artisti. Il dialogo di allora. Confronto con la socialità. Spettacoli di rottura. La scansione per decenni.
- 00:27:44 Primo periodo. *Missione psicopolitica* di Giuliano Vasilicò. Forte legame con le tematiche politiche. Movimento operaio. Il Canzoniere del Lazio e le canzoni di lotta. Ritrovi serali: il Pollarolo al Via del Babbuino, oppure il Battello sul Tevere, Bar dietro a Santa Maria, via dei Greci da Alfredo. Era una comunità estremamente viva.
- 00:30:23 La programmazione del teatro. Otello Sarzi. Era stato un partigiano e aveva una tensione politica molto forte. Gli artisti si proponevano. Anche Carmelo Bene propose una intera stagione al teatro. *Salvatore Giuliano*.

aA



295

Il Beat 72.
Le prime stagioni

- 00:34:15 Il Beat non poteva fare produzione. Nessun finanziamento dal Ministero fino al 1975-76. Vera Viganò, funzionario del Ministero, capì il movimento teatrale in corso e cercò di rendere sensibile il Ministro. Biglietto molto basso per l'accesso: un tesseramento al locale. Rapporto conflittuale con le forze dell'ordine. Beat "locale di disturbo". Il teatro come strumento povero per esprimersi. Nel 1972 nei teatri c'erano i "cortelli", enormi macchine per dare dissolvenze delle luci. Benedetti costruisce con scatole di vino di legno i primi regolatori elettronici di tensione elettrici. Si è andati avanti per anni con questi regolatori.
- 00:39:55 Rapporto con altri spazi. Ricci, La Fede. Ricci spazio sia per spettacoli sia per laboratori. Beat no spazio per laboratorio. Rotazione delle compagnie.
-  **3** 00:41:24 *Statue movibili* di Carlo Cecchi. Delizioso e memorabile. Spettacolo molto seguito. Le pedane non entravano nel locale e allora Cecchi tolse un pezzo di muro per far passare la sua pedana. Il luogo è diventato più sacro, vissuto d'artista. La traccia di Cecchi rimase.
- 00:44:25 Il primo TeleBeat su Canale 66 che era del Ministero della Difesa. Diretta degli spettacoli del Beat. Idea di diffondere il teatro via radio. Esperienza durata dal 1977 al 1979. Anche Renato Nicolini, Leo De Berardinis, Perla Peragallo. Telecamere affittate alla Telerent. Ponte Tompson "oggetto del desiderio".
- 00:49:55 Alvin Curran, musicista straordinario. *Giardino magnetico*. Concerto con i pupazzi sonori.
- 00:53:46 Benedetto Simonelli. La forza della performance. Sala del Beat interamente coperta di vetri. Cadendo e rotolando sui vetri i performer si tagliavano e sui vestiti comparivano le macchie di sangue. Un'altra volta, azione scenica con macchie di colore per tutto il locale.
- 00:56:15 Collaborazione al montaggio dello spettacolo. Clima di collaborazione. Tubi Innocenti "presi in prestito" alla Festa dell'Unità.
- 00:58:47 Gianfranco Mazzoni. Venne chiuso il teatro in occasione del *Woyzeck*. Teatro politico. *Onan* di Cosimo Cinieri, vicino al teatro immagine.
- 01:01:57 Scazzottata con Carmelo Bene. Dedicata sul libro *Nostra Signora dei Turchi*. Caduta di Bene in scena durante *Nostra Signora*. Il rapporto con il pubblico. Locale tappezzato con i giornali per *Salvatore Giuliano*. Il pericolo. Situazione claustrofobica.
- 01:10:57 Valentino Orfeo. *Sposami per cortesia*.

Le memorie

- 01:12:58 Giorgio Marini. Nico Garrone. Livello artigianale incredibile degli spettacoli. *Doppio sogno*: un'ora e venti all'Uccelliera di Villa Borghese. Durante lo spettacolo sulla Blixen: a causa di un boa che prende fuoco il Beat diviene tutto nero. Costruzioni sceniche quasi barocche con una attenzione e una cura del dettaglio straordinarie.
- 01:20:10 Lunedì della musica. Primo periodo. Riccardo Prati (che poi lavorerà con Ronconi) fece uno spettacolo su Jacopone da Todi e una serie di reading di poesia.
- 01:21:16 Proprietario del Beat. Pubblico del decennio 1964-1974 non varia molto. Tensioni politiche e difficoltà per il locale che si connota per la militanza comunista. Il clima. I processi.
- 01:26:30 Perlini chiamato da Simone Carella. Debutto di Perlini come regista. Rossella Or. Poi Marco Solari, Giorgio Barberio Corsetti, Domenico Bianchi, Gianni Dessì.
- 01:32:24 Pippo Di Marca, *Seppellire i morti*. Uno stacanovista del teatro.
- 01:36:45 Conclusioni.

Intervista a Biondi Lydia, di Oliva Giada

Roma, 3 ottobre 2012

Progetto «Il Beat 72», Collezione Ormete (ORMT-2i)

Nota biografica

Lydia Biondi nasce a Livorno. È a Livorno che, a dieci anni, inizia a studiare danza classica ed è sempre qui che inizia a fare teatro con il “Centro artistico Il Grattacielo”. Si iscrive quindi alla Accademia di Belle Arti di Firenze, dove studia scenografia e costume, ma interrompe al terzo anno per iniziare la carriera teatrale come danzatrice classica. Negli anni Sessanta si trasferisce a Roma, dove frequenta con borsa di studio il Centro Sperimentale di Cinematografia. In questo periodo partecipa attivamente alle sperimentazioni e alle avanguardie teatrali romane, lavorando con Giancarlo Celli, Simone Carella, Sylvano Bussotti, Domenico Guaccero e Alvin Curran.

Nel 1965 inizia la collaborazione con Calenda, Gazzolo e Piera Degli Esposti al Teatro 101 di Roma.

Nel 1968 incontra Bernhard De Vries, giovane leader del movimento di contestazione giovanile olandese (Provos), dal quale ha un figlio. Studia e lavora per lungo tempo con il mimo svizzero Roy Bosier e nel 1979 fonda la prima Scuola di mimo a Roma, la MTM mimoteatromovimento. Con la MTM conduce classi e produce spettacoli in cui è impegnata come attrice. Nel frattempo lavora come attrice e mimo con numerosissimi registi in teatro, televisione e cinema (Cobelli, Enriquez, Parodi, Guicciardini, Gagliardo, Maestranzi, Amelio, Fellini, Pietrangeli, Steno, Bava, Pasolini, Rossellini).

Nel 1981 lascia l'Italia, scritturata dalla compagnia dei Mummenschanz e con loro compie una lunghissima tournée in tutto il mondo. Rientrata in Italia nel 1985, unisce la sua Associazione MTM con quella del suo Maestro Bosier e dà vita al Teatro Studio svolgendo una intensissima attività laboratoriale nel campo della Recitazione e delle Tecniche del movimento. Inizia anche una fitta collaborazione registica, come coreografa dei movimenti mimici, in Teatro di Prosa e nell'Opera Lirica. Affronta le sue prime regie a Spoleto Sperimentale (*Treemonisha* di Scott Joplin, 1986), a Toronto (*Il malato immaginario*, 1990), a Copenaghen (*I due gemelli Veneziani*, 1992), in Calabria (*Il cavalier Maramaldo*, teatro per ragazzi 1992) e a Roma (*Giovanna la pazza* di Anna Carabetta, 1996).

Ha condotto laboratori di Teatro e di Commedia dell'Arte negli Stati Uniti, in Colombia, in Canada, in Italia, in Francia, a Omsk (Siberia), a Mosca.


È stata per 11 anni Direttore Artistico della manifestazione “Fontanonestate” a Roma (1996/2006). Direttore artistico del progetto Europeo Polytheater 2012/2014.

Ha ripreso a Modena (2010), Siviglia (2011), Malaga (2011) e al Petruzzelli di Bari (2015), la regia cobelliana del *Macbeth* di Verdi.

Ha inoltre lavorato e continua a lavorare per il cinema e la televisione come attrice.

Lydia Biondi ci ha lasciati il 14 giugno 2016 mentre questo libro era in lavorazione.

Tavola dei contenuti

| | | |
|---|----------|---|
| | 00:00:00 | Preliminari |
|  4 | 00:01:12 | Primo ricordo del Beat: una scala, uno scantinato buio, Ulisse Benedetti. Giancarlo Celli e il Dioniso Teatro. |
| | 00:03:01 | Incontro con Simone Carella (prima volta che sarà con il nome in locandina sarà a Spoleto nel 1967). Qui il Dioniso Teatro organizza un contro festival (l'anno in cui fu a Spoleto Grotowski con il <i>Principe costante</i>). |
| | 00:05:31 | Incontro con il Beat e Ulisse Benedetti. <i>Rito Money</i> . Ricostruzione di un evento in cui si riproduceva una messa. E sull'altare c'era la gigantografia di un dollaro. |
| | 00:06:33 | Denuncia per blasfemia. Con nessuna conseguenza legale precisa. |
| | 00:07:15 | Prime avvisaglie del Sessantotto. Ispezione della polizia. |
| | 00:08:55 | Il gruppo nel 1968 iniziò a sciogliersi. Celli andò a Milano e poi in Sardegna. |
| | 00:09:26 | Passaggio di vita e professionale importante. Una presa di coscienza del sociale. |
| | 00:10:24 | Esperienze precedenti Danza Balletto e Centro Sperimentale; poi mimo con Bosier. |
| | 00:11:38 | Esperienza da spettatrice. Pochi ricordi. |
| | 00:13:09 | Carol Lobravico. |
| | 00:13:20 | Roma anni Settanta. Il Sessantotto come spartiacque significativo. |
| | 00:15:58 | Rientro nell'ufficialità del mestiere negli anni Ottanta. L'esperienza nel cinema. Stati Uniti. |
| | 00:17:02 | Il corpo in scena dell'attore. La parola non ha più la funzione primaria. La danza. Il corpo che racconta. Scuola sulle discipline del movimento. Negli ultimi anni ritorno al teatro di parola, ora il metodo strasberghiano impera e la parola. |
| | 00:19:45 | Uso dello spazio in palcoscenico. Prosemica. La Commedia dell'Arte come parametro di riferimento per lo studio del movimento dell'attore in scena. |

Il Beat 72.
Le prime stagioni

- 00:22:05 Giancarlo Celli. Mirandolina Celli. Le prove al Dioniso teatro.
- 00:23:25 La presenza necessaria del pubblico. *Fecaloro* a Spoleto, tratto da un testo di Elio Pagliarani. Struttura della scena: una griglia di corde come una battaglia navale. Ogni attore aveva un pezzo di poesia da dire in otto modi diversi.
- 00:25:50 Musica di Guaccero per *Rito Money*. Innocenzo Sartino.
- 00:27:14 Pubblico molto perplesso. Entro una convenzionalità di messinscena il lavoro di Celli era estremamente provocatorio. Fra il pubblico, molti universitari.
- 00:29:20 Fotografia *Rito Money* [ricerca di recensioni fra il materiale di Lydia Biondi e brevi commenti].
- 00:31:07 Nel 1966 primo spettacolo del Living Theatre.
- 00:32:10 Rapporto con il regista e collaborazione degli attori nella costruzione dello spettacolo [visione del materiale con brevissimi commenti].
- 00:34:06 Il pubblico rispondeva come se fosse partecipe di un rito religioso, una messa cattolica. Commento alle fotografie.
- 00:35:10 A. Veio, *Il lamento della Madonna* di Jacopone da Todi, compagnia Dioniso teatro.
- 00:36:08 Intervento al cimitero degli inglesi. Commenti alle immagini. Materiale lasciato da Giancarlo Celli prima di morire. Fra le altre anche l'invito al suo cinquantesimo compleanno.
- 00:39:44 Spettacoli che hanno segnato il percorso di Lydia Biondi: Living e poi Ronconi, *L'Orlando furioso*.
- 00:41:10 La vita artistica. Il ruolo della donna. Rapporto con i genitori, famiglia piccolo borghese. Mutamento culturale di quegli anni. Il momento di rigurgito che seguì l'iniziale tensione innovativa.
- 00:43:22 Analogie e differenze con l'oggi. L'assenza di "futuro" di oggi. La fine dell'avanguardia. La necessità di reinventare piuttosto che rompere. Innanzitutto l'economia. Il capitalismo e la sua entropia.
Se il teatro continuerà ad esistere, cosa racconterà?

Intervista a Campi Teresa, di Oliva Giada

Roma, 11 dicembre 2012

Progetto «Il Beat 72», Collezione Ormete (ORMT-2I)

Nota biografica

Nata a Terracina, Teresa Campi è insegnante, traduttrice, giornalista e scrittrice. Come giornalista ha collaborato con «Paese sera», «il Messaggero», «Avanti!», «Europeo», «La Voce». Ha pubblicato, fra gli altri: le traduzioni di *Cenere e Polvere* (Savelli, 1981) e *Donna m'apparve* (Lucarini, 1984) di Renée Vivien e *Morire in Italia*, carteggio di Percy B. Shelley (Archinto, 1986); i suoi racconti *Il sangue e l'oblio* (1996), la raccolta di poesie *Le cucine desolate* (Manni, 1999) e il romanzo *Storia elementare* (2006). Si occupa di didattica e psicopedagogia della pace, con corsi di formazione per gli insegnanti.

Tavola dei contenuti

-
- 00:00:00 Preliminari.
- 00:01:08 Roma negli anni Sessanta. Società piuttosto repressiva. La politica culturale underground. Primi reading. Gesto culturale al di fuori dall'ambito istituzionale. Pubblico partecipa in prima persona del gesto rivoluzionario dell'artista in scena.
- 00:05:27 Unione marxista comunista, Stella rossa, Lotta continua: punti di riferimento per chi voleva fare un percorso politico extraparlamentare. Il revisionismo del PCI. I movimenti rivoluzionari giovanili e la cultura.
- 00:10:26 La cultura e l'azione di massa. Poesia della Beat generation. I riferimenti ad Artaud, Brecht. La comunità culturale al di fuori della cultura ufficiale. Rapporti interpersonali al centro dell'esistenza dei singoli.
- 00:14:10 Teatro come incontro e come risveglio della coscienza. Necessità della condivisione.
- 00:16:21 Beat 72. Simone Carella. Uscite serali per andare al Beat. Vita nella Comune. Coinvolgimento del pubblico. Leo e Perla citati. Necessità di togliere le barriere, di trasformare alcune strutture di base nelle relazioni sociali.
- 00:26:30 Stella rossa: attività politica legata all'attività culturale. Lo slogan del personale è politico è fondamentale in quegli anni.
- 00:29:13 Simone Carella è attratto da Stella rossa e in particolare dal dirigente, Vincenzo Calò. Episodio in cui Simone Carella recita Garcia Lorca in campagna, in modo estemporaneo. Rapporto di Simone Carella con Stella rossa.

Il Beat 72.
Le prime stagioni

- 00:42:12 Ricordi. Gianfranco Mazzoni, *Cappelli e berretti*. Il buio nel locale. L'uso dell'occhio di bue. *Brecht e gli anni della lotta*. Deformazione. Impatto forte delle esperienze artistiche del Beat. Spettacoli con figli degli immigrati.
- 00:48:42 Impatto emotivo. Provocazione nei confronti dello spettatore. Movimento femminista. I gruppi di autocoscienza. Vasilicò. Perlini.
- 00:57:25 Andare a teatro da soli. Non si andava a teatro in coppia. Contro l'intimismo.
- 01:00:41 Castel Porziano. Liberare gli istinti creativi. Le comunità dei matti di Basaglia.
- 01:04:26 Esperienza come volontaria all'ospedale psichiatrico accanto a Gerbis.
- 01:06:08 Vasilicò. Carmelo Bene al Beat. La voce di Bene. Non era il discorso di Strasberg. Voci come finte e cristallizzate, ma venivano da dentro. La freddezza della recitazione di Bene. Recital di Leopardi e Hölderlin negli anni successivi. Artaud come provenienza poetica di Bene. Crudeltà al di fuori della scena.
- 01:17:50 Il teatro poi non mi ha dato più le emozioni di allora. Leo e Perla al Teatro Tenda. Teatro popolare d'avanguardia di Leo e Perla.
- 01:21:39 Carlo Cecchi. Non l'ho visto. Luca Meldolesi uno dei leader del movimento studentesco.
- 01:29:41 Living Theatre.
- 01:38:28 Svolta politica. Cinema. La ricerca personale. L'origine familiare umile. Diario con le trascrizioni delle esperienze. Inizio della scrittura. Traduzioni Renée Vivien per la Savelli... Poi le poesie, il primo romanzo, l'attività giornalistica a «Paese sera».
- 01:39:37 Necessità di trovare delle risposte in luoghi altri rispetto alla scuola. Ricerca di una identità culturale. Famiglia proletaria. Nonno pescatore, padre muratore. Inizio come traduttrice. Inizio della scrittura. Progetto per un romanzo e per una storia dei poeti inglesi a Roma sotto forma di romanzo.
- 01:49:30 Chiusura

Intervista a Carbone Francesco, di Oliva Giada

Roma, 1 agosto 2012

Progetto «Il Beat 72», Collezione Ormete (ORMT-2g)

Nota biografica

Francesco Carbone nasce a Roma nel 1945. Diviene un fotografo professionista fin dal 1973 e lavora come fotoreporter freelance fino al 1975, mentre inizia a interessarsi di teatro e danza moderna. Collabora quindi con la produzione cinematografica De Laurentis. Dal 1976 si concentra sulla danza contemporanea e di avanguardia. Dal 1982 segue quasi esclusivamente la Compagnia Wuppertal Tanztheater di Pina Bausch con un archivio vastissimo prodotto seguendo la coreografa tedesca nei vari teatri internazionali. Francesco Carbone ha dedicato a Pina Bausch numerose mostre personali in diverse nazioni, le sue foto sono spesso presenti nei manifesti e nei programmi di sala del Wuppertal Tanztheater. Nel 2007 è autore con i testi di Leonetta Bentivoglio del libro *Pina Bausch vous appelle* (l'Arche Editeur).

Tavola dei contenuti

-
- 00:01:36 Anni Sessanta. Fotografare le manifestazioni di giorno e di notte gli spettacoli teatrali. Ricerca sulla forma fotografica: molti vuoti e pochi pieni. La fotografia in bianco e nero.
 - 00:04:35 Le cantine teatrali a Roma e la fotografia. Le luci. Esaltare le diagonali.
 - 00:05:55 La prima volta al Beat 72. Luogo di discussione, di incontro, di lavoro. Giuliano Vasilicò.
 - 00:09:22 Citati Alberico, Alberichino, Piero Marsili. Atmosfera al Beat e discussioni.
 - 00:10:23 Lucia Poli e Vasilicò scontri per visioni differenti del teatro. Beat come luogo di incontro verso le 18.
 - 00:12:09 La cultura musicale fra opera e teatri off. Nessuna fotografia alle prime dello spettacolo come scelta professionale.
 - 00:15:11 Nel 1982 fotografo di Pina Bausch. Nel 1973 tessera di fotografo professionista. Beat e altri spazi. Ricordo di Lydia Biondi
 - 00:17:25 Al Teatro in Trastevere regia di Cederna. Vasilicò e le *120 giornate di Sodoma*.
 - 00:19:25 Sintonia con la programmazione del Beat.
 - 00:20:55 Alcuni spettacoli tradizionali al Teatro Argentina dove lavorava Tommaso Le Pera.

Il Beat 72.
Le prime stagioni

- 00:22:37 Come cambia la fotografia il Nuovo Teatro. La fotografia espande l'immagine, continua oltre all'inquadratura. Influenza del Nuovo Teatro. Artigiano della fotografia. Lontano dal cliché del 'fotografo italiano'. Lo scatto che apprende.
- 00:27:11 Metodo di lavoro. Cogliere il momento giusto. Rapporto con il regista. Vasilicò. Luce. Gli errori.
- 00:33:13 Il vuoto. Attenzione a non scattare i vuoti del passaggio. La simmetria. Riflessione sulla fotografia. Bianco e nero.
- 00:37:00 Andare agli spettacoli quando c'era anche il critico di teatro. La ricerca di quegli anni, la costruzione del proprio essere.
- 00:39:11 Anni di grande arricchimento. Confronto con un oggetto che 'riproduce'.
- 00:40:39 Fotografia e teatro: sembra che la fotografia cristallizzi il teatro. In verità no. L'importante è l'atteggiamento interno. Carpire la pesantezza stando in aria. Esempio la luce.
- 00:44:16 Le fotografie per i giornali: foto informative e nessuna ricerca formale. I teatrini andavano bene per questo. Lina Sastri.
- 00:46:45 Gli attori. Rossella Or. "Volevano le cose quadrate". Nessuna foto censurata. Piuttosto autocensura.
- 00:50:17 Mutazione dei criteri con cui fotografare. In particolare nel passaggio alla fotografia di Pina Bausch. Uso del colore. Consiglio della Bausch. Cultura mediterranea al confronto con la cultura tedesca. Il movimento nella fotografia. Del 1982 fino al 2009 con la Bausch.
- 00:54:47 Béjar, Nureyev a Spoleto. Distanza e poco interesse. Pina Bausch unica con cui si crea una vera sintonia. Aste per dare il giudizio alle foto. Ricordo dell'avanguardia. Viso, gesto e movimento.
- 00: 58:10 Avanguardia della seconda generazione: una sorta di film in sequenza. Senza più la rottura. Ben confezionato. L'ambiguità e la poca chiarezza nel lavoro in Italia. Percezione di essere 'altro'.
- 01:02:25 "Balletto civile".
- 01:04:44 Tutto proviene da quegli anni. La spinta per andare oltre.
- 01:05:35 *Pinocchio* di Carmelo Bene all'Argentina. Rigidità di Bene: sarebbero state necessarie fotografie tipo scultura. "Mi sentivo inadeguato. Sono un fotografo di strada, di movimento".
- 01:07:54 Nessun legame con una compagnia particolare. Il rapporto con altri fotografi. Piero Marsili. Particolarmente bravo nella composizione. Donatella Rimoldi moglie di Nico Garrone, che lavorava con l'«Espresso».

Le memorie

- 01:11:11 Influenza della musica sul lavoro di fotografo. Il “tempo” del soggetto da fotografare, che non coincide con il tempo musicale e l’asimmetria del tempo della fotografia. Lo sdoppiamento. Rompere gli schemi.
- 01:14:47 Come si fotografa il silenzio: un palcoscenico solo, una sedia sola, una luce sola. Fotografare un urlo.
- 01:17:23 Carlo Cecchi. La generosità di Cecchi. La voce. Lavia. La dolcezza di Cecchi.
- 01:20:33 Spettatore al Beat di concerti.
- 01:21:43 Il tramonto del Nuovo teatro: 1981. Le produzioni stereotipate. La stampa. Franco Cordelli. Ruolo della fotografia nella stampa.
- 01:27:15 Prima esperienza con la macchina fotografica. 1970 in Polonia per tre anni .«La mia vita è una fuga». Crisi personale. Lavoro presso una agenzia che vendeva film italo-polacchi. Diploma in Polonia in regia. Regia di *Si ammazza la pecora la nera*.
- 01:32:44 Situazione teatrale in Polonia. Fotografare Kantor. [mima]. *La classe morta*.
- 01:35:02 Ritorno in Italia. Vedere Roma tornando dalla Polonia fu terribile. La madre.
- 01:37:22 Il Living: un altro mondo, un’altra vita. Un’altra pazzia. Necessità di andare altrove.
- 01:40:45 Chiusura.

aA

305

Intervista a Carella Simone, di Oliva Giada

Roma, 13 luglio 2012

Progetto «Il Beat 72», Collezione Ormete (ORMT-02c)

Nota biografica

Simone Carella nasce a Carbonara di Bari il 27 novembre del 1946. Fin da giovanissimo si interessa di arte in tutte le sue forme: segue concerti, mostre e spettacoli di teatro. La sua prima esperienza concreta in ambito teatrale avviene nel 1967. All'epoca Carella è fattorino presso la sartoria di Roberto Capucci in via Gregoriana; un giorno esce da lavoro e, obbligato dal suo percorso abituale a passare per Piazza di Spagna, conosce alcuni ragazzi un po' particolari e "capelloni", con cui fa amicizia. Fra questi c'è Flavio Sorrentino, un bellissimo ragazzo che gli propone di accompagnarlo in un posto a Testaccio: il Dioniso Teatro. Qui conosce Giancarlo Celli, folle regista sperimentale di cui diviene assistente. Insieme al gruppo Dioniso si reca a Spoleto dove mette in scena uno spettacolo ispirato al testo *Fecaloro* di Elio Pagliarani.

Negli anni successivi Carella gravita intorno alle esperienze dell'Attico di Fabio Sargentini: un altro luogo cardine della realtà teatrale romana che ospita una serie di iniziative legate alla danza, al teatro e alle arti. Nel 1971 si presenta al Beat, insieme al musicista Antonello Neri, e, spacciandosi per organizzatore di concerti, propone a Ulisse Benedetti una rassegna settimanale di musica contemporanea. Ai "Lunedì della musica moderna e contemporanea", questo il nome scelto per la rassegna, parteciperanno moltissimi gruppi e musicisti dell'avanguardia musicale del tempo. Da questo momento Carella comincia gradualmente ad affiancare Benedetti nella gestione del Beat. Nel 1973 conosce a Campo dei Fiori Rossella Or, figlia sedicenne di un noto critico teatrale. La Or vuole diventare attrice e Carella le propone di fare un provino per lo spettacolo *Pirandello chi?* di Memè Perlini. Il 1973 è l'anno in cui Carella interviene sull'abituale modalità di programmazione del locale, definendo con maggiore precisione la linea artistica da seguire, più compatta rispetto agli anni precedenti, e con una particolare predilezione con la nuova ricerca del teatro immagine che si stava affermando in quegli anni. Nel 1973 sono al Beat: Giuliano Vasilicò, Bruno Mazzali e Memè Perlini.

In questi anni ha la possibilità al Beat di realizzare spettacoli con la propria regia. Peter Handke è il suo autore teatrale preferito e alcuni spettacoli sono tratti dalle sue opere. *Autodiffamazione* e *Cavalcata sul lago di Costanza* sono quelli che si ricordano con maggiore frequenza.

Per un breve periodo Carella milita nel partito Stella Rossa, da cui poi verrà espulso per divergenze di idee e comportamenti

ritenuti non idonei. Appassionato di poesia, organizza rassegne e festival e apre il Beat più decisamente in questa direzione. Di qui anche l'organizzazione del "Festival internazionale della poesia" a Castel Porziano: un evento con una grande partecipazione popolare a cui prendono parte i poeti della Beat Generation come Allen Ginsberg, Burroughs, Corso, Evtuschenko ma anche molti poeti italiani: Dario Bellezza, Dacia Maraini ecc.

È stato ideatore di "E-Theatre" un portale web dedicato al teatro in cui è possibile guardare in streaming spettacoli e performances di danza, di teatro, di poesia e di musica.


Simone Carella ci ha lasciati il 28 settembre 2016 mentre questo libro era in lavorazione.


Tavola dei contenuti



| | |
|----------|---|
| 00.00 | Presentazione. |
| 00:01.10 | Primo ricordo del Beat 72. Anni 1971/72: inizia la frequentazione stabile del Beat. Proposta per l'organizzazione di una serie concerti poi chiamati "Lunedì della musica moderna e contemporanea". |
| 00:03.30 | Antonello Neri. L'Attico. Fabio Sargentini. Nessuna attitudine al ricordo, alla memoria. Arte di Avanguardia. |
| 00:06.23 | Effervescenza di idee e di artisti fra il 1968 al 1972. Danza volo dinamite. |
| 00:07.53 | Via Gioachino Belli 72. Il 72 è anche l'anno di apertura di una nuova fase del Beat. La proposta fatta con Antonello Neri. |
| 00:10.10 | Nuova Consonanza: Franco Evangelisti, Ennio Morricone, Guacero. Anni Cinquanta e Sessanta nasce una nuova realtà. Musicisti sperimentali che avevano partecipato a movimenti europei di avanguardia, si riuniscono in un gruppo musicale: Nuova consonanza (Evangelisti, Guacero, Macchi, Morricone). L'importanza di Nuova Consonanza in Italia. Legame con il Gruppo 63. Convegno di Palermo. Nanni Balestrini, <i>Tristanoil</i> , a Kassel. |
| 00:14.58 | Ultimo concerto di Nuova Consonanza come gruppo al Beat. Egisto Macchi. Attività dei Lunedì della musica. Giacinto Scelsi, ancora emarginato nel mondo musicale italiano. Ferdinando Grillo. |
| 00:17.37 | Beat come posto di passaggio. Senza una vera programmazione. |
| 00:19.39 | Carella inizia la vera collaborazione. Prima vera stagione. Con Vasilicò (<i>120 giornate</i>), Mazzali (<i>La conquista del Messico</i>), già passati e poi nuovi inserimenti di Giorgio Marini (<i>Angelo custode</i>), Perlini (<i>Pirandello chi?</i>). Memè Perlini. Invito ad andare al Beat. Vasilicò e Perlini che provano nello stesso periodo. |

Il Beat 72.
Le prime stagioni

- 00:24:25 Le prove. Bruno Mazzali. Patagrappo: Marco Del Re, Rosa De Lucia. *L'altro teatro* di Nico Garrone. Benigni, Donato Sannini, Carlo Monni. Donato Sannini giovane aristocratico fiorentino.
- 00:27:46 Rosa De Lucia. «La Carmelo Bene dell'avanguardia». La consapevolezza del proprio fare e della propria attorialità.
- 00:28:54 Neri fa le musiche della *Conquista del Messico* e poi lavora con Giorgio Marini in *l'Angelo custode*.
- 00:30:22 Attenzione della critica. Pagliarani critico di «Paese sera». Cordelli vice di Pagliarani. Beat non solo cantina umida, ma luogo con una attività teatrale molto propositiva.
- 00:31:57 Rossella Or. *Pirandello chi?* Alfredo Orecchio padre di Rossella. «Paese sera». *A come Alice* e il *Risveglio* di Nanni. Incontro fra Rossella Or e Memè Perlini. L'idea di fare Pirandello.
- 00:35:23 Anima visionaria di Memè che interpreta l'anima visionaria di Pirandello.
- 00:36:30 *Pirandello chi?* Ricordi: le prove. Conflitto insanabile fra Memè e Vasilicò. Commento ad alcune fotografie. Il "tutù di gomma-piuma". Collaborazione fra Perlini e Rossella Or. Suggerione dell'immagine: teatro che si componeva per successioni di immagini. Pavimento coperto di sabbia.
- 00:40:49 Prima stagione poi storicizzata come prima stagione di "Teatro immagine". Giuseppe Bartolucci, critico mallevadore delle esperienze di avanguardia di Roma. Fiuto per la scoperta.
-  **2** 00:43:27 Abaco, a 100 metri dal Beat. La differenza del Beat rispetto ad altri spazi (La Fede, l'Abaco,...) è che gli altri luoghi erano legati a una compagnia o un autore, il Beat è svincolato da qualunque politica personalistica di un autore.
- 00:44:51 «Mi sono sempre coinvolto in cose d'arte». Ricordo dello scandalo della Biennale del 1971.
- 00:45:31 Interruzione. Arrivo di Ulisse Benedetti.
- 00:46:44 Storia del Beat come storia di incroci e impasti.
- 00:47:37 *Amleto* di Vasilicò. Teatro isterico, eccessivo. Rapporti conflittuali fra gli attori. In scena Lucia Vasilicò (regina), Fabio Gamma (Re) devono entrare Dimitri e Vasilicò. Ricordo del cazzotto di Lucia a Fabio Gamma. Attori con una personalità creativa.
- 00:50:51 Lucia Vasilicò in uno spettacolo al Beat, la cui scena è costruita da Carella: descrizione della scena, uso di due proiettori a 5000. Galline vere in la *Corte delle stalle* di Franz Xaver Kroetz.

-  **7** 00:55:06 Spettatore al Beat. Cecchi: *Le statue movibili*. Marilù Prati, Giancarlo Palermo, Aldo Puglisi, Franz Prati (scenografo). Orchestra in scena. D'Origlia Palmi e altre compagnie popolari. Teatralità pura, sconvolgente. Intervallo in cui Cecchi e Aldo Puglisi cantavano. Lunghissima gag improvvisata.
- 01:04:05 Carmelo Bene al Beat. Carella ridipinge le pareti del Beat che erano state dipinte dallo scenografo di Bene. Gradinata con i tubi Innocenti.
- 01:07:19 *Don Chisciotte* di Carmelo Bene. Pavimento di vetri rotti. Bendaggio come costume per impedirsi il movimento. Lydia confinata in platea. Leo come un roccettaro con un basso elettrico. Perla sotto un lenzuolo in fondo e quando usciva faceva un monologo con un pappagallino.
- 01:12:52 Organizzare altre nuove stagioni: all'Accademia di Belle Arti e vedo il saggio di fine anno di Giorgio Barberio Corsetti. E lo invita al Beat.
- 01:14:57 Gruppo Stranamore. Insulti al pubblico e *Autodiffamazione*. Pezzi poetici recitati contemporaneamente. Con Rossella Or, Ornella Minetti. Teatro immagine e uso delle luci. *Morte di Danton* prima laboratorio all'Attico e poi al Beat.
- 01:18:47 Rapporto con le arti visive: un "travaso". Arti visive come arti pittoriche. Riferimento continuo alle avanguardie storiche (futurismo, dadaismo soprattutto). Non c'è interruzione da allora agli anni Sessanta. Prova ne è che negli anni Trenta l'esperienza dei futuristi prosegue con i Bragaglia. Il Teatro degli Indipendenti. Erano le cantine, dove prima c'erano le terme. Grande luogo di sperimentazione. Il Beat e il legame con il Teatro degli Indipendenti.
- 01: 23:10 Mario Romano. Dioniso teatro e la prima esperienza di Carella come aiuto regista. Flavio Fiorentino e i ritrovi sulla scalinata di Piazza di Spagna. L'incontro con Ungaretti. Con Flavio Fiorentino va al Dioniso teatro e qui l'incontro con Celli, Lydia Biondi.
- 01:28:01 Primo contatto con una realtà sperimentale. Giancarlo Celli uno sperimentatore folle. Su testi: Gruppo '63 e poi Elio Pagliarani, Sylvano Bussotti, Gaetano Testa. Festival off a Spoleto. La partecipazione attiva del pubblico. Giuliano Falsoni *Advertising show*.
Scioglimento compagnia di Celli. Carella incontra all'Accademia di Belle Arti: Mario Romano, Mimmo Germanà, Franco Piruca.
Al Beat *Da zero* con artisti e non attori.

Il Beat 72.
Le prime stagioni

- 01:31:35 Mario Romano ha poi lavorato con Mario Ricci. Cooptato poi a fare gli spettacoli al Beat con Carella. Collaborazione da *Autodiffamazione* in poi. Difficoltà di lavoro con gli attori.
- 01:34:25 Commento su immagini.
Un momento importante è la stagione della poesia. Rapporto con Franco Cordelli e Franco Quadri. 1977 idea di presentare l'Antologia di Cordelli e Belardinelli, Quadri propone la presentazione e ogni settimana la messinscena dei poeti (non della poesia). Rassegna straordinaria. Ogni settimana un poeta: Bellezza, Cesare Viviani, Maurizio Cucchi, Gino Scartaghiande, Michelangelo Coviello, Dario Pecora, Giorgio Manacorda, Ogni sabato una messinscena.
- 01:38:05 Dario Bellezza. Crisi di gelosia del regista con cui lavorava Bellezza. Alla prima Dario non si presenta.
- 01:44.23 Il Beat è la Cantina madre, o la madre di tutte le cantine. La fine del Beat. 1991: *Il rifugio*. Gli artisti durante la guerra del Golfo si rifugiano al Beat. Ogni settimana un artista era invitato a fare una performance. Enzo Cosimi, Marco Salario, Gianni Fiori con Nico Garrone vestito da prete, Gustavo Frigerio (tratto dal *Diario di un curato di campagna*). Happening che avviene in un posto e può essere visto in tutto il mondo: «E-theatre».
- Conclusioni.

Intervista a Curran Alvin, di Orecchia Donatella

Roma, 10 febbraio 2016 e 8 marzo 2016
 Progetto "Beat 72", Collezione Ormete (ORMT-02m)

Nota biografica

Alvin Curran nasce a Providence (Rhode Island – USA) e, dopo la fine degli studi universitari a Yale dove studia con Ron Nelson e Elliot Carter, prosegue a Berlino nel 1964, chiamato da Carter, alla Ford Foundation Grant, per frequentare un corso di formazione con lo scopo di creare a Berlino un costante flusso di artisti. Qui incontra Stravinsky, Xenakis, Berio, Yuji Takahashi, Andriesen, Remo Remotti e soprattutto Rzewski. Nel 1965 arriva a Roma. Qui inizia una ricerca basata sulla registrazione di suoni concreti e fonda il gruppo di libera improvvisazione Musica Elettronica Viva, insieme a Frederic Rzewski, Allan Bryant e Richard Teitelbaum. I Musica Elettronica Viva debuttano con *Spacecraft* (Mainstream, 1968), registrato nel 1967 da Frederic Rzewski alle percussioni e agli oggetti "trovati", Richard Teitelbaum al sintetizzatore, Alvin Curran alle percussioni e alla tromba, Ivan Vandor al sassofono e Allan Bryant al sintetizzatore. I quarantuno minuti della title-track si abbandonano in caotiche improvvisazioni non tecniche e free-form. Benché la prassi sia poi stata ripresa dagli improvvisatori jazz del decennio successivo, il loro punto di vista non è quello proposto dal free jazz, ma da quello dell'avanguardia post-Cageiana.

Entra in contatto in questi anni con il Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza (e, in particolare, con Franco Evangelisti) e poi con Giuseppe Chiari e con Giacinto Scelsi. Negli anni Settanta compone anche come solista-performer una serie di lavori per sintetizzatore e suoni naturali in un'ideale sintesi fra un concerto da camera e tutti i fenomeni sonori raccolti e registrati dal mondo naturale e urbano circostante. Il suo collage più lirico, *Canti e Vedute dal Giardino Magnetico*. (1973), recentemente ristampato negli Stati Uniti in CD dalla Catalyst/RCA, venne orchestrato per voce, flicorno soprano, sintetizzatore e suoni naturali (vento, corde tesissime, condutture dell'acqua, api, rane, ecc.). *From A Room On The Piazza* genera l'atmosfera rievocando una scena di vita comune nella piazza di un'immaginaria cittadina senza nome. *Canti Illuminati* (1977) è un esteso montaggio sonoro basato sulla voce umana. Altre collaborazioni di Curran includono *Realtime I & II* (dicembre 1977), realizzato con Evan Parker e Andrea Centazzo, e *Threads* (maggio 1977 - Horo, 1978), una collaborazione con Steve Lacy.

Works (febbraio 1980) è un lavoro in due parti per voce, sintetizzatore, pianoforte e nastri. Ritornato negli Stati Uniti, Curran abbandona i suoni naturali e le improvvisazioni dal vivo per abbracciare la musica da camera e gli spartiti scritti.

Electric Rags I+ (1985) viene orchestrato con campionatore, computer, pianoforte e suoni trovati. Il quartetto *Electric Rags II* (1988) viene composto per il Rova Saxophone Quartet ed è “gestito” da un computer. Negli anni Ottanta Curran crea svariate installazioni “d’ambiente” su larga scala quali *Maritime Rites*, una serie di dieci concerti ambientali per radio, *Waterworks*, *Monument*, *Tufo Muto* e *Notes From Underground*.

Sperimenta anche con complessi musicali smistati (che comunicavano via radio) su *In A Piece For Peace* (1985), *Crystal Psalms* (1988), realizzato adoperando sette cori radiofonici europei e gruppi da camera e l’ambizioso *Erat Verbum* (1997), realizzato con un campionatore e quattro percussioni.

Dal 1975 al 1980 insegna improvvisazione vocale presso l’Accademia d’Arte Drammatica di Roma e dal 1991 composizione presso il Mills College di Oakland.

Il suo stile parte spesso da elementi minimi, oggetti sonori trovati nel corso dei suoi viaggi, per costruire paesaggi musicali di grande respiro, con un uso naturale e non feticistico delle risorse elettroniche, sempre usate con uno scopo preciso, non casualmente sperando che le loro grandi potenzialità producano qualcosa di accattivante o interessante. In un montaggio sonoro che lentamente trascolora dall’una all’altra atmosfera, arpe eoliche, tubi di plastica, campanacci da mucca, voci e ritmi di bambini si succedono producendo risonanze e suggestioni. Nel campo delle arti sceniche, ha collaborato con il Living Theatre, Memè Perlini, Mario Ricci, Trisha Brown, il Freyer Ensemble, Margaret Jenkins, fra i più significativi.

(tratto da <www.alvincurran.com>)

Tavola dei contenuti

Prima parte, 10/02/2016

- 00:00:00 Preliminari.
- 00:00:30 L’arrivo a Roma, un “incidente/accidente” della vita giovanile. Una storia importante, basilare per tutta l’attività successiva. A 24 anni, nel 1964, a Berlino e Elliot Carter. Incontro di Stravinsky, Xenakis, Berio. Sogno artificiale a Berlino: molto deprimente.
- 00:05:39 Con due amici (di cui Frederic Rzewski che aveva casa a Roma) trasferimento a Roma nel febbraio 1965. Impatto difficile con Roma. Un mondo di “quasi”, di mezzo, di scuro, di strano. Mondo inconcepibile. Difficoltà con la lingua italiana.

Le memorie

- 00:10:02 Roma città già in fermento all'inizio anni Sessanta. Cinecittà. Roma la città del sogno. Si poteva vivere con un dollaro al giorno. Franco Evangelisti e Nuova Consonanza: la sua provocazione «Lo sai che non c'è più musica da comporre?».
- U16** 00:13:31 1965-1966. Piano bar per guadagnarsi la vita. In diversi locali. Clientela alcolizzata, ricca, mondo sociale che dipendeva da Cinecittà in modo diretto o indiretto. Prove in un garage. Un solo italiano (di origine ungherese): Ivan Vidor.
- 00:19:10 Esplosione moti giovanili. Rapporti con il movimento giovanile. Atmosfera elettrica. Film Studio. Documentario sul Film Studio appena terminato di Tony D'Angelo. Rapporti con Nuova Consonanza. La differenza del Musica Elettronica Viva rispetto a Nuova Consonanza rispetto ai finanziamenti, al mondo amministrativo e politico. La SIAE.
- 00:27:43 Roma e l'apertura alla cultura internazionale. Esplosione di proposte reali e sogni irrealizzabili. Ebreo di origine, apolitico e ateo. Formato nell'anarchismo dalla beat generation. Distanza dal coinvolgimento attivo nella politica.
- U12** 00:34:27 Affermazione di Musica Elettronica Viva, riconosciuto in tutto il mondo. I primi sintetizzatori in Europa. Uno dei primi sintetizzatori creato in studio. La necessità di fare esplodere tutta la metodologia. Urgenza di fare. Breve e intensissimo momento creativo in Italia: non c'era mai stato nulla di simile.
- 00:37:55 Beat 72. Visto il Beat prima di iniziare a lavorare nel locale. Beat punto di riferimento per molti. Buco pestifero. Visto Carmelo Bene. L'energia. Tutti ricercatori di qualcosa di innominabile.
- 00:40:49 Gli spettatori del Beat. Amici americani.
- 00:41:40 Incontro con Ulisse Benedetti. Il Patagrappo: nessun ricordo. Rosa Di Lucia (una voce spaventosa). Bruno Mazzali.
- 00:43:42 *Giardino magnetico*. 1973 [cerca il CD e non lo trova].
Cesura. Interruzione della registrazione. Segue la seconda parte.
- 00:47:20 Decade degli anni Settanta. Collaborazione con Perlini. Ricci. Vasilicò. Spazio Uno.
Teatro In Trastevere.
- 00:48:53 Stimolo a un rinnovamento continuo derivato dal teatro. Unico a pensare la musica come un comprensivo mondo di suoni strumentali elettronici e concreti.

aA

313

Il Beat 72.
Le prime stagioni

- 00:50:54 1975: insegnamento all'Accademia dell'Arte Drammatica, chiamato dagli studenti occupanti. 150 studenti. Il Preside, finita l'occupazione, richiama Curran per un corso di Improvvisazione vocale per cinque anni. Molti lavori in esterno.
- 00:56:53 L'esperienza con Ricci e Perlino lo porta a sperimentare la musica in ampi spazi, installazioni con molti musicisti.
- 00:59:11 Importanza del Beat. Paragone con la situazione negli Stati Uniti. Situazione della critica musicale italiana e della cultura. La collaborazione con Antonioni per *Zabrinckie Point*.
- 01:11:11 "Il Beat è l'inizio e la continuazione di quello che sono".
- 01:11:27 Conclusioni.

Seconda parte, 08/03 2016

- 00:00:00 Descrizione del prossimo progetto di Curran per il teatro di Glasgow.
- 00:04:26 Formula di rito. *Giardino magnetico*. Dicembre 1973. (Telefonata).
- 00:08:16 Beat epicentro della ricerca artistica, alternativa, di Roma. Senso di "alterità". Folk Studio: recupero della musica folk nel suo squisito senso politico. Una via per portare avanti il discorso personale fino a quel momento concentrato sul lavoro di gruppo. Primo tentativo di lavoro solitario.
- 16** 00:14:16 Esperienza accumulata in 10 anni di registrazioni di ambienti. Gli ambienti come musiche naturali. Creazione del pezzo *Giardino magnetico* registrato su nastro. Ricerca di un pubblico. Il potenziale narrativo della musica concreta (suono quotidiano, elettronico, della natura). Uso in scena di oggetti umili [mostra piccoli strumenti che fa suonare]
- 00:21:23 Lo yoga e la meditazione. Collage alle spalle di Curran al Beat. Descrizione della scena. Reazioni degli spettatori. 10 giorni di seguito di concerto. Teatro sonoro. Novanta minuti senza pausa. Vicino alla musica dodecafonica. Musica dissonante e il suo valore allora. Il rock. Bob Dylan. La musica minimale. Fabio Sargentini e il suo lavoro sul minimale. La ricerca della semplicità.
- 00:33:00 Tensione al superamento della prigione del tempo e dello spazio. Tensione alla sparizione. Creatività per via di scontri frontali fra musica alta e musica bassa. Della stessa epoca, l'arte povera.
- 00:36:14 Quali sintonie con il teatro di allora? Bob Wilson. Memè Perlino. Arte povera. Beat come casa madre degli umori artistici del tempo.

Intervista a Marini Giorgio, di Oliva Giada

Roma, 12 luglio 2012

Progetto «Il Beat 72», Collezione Ormete (ORMT-02f)

Nota biografica

Giorgio Marini inizia il suo percorso artistico negli anni Sessanta nell'ambito del teatro sperimentale romano. Nato a Roma, ma vissuto per venti anni a Udine, al suo ritorno nella capitale incontra presto Giancarlo Celli e Simone Carella, collabora con il Dioniso Teatro e, nel 1969, esordisce al Beat 72 come regista, con i *Teologi*, da un racconto di Borges. Sempre al Beat e sempre con la Compagnia "I segni", porta in scena nel 1973 *L'angelo custode* di Fleur Jaeggy (con le musiche di Antonello Neri), cui seguirà, del medesimo autore, nel 1975, *Un tram chiamato Thallulah*.

In seguito, al lavoro nel teatro di prosa, si accompagnano le direzioni di opere liriche classiche e contemporanee. Ricordiamo brevemente, nella prosa: *Doppio sogno* di Schnitzler, *Diluvio a Nordernej* su testi di Blixen, *I fanatici* di Musil, *Zoo o lettere di non amore* da V. Sklovskij, *Il bagno di Diana* di Klossowski, *Il gran teatro del mondo* di Calderón de la Barca, *La coltivazione degli alberi di Natale* e *Riunione di famiglia* di Eliot. Vasto l'impegno nella lirica contemporanea: Clementi (*Carillon*), Sciarrino (*Aspern Papers* e *Cailles en Sarcophage*, delle quali è autore anche del libretto), Britten (*The Turn of the Screw*), Stravinsky (*Oedipus Rex*, *Rake's Progress*), Bartok, Berg (*Wozzeck*, *Lulu*), Schönberg, Schreker, Petrassi e Kurt Weill (*Lady in the Dark*). Nel campo del repertorio classico realizza opere di Mozart (*Don Giovanni*, *Così fan Tutte*), di Bellini (*Capuleti e Montecchi* e *I Puritani*), Purcell, Puccini, Monteverdi, R. Strauss, Vivaldi, Čajkovskij. Dal 1989 tiene corsi di Drammaturgia e Tecnica d'Attore all'Università Cattolica di Milano. Cura programmi radiofonici per la RAI e qui realizza *Freshwater* di Virginia Woolf (2003), *Le cicale* di Bachmann (2005) *Il brasil* di Wilcock (2006), *Il desiderio preso per la coda* di Picasso (2007) e *Tre donne alte* di Albee (2008).

Dopo molti anni di assenza dal teatro di prosa, ritorna con il progetto teatrale "Ombre", di cui il primo movimento è *Occhi felici* di Bachmann, il secondo *I gemelli* di Fleur Jaeggy, con il quale ritorna al giovanile primo incontro con la drammaturga svizzera.


Tavola dei contenuti

- 00.01.15 Arrivo a Roma. Incontro con Simone Carella, Giancarlo Celli.
- 00.02.50 Prove al Film Studio dove alterna le prove con quelle del Living.
- 00.03.15 Arrivo al Beat 72. Qui prova per quasi un anno lo spettacolo.

Il Beat 72.
Le prime stagioni

- 00.04.12 *Teologi* da un racconto di Borges. Spettacolo medievaleggiante. Ampia presenza della critica Rodolfo Wilcok, Alberto Moravia, Dacia Maraini.
- 00.06.00 La musica contemporanea. Incontro con Fleur Jaeggy. Nel 1973 il lavoro su *L'angelo custode*.
- 00.08.30 Il mondo dell'intellettualità romana al Beat 72. Perlini, Sepe, Vasilicò. La prima dell'*Angelo custode*, alla presenza di Calasso, Wilcock, Ceronetti.
- 00.09.35 Contatto con il Teatro Argentina. Prove dell'*America* di Kafka che poi non si realizza.
- 00.10.25 Ripresa dell'*Angelo custode* al Teatro Centrale e poi alla Fede. Incontro con Ronconi all'ultima replica e invito alla Biennale di Venezia. *Impuro folle* da Calasso su uno dei casi di Freud.
- 00.12.00 Nel 1975 a Spoleto, incontro con Romolo Valli, *Un tram che si chiama Calula*. Piccolo musical con un'orchestra di ragazzini. Festival di Chieri attraverso Franco Quadri e poi Salerno.
- 00.13.41 Biennale Musica un'opera di Carluccio, *Orfeo*. Contemporaneamente lo spettacolo di Wilson alla Fenice.
- 00.14.45 Laboratorio di Prato con Ronconi invitato come parte aggiunta. Tre o quattro mesi.
- 00.15.32 Prima esperienza all'Opera di Roma. In una serata di avanguardia, con uno spettacolo da *Mercurie* di Satie.
- 00.16.03 Incontro con Salvatore Sciarrino. *Carteggio Asper* al Maggio Musicale. In tre mesi allestito uno spettacolo per la Pergola.
- 00.16.55 Prove luci per venti giorni.
- 00.17.49 Spettacolo a metà fra prosa e musica, 5 grandi solisti.
- 00.18.09 Il teatro italiano o è prosa o musica e quindi questo spettacolo era difficilmente collocabile.
- 00.19.22. Alla Biennale di Venezia per due anni. Spettacolo sui miti moderni, 44 testi mescolati insieme. Entra così negli Enti lirici.
- 00.20.33 Il *Bagno di liana* di Klossowski, commedia nera e rosa, francese. Prima a Roma poi a Milano chiamato da Ravelli.
- 00.21.27 Inizio dei lavori nella Lirica: *Barbablu*, *Euridice* di Caccini, *Così fan tutte*.
- 00.21.50 Collaborazione con il Beat 72. Prova di *Doppio Sogno*. Innovazione della struttura spettacolare. La prima all'Uccelliera.
- 00.22.55 Al Comunale di Firenze riprende il lavoro *Capuleti e Montechi*.
- 00.23.14 Ancora al Beat, un anno al teatro chiuso, *Diluvio Nord* di Karen Blixen con una scena costruita pezzo per pezzo; una specie di teatro in miniatura.

Le memorie

- 00.24.37 Ancora opere liriche. *Butterfly*, altre opere. Collaborazione con l'Associazione viennese a Venezia, poi Stravinskij.
- 00.26.52 In collaborazione con il Beat i *Fanatici* di Musil. Debutto al Festival di Spoleto. Fiasco. Spettacolo affrettato.
- 00.28.47 Nel frattempo, la collaborazione con lo Stabile di Torino, insegnamento alla Paolo Grassi e con loro molti saggi (*Calandria*, voci recitanti in orchestra), opera di Sciarrino *Perseo e Andromeda*, collaborazioni con la Scala di Milano di Clementi; a Bologna (*Trionfo della notte e la peste* di Pasolini); ultimamente a Bologna *Giro di Vite* di Britten.
- 00.30.36 L'esperienza come spettatore.
- 00:31.16. Spettatore di spettacoli al Beat. Carmelo Bene in *Nostra Signora dei Turchi* e *Pinocchio* (ma non al Beat), il *Rosa e il Nero*.
- 00.32.28. *Pirandello chi?* Spettacolo molto selvaggio.
- 00.33.02 *120 giornate*. E poi *Proust*. I costumi di Spoleto del *Tram che si chiama...* vengono usati dalla compagnia per le prove e poi per lo spettacolo.
- 00.34.14 Carlo Cecchi, le *Statue movibili*. Marilù Prati. Micro stagioni per questioni di borderò di Ronconi.
- 00.35.03 *La conquista del Messico* di Mazzali. Artaud. Numero di «Sipario» dedicato ad Artaud. *Medea* a Spoleto recitato in greco antico molto violento.
- 00.37.02 Aldo Trionfo. Teatro di ricerca: troppo moralisti secchi.
- 00.37.56 Pier Alli.
- 00.38.54 Bene come antesignano. Leo, Ricci. D'Origlia Palmi.
- 00.40.20 *Amleto* di Vasilicò.
- 00.41.06 Lisa Pancrazi, attrice. Il lavoro insieme. Anomalia della proposta di Marini rispetto al teatro immagine, un teatro tradizionale rivoluzionario. Una proposta che viene dalla Letteratura e non dai testi: per un teatro sì visivo, coreografico, ma senza l'ideologia e la corporeità di fondo del Teatro immagine.
- 00.42.53 Cecchi. La tradizione ritrovata e reinventata.
- 00.43.15 Ronconi, *I lunatici*. Erosione all'interno del teatro tradizionale.
- 00.44.20 L'energia del teatro di ricerca di quegli anni. Il confronto con oggi. Giovani oggi poco convenzionali. Poco avventurosi. Allora fase ludica e molto appassionata.
-  6 00.46.00 Giancarlo Nanni in *Alice* lavora con molti che diventeranno registi. Modo iper registico di Marini.

Il Beat 72.
Le prime stagioni

- 00:47:00 *I teologi*, descrizione. Strutture verbali come strutture sonore. Distruzione della Biblioteca di Alessandria. Descrizione scena. Illuminazione con le candele.
- 00.52.56. *Angelo custode* descrizione.
- 00.53.48 Prove lunghe. Insoddisfazione.
- 00.54.30. *Occhi felici* Bachmann. Spettacolo concepito già allora e realizzato ora.
- 00.55.00 Ripresa di un futuro musicale.
00. 55.32 Differenze fra il 1970 e il 1973 e poi dopo la stagione del Teatro Immagine. Valentino Orfeo. Cesura, dopo il 1975.
- 00.57.19 Il Teatro Immagine è troppo contenutistico chiuso in un ambito circoscritto. Quando poi si sono definiti i generi è finita la ricerca. Nei primi anni del Beat non erano riconoscibili generi. Si faceva per esigenza. Il mood del tempo accomuna anche le cose più diverse.
- 01.01.41 Il pubblico. Dal 1968-73/74.
- 01.03.07 L'anomalia di Marini rispetto al resto del teatro di ricerca.
- 1.03.49 La critica. Franco Quadri. Wilcock. Mario Bortolotto, critica musicale. Paolo Milano. Critici outsider. Rischio di ridurre tutto a una "parrocchia".

Intervista a Mazzoni Gian Franco, di Oliva Giada

Roma, 3 agosto 2012

Progetto «Il Beat 72», Collezione Ormete (ORMT-02h)

Nota biografica

Dopo essersi diplomato nel 1964 all'Accademia d'Arte drammatica di Roma, Gian Franco Mazzoni partecipa come attore ad alcuni allestimenti di testi di Brecht e Plauto, per poi nel 1967 impegnarsi nelle attività del Teatro cabaret "L'Armadio" e, nel 1968, fondare il Gruppoteatro. I primi spettacoli della compagnia sono *L'amore di don Perlimpino* e *Don Cristobal* di Federico Garcia Lorca, dei quali Mazzoni è sia regista sia interprete, un doppio ruolo che ha poi quasi sempre mantenuto in tutta la sua carriera artistica. Inizia allora la sua collaborazione con il Beat 72 e, nel 1968, Mazzoni mette in scena *Il Re Nudo* di Schwarz, nel 1969 il *Woyzeck* di Büchner, *Bertolt Brecht e gli anni della lotta* e, nel 1971, *Cappelli e berretti. Controstoria del brigantaggio meridionale*. Proprio dalle repliche di quest'ultimo, si aprono delle vie molto importanti per Mazzoni e la sua compagnia: da un lato, l'idea per lo spettacolo successivo, un lavoro essenzialmente musicale con canti e musiche popolari, dal titolo, appunto, di *Bassa macelleria*; dall'altro, un tipo di lavoro basato sulle fonti orali raccolte o sui repertori popolari locali, che caratterizzerà buona parte della successiva ricerca di Mazzoni; e infine una collaborazione con la cooperativa Teatro di Sardegna già iniziata nel 1970 con l'allestimento dell'*Eccezione e la regola* e *La bottega del pane* di Bertolt Brecht. Dopo aver realizzato a Roma con il Gruppoteatro *Discorso sul Viet Nam* (1972) *Marat-Sade* (1973, con scene e costumi di Marcello Sambati) e *Mokinpott* (1976) di Peter Weiss e *Sparatrap* (1980), Mazzoni è chiamato dal Teatro di Sardegna per dirigere il testo di Romano Ruju, *Su connottu*, che avvia un lungo lavoro sempre più radicato nel territorio e nella cultura popolare sarda. E' un periodo felicissimo di progettualità, di cui in particolare *Parliamo di miniera* di cui è anche autore (1976) e *Carasegare* (testo di Masala e Mazzoni) sono i frutti più importanti e riusciti (con *Su connottu* e *Parliamo di miniera* Mazzoni sarà alla Biennale di Venezia). Dello stesso periodo ricordiamo anche: *Bertoldo a corte, Di Schweik, il buon soldato* (testo di Mazzoni, da Hasek, 1978). Di nuovo a Roma con il Gruppoteatro presenta *Sparatrap, Sbaci - azione 'n prosa e musica pe' sto carnevale de l'anno Dommini 1850* (1981), *La croisade des enfants - misteriosa crociata del XII secolo* (1983), *Ridere - vita e morte del caffè sciantante* (1986). Intanto, nel 1979, Mazzoni aveva iniziato anche una collaborazione con la Compagnia di Raffella De Vita per la quale firma le regie di *Edith Piaf, una donna, una vita, una voce* (1979), *L'opera del mendicante* di J. Gay (1981). È del 1984

Il Beat 72.
Le prime stagioni

la regia della *Cantatrice calva* di Ionesco a Cagliari per la Sezione Teatro&Musica, ripresa poi a Roma nel 2001.

Con un estremo rigore, una passione intellettuale e una tensione politica sempre viva anche negli ultimi anni Mazzoni prosegue lungo il canale che si è tracciato: una nuova edizione di *Su connotu* (1998), una nuova regia del *Woyzeck* (2003), *Federico è sulla luna* (2006), *Bentornato signor Bertolt Brecht* (2008), *Courteline mon amour* (2010), fino a *Un friccico di Roma* del 2011, in cui è ancora regista e interprete. Infine nel 2014 interpreta in una lettura drammatica insieme con l'attrice Clara Murtas *Il re si diverte* di Victor Hugo presso il Posada Festival (NU).

Tavola dei contenuti

| | |
|----------|---|
| 00.00 | Presentazione |
| 00:01:11 | 1968 inizio dell'attività del Gruppoteatro con il progetto di portare in scena Garcia Lorca. In particolare la produzione teatrale più popolare, due brevi atti unici. Incontro con Benedetti e Servadei. Accordo definito. Scandalo per uno spettacolo con un nudo o quasi; il Beat viene chiuso e il debutto viene rimandato. Claudio Remondi li ospita al teatro del Leopardo. |
| 00:04:48 | Progetto di un nuovo spettacolo: <i>Re Nudo</i> di Evgenij L'vovič Švarc. Prende forma quel tipo di teatro di ricerca che intendeva essere un teatro con sfondo sociale. |
| 00.06.15 | Esperienze come il Beat erano rare. Il timore di un certo pubblico ad andare al teatro ufficiale. Attenzione ai giovani. Teatro di ricerca attento all'aspetto sociale. |
| 00.08.43 | Necessità di fare un discorso moderno sull'attore: allora l'attore era solo voce e si aveva poca cura per l'espressività del corpo. Scelta di autori contemporanei. Già il <i>Re nudo</i> affronta una problematica politica e sociale importante per i tempi. |
| 00.12.55 | <i>Re nudo</i> in scena nel dicembre del 1968. Studenti dell'Accademia dell'Arte Drammatica appena occupata andarono allo spettacolo. Il costumista e scenografo del <i>Re nudo</i> Ugo Sterpini. Pittore legato al surrealismo. Conosciuto durante uno spettacolo di teatro-cabaret L'Armadio qualche anno prima ¹ . Lunga collaborazione. Inventò un costume fatto di foglie di gomma piuma: costumi non realistici, simili ai giochi che si fanno tagliando la carta da bambini. Descrizione del programma di sala realizzato da Ugo Sterpini. Elia Jezzi ha collaborato come fonico anche con Carmelo Bene. |

Le memorie

00.18.48 Presente fra il pubblico Vito Pandolfi. Direttore in quegli anni del Teatro Stabile di Roma (gli fu suggerito da Giancarlo Sammartano, allora aiuto regista al teatro Stabile). Pandolfi lo propone per uno spettacolo prodotto dallo Stabile, regia di Valverde. Protagonista Giancarlo Tedeschi.

Mentre era in prova al Teatro stabile, elaborava il *Woyzeck* come regista. Il *Re Nudo* non poteva girare facilmente, con 16 attori. Fatto al Beat 72 e replicato una sola volta in un circolo dell'Archi. Riunisce una compagnia per iniziare la preparazione allo spettacolo, una sorta di laboratorio.



5 00.23.30 Necessità di una preparazione tecnica per la preparazione del *Woyzeck*.

Appariva come un grande spettacolo di burattini. Influenzato da un allora frequentatore del Beat: Otello Sarzi. Legame forte con il grande burattinaio Sarzi. Attori grandi burattini: gli attori recitavano visibili dalla vita in su. Ugo Sterpini fece le maschere e i costumi.

00:26:38 Mazzoni partecipa alla prima rassegna di ricerca a Nettuno organizzata dal Beat 72. Segue quella realizzata dal Teatro Stabile dell'Aquila, la prima grande rassegna di teatro di avanguardia.

00.28.50 Una sera si presentò un signore ben vestito (Mario Faticoni, uno dei fondatori della Coop Teatro di Sardegna) che li invita a Cagliari a una rassegna di Teatro di ricerca. A dicembre del 1969 a Cagliari con il *Woyzeck*. Denuncia alla magistratura di Cagliari: per vilipendio alla religione e incitamento alla lotta di classe. L'Archi e il Partito comunista gli danno potenti avvocati. Tutto risolto in una bolla di sapone, senza motivo a procedere. Fu un periodo di caccia alle streghe.

00.38.30 Presenza dei critici di tutti i giornali alle prime. Nel 1970 riprendono le repliche del *Woyzeck*. La futura Cooperativa Teatro di Sardegna si lega al gruppo di Mazzoni.

00.43.00. Il pubblico. Teatro che nella forma e nei contenuti voleva intercettare un ampio pubblico. Sempre una buona risposta. Il coinvolgimento arriverà a volte anche in forme esasperate di scontro sugli argomenti proposti.

00.47.21 Gruppo Teatro (fino al '77) era costituito da Marco Attanasio, Spartaco Bucchali, Marella Conforti, Sergio Domma, Graziella di Prospero, Mario Gigantini, Andrea Bianchi.

aA

321

Il Beat 72.
Le prime stagioni

- 00.49.15 *Bertolt Brecht gli anni della lotta.* Teatro politico. Uso delle maschere. Brecht come autore-maestro. Altro maestro: Mejerchol'd. Oltre al Beat lo spettacolo venne portato in tutto il meridione soprattutto in Sicilia. Di qui comincia una grande partecipazione del pubblico quasi esasperata. Dibattito che segue lo spettacolo. Gli spettatori avevano capito e attualizzavano. Venivano alla luce i problemi reali del luogo. A volte nei paesi il copione doveva essere consegnato prima al commissariato locale.
- 00.56.36 Un episodio particolare. Un poliziotto interviene dopo avere sentito la frase di Brecht: «La polizia spara perché ha paura». Un secondo episodio a Barcellona Pozzo di Gotto, in Sicilia. Si presenta un uomo del pubblico con un gruppetto di giovani fascisti. Intimidazione. Poi una bomba nell'associazione che aveva invitato la compagnia.
- 01.00.38 La Compagnia di Cagliari invita Mazzoni a mettere in scena *l'Eccezione e la regola* e *La bottega del pane*. La seconda non era mai stata rappresentata perché ne deteneva i diritti Strehler che li cedette solo perché gli fu garantito che lo spettacolo non avrebbe avuto repliche fuori dalla Sardegna. Attori di formazione piuttosto tradizionale. Molti erano attori radiofonici. Matrimonio con un'attrice della compagnia Clara Murtas.
- 01.04.24 Clara Murtas a Roma. Uno dei primi lavori fu *Cappelli e berretti*. Nasce un interesse per il meridione. Incontro con Dario Fo. Fo racconta una storia dei *Cappelli e berretti* ambientata in Sicilia. Inizia una ricerca sul brigantaggio.
- 01.09.49 Qualche mese di ricerca e poi montaggio di frammenti intorno al brigantaggio. Canzoni popolari, spesso anonime. Così sono stati resuscitati personaggi del mondo di allora (anonimi o meno). Una contro storia del brigantaggio meridionale. Una riflessione sull'Unità d'Italia. Malumore dei paesi meridionali post-unità.
- 01.16.11 Lo spettacolo *Cappelli e berretti*, dopo la prima al Beat, gira per due anni nel Sud d'Italia. Reazioni interessantissime. In un intervento molto animato (un'invettiva nei confronti del potere locale), uno spettatore urlò la frase «Noi siamo la bassa macelleria!». Di qui il titolo per lo spettacolo successivo. Collaborazione di Giovanna Marini e di Sandro Portelli.
- 01:20:45 *Cappelli e berretti* come teatro popolare. Fotografie, commentate. Uso delle ombre cinesi in scena per esprimere i personaggi negativi. Gianfranco Mazzoni è il cantastorie. Ugo Sterpino autore dei cartelli in scena.

Le memorie

- 01:23:15 Moretti offre uno spazio per portare il suo *Maximum*. Con lo spettacolo *Discorso sul Vietnam* cercano uno spazio più grande, con un numero ampio di persone coinvolte. Descrizione dello spazio del Beat che risulta piccolo. Ricerca di teatri con palcoscenici più ampi.
- 01:25:25 L'esperienza come spettatore al Beat. Ricordi di persone. Giuliano Vasilicò. Raf Vallone venne a vedere il *Woyzeck*. Amicizia con Luciano Meldolesi, il cui gruppo, come il Gruppoteatro, diviene Cooperativa proprio in quegli anni.
- 01:28:30 Otello Sarzi, come un maestro. La fissità nel guardare. Il punto di riferimento per l'attore. L'«atteggiamento» della teoria di Brecht sull'attore. *Woyzeck* come esperienza di teatro espressionistico in forma popolare.
- 1:32:00 Spettacoli musicali di Settimelli. Attenzione alle forme di teatro e musica popolare. Giancarlo Sepe. Un affiatamento con Luciano Meldolesi. Intenso collegamento al Teatro Centocelle.
- 01:39:51 Collaborazione con Graziella Di Prospero, attrice, cantante, ricercatrice di musica popolare. Ultima collaborazione negli anni ottanta per uno spettacolo sul Carnevale romano. Collaborazione con Vittorio Gelmetti, anche per la *Crociata dei bambini*.
- 01:45:00 Recital su Majakovskij è il primo lavoro di Carmelo Bene, a cui Gian Franco Mazzoni assiste. Ultimo spettacolo visto di Bene: *Pinocchio*.
- 01:50:00 Inizio dei dubbi rispetto a certe forme di ricerca dell'avanguardia a Roma. Allora viene contattato da il gruppo Sardo. Romano Rujù che muore giovane, autore di *Su connottu*, costruito sull'ispirazione di *Cappelli e berretti*. La prima dello spettacolo a Nuoro nel 1975. Enorme successo. Di qui un rapporto stretto con la Cooperativa Teatro di Sardegna. Il teatro in tutte le piazze della Sardegna dove tutto il paese veniva a vedere lo spettacolo. Poi con *Parliamo di miniera* la storia del movimento operaio delle miniere. Interviste ai minatori. Un terzo spettacolo, il *Carrasegare* Nuova bellissima esperienza. Ritorno a Roma nel 1978-79. Dove riprende l'attività con il Gruppo teatro.
- 01: 59:53 Conclusione.

aA

323

Intervista a Or Rossella, di Oliva Giada

Roma, 27 luglio 2012

Progetto «Il Beat 72», Collezione Ormete (ORMT-02e)


Nota biografica

Rossella Or, esordisce in teatro a Roma al Beat 72 nel 1973, con *Pirandello chi?* regia di Memè Perlini. Da allora lavora come attrice con i principali registi delle cantine romane e come autrice in alcuni monologhi. È ancora con Memè Perlini in *Candore giallo* del 1974 (con coreografia di Amedeo Amodio e musica di Alvin Curran); nel 1976 con Simone Carella interpreta *La cavalcata sul lago di Costanza* di Peter Handke. Il suo primo spettacolo da sola è *Solo performance*, cui segue *Respiro sospeso*, prodotto dal Beat 72 e in scena al Teatro La Maddalena nel 1978. Nel 1979 dirige l'esperienza-performance di "Mine Ha" alla piscina del CONI a Roma e alla piscina Cozzi Milano; del 1982 realizza la solo-performance *Oh* per l'apertura dello spazio dell'Uccelliera di Villa Borghese (è autrice anche della scenografia e del tessuto sonoro). Inizia poi la frequentazione del Politecnico dove avvia la sua esperienza accanto a Mario Prosperi e si riavvicina a un teatro di parola. Di questo periodo ricordiamo: *Sciacalli arabi* da Kafka; *Nadja* con Mario Prosperi nel 1986 e la ripresa di *Pirandello chi?* al Teatro La Piramide con Memè Perlini. Nel 1993 realizza la solo-performance *Lei*, di cui scrive il testo, dove coniuga performance e teatro di parola (testo poi pubblicato da Ulisse Benedetti, replicato al Teatro Colosseo e al Teatro degli Artisti di via San Francesco di Sales, replicato fino al 1997). Lunga è la collaborazione con Paolo Modugno per il tessuto sonoro degli spettacoli, tra cui *La voce umana* ripresa nel 2009 e rivista da Mario Prosperi. I suoi lavori più recenti sono *I discorsi di Lisa*; il film di Matteo Garrone *Estate Romana* girato nell'estate 1999; una parte nel film sul carcere di Nico D'Alessandria con Magalì Noel; una rassegna di Monologhi di Donne al Teatro La Piramide del 2008 con la ripresa de *La voce umana*.

Rossella Or si è formata con seminari sull'emissione della voce con Alvin Curran e Antonello Neri, corsi di danza con Elsa Piperino e con Gillian Hobart, di performance nella danza con Simone Forti e Joan Jonas, e seminari di tono e portamento con Wichiko Yrajama.

In più di quarant'anni di carriera ha collaborato alla messa in scena di testi di Cocteau, Pirandello, Kafka, Handke, Beckett, Ovidio, Musil. Ha lavorato con Prosperi, Perlini, Carella, Barberio Corsetti, e autori come Leonzio e Bordini, attraversando le avanguardie degli anni Settanta, prima con un teatro fondamentalmente gestuale e poi di parola, partecipando al movimento del 1977,

Tavola dei contenuti

| | |
|--|---|
| 00.00.00 | Preliminari. |
| 00.01.13-00 | Il primo ricordo del Beat 72. Un ragazzo (Fabio Gamma) ha aperto. Era in prova con Vasilicò per le <i>120 giornate</i> . Memè aveva 28 anni e Rossella 17 anni. Inizio prove <i>Pirandello chi?</i> Descrizione dello spazio cantina Beat 72. |
| 00:03:35 | Pur abitando vicinissima al Beat non aveva mai sentito parlare del locale. Roma aveva 140 posti aperti per teatro, musica... Roma diversa da oggi. Vita all'aperto. Spazio 1, Alberico, Divino amore... Il padre critico teatrale. |
| 00:06:40 | Teatro da camera negli spazi off. La recitazione degli attori. Commenti ad alcune fotografie. <i>Le 120 giornate</i> . Processo di rottura che entrava all'interno della crisi del teatro ufficiale. Carmelo Bene. |
| 00:09:45 | Film Studio. Adriano Aprà che aveva ottenuto un permesso dalla cineteca francese. Questo permetteva di avere una conoscenza dettagliata dei nuovi interpreti cinematografici francesi, tedeschi. Crisi dell'Accademia Silvio d'Amico. Simone Carella. |
|  00:12:22 | Rapporto con il regista, le prove. Memè Perlini. Il teatro immagine. |
| 00:12:47 | Modalità di composizione delle scene. Relazione dei corpi con la luce. Macchie di colore oniriche. Descrizione di una scena. Logica timbrica e fonetica. |
| 00:16:30 | Tre mesi di improvvisazione in prova. Memè Perlini "dentro" lo spettacolo, seduto al quadro luci. Memè era la figura che il pubblico vedeva per primo rispetto al proscenio. Lo spettacolo avveniva contemporaneamente a ciò che lui illuminava, lavorando con le luci come un pianista. Musica di Phil Glass. Descrizione di una scena con la lampada e una candela. |
| 00:20:10 | [Ricerca del materiale] Uno spettacolo per azioni. Solo dopo il Novanta il recupero della parola in scena. Il primo spettacolo da sola. Santarcangelo. |

1. Sintesi della voce redatta da Maia Borelli per Patrimonio orale.

Il Beat 72.
Le prime stagioni

- 00:24:40 Lavoro al Beat e lavoro parallelo con Perlini (che non tornò più al Beat). Beat come luogo di ricerca. Interazione fra teatro, poeti, musicisti. Laura Betti, Magris, Dario Bellezza. Luogo di incontro.
- 00:27:19 Pubblico talvolta con critici importanti e una parte informale. La battuta di Carmelo era «Il biglietto costa 8.000 lire, il guardaroba 50.000». Il Beat era fatto in modo tale da costringere tutti gli spettatori a stare vicini. Già nell'85 c'era un reflusso.
- 00:31:39 Il Ministero dello spettacolo che aveva finanziato progetti di ricerca in teatro smise. Non c'è ricambio oggi. Nessuno ha fatto scuola. C'era una critica militante. Chiusura dell'ETI.
- 00:36:29 Spettatrice soprattutto di concerti musicali. Alvin Curran. Uccelliera. Gaia Scienza. Teatro fuori dal teatro. La domanda del Beat era: «Che cos'è lo spazio del teatro». Barberio Corsetti scelse delle terrazze. Simone scelse lo stadio. Io scelsi la piscina. Un altro, il cavalcavia di un ponte. Oggi. Politica, economia, cultura non s'incontrano.
- 00:41:00 Il teatro negli spazi off è un lavoro senza prezzo. Laura Betti che recita un testo di Pasolini.
- 00:43:20 Ricordi di Ingrid moglie di Giuliano Vasilicò nelle *120 giornate*. Fabio Gamma. Leo e Perla in *O zappatore*. Perla vestita con un abito da sposa bianca. Ricerca di una relazione diversa con il pubblico.
- 00:46:13 Due artisti minimalisti inglesi, Guilbert e George. Spettacolo in cui recitavano parole microfonate in inglese, ordini brevi, girandosi a una lentezza impercettibile su loro stessi. Un ricordo freddo.
- 00:47:57 Inizio con un buio. Gli spettatori non più di 25 si sedevano in scena. «Io gettavo al buio dei sassolini. Mangiavo un kg di zucchero in pochi minuti».
- 00:49:59 *Angelo custode*. Dietro un velario. *120 giornate*: i nudi dei corpi. Donne sdraiate su carrelli di legno a rotelle, volume di musica altissimo. Trucchi molto marcati.
- 00:52:20 *La conquista del Messico*. Il nudo integrale. Lucia Vasilicò: attrice in scena molto cattiva, tagliente, sadica. Giuliano Vasilicò attore.
- 00:55:04 *La morte di Danton* di Simone Carella. Prima, *La cavalcata sul lago di Costanza*, interrotto dopo la terza replica. Torna a parlare di *Pirandello chi?* Il ritorno alla parola, ai testi. Ritorno al teatro psicologico in un teatro di parola. Gli anni Settanta avevano costretto a un nuovo rapporto con lo spazio, il corpo, la parola.

Le memorie

- 00:59:30 Qualcosa di livido negli anni Ottanta. Il terrorismo. Il mutamento del teatro. Barberio Corsetti. La scelta, con Prospero, del teatro di parola. La parola come punto del confronto. Gli attori recitavano con i polsi e le caviglie. Qualcosa era mutato sul piano del costume. La relazione con la luce piatta.
- 01:02:35 L'idea di scrittura scenica nel teatro anni Settanta. La sperimentazione si è rifugiata clandestinamente a operare con difficoltà di sopravvivenza. Necessità che l'istituzione torni a interessarsi del teatro di ricerca. Ulisse Benedetti. Carella. Cordelli.
- 01:05:33 Necessità di una buona relazione con l'Università oggi.
- 01:08:10 Conclusione.

Intervista a Orsini Riccardo, di Orecchia Donatella

Roma, 25 luglio 2016
Progetto «Il Beat 72», Collezione Ormete (ORMT-02n)

Nota biografica

Riccardo Orsini, nato nel 1941 (il padre Giorgio Orsini direttore della fotografia e la madre attrice cinematografica) esordisce come fotografo nei teatri di ricerca romani negli anni Sessanta. Intanto frequenta la Scuola per la cinematografia e la fotografia. L'incontro con Carmelo Bene avviene per il tramite di Tonino Caputo nel 1966. Dopo avere seguito gli spettacoli di Bene al Beat, incontra Mario Ricci e segue il suo lavoro, prima alle Orsoline e poi all'Abaco. Segue la tournée del Living a Roma, segue come inviato anche il Festival di Spoleto del 1969.

Assunto in RAI all'inizio degli anni Settanta come operatore (fra le sue prime collaborazioni nel 1974 lo sceneggiato *L'assassinio dei fratelli Rosselli*) abbandona quasi completamente l'attività di fotografo. Ad oggi ha ripreso la sua prima e antica passione per la fotografia e per il teatro.

Tavola dei contenuti

| | |
|----------|--|
| 00.00.00 | Preliminari. |
| 00.01.05 | Inizio della conversazione. Esordi come fotografo con il teatro. Scuola per cinematografia e fotografia. Incontro con Carmelo Bene tramite Tonino Caputo. |
| 00:02.32 | <i>Nostra Signora dei Turchi</i> al Beat 72 con le scenografie di Tonino Caputo. I rosoni leccesi richiamati dalla scenografia. Fotografie pubblicate su «Sipario». «Il mondo» con fotografie su preti e monache. Anna Sbordoni. <i>Pinocchio</i> , <i>Salomè</i> fatti in precedenza. |
| 00:05:47 | L'incontro con Carmelo Bene. Siniscalchi amico comune. L'egocentrismo 'leccese' di Bene. <i>Nostra Signora dei Turchi</i> : le prove, le difficoltà di rapporto con gli attori, la scenografia, la divisione del palco. La musica lirica. Le prove. L'immagine e il lavoro da fotografo. L'importanza di poter assistere a tutte le prove. La differenza da oggi. |
| 00:10:50 | La RAI e l'interruzione del mestiere di fotografo. La ripresa oggi della fotografia ai giovani gruppi musicali e teatrali. |
| 00:11:35 | Carmelo Bene al Beat 72: gli spettatori. Gli spettacoli affollati e gli spettacoli con due o tre spettatori. La modificazione degli spettacoli da una sera all'altra. |

Le memorie

- 00:13:16 Fotografare al buio. La sfida degli spettacoli di Bene. *Manon* all'Arlecchino era invece ricca di luci. *Nostra Signora dei Turchi* era quasi al buio: in certi momenti sole due candele in scena.
- 00:16:43 Carmelo Bene in scena. La forza e il carisma. La paura di quello che poteva accadere. Il lavoro sulla voce. La musica classica.
- 00:20:28 *Manon*. Le prove e le fotografie. Rapporto conflittuale con gli attori. Alfiero Vincenti. Rosa Bianca Scerrino. Ugo Tarpini.
- 00:25:58 Il rapporto con le riviste, «Sipario» innanzitutto. La redazione romana e Fabio Mauro. «Il mondo».
- 00:29:50 Il Living a Roma. *I Mysteries*. Giancarlo Nanni. La reazione del mondo teatrale al Living. Polemiche. Fotografare il Living: le difficoltà. Gli attori fra il pubblico.
- 00:39:25 Esigenza di mischiarsi al pubblico. I banchi da scuola in platea al Beat. Carmelo Bene fra il pubblico.
- 00:41:22 Mario Ricci. Orsoline e poi Abaco. Il lavoro di Ricci con i burattini. Mario Privitera. Citazione di *Gulliver*. Libro che il figlio sta facendo sul padre. Il ricordo delle prime marionette. Difficoltà a ricordare gli spettacoli. L'importanza di vivere il processo di costruzione dello spettacolo.
- 00:53:08 L'atmosfera politica Roma e il teatro: due ambienti separati. Forse «non ero abbastanza preparato all'epoca... forse mai».
- 00:57:02 Provenienza come cultura e come studi dal mondo del cinema. Padre (Giorgio Orsini) direttore della fotografia in cinema, madre attrice nel periodo dei telefoni bianchi. Durante la guerra gli studi cinematografici si spostano a Tirrenia e Riccardo Orsini nasce a Pisa.
Madre dopo la separazione dal padre diviene la compagna di Giulio Turcato. La vita nell'ambiente artistico vicino a Turcato. Trattoria Menghi in via Flaminia antagonista del Re degli amici in via della Croce.
- 01:03:57 Episodio che è emblematico della cultura romana: generosità del momento e l'inaffidabilità totale.
- 01:05:10 Episodio a Parigi dove va per consegnare i quadri di Tonino Caputo a una Mostra. Differenza delle due culture. Esempio analogo su Torino.
- 01:10:10 Influenze del mondo dell'arte sulla cultura e la sensibilità estetica.

aA

329

Il Beat 72.
Le prime stagioni

- 01:12:24 Nascita dell'idea di fare il fotografo con il padre, sul set. Inizio del contratto RAI dopo una mostra fotografica in un circolo socialista in Via della Lungara. Inizialmente lavora in sceneggiati come i *Fratelli Rosselli*. Poi operatore al Telegiornale.
- 01:18:24 Conclusione dell'intervista.

Intervista a Prati Marilù, di Oliva Giada

Roma, 20 novembre 2012

Progetto «Il Beat 72», Collezione Ormete (ORMT-02d)

Nota biografica

Marilù Prati esordisce in teatro con lo spettacolo di Mario Ricci *Edgar Allan Poe* nel 1967 e, dopo un lungo viaggio in India, nel 1971 è protagonista accanto a Carlo Cecchi di *Le statue Movibili* di Antonio Petito, *Il bagno* di Vladimir Majakovskij (1971) e *Tamburi nella Notte* di Bertolt Brecht (1972). È poi accanto ad Eduardo De Filippo per tre anni e partecipa a *Gli esami non finiscono mai* nel 1973, *Lu curaggio de nu pompiere napulitano* e *Na santarella* (1975). Nel 1975 partecipa a *Utopia*, un montaggio di cinque commedie di Aristofane con la regia di Luca Ronconi, che debutta alla Biennale di Venezia (e poi è Festival d'Automne di Parigi, a Berlino ed all'Edinburgh International Festival). Con Adriana Asti è interprete di *Come tu mi vuoi* di Luigi Pirandello, con la regia di Susan Sontag per il Teatro Stabile di Torino. È protagonista di *Felicitas* di Mario Prosperi con la regia di Augusto Zucchi, de *La più forte* di A. Strindberg con la regia di Italo Spinelli, di *Chiacchiere* di J.F. Noonan con la regia di Franco Però. È la perfida Lady nel *Macbeth* di W. Shakespeare diretto da Massimiliano Troiani, di *Ritornati dal passato* di e con Riccardo Pazzaglia; de *La Principessa Brambilla* di E.T.A. Hoffmann con la regia di Puecher, de *La palla al piede* di G. Feydeau regia di Armando Pugliese, del *Bicchiere della staffa* di Pinter con Toni Bertorelli. È interprete e autrice dell'adattamento teatrale dell'*Elogio della follia*, tratto dall'omonimo testo di Erasmo da Rotterdam, in scena al Teatro Manzoni di Milano con la regia di Massimiliano Troiani, nell'ottobre 1992. Con la regia di Mario Monicelli nell'estate 1994 è al Festival della Versiliana, nello spettacolo *Relazioni Pericolose* con Dominique Sanda e Laura Morante. È tra i protagonisti de *L'albergo del libero scambio* di Feydeau con la regia di Mario Missiroli e di *Il figlio di Pulcinella* di Eduardo De Filippo con la regia di Roberto Guicciardini.

Al Festival di Benevento '99 è protagonista di *Venditori* di Edoardo Erba con la regia di Toni Bertorelli. Con la regia di Gleijeses è la protagonista di *Don Giacinto* di Viviani al Festival di Benevento e di *Lacrime Napoletane*. Mette in scena al Palazzo delle Esposizioni di Roma *La vedova del greco* e *La storia della beata Loretta* con Renato Nicolini. Con Nicolini (anche autore e regista) interpreta *Patria e Mito* un testo sul risorgimento e i miti greci.

Dal 2002 dirige assieme a Renato Nicolini il Laboratorio Teatrale Universitario "le Nozze" di Reggio Calabria.

Nel 2010 è interprete, con Renato Nicolini, de *La principessa Brambilla* di Hoffmann nella "Cerimonia" per il Quirino Revolu-

Il Beat 72.
Le prime stagioni

tion MAD (regia di Lorenzo Gleijeses). Nel 2011 debutta accanto a Nicolini in una nuova messinscena di *Patria e Mito*, con la regia di Ugo Gregoretti in prima nazionale al 54° Festival dei Due Mondi di Spoleto. È del 2013 *Faccia di capra*, da Gian Battista Basile (regia di Suriano).

È autrice (oltre che interprete e regista) di *Bumbulè* andato in scena nel '77 al Teatro Alberichino di Roma; di *Infelicità senza desideri*, tratto dall'omonimo romanzo di Peter Handke, dell'*Elogio della follia* dall'omonimo testo di Erasmo da Rotterdam; della commedia musicale *Chiamami Mae West*; de *La storia della Beata Loretta*; di *Elyssa la regina errante* da un romanzo di Fawzi Mellah, di *In pieno nel mondo* (2014), *Corinna, Corilla e Amarilli* (2015).

Tavola dei contenuti

- 00:01:10 Preliminari.
- 00:00:25 Arrivo a Roma nel 1967. Lavoro con Mario Ricci conosciuto dopo un provino per uno spettacolo *Edgar Allan Poe*. Teatro Immagine.
- 00:02:35 Ricordo di un momento dello spettacolo. Claudio Privitera. Viaggio in India nel 1968.
- 00:03:15 Roma in quegli anni: esperienza di particolare stimolo intellettuale o creativo. Le cantine romane.
- 00: 04:34 Incontro a Piazza Navona con Elsa Morante e Carlo Cecchi. Amicizia. Angelica Ippolito, Sergio Tramonti, Carlo Cecchi, Elsa Morante, Italo Spinelli, Luisa De Santis.
- 00:05:52 Elsa Morante, quasi simbolo di Roma. Maestra d'arte e di vita.
- 00:07:20 Carlo Cecchi vuole mettere in scena le *Statue Movibili* di Petito. Padre artista e cantante, appassionato di teatro. Fare Petito in napoletano fu una grande gioia.
- 00:08:47 Concettina, la parte della sarturella. Augusto Pesarini il Pulcinella. Aldo Puglisi in *Zia Cornelia*. Giancarlo Palermo, il nipote.
- 00:10:15 Carlo Siliotto che suonava dal vivo la chitarra. Canzoni. Legame con la tradizione antica napoletana rivisto con occhio contemporaneo.
- 00:10:54 Debutto al Beat 72. Elsa Morante alla prima.
- 00:11:25 Franz Prati pittore fece le scene di *Statue Movibili*, *Bagno e Tamburi nella notte*.
- 00:12:05 *Tamburi nella notte* con Toni Bertorelli. Giancarlo Palermo. Spettacolo molto duro.


Le memorie

- 00:12:47 Grandi tournée attraverso il circuito ARCI. Rete poi sfrangiata. Situazione di oggi.
- 00:14:06 Allora una situazione straordinaria per opportunità.
- 00:14:33 *Bagno* di Majakovskij. L'addetta culturale del partito. Teatro espressionista. Gigio Morra nel ruolo del cantastorie. Mescolanza di stili. In compagnia anche Italo Spinelli e Massimiliano Troiani. La compagnia assimila al suo interno alcune esperienze portate da Spinelli e Troiani: in particolare il formalismo dell'assemblea.
- 00:17:20 Film di Ugo Gregoretti sul *Bagno*.
- 00:17:58 Dopo tre anni con Cecchi, il passaggio nella compagnia di Eduardo De Filippo. Peppino meraviglioso attore comico. Eduardo autore. Provino come corista in *Santarella*.
- 00:20:10 Ritorno con Cecchi per il *Bagno*. E poi ritorno con Eduardo con *Gli esami non finiscono mai*.
- 00:20:56 Compagnia di Eduardo con molti giovani. Tre anni. *Coraggio del pompiere napoletano* di Petito. Esperienza formativa con Eduardo.
- 00:22:09 Rapporto con il pubblico di Eduardo. Sua naturalezza. Tournée con Eduardo (Eliseo di Roma, Pergola di Firenze, tutti grandi teatri).
- 00:23:04 Incontri con Paolo Stoppa, Rina Morelli. La semplicità del grande attore di allora. La compagnia come una grande famiglia. Per esempio a Firenze festeggiamento del Natale come in una grande famiglia. Rapporto con Eduardo.
- 00:25:22 *Na Santarella* come protagonista. Esaurimento dell'esperienza con Eduardo.
- 00:26:23 Luca Ronconi. 1975, a Venezia. Poi Berlino, Edimburgo, Berlino.
- 00:27:18 Casa a Campagnano di Cecchi dove avvenivano le prove della compagnia con Carlo Cecchi. Clima di grande amicizia. Prove dure. Recitazione brechtiana. Lo straniamento.
- 00:28:20 Cecchi e la semplicità. Intelligenza registica straordinaria. Problematicità del carattere di Cecchi.
- 00:31:14 Il pubblico del Beat. Elsa Morante. Beat come spazio in cui andare e da frequentare. Punto di arrivo per molte esperienze.
- 00:32:55 Vasilicò, Roberto Benigni, Cavallo, Carlo Monni, Donato Sannini. L'Alberichino. *Bumbulè* monologo fatto all'Alberichino alla fine degli anni Settanta. Estate romana. Renato Niccolini come catalizzatore delle esperienze romane precedenti.

aA

333

Il Beat 72.
Le prime stagioni

- 00:35:54 “Teatro in città” che si svolgeva a Villa Borghese. Ariane Mnouchkine. Proiezione del *Napoleon*.
- 00:37:11 Festival dei poeti. Andrea Anderman il film su Castel Porziano (*Castelporziano. Ostia dei poeti*, 1980). 30.000 persone. Simone Carella. Franco Cordelli.
- 00:39:12 Fine dell’Estate romana e chiusura di Roma e non solo.
- 00:40:05 Prima del 1971. Elsa Morante e Carmelo Bene.
- 00:41:51 Spettatrice al Beat. *120 giornate di Sodoma*. Beat come una casa in cui si andava. Cinque piccoli musical musicati da Zaccagnini negli anni Ottanta al Beat.
- 00:43:15 Festival di Spoleto. Valentino Orfeo che faceva a Spoleto uno spettacolo. Memè conosciuto dopo. *Pirandello chi?* Teatro vivo. *Statue movibili* e la maschera napoletana.
- 00:45:45 *Chi mi aiuta* di Valerio Zecca, 1984, con una scena girata al Beat 72. Hoffman la *Principessa Brambilla* sogno di metterlo in scena a Roma. Nel film alcune scene della *Principessa Brambilla* sono messe in scena al Beat. Con Luca Barbareschi.
- 00:48:57 La rete delle relazioni.
- 00:49:27 Esperienza del Teatro Valle. Perplexità.
- 00:50:2 Laboratorio teatrale universitario *Le Nozze* a Reggio Calabria. Renato Nicolini.
- 00:53:00 Struttura scenica dello spettacolo *Statue movibili*. Recitazione straniata. Tradizione napoletana d’origine in rapporto a cultura di avanguardia.
-  **8** 00:55:31 Freschezza e semplicità del recitare. Giancarlo Palermo. Non una farsaccia. “Ma le intenzioni iniziali...”. Il rallentamento recitativo.
- 00:57:30 Improvvisazione con Eduardo.
- 00:58:17 Genitori. Distacco generazionale. L’emancipazione femminile a Roma. Roma e il mondo artistico. Roma oggi.
- 01:02:33 Roma anni Settanta. I luoghi: piazza Navona, Pantheon, Santa Maria in Trastevere. Il pubblico. I luoghi teatrali: Beat, Alberichino. Estate romana. Il “Bus dei comici”. Documentario su Renato Nicolini di Marco Muller.
- 01:11:29 Film di Gianfranco Rosi.
- 01:12:09 Critiche su *Statue movibili* dell’«Unità» e «Messaggero». Incomprensione della critica rispetto alla sperimentazione dello spettacolo, alla mescolanza dei linguaggi, allo straniamento. Teatro popolare e il suo culto. “I Legnanesi” a Milano, operai del dopo lavoro. Paolo Poli.

Intervista a Rocchi Romano, di Orecchia Donatella

Roma, 3 marzo 2017

Progetto «Il Beat 72», Collezione Ormete (ORMT-02o)

Nota biografica

Nato a Teramo e diplomato all'Istituto statale d'Arte per la ceramica di Castelli (TE), Romano Rocchi dopo alcune esposizioni, nel 1966 inizia a lavorare nel settore dell'environmental art e nell'architettura di ambienti. Nel 1968 ottiene la cattedra di "Figura disegnata" al Liceo artistico di Cagliari. Nel 1970 è a Londra dove partecipa a esperienze di cibernetica applicata alle arti visive. Viene poi richiamato in Italia da Sebastiano Vassalli per mettere in scena *L'uccello di Dio*, di cui cura la regia e recita nel ruolo di Hitler.

Nel 1972 è a San Francisco dove inizia lo studio del corpo e del movimento. Nel 1973 è a Roma e attraverso Aldo Braibanti viene in contatto con il teatro di ricerca della capitale. Al principio del 1974 porta in scena *Vuoi giocare ai cannibali?* al Beat 72, dove incontra il compositore e musicista Antonello Neri con il quale inizia un percorso di ricerca sulla musica e il mimo. Con Neri e Luigi Maria Musati nasce *Tre*, uno spettacolo di convergenza fra mimo, musica e poesia. Nel 1976 è fra i soci fondatori dell'associazione culturale "Il cielo", di cui diviene il direttore artistico. Intanto prosegue la sua ricerca sul movimento e la musica e la collaborazione si estende a musicisti come: Luigi Cinque, Giuliano Zosi, Giorgio Battistelli, C. Bobo Show, Massimo Cohen.

Dopo una approfondita ricerca sul linguaggio del corpo nasce *Mimus*, che viene presentato nel 1979 in combinazione con i musicisti Antonello Neri, Antonello Salis, Claudio Mapelli al Music inn *Mimus* è uso del corpo come strumento musicale all'interno di una partitura che lo combina con altre sorgenti di musica. Nel 1982 insieme a Patrizia Bettini, Renato Mambor, Antonello Neri, Luigi Cinque realizza un progetto di estensione teatrale del *Faust* di Murnau. Nello stesso anno dà vita a un gruppo di ricerca che progetta ambienti polivalenti a tema fantascientifico (Wolf-Gang).

Nel 1988 viene invitato al teatro La Mama di New York, all'interno della rassegna "L'altra Italia" diretta da Dario D'Ambrosi, per realizzare *Mimus*, accompagnato dai musicisti Antonello Neri, Antonello Salis e Claudio Mapelli. Prosegue da allora e fino ad oggi la sua ricerca sul mimo musicale e astratto; all'interno di questo percorso progetta e costruisce una struttura mobile in legno, il Cubo, spazio astratto per le sue performance.

- 00:00:18 Gli esordi. La richiesta di Sebastiano Vassalli per una “operazione teatrale” a partire dal suo *Uccello di Dio* alla fine del 1969, mentre Romano Rocchi è a Londra. Esperienza precedente con il Centro Sperimentale a Teramo. Vassalli vuole portare in scena il suo testo (scritto per Ronconi) prima che Ronconi faccia uno spettacolo a partire da quell’idea.
Le prove a Teramo con Vassalli. Struttura scenografica e regia di Rocchi che assume anche la parte di Hitler.
Ronconi farà lo spettacolo più tardi, ma con un’altra drammaturgia.
- 00:07:20 Gli esordi a Teramo da ragazzi: “Eravamo quelli che non giocavano a pallone”. La compagnia di Teramo. Recita de *I promessi sposi*. Ivano Alberigo: signore che aveva fatto l’Accademia come insegnante di teatro. Fine della collaborazione con Vassalli.
- 00:13:24 Arrivo a Roma. La Fede. Aldo Braibanti. Collaborazione per il progetto *Virulenza* che decade per mancanza di sufficienti contributi. Ritorno a Londra e poi la chiamata di Sebastiano Vassalli.
- 00:17:50 Arrivo al Beat 72. Inizio con la compagnia di Teramo. Costituzione di una nuova compagnia tutta romana. Picabia.
Spettacolo teatrale vero e proprio. Rocchi e le scene.
- 00:19:52 Incontro con Antonello Neri al Beat 72: l’unico spettatore che rideva al momento giusto. “Mi ha insegnato come ascoltare la musica”. La passione per la musica di Neri. L’inizio della ricerca comune.
- 00:21:56 Spettatori divertiti al Beat ma non capivano
Atmosfera del Beat. Mai vuoto. Rapporto con altri locali.
- 00:24:35 L’impatto con Roma dopo San Francisco. Un’aria di libertà.
Proust di Vasilicò: una visione di spazio immenso in un locale piccolo. *Risveglio di primavera* e la Fede.
- 00:28:13 Roberto Benigni. Uguale ad oggi. Donato Sannini.
- Il parte
- 00:00:13 Descrizione dello spettacolo. Un uomo che sognava che era obbligato a mangiare bambini vivi. Poi iniziavano i manifesti: “Voi siete tutti accusati” e iniziava lo spettacolo. Quindi una frase poneva una cesura e prendeva l’avvio la presentazione della nuova compagnia (non più quella di Teramo). “Qui si piange e qui si ride...: questa è la Giostra”: e si apriva un altro discorso con la musica, i trapezi...
Scene semplici.
Amplificazione: un mangiacassette qualsiasi. Romano Rocchi commenta: “non mi sentivo apprezzato né capito”.

Le memorie

- 00:04:24 L'unico che comprese fu Antonello Neri. Una risata grassa. Inizia una ricerca che durerà nove anni. Sedute lunghissime in cui Neri suonava e Romano Rocchi agiva come mimo. È da allora che nasce il mimo Ro' Rocchi.
- 00:06:20 Seminario con Eugenio Barba a Carpignano, dopo l'*Uccello di Dio*. Barba sceglie dieci registi (5 dell'accademia e 5 liberi) per il suo seminario. Seminario meraviglioso e stressantissimo. Lavoro dalle 8 di mattina alle 18. Due volte alla settimana dalle 4 di mattina perché si andava al mare. Erano presenti anche tutti i componenti dell'Odin. Seminario sul movimento dedicato solo ai registi. Tutto a spese dell'Odin.
La cosa più difficile erano gli esercizi sulla voce al mare. Barba gli consiglia di fare il mimo. Vita in comune. Per Barba e l'Odin una vita solo di "teatro" che non corrisponde all'indole di Romano.
- 00:14:13 Il mimo. La ricerca con Antonello Neri. Studio sulla tensione musicale e su quella muscolare. Tre quattro ore al giorno per nove anni. Improvvisazione da ambo le parti. L'interesse per il suono, la sua purezza, come quella del movimento, della linea.
- 00:19:15 Allievo mentale di Decroux. Più che mimo, si intende come un musicista. I due si costituiscono in gruppo: "Mimus", mimo + musica, ma anche mimo antico, le radici del mimo quando non era ancora rappresentativo.

aA

337

...interruzione della registrazione.

Intervista a Vasilicò Giuliano, di Oliva Giada

Roma, 12 luglio 2012

Progetto "Beat 72", Collezione Ormete (ORMT-02b)

Nota biografica

Giuliano Vasilicò, nato nel 1940 a Reggio Emilia, entra in contatto negli anni Sessanta, durante una sua lunga permanenza in Svezia, con esperienze artistiche di avanguardia (letteratura, cinema, teatro). Nel 1969 a Roma dopo una decisiva esperienza al Teatro La Fede con Giancarlo Nanni, forma con altri artisti (Agostino Raff, Fabio Gamma, Ingrid Enbon e la sorella Lucia) una Compagnia con la quale mette in scena due propri testi, *Missione Psicopolitica* e *L'occupazione* in cui è impegnato anche come attore. Nel 1971 realizza una versione dell'*Amleto* con solo quattro personaggi. Lo spettacolo, con scene, costumi, musiche di Agostino Raff (e in cui il regista interpreta anche la parte del protagonista) è inserito in alcune rassegne (Festival di Chieri, ETI Ricerca, ecc.) e suscita l'interesse della critica e del pubblico. Da allora il teatro di Vasilicò si rivolge principalmente alla trasposizione teatrale di importanti opere letterarie. Nel 1972 la Compagnia allestisce *Le 120 giornate di Sodoma* (da De Sade) scene, costumi e musiche di Agostino Raff, e nel 1976 Proust (da *Alla ricerca del tempo perduto*) scene e costumi Goffredo Bonanni, quali metafore, a carattere prevalentemente gestuale, della violenza della "ragione" e dell'irrazionalità del "cuore". Questi lavori riscuotono un successo internazionale *Le 120 giornate* partecipa al "Festival Mondiale del Teatro" di Nancy e viene rappresentato successivamente, con tenute da record, in importanti teatri a Londra, Amsterdam, Parigi (con critiche positive anche di Roland Barthes). Il teatro di Vasilicò viene scelto per rappresentare l'avanguardia teatrale europea alla "Rassegna dell'Arte Europea" a Buenos Aires. Il *Proust*, presentato nelle rassegne dell'Ente Teatrale Italiano, riscuote un grande successo. Nel 1978 riceve il premio Mondello per il migliore spettacolo di ricerca dell'anno. I due lavori vengono replicati complessivamente per cinque stagioni. Dal 1978, dopo l'allestimento di un proprio testo, *L'uomo di Babilonia* (che partecipa con successo alle Rassegne dell'ETI) Vasilicò si impegna con il suo Gruppo in un progetto ambizioso: la teatralizzazione del romanzo di Robert Musil, *L'uomo senza qualità*. Nel 1984, dopo un lungo e complesso "work in progress", il Gruppo di Vasilicò, con Goffredo Bonanni, Teresa Pedroni, Fabrizia Falzetti, Bruno Sais, Agostino Raff, mette in scena al Teatro Valle di Roma (protagonisti Massimo Foschi e Lucia Vasilicò) la Parte Prima de *L'uomo senza qualità*. Il lavoro viene invitato alla Biennale di Venezia. Nel periodo dal 1985 al 1988 le principali opere realizzate

sono *Il ritratto di Dorian Gray* (con Maurizio Donadoni), *il Mago di Oz* (con Fabrizia Falzetti, Lucia Vasilicò, Riccardo Barbera), spettacoli in cui la vicenda scenica diviene un percorso per approfondire delicati “passaggi” della vita interiore. Nel 1989 il Gruppo di Vasilicò affronta nuovamente un’opera di Musil teatralizzando il racconto *Il compimento dell’amore*. Il lavoro, rappresentato in vari importanti teatri italiani (il Quirino di Roma, il Teatro Duse di Bologna, il Parenti di Milano, ecc.) viene invitato anche a Vienna, in occasione del “Cinquantenario” della morte dell’autore. Nelle stagioni successive, l’opera viene ulteriormente sviluppata e rappresentata in versioni sempre più avanzate. Nel 1995 Vasilicò riceve dal Senato di Klagenfurt, città natale dell’autore, il prestigioso “Premio Internazionale Robert Musil. In una idea di “spettacolo aperto”, la compagnia realizza, nel 1997-2000, una Trilogia composta da *Il Regista in scena*, *Il Percorso artistico*, *La ragione e il Sentimento*, spettacoli teatralmente autonomi, ma legati fra loro dal filo rosso. A partire dalla stagione 2003, la compagnia inizia un viaggio a ritroso nei suoi più importanti lavori “storici”, ricreando al Teatro India di Roma lo spettacolo ispirato a Marcel Proust, un ritorno alle radici per ricongiungersi e completare la Seconda Parte, mai teatralizzata, de *L’uomo senza qualità*. Dal 2006 Vasilicò si impegna in spettacoli di argomento religioso: *La Fede del Trecento*; *Santa Caterina da Siena* tratto dalle lettere della Santa; *Dal Vangelo secondo Giovanni* vincitore del Bando di Concorso Nazionale “I Teatri del Sacro ‘09”; *Il regista in scena*. Giuliano Vasilicò muore a Roma il 15 febbraio 2015.

Tavola dei contenuti

Primo file audio

- 00:02:00 1968. *La Fede*. Giancarlo Nanni. Prima esperienza come attore. Partecipazione al Festival di Spoleto.
- 00:03:57 Incontro con Ulisse Benedetti. Prima visita al Beat 72 allora un poco in crisi. Pochi spettatori.
- 00:05:48 Primi spettacoli, *Missione Psicopolitica*. Pubblico scarso. Lunghe prove al Beat. Un mese di spettacolo.
- 00:10:40 La compagnia, formazione: Giuliano, Lucia Vasilicò, Ingrid Enbom, Alberto Faenzi. Fabio Gamma (che inizia con l’*Amleto*).
- 00:11:20 *L’occupazione*. Ispirato all’occupazione universitaria a Roma.

Secondo file audio

- 00:01:20 *Amleto*. Quattro attori in scena. Prima collaborazione con Fabio Gamma, un idolo delle spettatrici. Pubblico numeroso. Moravia fra il pubblico intellettuale.

Il Beat 72.
Le prime stagioni

- 00:04:57 *Le 120 giornate*. Convivenza della vittima e del carnefice nello stesso uomo.
- 00:05:25 *Amleto* «portato allo scatto di nervi»: ritmo incalzante. Il pubblico attento. I 4 personaggi (Re, Regina, Amleto, Ofelia) avevano assorbito gli altri. Piazza Navona come ritrovo post spettacolo. Dimitri Tamarov nella parte del re prima dell'arrivo di Gamma. Non aderiva allo spirito dello spettacolo, troppo esibizionista. Una sera Lucia Vasilicò in scena lo prende a schiaffi. Quella sera stessa viene sostituito da Gamma.
- 00:12:33 Lucia Vasilicò-Ofelia era figlia del re, sorella e amante di Amleto.
- 00:13:23 Il finale dello spettacolo era una lotta che non finiva tra il re, la regina e Amleto. Lotta fra figli e genitori, uomo e donna... per molti minuti fino a che veniva buio e si vedevano solo più ombre come serpenti.
- 00:15:18 La scena del burattino. Il fantasma è fatto dal re stesso che assorbe l'omicida, e viene mosso da Amleto come fosse un burattino.
- 00:17:13 Giuliano Vasilicò come spettatore di altri spettacoli, in particolare di Memè Perlini.
- 00:19:57 *120 giornate*. Londra, Parigi. Commento ad alcune immagini. Scena quasi sul finale, dove le vittime venivano condotte a morte. Discorso alle vittime rapite. La fuga delle vittime e le reazioni del pubblico.
- 00:27:05 Alvin Curran.
- 00:29:10 Lo spazio nelle *120 giornate*. Non esisteva il palcoscenico. Collaborazioni con Cate Adrian e Bonanni. *Proust*. Il suo successo soprattutto all'estero.
- 00:32:54 Spettatori stranieri al *De Sade*. Tournée internazionale. Un mese a Buenos Aires con gli attori argentini proprio nel periodo in cui Allende venne ucciso.
- 00:36:52 Beat come spazio underground per eccellenza.
- 00:39:38 La gestualità, l'elemento visivo. Il passaggio alla parola con il *Proust*. Lunghe prove. Due anni di ricerca per *Proust*. Laboratorio aperto al pubblico. Richiesta che le giornate di laboratorio fossero riconosciute da Ministero come le giornate di recita. Manifestazione all'AGIS.
- 00:45:57 Ricordo di Carmelo Bene. Crisi nella preparazione del *Proust*. Prove per un altro spettacolo. Incontro con Roland Barthes.
- 00:51:20- Come in un confessionale. Barthes. Finalmente *Proust* va in scena.

Le memorie

- 00:54:39 Biglietti. Prove. Prende l'album di fotografie sul primo periodo e commento. Fabio Gamma.
- 01:01:30 Ricordo di quegli anni appena arrivato in Italia dalla Svezia. La balbuzie.
- 01:03:45 Teatro povero. Gli oggetti di scena. Agostino Raff. Aiuto scenografo Goffredo Bonanni. Massimo Napoli nel *Proust*.
- 01:06:11 Rapporto con gli attori. Lucia Vasilicò. L'inserimento di altri componenti per le *120 giornate*.
- 01:12:30 Fabio Gamma. Agostino Raff oggi all'Isola Tiberina. Goffredo Bonanni in Egitto.
- 01:16:44 Ulisse Benedetti. Momento difficile negli anni Ottanta.
- 01:19:40 Mario Ricci spettacolo sull'*Ulisse* di Joyce.
- 01:21:22 Mettere in scena un testo significa mettere in scena il lavoro dello scrittore nel passaggio dalla vita all'opera.
- 01:23:51 Simone Carella. Racconto di un episodio con la regia di Simone Carella: una sedia illuminata per un'ora, nel silenzio. Altri artisti di passaggio dal Beat. Riferimento al Carrozzone.
- 01:26:16 Apertura del Beat alle ore 21. Il pubblico numerosissimo alle *120 giornate di Sodoma*. Il passaparola per la pubblicizzazione. Elio Pagliarani.
- 01:29:00 Il pubblico delle *120 giornate*. Remake nel 2004. Alfredo Bonanni alle luci. Fabio Gamma offriva la minestra per tutti.
- 01:31:39 Le prove di *Proust*.
- 01:33:39 *L'uomo senza qualità* di Musil. Lavorare in teatro con la vita e il corpo degli attori.
- 01:36:44 Conclusione.

aA

341



aA

1. L. PAOLOZZI, *Mamma li turchi! Un nuovo Bene al "Beat 72"*, «Momento Sera», 30 novembre-1 dicembre 1966 343
2. G. DE CHIARA, *Emozioni e magia di un autore del Sud*, «Avanti!», 3 dicembre 1966
3. *Al Beat 72. Nostra Signora dei Turchi di Carmelo Bene*, «Il Popolo», 3 dicembre 1966
4. [Vice], *Bene esclude il pubblico. «Nostra Signora dei Turchi» una autobiografia esasperata*, «Paese sera», 3 dicembre 1966
5. AG.SA., *Lancia in resta contro porte già spalancate*, «L'Unità», 3 dicembre 1966
6. V. TALARICO, *Una vergine suppliziata rinuncia al Paradiso*, «Momento Sera», 3 dicembre 1966
7. [Vice], *Carmelo Bene al Beat 72*, «Il Tempo», 3 dicembre 1966
8. R. TIAN, *L'attore ribelle rivela come si è fatto turco*, «Il Messaggero», 3 dicembre 1966
9. S. DE FEO, *Il carnefice innamorato*, «L'Espresso», 15 dicembre 1966, p. 31
10. G. GATTI, *Nostra Signora dei Turchi*, «Noi donne», 15 gennaio 1967
11. [Vice], *Humor e Sade per «Salomè»*, «Paese sera», 20 gennaio 1967
12. *Bene-Wilde ripropone la «Salomè»*, «L'Unità», 20 gennaio 1967
13. C. AUGIAS, *Una raccolta di memorie divertente e feroce l'ultimo spettacolo di Carmelo Bene*, «Sipario», gennaio 1967, pp. 30-31

Il Beat 72.
Le prime stagioni

14. [AG.SA.], *Amleto, o le conseguenze della piet  filiale*, «L'Unit », 22 marzo 1967
15. V. TALARICO, *Ofelia ninfomane*, «Momento Sera», 22 marzo 1967
16. *Un altro «Amleto» di Carmelo Bene*, «Il Tempo», 22 marzo 1967
17. E. FLAIANO, *L'Amleto Bene s'  rifugiato in cantina*, «L'Europeo», 6 aprile 1967
18. A. ORECCHIO, *Il bandito convulso*, «Paese sera», 12 aprile 1967
19. [AG.SA.], *Salvatore Giuliano*, «L'Unit » 12 aprile 1967
20. R. WILCOCK, *Carmelo Bene e il piacere del ritorno*, «Sipario», aprile 1967, p. 34
21. R. WILCOCK, *Dalla cronaca un mistero statico-profano. Salvatore Giuliano di Nino Massari*, «Sipario», maggio 1967, p. 22
22. F. QUADRI, *Che cosa va bene a Carmelo Bene?*, «Panorama», 22 giugno 1967, pp. 69-70

I. L. PAOLOZZI, *Mamma li turchi! Un nuovo Bene al "Beat 72"*, «Momento Sera», 30 novembre-1 dicembre 1966

L'estroso scrittore-attore-regista presenta, in maniera sempre più eccitante e personale, la riduzione scenica di un suo romanzo ispirato all'assedio di Otranto ad opera dei Saraceni.

Nuovo spettacolo per Carmelo Bene che debutterà giovedì al teatro-cabaret Beat 72, di via G. Belli 72. Sono finite da poco le discussioni, le polemiche, le ironie su *Il rosa e il nero* ed ecco l'attore-regista-sceneggiatore che rappresenta il vero fenomeno teatrale italiano, alle prese con un nuovo testo. Questa volta la riduzione la farà di se stesso, o meglio del libro *Nostra Signora dei Turchi* di cui è l'autore.

L'esperimento che tenta di realizzare Carmelo Bene è di grande importanza: si tratta di una nuova possibile lettura di un libro, una lettura che potrebbe rivoluzionare la maniera usata fino ad oggi. In fondo, dice oggi l'attore, io vengo incontro ai lettori inesperti e poco preparati; soprattutto un certo tipo di letteratura moderna, sperimentale, li colpisce restando, però, estranea alla loro comprensione. Libri in cui è abolita la logica concatenazione dei fatti, è cancellato il tempo, è perso ogni interesse per i contenuti, e quasi tutti gli esperimenti che si compiono attualmente avvengono in questo senso, quindi i fruitori sprovveduti vanno guidati, bisogna spiegare loro in qualche modo che esistono maniere di leggere senza cercare una "storia" o reclamare una "trama", che sono poi gli affossatori di tanti libri «nati-morti».

Un metodo chiarificatore potrebbe essere, dunque, quello di Carmelo Bene: sul palcoscenico si muovono gli attori ai quali è affidato il compito di recitare la parte dialogata e quella mimica, un nastro magnetico inciso accompagna lo spettacolo per tutta la sua durata, "leggendo" brani del testo, e insieme un commento musicale sottolinea alcune azioni.

Nel caso di *Nostra Signora dei Turchi* la riduzione teatrale del libro di Carmelo Bene avverrà secondo questa nuova lettura: dato che gli spettatori devono essere a contatto di gomito con gli attori, occorre uno spazio molto ridotto e nel Beat 72 ha trovato l'ideale.

La scena sarà divisa dagli spettatori con una serie di vetri, dietro ai quali reciteranno o mimeranno delle azioni gli attori. Naturalmente i vetri hanno una loro importanza semantica nel contesto: si aprono, si chiudono in faccia al pubblico per evitare i rumori assordanti (da cui il pubblico viene frastornato), piangono lacrime di pioggia, si appannano per nascondere alla vista degli estranei ciò che avviene dietro, insomma sono i veri protagonisti.

Un nastro registrato con brani tratti dal libro accompagnerà tutto lo spettacolo, facendo una specie di commento all'azione e intercalando brani lirici, Strauss, Puccini e Gounod.

Attori saranno unicamente Carmelo Bene e Lidia [sic] Manicelli: ognuno interpreterà varie parti. Lui sarà un protagonista alla ricerca del suo primo amore, in antagonismo con il secondo, confusamente felice con il terzo. Lei sarà Santa Margherita, una creatura celestiale smaniosa di soddisfare alcune voglie molto terrene e per questa ragione prenderà le spoglie del primo amore con tutte le conseguenze necessarie e immaginabili.

In seguito diventerà la servetta che il protagonista morto incontra nel cimitero di Otranto, dove sono conservate le spoglie, ossa, teschi, membra e cartilagini dei martiri uccisi dai turchi: una servetta distratta dalla vista di una pila di piatti sporchi mentre dovrebbe portare a termine il suo colloquio d'amore con il cavaliere in armatura medievale, e male gliene incoglie, perché mentre è lì distratta, china sul lavabo, il cavaliere poco gentiluomo ne approfitta e la possiede in maniera poco ortodossa.

Insomma, uno spettacolo che dovrebbe darci le «nostre» soddisfazioni teatrali, questo *Nostra Signora dei Turchi* e dimostrare quanto Carmelo Bene continui nella sua linea dissacratoria, venata di ironie e umorismo, da vero uomo di teatro.

2. G. DE CHIARA, *Emozioni e magia di un autore del Sud*, «Avanti!», 3 dicembre 1966

Con lo spettacolo allestito al "Beat 72" e del quale è egli stesso regista e protagonista, il giovane uomo di teatro raggiunge il suo miglior risultato.

Questa volta Carmelo Bene predica in una minuscola cantina dalle parti di piazza Cavour, un ristretto sotterraneo adatto sì e no alle casalinghe dimensioni dello spettacolo di cabaret: ebbene, infarcito di magia istrionica, di musica struggente, con le pareti che grondano colori, con le luci che simulano pleniluni metafisici, iersera il piccolo luogo sembrava spalancarsi, dilatarsi per pura virtù emozionale. Ancora una volta Carmelo Bene opera il suo prodigio, ancora una volta riesce a tradurre in termini perentori e travolgenti di teatro la sua privata condizione di artista sempre al limite dell'incandescenza e sempre visitato dagli umori macabri dello scetticismo: una condizione di rabbia e di impotenza, di ardore e di pigrizia, di urgenze razionali e di irrazionalità di ritorno. Dopo aver sempre scelti e approntati i suoi testi come occasioni di autobiografia, stavolta Carmelo Bene punta meno indirettamente sulla coincidenza: *Nostra Signora dei Turchi*, infatti, è la sintesi del romanzo dallo stesso titolo che Bene pubblicò lo scorso anno e nel quale – in chiave di inebriante narcisismo – egli mescolò e confuse le sensazioni di una adolescenza tutta «datata» da odori, sensazioni, prospettive di antiche leggende moresche della sua terra (Otranto, la Puglia) rivissute in una contemporaneità senza epopea, e poi

l'ossessione di un sesso spaventato, mortificato dalla presenza di un indelebile, stregonesco medioevo fitto di monache sante, di reliquie, di minacciose apparizioni, tibie, ossari, fantasmi inquieti, cavalieri della fede che covano sotto la corazza erotismo ed asceti; e l'olfatto tiranneggiato dagli aromi violenti della cucina del sud e, su tanta ansia di infinito, di assoluto, di cosmico, di foscolianamente ruggente, l'immane pa-pa-zum delle romanze liriche predilette dalla chiusa borghesia paesana.

Queste le emozioni (poiché per emozioni si può riferire il teatro di Carmelo Bene) che ha provate iersera il pubblico del «Beat 72»: uno spettacolo tutto tenuto sul filo di un urlo accorato, un lungo singhiozzo di impossibilità all'azione di chiarire, spiegare, individuare; abbagliato da sintesi folgoranti (è un lucido capolavoro, la scena del frate cialtrone che prepara leccornie ai fornelli e impreca contro un giovinetto pruriginoso del quale simula reazioni ed interventi), avvolto in una costante nebbia di sensualità stimolante, sempre proiettato verso una autentica pietà che lo sberleffo sottolinea anziché dissolvere, lo spettacolo si propone come canto disperato, come condanna alla solitudine, non alleviata né dalla compagnia dei sogni né dalla droga della mistificazione, né dall'apparente pienezza dell'afflato barocco. «Abbiamo corpi bellissimi... dunque non amare nessun altro che te»: è una battuta tragica e feroce, l'ultima tappa verso la sconsolata pietrificazione della solitudine di Narciso.

Da ciò che abbiamo fin qui detto si potrebbe pensare ad una folla di attori su un palcoscenico sterminato: ma il boccascena è largo due metri, gli attori sono soltanto tre. Carmelo Bene che si moltiplica e si travasa negli antagonisti; Lidia [sic] Mancinelli che prospetta con volto di cera la noia di un amore possessivo cui una parvenza di santità convenzionale funge da riscatto; e Margherita Puratic che presta le lusinghe del suo corpo adolescente agli abbandoni di una sensualità pigra, ottusa, animale. Tutti e tre giusti, alienati come spettri, come creature d'acquario visitate a strappi dall'urgenza del sangue. E non possiamo dimenticare l'intervento del pittore Antonio Caputo che ha creato un dispositivo scenico perfettamente adattato, coi suoi vetri, i suoi ori, le sue calcificazioni saracene, ai modi smemorati e crudeli e ironici – da *paradiso perduto* – della rappresentazione. Probabilmente *Nostra Signora dei Turchi* è l'impresa migliore tra quelle sinora firmate da Carmelo Bene: e probabilmente, questo spettacolo potrà aprire un discorso nuovo nella storia di un artista che sta giocando le sue carte nell'ambito di una ricerca formale che, sempre di più, confluisce in una precisa posizione di pensiero.

3. VICE, *Al Beat 72. Nostra Signora dei Turchi di Carmelo Bene*, «Il Polo», 3 dicembre 1966

In una cantina peraltro satura di fumo ma arredata con un minimo di civettuolo buon gusto, Carmelo Bene ci ha propinato un altro dei suoi enigmatici spettacoli. Ebbene ci sia consentita un'osservazione medico-farmaceutica, del resto in carattere con la minuziosa lezione che il Bene stesso ci offre in scena sul modo di praticarsi un'iniezione: questa volta, ancora più delle precedenti, ci sembra che la dose di astrusità, di estrosità, di gratuita demolizione di ogni senso logico usata nello spettacolo, sia stata visibilmente eccessiva. Continuando di questo passo si arriverà agli effetti di una droga. Del resto, siamo già su questa strada. Nella prima parte dello spettacolo il pubblico non ha compreso minimamente che cosa fosse accaduto sulla scena. Nell'intervallo, infatti, ognuno ha interrogato i vicini, dapprima con naturale timidezza, con la paura di sentirsi gettare in viso un significato non afferrato magari per distrazione, per impreparazione, poi con sempre maggiore padronanza di sé perché l'ammissione di non aver compreso nulla si faceva normale, comune. Naturalmente qualche saccente cultore del Bene v'era tra i sessanta spettatori (tanti sono grosso modo i posti a disposizione al Beat 72), ma pur con un ghigno di profondo disprezzo, ascoltava le discussioni senza intervenire.

Nella seconda parte le cose sono andate leggermente meglio. Qualche parola se non altro si è potuta afferrare in quell'ormai abituale mare di musiche, di voci contrapposte, di disperate smorfie, di grida, di gesti senza senso. E all'uscita, dopo i soliti immancabili applausi, vi era per lo meno la possibilità di discutere su quattro o cinque tesi contrastanti circa le presunte intenzioni dell'autore. Ma forse soltanto questo voleva Carmelo Bene. E ammettiamo pure che ci è riuscito. Ci è riuscito tanto bene che nessuno potrà mai dire se portare in quell'inferno una Santa, come egli ha detto, farla in un certo senso personaggio fosse atto irriverente, o addirittura blasfemo, o, al contrario, fosse un segno improvviso di acquisita conoscenza dei valori sovrumani.

Ancora una volta dobbiamo dire «peccato»! La scena articolata da Carmelo Bene era suggestiva, quel suo recitare in un ambiente chiuso, dietro i vetri delle finestre che lo dividevano dal pubblico poteva essere motivo di suggestioni, come lo è stato il gioco delle luci, in una ricerca di ambientazione orientale. Ma quel che conta in teatro sono purtroppo soltanto i risultati. E dei risultati abbiamo già parlato.

4. [VICE], *Bene esclude il pubblico. «Nostra Signora dei Turchi»: una autobiografia esasperata*, «Paese sera», 3 dicembre 1966

Vorremmo far osservare a Carmelo Bene che a teatro è più che lecito presentare un paradosso del teatro, questo sì; ma che è necessario non oltrepassare quella provocazione-limite, al di là della quale non troviamo ulteriori audacie, bensì il rischio di parlare ai muri. Del resto le ragioni della temerarietà sono più valide, quanto più costituiscono oltre che un messaggio anche una lezione di stile; quanto più, cioè, vengono comunicate, trasmesse, tese fra chi parla e chi ascolta. Che poi il messaggio sia polemico, beffardo, volutamente irritante, cinico e perfino offensivo, questo è un altro paio di maniche: sta al pubblico di rispondere come meglio crede. Ma nella *Nostra Signora dei Turchi* che Bene ha presentato ieri al Beat 72 sembra che l'autore-attore non si ponga affatto il problema di affermare o negare qualcosa dinanzi a testimoni: anzi diremmo che se viene compiuta un'operazione, questa è di cancellare e sopprimere ogni testimone.

Il caos, le impennate, le promiscuità linguistiche, le trovate, gli ermetismi e i barocchismi che caratterizzano il teatro di Carmelo Bene, avevano una loro forza irrisoria in spettacoli come *Amleto*, *Faust*, *Manon* o anche come il recente *Monaco* eravamo, infatti, di fronte a personaggi e vicende ben rinchiusi in una loro convenzione, o per lo meno in una loro tradizione, che venivano invasi e messi a soqquadro dal personaggio-Bene. Il pubblico era in grado di stabilire la misura della beffa, quindi dire sì o no, di accettare o di indignarsi.

Ma questa *Nostra Signora dei Turchi* è praticamente un'autobiografia interiore, cioè qualcosa già di per sé decisa a non farsi recitare (infatti, vi è in scena una specie di quarta parete alla rovescia, una porta a vetri che separa l'attore dalla platea e non la platea dall'attore); appaiono completamente inutili le forzature e le deformazioni del linguaggio, il gioco simbolistico di luci, ombre, lacrime, fornelli a gas, dialoghi e monologhi incomprensibili, innesti sepolcrali, sequenze di Telegiornale, violenze mimiche, gesti stravolti. A teatro un'autobiografia diretta è già una provocazione, perché purtroppo la gente oggi non è per niente desiderosa di sapere quel che accade agli altri; ma deformare la situazione scenica fino all'esasperazione, recitare contro il pubblico, significa in un certo senso contraddirsi, cioè escludere l'uditorio dopo averlo convocato per ascoltare una confessione o, peggio, imporre a qualcuno un soliloquio senza dargli la possibilità di ribattere.

C'è insomma in questo spettacolo di Bene la precisazione di temi già latenti dell'attività dell'attore: il sogno di esibirsi come in delirio e come un'*anima bella* al contrario (ironica, sgradevole, sporca, un po' cenciosa, con un linguaggio alato che però non vuol dire nulla): la concezione romantica e aristocratica del teatro dove

il popolo è bestia e l'attore padrone; un amore quasi dannunziano per i gonfiori e le estenuazioni del comportamento; una teatralità anti-teatrale che nel caso specifico e per tutto ciò che abbiamo detto, serve solo ad avvitare le cose. Infatti Carmelo Bene si sta avvitando, i suoi paradossi stanno eliminandosi l'uno con l'altro. Ma c'è un punto a suo favore: l'aria disarmata e disinteressata con cui si presenta davanti ad un pubblico che non solo storce il naso, sbuffa e sbadiglia. Accanto a Bene, in *Nostra Signora dei Turchi*, sono Lidia [sic] Mancinelli (Santa Margherita) e Margarita [sic] Puratich (amore-ricordo del protagonista). Applausi. Repliche.

5. AG.SA., *L'ultima novità di Carmelo Bene. Lancia in resta contro porte già spalancate*, «L'Unità», 3 dicembre 1966

Ramingo dall'uno all'altro dei piccoli teatri di Roma, Carmelo Bene ci ha condotto stavolta nello scantinato che, all'insegna Beat 72 (non si tratta di una cifra sia pur moderatamente avveniristica; è solo il numero della strada: via G. G. Belli, presso piazza Cavour), si è aperto da qualche tempo ad attività più o meno sperimentali. Il nuovo spettacolo di Bene s'intitola come un suo libro, già edito: *Nostra Signora dei Turchi*, e dovrebbe essere un compendio delle esperienze finora svolte dall'autore-attore, almeno secondo le di lui dichiarazioni.

Il compito del cronista drammatico, in certi casi, somiglia – con esclusione dei pericoli più gravi – a quello d'un inviato su fronti di guerra o di alluvione: lo colpiscono affermazioni perentoriamente contraddicentisi, movimenti regolati da disegni occulti, frasi smozzicate e cancellate da rumori, da boati, da fragori, nei quali dissolvono anche le musiche – le più diverse –, cui Bene ha dato largo spazio nel nastro magnetico che sottende e accompagna l'azione, per buona misura.

Ma, in sostanza – e ci scusino gli spettatori che avranno inteso o intenderanno altrimenti –, ci troviamo qui di fronte (nel vago richiamo storico alla presa di Otranto, e alla strage dei suoi abitanti, per mano degli Infedeli) la parabola d'una riluttante vocazione al martirio: il personaggio principale – forse vittima di quel lontano massacro, ma senza pace di tomba, a mo' dei vampiri – oscilla tra vita e morte, tra dimensione terrestre e affinata spiritualità, tra amor sacro e amor profano. Due Margherite, prima e dopo la cura, l'una carnale e placidamente borghese, l'altro eroica e aureolata, tentano il faustiano protagonista. Che, per quanti zompi faccia, non riesce a metter ali alla sua malcerta distanza, nonostante i reiterati inviti della Santa.

La quale è, peraltro, una sorta di maledetta scocciatrice, una specie di ossessiva crocerossina, e ha magari qualcosa della fata di

Pinocchio. Invece d'involarsi in Paradiso, il suo Cavaliere defungerà al culmine di un'orgia gastronomico sessuale, con gran dispiegamento di spaghetti sulla minuscola ribalta, e perdendo a pezzo a pezzo l'armatura indossata per l'occasione. Defungerà, comunque. Di avanguardia o di retroguardia, o così così, gli attori amano morire in scena. E perché negargli questa soddisfazione? Con tanti auguri di ottima salute, naturalmente.

A parte ciò, il talentaccio di Carmelo Bene (affiancato da Lidia Mancinelli e Margarita Puratich) è fuor di dubbio, come la sua immaginazione visionaria, le sue singolari qualità psicomotorie. Ma continuiamo a pensare che, catafratto nella propria irriverenza, egli si avventi, lancia in resta, contro porte già abbondantemente spalancate. Eccolo citare, demistificando il culto ipocrito [sic] del sacrificio, *Il vero Della Rovere* di Indro Montanelli, e uno sproloquio introduttivo del medesimo. Il passaggio è divertente, ma prendersela con Montanelli, a tale riguardo, è sin troppo facile. La borghesia ha ben altri usberghi che la *Domenica del Corriere*, sui quali picchiare, specialmente oggi.

Risate e franchi applausi, a ogni modo. E si replica.

6. V. TALARICO, *Una vergine suppliziata rinuncia al Paradiso*, «Momento Sera», 3 dicembre 1966

«Nostra Signora dei Turchi» si ispira vagamente alla tragica vicenda di Otranto assediata e distrutta dagli infedeli – Un bombardamento di musiche di opere e di canzoni sopraffà a volte i monologhi dell'interprete.

Tutto si può dire di Carmelo Bene, tranne che non abbia il senso dell'umorismo e del colore. Molti lo ritengono un dilettante, o un fanatico alla ricerca di pubblicità magari attraverso le cronache giudiziarie. Basta, del resto, farsi una cattiva fama, in un paese di persone serie come il nostro, per essere perpetuamente, almeno in certi ambienti, considerati degli intrusi se non dei fuori legge. Ha voglia Carmelo Bene di far inserire nelle cronache dei giornali che in Corte d'Appello i giudici hanno ritenuto non offensivo né per la morale né per la religione un certo suo spettacolo incriminato, e anzi alcuni suoi diffamatori sono stati, a loro volta, messi sotto processo (ma c'è stata l'amnistia). Molti, ancora, al nome del bizzarro attore, regista e scrittore sorridono d'indulgenza quando, addirittura, non scoppiano in crisi di collera. Il bello, poi, è che Carmelo Bene non solamente non è quel dilettante che, nel migliore dei casi, si vuol giudicare, ma avrebbe tutti i numeri per piacere proprio ai benpensanti. Badate, non è un paradosso, Carmelo Bene, a guardare con attenzione i suoi spettacoli, ha qualità di regista e attore da «vecchio teatro», ha una sua foga, una sua,

senza offesa, «gigioneria» che molti mattatori del bel tempo antico gli avrebbero invidiato. Ma ha anche, si capisce, un estro comico, anzi sarcastico, e una intelligenza viva, grazie ai quali riesce a dissimulare alla perfezione certi accorgimenti, certe ridondanze, certa ispirazione, persino, tutt'altro che d'avanguardia, e di ciò, del resto non bisogna fargli colpa, perché sarebbe, per fare un esempio, come meravigliarsi che un poeta autore di volumi composti di versi liberi o liberissimi mostrasse al momento opportuno, di conoscere la metrica tradizionale finanche in talune sue preziosità e leziosaggini. Il fenomeno Bene, perciò, è complesso, e non è giusto liquidarlo sommariamente, relegandolo tra le stravaganze del nostro tempo. Si fa presto a credere di averlo seppellito sotto quattro o cinque frasi di dileggio o di commiserazione o di sdegno, ma il nostro folletto, poche settimane dopo, torna alla ribalta più «provocatorio» e «dissacratorio» di prima. L'altra sera, infatti, al «Beat 72» in via Gioacchino Belli, un locale senza dubbio attraente per il suo carattere di *night* senza clienti da «dolce vita», e il cui, chiamiamolo così, *foyer* è dominato da un jukebox e da una macchina per gettonare le bibite, Carmelo Bene ha presentato il suo secondo spettacolo della stagione, *Nostra Signora dei Turchi*, due tempi movimentatissimi, in certi momenti assordanti, ma ricchi di piacevolezze, di trovate comicissime, di spunti satirici di grande efficacia e soprattutto di un gioco di colori suggestivo al massimo, essenziale all'azione, anzi all'inazione che si svolge (o non si svolge) sul palcoscenico.

Naturalmente, a proposito di Bene, bisogna anche intendersi sul senso di «provocatorio», «dissacratorio», ecc. da dare alle sue cose. Il nostro autore e attore sa benissimo che non sarà mai lui a spiantare certi idoli, il suo, anche quando rivela cattiveria (ma chi ci crede?) e irriverenza iconoclastica, resta sempre un gioco, talvolta felicissimo, altre volte persino poetico. Uno scherzo, tuttavia, non fine a stesso, ma consegnato, prima di tutto, secondo precisi criteri scenici, e volto a estrarre da personaggi miti e leggende un senso realistico o «profano». Basterebbe, per tutti, ricordare nello spettacolo *Faust e Margherita* dell'anno scorso, l'interpretazione del personaggio di Wagner, ridotto al rango di una bestia al guinzaglio, avvilito, mortificato, schiacciato dalla parte di segretario fedele. È un simbolo, si capisce, ma Bene non dimentica che anche coi simboli si può «pazzeare», come dicono a Napoli, cioè «divertirsi come fanno i bambini» come vuole l'etimologia del verbo vernacolo da molti superficialmente interpretato «abbandonarsi a pazzie». Ora, per venire all'altra sera, il Bene si è presentato come contaminatore di se stesso, dato che i due tempi, che il pubblico ha accolto con nutrito divertimento e frequenti applausi, sono una riduzione scenica di un suo romanzo, uscito qualche tempo *Nostra Signora dei Turchi*,

ispirato alla tragica vicenda della città di Otranto quando, nel 1480, fu assediata e distrutta dagli «infedeli». A una leggenda legata a quel sanguinoso evento si appiglia, con lo spirito di compunzione e venerazione che si può immaginare, l'autore. Una delle vittime della ferocia degli assediati, una vergine suppliziata orribilmente, dopo quattro secoli ha «rinunziato al paradiso» per diventare la ragazza del «Narratore». La relazione è confusamente tempestosa. D'altro non ha molta importanza. Sulla scena si sente di tutto.

Carmelo Bene sembra nutrire per il Luogo Comune un odio così tenace da apparire persino sospetto. A ogni modo, reminiscenze classiche e testi contemporanei vengono rimescolati nell'implacabile pastiche nel quale l'interprete si rivela anche cuoco, facendo sorgere da una scodella, come San Nicola dalla pila i bambini che un padre crudele aveva messo, dopo averli fatti a pezzi, in salamoia, degli spaghetti bianchissimi, al dente e irresistibili. Ma ogni tentazione gastronomica è presto frustrata dal diabolico rimestatore che immediatamente li butta via affermando che si è dimenticato del sale, e quindi si serve del pomodoro con cui avrebbe dovuto condirli, per impiastrarsi la faccia. E di trovate di questo genere i due tempi abbondano, sempre sotto il bombardamento di musiche di opere e canzoni che, in momenti tra i più indonivanti <indovinati> del «divertimento», sopraffanno e coprono i monologhi dell'interprete, con un procedimento caro al Bene quando vuol dimostrare l'inutilità delle parole che, essendo sempre le stesse, spesso non c'è bisogno di udirle per capirne il significato.

Carmelo Bene attore, dicevo, è bravissimo. Quando fa l'angelo che vorrebbe volare, e cade sul letto, quando fa lo sciancato come a rievocare l'immagine di un superstite dello storico massacro, sul quale, d'altronde, dopo quattrocento anni, non è più caso di piangere, perché sarebbe come piangere sulla morte di Ettore o di Achille o di Giulio Cesare o dei gladiatori nei giochi crudeli sotto gli occhi della folla pronta al «pollice verso», è straordinario. Lo spettacolo come quasi tutti quelli di Bene nelle prime rappresentazioni, soffre di prolissità. Ma, com'è noto, si fa sempre tempo a tagliare, e l'autore di *Nostra Signora dei Turchi* non ha, certo, la ritrosia di Oscar Wilde a impugnare le forbici, al punto che, una volta, all'invito di ridurre una commedia che doveva andare in scena: «Ma chi sono mai io», replicò, «per tagliare un capolavoro?».

E ora la parte di lodi che merita Lydia Mancinelli, la «Santa» con l'aureola, vittima dell'intemperanze del suo *partner*. È un'attrice che alla dolce della espressione accomuna una grazia piccante, una personalità tutt'altro che disarmata, ed è, soprattutto, capace di assumere, nel giro di pochi minuti, le più contrastanti espressioni,

senza far pesare il passaggio, in un gioco di tonalità e atteggiamenti che fanno sempre centro. Da ieri hanno avuto inizio le repliche.

7. [VICE], *Carmelo Bene al Beat 72*, «Il Tempo», 3 dicembre 1966

Carmelo Bene ha lasciato i teatri tradizionali – ne aveva girati ben quattro: Satiri, Arti, Centrale e Muse – per tornare ad una specie di scantinato ove tutto è forsennatamente dipinto e, fra specchi e tende di damasco, si respira un'aria da iniziati, come la si respirava nel vecchio Teatro Laboratorio di piazza San Cosimato ove Bene ha dato i suoi primi lavori interessanti. Ma il ritorno all'antica atmosfera non ha fermato il processo involutivo dell'attore-autore: questo *Nostra Signora dei Turchi* che egli ha tratto da un suo stesso romanzo non ha certo le ardite intuizioni di *Pinocchio* o di *Manon*. Non avendo a disposizione altri personaggi da demitizzare sembra che Bene si riduca a demitizzare se stesso.

Lo spettacolo è una specie di illustrazione, talvolta oleografica talvolta, addirittura, satirica o deformata, del romanzo che Bene ha pubblicato, ci sembra, circa un anno fa e che si svolge in una strana Italia meridionale e barbaresca (Otranto, per la cronaca, che nel 1480 venne assediata e distrutta dai turchi) ma che è solo occasione per uno sfondo esotico, floreale e dannunziano – il sipario è abolito a favore di portali di vetro dalle linee orientali – sul quale si innesta la vicenda del protagonista. Questi sembra (con Bene il dubitativo è sempre prudente) muoversi fra i poli opposti di due donne: una prostituta e una santa e tutti i suoi sforzi, tutti i suoi tentativi hanno per obbiettivo il livellamento dell'una e dell'altra in un'unica psicologia femminile.

Questo, ovviamente, non sarà possibile e il protagonista, dilaniato dall'ansia e dall'angoscia, si dibatterà sempre più stancamente sino alla morte, cercando invano di essere se stesso e inseguendo un assurdo fantasma di verità. La tecnica di Carmelo Bene è quella di sempre: accozzare il più possibile effetti ed effettacci di ogni tipo, mescolare il banale quotidiano (cucinare la pasta in scena) con le evasioni oniriche (i travestimenti simbolici come la tonaca da frate o l'armatura da guerriero) e contrappuntare, in aperto asincronismo con l'azione, ogni cosa con assordanti colonne musicali in cui c'è da Tosti, al *Terzo uomo* di Kadar, ad *Amado mio*, a Donizetti sino al parlato del *Generale della Rovere* di Rossellini! Il risultato di tutto ciò è sempre più oscuro, più involuto e talvolta – a furia di stupire per stupire – raggiunge il gratuito compiacimento di se stesso.

Si salvano le grandi risorse clownesche di Bene con i suoi falsetti striduli, il suo ghigno di sofferenza che gli deforma il volto, il suo non risparmiarsi assolutamente nel fisico, lo spaventoso disumano

dispendio di energie cui egli si sottopone e quel senso innato dello spettacolo – che con buona pace dei detrattori – egli ha ormai dimostrato (e abusato) di possedere.

Hanno retto benissimo all'improba fatica di recitare con un mattatore egoista e accentratore come Bene le due giovani antagoniste, Lyda Mancinelli e Margaritha Puratich, che sono riuscite a non farsi schiacciare dalla invadente personalità dell'attore-autore. Pubblico abbastanza selezionato e prolungati applausi per Bene e i suoi collaboratori.

8. R. TIAN, *L'attore ribelle rivela come si è fatto turco*, «Il Messaggero», 3 dicembre 1966

Uno spettacolo che, in confronto agli altri, pur con la solita tecnica, cammina di più sulle proprie gambe – Cordiale accoglienza del pubblico.

L'autobiografia dell'artista come giovane attore *beat*. Insediato nel cuore di un rione poco tenero per le avanguardie, nella nuova mini cantina del «Beat 72» in via Belli allestita sulla collaudata formula calce-muffa-fumo, Carmelo Bene nel suo nuovo spettacolo (tratto da un suo romanzo dallo stesso titolo, *Nostra Signora dei Turchi*) racconta se stesso con parole sue, traccia una propria autobiografia figurata, illustra e difende il suo modo di fare teatro. Dopo essersi agganciato a Shakespeare Goethe Prévost Wilde Collodi, Bene parla in prima persona e rischia sul suo. È un progresso, non c'è dubbio: avemmo già occasione di dire che a un talento istrionico come quello di Bene conveniva più il lavoro in proprio che quello per conto terzi.

Nostra Signora dei Turchi, come dice abbastanza chiaramente già il titolo, è uno spettacolo-rivolta, uno spettacolo-provocazione, montato nel consueto stile farraginoso ed esasperato di Bene, nel quale tuttavia non è difficile scovare anche un patetico piacere della memoria. Tutta la prima parte dello spettacolo, eseguita dietro i vetri chiusi di una simbolica villa moresca, è condotta su questo registro. Sono i ricordi del ragazzo che, tra le navate della cattedrale di Otranto, maturò la vocazione di farsi turco. Se poi nello spettacolo comprare una santa con l'aureola, qualche tonaca di frate, e si parla di visioni e apparizioni, non è tanto e soltanto per il gusto della «dissacrazione», parola ormai consacrata nella fraseologia del *savoir-vivre* intellettuale del nostro tempo, ma proprio per l'affiorare, negli elementi autobiografici di Bene, di un rapporto tra il fatto religioso e il fatto teatrale. «In chiesa mi sono trovato, senza saperlo», disse tempo fa Bene in un'intervista, «davanti al primo fatto teatrale della mia vita. Ho capito la liturgia come vero

e autentico spettacolo». Di qui tutto il suo armeggiare col miscuglio di sacro e profano, i suoi sberleffi che non sono tanto irriverenti quanto esorcistici, di un esorcismo istrionico che in qualche punto trova anche il suo fuoco giusto: come quando, ad esempio, Bene dà le istruzioni alla santa per entrare in scena recitando e simulando il personaggio di un'altra, la ragazza da lui attesa; oppure quando Bene-frate si sdoppia in due personaggi che si azzuffano tra di loro; oppure quando, alla fine, l'attore indossa l'armatura eroica di un cavaliere antico con addosso quell'armamentario sconquassato e fragoroso di spallacci, elmo e cosciali, tenta un derisorio approccio amoroso con un altro personaggio femminile e ne viene a morire alla ribalta, nella buona tradizione del melodramma.

Per il resto, lo spettacolo poggia sulla solita tecnica di Bene. L'uso immoderato della musica di melodramma, di romanza o di operetta come contrappunto a quanto accade sulla scena; la iterazione ossessiva di situazioni e battute; i falsetti, le deformazioni parodistiche, le spezzature di senso, l'inserzione di brani estranei al testo vero e proprio, la mimesi culturale, l'uso costante della registrazione. Una insistenza che si traduce anche in prolissità, in gusto barocco della decorazione alla rovescia, e qualche volta conduce più alla saturazione che alla esasperazione. Ma c'è anche la presenza scenica di Bene, quel suo continuo aggirarsi in palcoscenico in atto di ricognizione e di possesso, i suoi atteggiamenti da mattatore dissociato, il suo curioso accanirsi sugli oggetti della scena, il suo far nascere l'azione minuto per minuto; una via di mezzo tra certe punte estreme dello spettacolo che non è più spettacolo, come l'*happening* oppure la *action painting*. Che tutto questo si possa garantire per nuovo, e che non ci sia anche qui una specie di cristallizzazione e consacrazione dell'avanguardia, sarebbe difficile giurare. Rimane la vitalità istrionica, l'istinto scenico di un attore che ha stabilito come sua vocazione lo sberleffo sistematico e l'assurdo organizzato. Perciò, di questo spettacolo di Bene, si può dire, in confronto agli altri, che gli appartiene di più, che cammina di più sulle proprie gambe. Insieme a Bene era Lydia Mancinelli, la compagna della *Manon*. L'accoglienza del pubblico è stata cordiale, ma tranquilla, senza punte marcate né di entusiasmo né di irritazione.

9. S. DE FEO, *Il carnefice innamorato*, «L'Espresso», 15 dicembre 1966, p. 31

Il poco spazio che ci rimane per lo spettacolo di Carmelo Bene *Nostra Signora dei Turchi* (desunto da un racconto dello stesso Bene) è per stabilire alcuni punti riguardo alla personalità e al personaggio di questo attore-autore-regista come si sono venuti fissando per me

a mano a mano che egli procedeva nell'improba fatica di chiarire a stesso e a noi le ragioni nuove e i titoli vecchi del suo teatro. Voglio dire che, contrariamente all'idea corrente e un po' facile che si tratti di teatro antiteatrale e di rottura, io mi vado persuadendo sempre più che egli è perfettamente nella tradizione. Il lettore che vorrà andarlo a vedere nella *cave* del "Beat 72" in via G. Belli, dovrà convenire con noi, specialmente dopo la seconda parte, che Bene è un attore comico da giudicare alla stregua dei nostri migliori comici meridionali. Dovrà convenire anche che Bene ha in sé qualcosa della motoria felicità e inarrestabilità un po' astratte dei comici dell'Arte e qualcosa dell'angoscioso girare a vuoto, dell'angosciosa impossibilità di concludere un'azione di certe belle, vecchie farse del cinema americano, che il nostro comico esprime preferibilmente in quell'eterno avvolgersi, svolgersi, imbrogliarsi sopra e attorno a lui di indumenti, manti, toghe, lenzuoli, bende, fasce e nastri d'ogni sorta e colore. Alla prima occasione vedremo di chiarire questi punti e l'altro essenziale del suo rapporto intimo e quasi d'innamorato, quasi di carnefice innamorato, con la sua vittima più illustre, l'estetismo e il decadentismo sanguinolenti del settore inglese, da Marlowe al Romanzo nero, a Wilde.

10. G. GATTI, *Nostra Signora dei Turchi*, «Noi donne», 15 gennaio 1967

La platea è fatta di antichi banchi scolastici, alti duri e stretti, non è possibile sapere se per gusto di originalità, senso del risparmio o voluta intenzione di sprofondare lo spettatore, ancor prima che il sipario si alzi, in miste sensazioni di estasi-sofferenza per l'inaspettato ritorno all'infanzia unito alla constatazione che i banchi sono diventati brutalmente inospitali, ammesso che mai siano stati il contrario.

Così si presenta il romano teatrino Beat 72, che attualmente ospita Carmelo Bene nella versione drammatica del suo primo romanzo *Nostra Signora dei Turchi*. Dopo le varie riduzioni-sconsacrazioni di autori come Collodi, Prévost, Wilde, Marlowe, Lewis, l'estroso attore-regista affronta per la prima volta un testo suo, che altro non è se non un viluppo di situazioni interiori e fantasie sacre e profane, esposte sino al limite del decadentismo e quindi sberzucate senza pietà.

Essendo il libro la descrizione minuta e barocca di un susseguirsi di pantomime (a detta dell'autore il protagonista è una sorta di personaggio-situazione ovvero una situazione che si fa personaggio), esse si estrinsecano sulla scena in inesauribili e imprevedibili movimenti, ora drammatici ora burattineschi, e la parola non serve più, ma esce smozzicata, tagliuzzata, con rari scoppi intellegibili di

amabili assurdità, tipo «Quant'è bella giovinezza» o «Con te non parlo più».

Le fantasie ricorrenti del personaggio-situazione sono: l'assedio dei turchi a Otranto (arrampicamenti su una malferma scaletta e successivi capitomboli); l'offerta di santificazione di un invisibile consesso di vescovi, ostinatamente rifiutata dal protagonista che si dichiara un cretino; e infine la presenza di una santa libertina, interpretata da Lydia Mancinelli, che non contenta di dar buoni consigli al protagonista, si ficca nel suo letto, fuma sigarette, sfoglia neghittosamente rotocalchi scandalistici. Carmelo Bene non è soltanto metaforicamente calato nel suo bozzolo interiore: gli spettatori possono vedere le sue pantomime da tre finestrelle gotiche chiuse ermeticamente, alle quali spesso l'attore si aggrappa picchiando forsennatamente, ma senza sfondarle mai.

11. [VICE], *Humor e Sade per «Salomè»*. *L'opera di Oscar Wilde è stata messa in scena da Carmelo Bene, «Paese sera», 20 gennaio 1967*

Salomè di Oscar Wilde: frutto turgido del decadentismo, i personaggi grondano umori, enfasi, tristezza, sensualità e necrofilia, si avventurano in lunghi soliloqui pieni di aggettivi, che simulano un dialogo; in realtà ognuno di loro è un estenuato isolotto che naviga nella comune atmosfera gonfia di presagi e di raggi di luna e di frutta da mordere. Un insieme di funeste decorazioni accompagna insomma la nota vicenda del profeta Giovanni (qui Jokanaan) che dovette rinunciare alla testa per i sacrileghi capricci della bella Salomè dai sette veli. Nel suo genere, l'operetta è quello che deve essere, anzi può quasi passare per un piccolo capolavoro: ricca di metafore, tutta una sensazione, in sostanza evanescente e deprimente, breve come deve essere una cosa che non ha sviluppi.

Solo che gli incensi del decadentismo hanno ormai poco da dividere con la nostra età dell'uranio e degli ornamenti in plastica, dove guai a ripiegarsi un poco su se stessi, è la fine. E così ci si annoia un tantino, in mezzo a tutto quel gran parlare e «sentire», anche se Carmelo Bene (che ieri sera al «Beat 72» ha riproposto dopo tre anni il lavoro del poeta dublinese) da un lato è uno dei rari tipi che fra i barocchismi interiori ed esteriori si muove con un certo agio, e dall'altro lato non rinuncia mai ai tocchi paradossali, parodistici, sado-comici che, come tutti sanno, smuovono sempre l'ambiente.

Perciò qui Erode è un povero pazzo, querulo, capriccioso, con un pizzico di degenerazione sessuale, almeno a giudicare da come si presenta la Salomè per la quale farebbe follie: una specie di ienetta che cammina a quattro zampe, con una forte tendenza a digrignare e a ringhiare. Dal canto suo Erodiade è acida e petulante come una moglie americana, la «voce nel deserto» di Jokanaan

(che in realtà proviene da una cisterna) si distingue non per ascendenze divine ma per calate calabro-lucan-abruzzo-siciliane.

Manti, ori, cilindri infiorati, cuscini rossi, mobile bar liberty, cefi, parrucche, confusione; un miscuglio di antico e di falso antico, cioè ricostruzione della vicenda e dell'epoca in cui fu scritta. Ironia; invece che alla danza dei sette veli assistiamo all'esecuzione di *Abat-jour*. Ma un filino di noia, dopo un po', si introduce ugualmente. Nonostante gli attori che fanno del loro meglio: Bene è Erode, la Mancinelli Erodiade, Rosabianca Scerrino si agita nel ruolo del titolo. Accanto a loro, il Florio, il Nevastri, il Prete, il Mezzanotte. Musiche di Spadaccino. Scene di Caputo. Applausi. Repliche.

12. Bene-Wilde ripropone la «Salomè», «l'Unità», 20 gennaio 1967

Si ritorna a scuola. Ieri sera, in occasione della «ripresa» a Roma del dramma di Oscar Wilde *Salomè*, per la regia e l'interpretazione di Carmelo Bene, la piccola platea del «Beat 72» era invasa di cadenti banchi scolastici, che usurpavano il posto delle solite poltroncine più o meno comode. Lo scambio, dopotutto, non ci sembra casuale: il pubblico è chiamato a ristudiare il teatro, l'ABC della scena; niente da eccepire, soltanto ci sembra lecito avanzare dubbi sui «maestri» che dovrebbero pontificare dal palcoscenico, per quanto microscopico possa essere.

Alla fine della rappresentazione, a tutti i costi stiracchiata fino alla mezzanotte, ci siamo chiesti le ragioni che hanno indotto il Bene, l'*enfant terrible* del teatro italiano, a riproporre ancora una volta, a distanza di due anni, il testo del Wilde, già di per se stesso troppo discutibile perché irrimediabilmente datato storicamente. Le ragioni oggettive stentavano ad affiorare, mentre diveniva sempre più chiara la necessità «personale» dello spettacolo, un'orgia visiva avvolta in drappi dorati e di porpora, organizzata da un Bene-Wilde, un *dandy* immerso anima e corpo nei preziosismi raffinati e morbosi di una rappresentazione che finiva per configurarsi come una inutile e superflua nenia cantilenante e noiosa, sul filo di un esangue gusto decadente. Eppure, di fronte alle cascate del Niagara, Wilde restò piuttosto deluso, e le descrisse come «nient'altro che una immensa ed inutile quantità d'acqua che sbaglia strada e perciò cade su inutili rocce».

Oltre a Carmelo Bene, nei panni di un Erode quasi stomachevole, citiamo Lidya [sic] Mancinelli nei veli di Erodiade, Edoardo Florio nella tunica ridondante e bisunta di «uno di Cappadocia», e Rosabianca Scerrino chiusa in una morbosa [illeggibile] e a mala pena nelle bende dorate che facevano tanto giovane età. Molti applausi. Si replica.

13. C. AUGIAS, *Una raccolta di memorie divertente e feroce l'ultimo spettacolo di Carmelo Bene*, «Sipario», gennaio 1967, pp. 30-31

Basta leggere il romanzo *Nostra Signora dei Turchi*, uscito dall'editore Sugar, per avere conferma di quanto le intenzioni di Carmelo Bene e le sue idee e il modo di vedere le cose e gli uomini siano naturalmente adatti al teatro. Bene è un bricoleur nato che si sente a proprio agio tra oggetti disparati, accatastati, disseminati, incombenti ma tutti egualmente incongrui rispetto allo scopo cui egli momentaneamente li destina. Ora questo tipo di caotico affastellamento, questa lacerata provocazione per essere essenzialmente visiva o visivamente identificabile si adatta assai meglio alla materialità di una messinscena che non alla diafana irrealtà delle sole parole. La sua stessa recitazione viene così spesso definita antirecitazione per ragioni analoghe. Per usare cioè Bene come canone fisso modi altre rispetto a ciò che sta rappresentando. Accade però che anche per questo tipo di gioco, questo continuo spostamento di accenti, questo rincorrersi senza posa dei significati rischia a lungo andare di esaurirsi in se stesso. Fino a oggi Bene è riuscito non solo a sfuggire al pericolo ma a sorprendere tutti con la continua reinvenzione o diversa combinazione dei vari motivi coinvolti e se si pensa che questo sforzo si è sviluppato nel corso di circa cinque anni attraverso più di quindici spettacoli di cui egli ha quasi sempre curato ogni particolare (adattamento del testo, regia, interpretazione, musiche e via dicendo) si vede subito a quali vaste possibilità inventive egli abbia attinto.

La stessa sorprendente capacità a giustapposizione di motivi – autobiografici questa volta – si ritrova nell'ultimo spettacolo di Bene che ha lo stesso titolo del romanzo citato. E, proprio per le ragioni accennate, l'esperimento tentato dal Bene regista e attore appare assai più felice di quello del Bene romanziere. Cencioso, decadente, immerso fino al collo nei peggiori difetti nazionali, Bene è riuscito a mettere su uno spettacolo che è forse il più divertente e sinceramente nostalgico della sua già densa carriera; ma non privo di una profonda, feroce autoironia.

Così sesso, religione, nazionalismo, senso del macabro si ritrovano strettamente congiunti ad alimentare questa raccolta di memorie, queste pagine sciolte di un'adolescenza del sud al limite tra ribellione e nevrosi (non a caso Bene dedica al padre il proprio romanzo). E prevalendo ora l'uno ora l'altro di tali motivi è altrettanto naturale andare a letto con Santa Margherita, subire le profferte di un simpaticissimo frate sodomita, visitare cripte sotterranee, rivivere antiche invasioni moresche, sverginare cameriere, ma soprattutto amare disperatamente se stessi...

Come al solito Bene ha impiantato la rappresentazione su una di quelle sue profonde, spontanee e impagabili intuizioni di palcoscenico corollario quasi necessitato, in questo caso, alla vicen-

da. in altre parole egli ha trasformato gli spettatori in altrettanti voyeurs separando la platea dal palcoscenico per mezzo di una triplice porta-finestra. Il palcoscenico figurando essere l'interno di una stanza dove hanno luogo le vicende del Bene giovinetto, gli spettatori sono automaticamente trasformati in altrettanti spioni che si sforzano di sbirciare tra le imposte cosa mai avvenga al di là dei vetri. In effetti avviene di tutto.

Il protagonista sogna, agisce, impartisce istruzioni alla sua collaboratrice Santa Margherita (la preziosa e brava Lydia Mancinelli) dando così vita a una scena da antologia di teatro nel teatro. E poi cucina degli spaghetti, li condisce con cura, rigoverna la cucina, si trucca, si strucca, si fa un'iniezione avvolto nel tricolore mentre sul magnetofono il Vero Generale della Rovere con parole di Montanelli e voce di Carotenuto inneggia all'Italia. Infine corteggia una serva (la Puratich), la fa sua, alterca con un fratone casalingo interpretando con il semplice mutare della voce e rapidi spostamenti la parte propria e quella del frate. In questa scena che occupa gran parte del secondo atto, Bene mette anzi in luce un aspetto della sua personalità artistica del tutto inedito: quello di attore comico di forza e comunicatività fuori dell'ordinario...

Dicevamo prima che il ripetere troppo a lungo lo stesso schema, l'insistere sulle medesime "tonalità" spettacolari rischia di diventare col tempo un gioco fine a se stesso. Forse sono sufficienti le brevi note che precedono per capire come anche questa volta Bene sia riuscito ad aggiungere del nuovo. Pure per chi abbia a cuore le sorti e il futuro di questo geniale uomo di spettacolo la preoccupazione cui si accennava non riesce a dissiparsi. Sembra in altri termini giunto il momento che queste sue straordinarie invenzioni registiche, questa inesausta miniera di idee egli cominci ad applicare a un "testo" con intenti magari diversi da quelli che l'hanno sin qui guidato.

14. [AG.SA.], *Amleto, o le conseguenze della pietà filiale*, «L'Unità», 22 marzo 1967

Carmelo Bene, sul piccolo palcoscenico del Beat 72, è tornato a esercitare la sua vena patetica e umoristica sopra e fra le righe del testo shakespeariano e della interpretazione fornitane, a suo tempo, dal poeta francese Jules Laforgue. Rispetto al precedente Amleto di Shakespeare-Laforgue-Bene, questo sembra accentuare i toni romantico-decadenti, pur premendo con accortezza, all'occasione, il pedale dell'ironia; il cui segno distingue, secondo noi, i momenti migliori dello spettacolo, come il violento, manesco dialogo con Ofelia, e il compianto tragicomico sulla tomba di lei. Altro aspetto interessante dell'edizione attuale – nel senso che indica una pro-

spettiva, ma anche un pericolo, o almeno un rischio – è il sempre più frenetico intreccio, la sempre più deliberata sovrapposizione di battute e situazioni diverse, fino a conseguire l'effetto d'un concertato operistico. Che la segreta vocazione di Bene sia quella del melodramma?

La rappresentazione è, comunque, ricca di spunti e di stimoli. Ad animarla contribuiscono, con il regista e protagonista (che ha firmato anche la scenografia), i suoi compagni abituali, e qualche nome nuovo, da Lidia [sic] Mancinelli a Margarita Puratic<h>, da Luigi Mezzanotte a Carla Tatò. Caldissimo successo, e repliche in corso.

15. V. TALARICO, *Un «Amleto» fuori dal mito ha successo al Beat 72. Ofelia ninfomane*, «Momento Sera», 22 marzo 1967

Uno spettacolo ricco di trovate piene di humour – Accanto all'attore regista, Lydia Mancinelli, Margherita Puratic, Carla Tatò, Andrea Moroni, Gigi Mezzanotte, Manlio Nevastro [sic], Pino Prete, Pierino Napolitano, Odoardo Florio, Michele Francis.

Bisognerebbe fare un discorso meno superficiale dei soliti che si tengono all'indomani di una «prima» su Carmelo Bene e il suo teatro e i suoi incontestabili successi sia pure circoscritti, per ora, entro i confini di un determinato pubblico. Si dice, si ripete che è un «dissacratore». È una definizione ambigua. Gli iconoclasti, spesso, sono dei faziosi, i loro limiti sono fatalmente segnati, nello stesso successo che può arridere a qualche loro iniziativa esauriscono la loro personalità, inghiottiti nella medesima voragine insieme con la «vittima». Penso, invece, che a parte le esuberanze necessarie a chi, a teatro come in altre manifestazioni artistiche, intenda scuotere il conformismo e l'inerzia mentale del pubblico, Carmelo Bene possa definirsi un «ridimensionatore» di miti e moralità. A quella classica, ufficiale, egli oppone, talvolta, una interpretazione «borghese», attualizzata, di determinati personaggi e autori. Non sono quasi mai, le sue, parodie, né contraffazioni. Sono sofisticazioni, contaminazioni, visioni burlesche ma non, certamente, fine a se stesse, nemmeno quando lo estro e, addirittura, il capriccio dell'autore-attore-regista sembrano maggiormente volersi sbizzarrire. Egli, sicuramente, non è un moralista, ma una morale è sempre disposto a cavarla dalle storie più solenni e famose. La morale della vita che, stringi stringi, si basa sempre su quattro o cinque motivi, eternamente quelli, e di nuovo non c'è nemmeno la follia. Raramente, in questi pasticciacci di Bene il personaggio centrale appare vittima di deformazioni di comodo. È il mondo che continua, intorno, a mostrare il suo aspetto grottesco, colto in un giorno qualsiasi,

quando tutti gli interlocutori si abbandonano, simultaneamente ai loro pensieri espressi ad alta voce, non sentendosi controllati.

Ecco, così, questo *Amleto* beniano, rappresentato con il più lusinghiero successo, l'altra sera, al «Beat 72» in via Gioacchino Belli. È un'edizione un po' diversa da quella che, alcuni anni fa, in altro teatro romano, costituì una delle prime affermazioni di Bene regista e attore. L'ispirazione, qui, è data dalla «moralità leggendaria» di Jules Laforgue, *Amleto ovvero le conseguenze della pietà filiale*. Il celebre «eroe del dubbio» è rievocato dal poeta francese nella sua luce di uomo banale che cerca invano di rifarsi a quello che tutti conoscono. La povertà sostanziale di un personaggio fuori del suo mito è resa da Laforgue con tratti irresistibili. Amleto organizza la recita che dovrà far tradire la madre e lo zio usurpatore. «Uomo d'azione», il famoso principe danese, perde il tempo «davanti al suo dramma», poi si esalta e urla che «bisogna agire». E uccide Polonio dietro un arazzo dove era raffigurato «Il massacro degli innocenti», eccetera. Quando, alla fine, come sempre sul palcoscenico, Amleto muore, «tutto rientra nell'ordine», si ha semplicemente un Amleto di meno, ma ciononostante la razza non è «perduta».

Dallo spunto di Laforgue, Carmelo Bene ha cavato uno spettacolo dove lo spirito del poeta francese è mantenuto in costante equilibrio con certe esigenze sceniche di effetto. L'amore di Laforgue è come se si proiettasse su tutto il dramma, in una luce di crescente banalità. Il fiume dove Ofelia finisce, portata dalla follia, è un fetido stagno, e Ofelia stessa è una ragazza dagli istinti insaziabili, e ogni altro personaggio rivela la sua natura gretta, spoglia di ogni poetica ambizione. E simile allo stagno è tutta la vita, al punto che il principe nevrastenico deve aggiornare la sua famosa interiezione, e gridare «Stabilità! Stabilità! Il tuo nome è Donna!».

Lo spettacolo è ricco di trovate di impagabile umorismo. Il mini palcoscenico del «Beat 72» è prodigiosamente sfruttato per contenere i numerosi personaggi, dilaganti fino alla platea. La messa in scena è acuta improntata alla descrizione che Laforgue fa della camera di Amleto immersa in un «inguaribile autunno», dove il principe, vestito da dandy passa le sue ore meditative all'ombra del padre chiuso nella sua nuova armatura dopo essere «irregolarmente deceduto in stato di peccato mortale».

Accanto all'infaticabile attore e regista (era, ovviamente, Amleto) hanno recitato, con la più «disciplinata indisciplinazione» gli altri interpreti della complicata vicenda di «pietà filiale». Lydia Mancinelli è stata una regina deliziosamente imbambolata. Margherita Puratich, a sua volta, ha dato una versione strenuamente masochistica di Ofelia. Azzeccati e divertenti gli altri: Carla Tatò, Andrea Moroni, Gigi Mezzanotte, Manlio Nevastro [sic], Pino Prete, Pierino Napolitano, Odoardo Florio, Michele Francis. Molti applausi,

specie al travolgente finale, quando nella strage è coinvolto anche il fantasma con la sua armatura. Da questa sera le repliche.

16. VICE, *Un altro «Amleto» di Carmelo Bene*, «Il Tempo», 22 marzo 1967

Carmelo Bene sta continuando coscienziosamente al «Beat 52» [sic] la sua opera di rilettura e approfondimento di alcuni spettacoli da lui già presentati in altra sede. Dopo la *Salomè* di e da Wilde, è stata la volta di un *Amleto* tratto da Shakespeare e da un libretto del poeta francese Jules Laforgue *Amleto o le conseguenze della pietà filiale* (apparso anche in Italia in una pressoché introvabile traduzione di Ennio Flaiano) che aveva già messo in scena qualche anno fa all'Arlecchino. Ma esiste anche un terzo Amleto di Bene senza, ci sembra, la presenza di Laforgue, apparso nel '62 al Teatro Laboratorio di piazza San Cosimato in cui l'estroso regista-attore già aveva messo in atto alcune delle soluzioni registiche e narrative più felici, quali la sovrapposizione delle singole scene, la contemporaneità di alcuni momenti chiave, come il celebre monologo del protagonista, l'uso di una traduzione in versi ampollosi per sottolineare l'ipocrisia di Polonio e, infine, il peso maggiore e determinante della scena della recita ad Elsinore nella complessiva armonia della tragedia.

Questa scena della recita nella nuova edizione ne diventa, addirittura, il punto focale ove avviene, si può dire, il passaggio da Amleto al Re, considerati quasi due momenti di un unico personaggio («il trono non sminuisce né l'uno né l'altro: il Re perché è già Re al primo atto, Amleto perché gli succede Fortebraccio» come scrive nell'interessante anche se talvolta oscura e caotica presentazione lo stesso Bene) sul quale la mediazione di Laforgue ha steso una sottile patina di decadentismo liberty e mitteleuropeo. Attorno a questa ambivalenza Amleto-Claudio si innestano altre variazioni quali la voracità esclusiva mascherata da vittimismo di Ofelia, la borsa ipocrisia di Polonio, la sensualità statica quasi fisiologica della Regina, la demoniaca cortigianeria di Rosencratz e Guildenstern, la tetraggine cospiratoria di Orazio, la stupidità di Laerte, la metallica apparizione finale di Fortebraccio, tutti, ovviamente, filtrati attraverso il gusto e la personalità di Carmelo Bene.

Quest'ultimo come attore si è, stavolta, quasi tenuto in disparte in favore dei suoi compagni che lo hanno, quasi sempre, ottimamente assecondato soprattutto Michele Francis, il Re e Margherita Puratich, Ofelia, anche per la maggiore concretezza psicologica dei loro personaggi. Lo spettacolo, però, dove ad alcune acute intuizioni di regia (la scena Amleto-Ofelia, ad esempio, o la prova della recita ad Elsinore) si alternavano momenti di stasi o di puro

compiacimento estetico, non ci è sembrato fra i migliori di Bene e denuncia, ancora una volta, la profonda stanchezza interna di Carmelo Bene che rischia di diventare e restare sempre più prigioniero di se stesso e dei suoi schemi.

17. E. FLAIANO, *L'Amleto Bene s'è rifugiato in cantina*, «L'Europeo», 6 aprile 1967

Alla vera avanguardia non preme il successo

Roma, aprile. Come non ci si bagna due volte nello stesso fiume, così impossibile vedere due volte lo stesso spettacolo «Carmelo Bene». La seconda volta ci si trova davanti a qualcosa di profondamente mutato, non importa se in peggio. Nel tempo abbiamo avuto un secondo *Pinocchio*, una seconda *Salomè* ripresi daccapo. Forse non si può parlare nemmeno di un mutamento, ma di una diversa angolazione, di un giro attorno al gruppo drammatico, lo stesso giro che il visitatore scrupoloso compie nelle gallerie annusando il celebre marmo da ogni punto di vista. Avremo un teatro circumvisionista, dopo quello dell'assurdo, della derisione, della crudeltà e dell'inazione? Un teatro che si esaurisce nello stesso attimo in cui si realizza e che se ripropone girando su se stesso? È possibile.

Così l'annuncio di un secondo e certo non ultimo Amleto tratto dall'esemplare «moralità leggendaria» di Laforgue, e mischiato a quello di Shakespeare, ci ha spinti al nuovo teatro della Compagnia Bene. È in uno scantinato nei pressi di piazza Cavour, il Beat 72, messo su con qualche civetteria. La piccola sala piena, invece che di poltrone, di banchi scolastici; le pareti adorne di cornici vuote; il palcoscenico in trincea e largo come una tavola. Un teatro insomma finito nelle catacombe, coi suoi bravi fedeli dall'aria di congiurati, e mazzi di bottiglie vuote che fanno da lucerne. E il ricordo vola alle cantine di palazzo Tittoni, dove giù in fondo a una discesa di scale, tra gli archi di un bagno romano, s'era messo il teatro di Bragaglia, col primo *Roi Ubu*, persino il primo O'Neill. Il bello di Roma è che si ricomincia sempre daccapo, dal basso. Ogni generazione deve scoprirsi le sue cantine.

Questo Amleto... be', lo conosciamo abbastanza per averlo in altri tempi faticosamente tradotto, cercando invano una corrispondente follia sintattica, o quella lieve precisione del giovane poeta già tentato di andarsene. In un certo senso, lo amiamo. La rivoluzione di Laforgue è soltanto ironica e si comprende che non avrebbe resistito alla disapprovazione degli impegnati, al famoso grido di Picasso: «A bas Laforgue, vive Rimbaud!»; ma è di una ironia che l'incertezza dei tempi, e anche la certezza di tutto il tempo libero, rimette in onore, seppure il forme più decise e dirompenti.

L'Amleto di Marowitz, anche se nasce da una decisione critica, invece che poetica e autobiografica, e da una rottura sarcastica, ne conserva la filigrana. Alla base di ogni contaminazione, cerchiamo di ricordarci del *Pierrot fumiste*, unica divagazione teatrale di Laforgue, forse mai rappresentata, una decina di pagine di lazzi e di sorprese letterarie che precedono di una quarantina d'anni le farse brevi del cinema, ne anticipano quella realtà assurda e comica in continuo movimento. È suo un tema verlainiano, lacrimevole, allora quasi sacro «poeticamente» alla buona borghesia!

È probabile che il destino di Laforgue, timido autore drammatico, è di non essere mai rappresentato. Neanche il suo *Amleto*, a rigore, è stato mai rappresentato. In questa seconda riduzione di Carmelo Bene, come del resto nella prima, ne restano appena un paio di battute, le più popolari, il che non finisce di sorprendermi, perché il testo è addirittura un invito al saccheggio. Ma temo che la mia sorpresa sia inopportuna. Poiché, come in certe trattorie della malora l'oste si picca di nutrirvi senza informarsi delle vostre preferenze, così non bisogna chiedere a Carmelo Bene se non quello che ha in mente di darci. Stavolta, un Amleto scespiriano in frantumi, risolto qua e là con grandi silenzi, dialoghi a bassa voce, bei tentennamenti, repentine irruzioni di cori (persino abruzzesi) e di arie celebri, e quel continuo sospetto che la rappresentazione possa smettere per noia o stanchezza del capocomico. In più, la brava presenza della Mancinelli e del Mezzanotte nei ruoli della regina e del re, un'Ofelia morta distesa per tutto il secondo tempo ed esposta come una santa della controriforma sui primi banchi, tra il pubblico. Si aggiunga che il pochissimo spazio costringe gli attori a recitare in gruppo e ogni passo falso può trascinare a cadute rovinose. Tuttavia, si applaude.

Avrò l'aria di ripetermi, ma se la cosa deve farsi, se la manipolazione è necessaria per arrivare in fondo a un teatro slogato, inconsolabile, ectoplasmatico, se la cosa deve farsi preferisco questa, che si rinnova ogni sera e si salva dal tranelli dell'accademia, dal compiacimento, proprio per la sua continua modificazione. È probabile che un giorno il successo convincerà Carmelo Bene di aver sbagliato tutto, il successo può arrivare fatalmente in una «civiltà dei consumi» che adotta e riconosce con furia come proprie le novità che appena ieri riteneva aliene e sovvertrici. Ma, nell'attesa, niente di peggio dell'avanguardia rangée, di una ricerca sulla carta di cose che, almeno in questo stadio vanno cercate sul palcoscenico, in un turbine di orpelli, di ricordi, di apparizioni.

A proposito di apparizioni: da applaudire l'arrivo di Fortebraccio immerso in una scricchiolante armatura da spettro e il suo afflosciarsi sul trono conquistato, come un burattino.

Dopodiché, tutti exeunt.

18. A. ORECCHIO, *Il bandito convulso*, «Paese sera», 12 aprile 1967

Parossistico, ma meritevole d'esser visto il nuovo spettacolo di C. Bene

Appena entrati, piombiamo in un labirinto di giornali che scendono dal soffitto come sipari, coprono le pareti e i sedili, dividono l'aria. Spiccano i titoli dell'«Espresso» («Baldacci sa tutto», «Avanti Savoia yè yè», «Venezia e l'eros dei martiri») e quelli dei quotidiani di vent'anni fa che annunciano la morte, ripetono le avventure e riassumono la brigantesca e congestionata «epopea» di Salvatore Giuliano: «Il fantasma del bandito», «Giuliano amoureux?», «Ucciso Salvatore Giuliano». La saletta del Beat 72, dove Carmelo Bene ha debuttato ieri sera con *Vita di una rosa rossa: Salvatore Giuliano* di Nino Massari, sembra voler evocare sul filo dell'exasperazione un luogo di comizio o di pubblica denuncia.

Ma la figura del brigante, in questo esperimento, vive al di qua delle sue componenti e cause storiche, politiche, sociali; in scena le sono accanto soltanto la madre (ossessionata dalla fosca gloria del figlio e costantemente intenta a ritagliare giornali) e la sorella (dominata da certe smanie oscure che la distaccano da tutto e la spingono a vestirsi e a spogliarsi in continuazione). Il rapporto furioso fra i tre personaggi – un rapporto di amore, odio, schiavitù reciproca, disarmonie, sorretto da una placenta invisibile e oppresso dal pensiero della morte – va di pari passo con il commento inciso su nastro di una voce fuori campo e di inserti di opera lirica (dai *Vespri Siciliani* alla *Traviata*).

Lo spettacolo, insomma, attraverso gridi, iterazioni, istinti sproporzionati e alienati, innesti, secrezioni sentimentalisti che, vorrebbe risolvere l'«episodio Giuliano» non tanto in un avvenimento quanto in un grido; allo stesso modo che vorrebbe presentare il personaggio soprattutto come un'escrescenza della natura. Un arco rapidissimo, un individuo malato ed elementare, una vitalità soltanto fisica che arriva all'epilessia, dei vincoli di sangue così forti da esprimersi solo con rabbie patologiche: dovrebbe essere una folgorazione convulsa, un melodramma violento, una vicenda di viscere. Diremo che questa chiave scelta da Bene è non solo pertinente ma anche legittima, tanto più che coincide con una svolta del suo teatro, qui finalmente privo di frange barocchistiche e impegnato invece in un esperimento di tipo epico (sia pure a suo modo e in maniera neo-espressionistica).

Il tentativo è per ora allo stadio embrionale, forse anche per ragioni di rodaggio, e la rappresentazione scivola da momenti felici a momenti di vuoto assoluto, dalla tensione alla letteratura facile di alcune battute. (Soprattutto per quel riguarda la figura della madre). La «letteratura» del resto costituisce il difetto principe costituisce [sic] del resto che ci piace assai meno dello spettacolo. Quanto agli

attori. Luigi Mezzanotte e Lidia [sic] Mancinelli debbono imparare a recitare «col fisico», fino in fondo, senza riserve, in tutte le direzioni; Carla Tatò, invece nel ruolo della sorella, è capace di isterie, ironie, falfsetti vocali molto efficaci. Il pubblico ha applaudito. Si replica.

19. [AG.SA.], *Salvatore Giuliano*, «L'Unità» 12 aprile 1967

I banchi scolastici, che costituiscono la platea del Beat 72, sono stati disposti a chiudere, per tre lati, lo spazio rettangolare nel quale si svolge il breve dramma di Nino Massari *Salvatore Giuliano*, messo in scena da Carmelo Bene. Anche se il singolare uomo di teatro non figura stavolta come attore, lo spettacolo porta chiarissima la sua impronta, cosicché è difficile scindere testo e rappresentazione: le novità risiedono, peraltro, più in questa che in quello. Che Giuliano fosse strumento di oscure forze politiche si sapeva; che in lui si sia trovato il capro espiatorio di responsabilità grandi, e tuttora impunito, era pure cosa nota: oggi si vorrebbe, magari, saperne ancora di più, e non a riguardo del personaggio di Giuliano, ma della sua funzione (ciò che fece già egregiamente, sullo schermo, Francesco Rosi). Nino Massari, invece, ha diviso la sua attenzione tra il quadro storico-ambientale e la psicologia del bandito, cavando da un esame postumo di essa (anche attraverso carte e documenti, del resto conosciuti), più di quanto un seguace di Freud o di Jung avrebbe potuto sperare da una lunga serie di sedute con il proprio paziente.

Alla ribalta tre protagonisti: Giuliano, sua madre e sua sorella. Se i rapporti con costei tengono del morboso, quelli con la genitrice declinano risolutamente verso l'incesto. Ne segue una gran concitazione di «a solo», di duetti e di terzetti, con frequenti attacchi epilettici del fuorigioco e assiduo martirio per le orecchie degli spettatori, percosse così dal dialogo diretto come dalla sua registrazione su nastro, tra reciproci rinforzi e iterazioni. La trovata migliore, sul piano scenico, ci sembra quella cortina di giornali che circondano (e dovrebbe in parte nascondere) il luogo dell'azione, invaso anch'esso da un rigurgito di carta stampata, come dai detriti di un'alluvione di notizie futili o durevoli, tra le quali gli attori (Luigi Mezzanotte, Lydia Mancinelli, Carla Tatò) si agitano alla ricerca di una loro e di una nostra verità.

Cordiale successo; e si replica.

20. R. WILCOCK, *Carmelo Bene e il piacere del ritorno. «Amleto o le conseguenze della pietà filiale» da Laforgue, «Sipario», aprile 1967, p. 34*

Conviene, quando si vuole giudicare criticamente un artista contemporaneo, considerarlo morto. Quei tratti particolari che in un

effimero vivente vengono ancora detti difetti e manchevolezze, in un classico, in un grande artista scomparso, diventano semplicemente omissioni. Keats non ha mai scritto un sonetto sulla Rivoluzione Francese, né Manzoni ha deplorato l'assassinio di Abram Lincoln: ormai quasi nessuno glielo rimprovera.

Rimproverare a un artista di non aver fatto quel che non intendeva fare, è un'attività trascurabile, sprecata. Non appena l'artista scompare, il rimprovero "per omissione" diventa superfluo, privo di destinatario. A un critico accorto non mancherebbero argomenti – argomenti inconfutabili – per demolire, diciamo, *Una stagione in inferno* di Rimbaud, oppure *Le Sacre du Printemps* di Stravinski; ma non oserebbe farlo: l'impresa non gioverebbe alla sua carriera critica.

Ed è infatti un grande vantaggio prospettico, quando si vuole parlare di Carmelo Bene, considerarlo, con un leggero sforzo dell'immaginazione, morto. Anzitutto, si è costretti a rinunciare alla normale tentazione di offrirgli suggerimenti, di donargli consigli. In secondo luogo, si avverte chiaramente, dal vuoto che ha lasciato, il posto centrale, isolato ed elevato che egli occupava nella confusa festa del teatro italiano. Terzo, strugge il cuore la malinconia di non poterlo più vedere: sapere che fino a poche sere fa, in un locale qualunque di Roma, grazie a lui si svolgevano vere cerimonie teatrali, accanto alle quali quelle dei suoi aspiranti colleghi non sembravano che verbosi atti d'ufficio, prevedibili processi burocratici e nel caso migliore innaturali riunioni di famiglia; e a queste sue cerimonie consolanti e ispiranti non poter più assistere...

Ma non mi è ancora permesso di scrivere il necrologio di Carmelo Bene. Rinunciando a una così comoda prospettiva chiarificatrice, debbo parlare della sua nuova versione dell'*Amleto*. Essa è troppo breve. Lontano è il teatro, faticose le strade di Roma, eccessivamente notturna l'ora per chi a quell'ora è solito andare a letto: una volta vinti questi ostacoli, seduto nella disagiata pace di un sottano, lo spettatore vorrebbe che la cerimonia fosse molto più lunga, molto più complicata. Infatti, anche se non è morto, Carmelo Bene potrebbe morire questa sera stessa, e ci lascerebbe non saziati. Lo spettatore dovrà tornare domani.

Ho sottolineato questa frase perché mi sembra di sottolineare così la più notevole differenza tra gli spettacoli di Carmelo Bene – questo *Amleto*, *Nostra Signora dei Turchi*, *Il rosa e il nero* – e gli altri spettacoli teatrali. Ai secondi non si ritorna (e nella maggior parte dei casi non si va nemmeno); a quelli di Carmelo Bene ritornare è un piacere, e non di rado un insegnamento. In ogni caso, con lui si ha l'impressione, altrove impossibile, di partecipare a un rito non spiacevole.

Il personaggio di Amleto di Carmelo Bene è non solo il migliore Amleto che io abbia mai visto ma anche l'unico accettabile. Che poi

egli sia quasi identico a Carmelo Bene, è un altro segno di quanto questo attore sia accettabile. Incredibile mi sembra inoltre la dignità che il capocomico sa ispirare nei suoi compagni attori: in nessuna compagine del genere ho scorto tante facce moralmente pulite, e allo stesso tempo drammaticamente efficaci. Il pianto di Laerte (l'attore Mezzanotte) è memorabile. Nel re, nella regina e in Ofelia, riesce difficile – ma possibile – trovare un difetto.

Tutto purtroppo è così breve, e breve anche il basso palcoscenico. Nel ricordo, l'*Amleto* di Carmelo Bene si riduce quasi a un punto, il punto più alto di questa fine-stagione teatrale romana.

21. R. WILCOCK, *Dalla cronaca un mistero statico-profano. Salvatore Giuliano di Nino Massari*, «Sipario», maggio 1967, p. 22

Il testo del mistero statico-profano *Salvatore Giuliano* di N. Massari non presenta, a quanto mi è stato a un primo ascolto permesso di capire dalla sovrapposizione delle battute e di altri elementi orali, particolari valori di invenzione letteraria; teatralmente invece si scosta dalle regole correnti quel che basta per giustificare e lo spettacolo e il commento. L'autore afferma di essersi servito di alcuni clichés solitamente ripudiati dalla simbologia contemporanea (vedasi per esempio il secondo titolo, stile Guerra Civile Spagnola, dell'opera: *Vita di una rosa rossa*) a scopo di voluta ironia, ma di questa ironia voluta la recitazione, altamente tesa e melodrammaticamente ospedaliera, non riesce sempre a comunicare allo spettatore quali siano o possano essere i suoi (dell'ironia) momenti di presenza e quali i suoi momenti di assenza, al punto che essa si direbbe quasi continuamente assente.

L'autore afferma inoltre che il bandito Salvatore Giuliano è stato da lui adoperato soltanto come pretesto per presentare una sua (dell'autore) peculiare e tentativamente chiarificatrice immagine della Sicilia; ma della Sicilia posso ripetere quel che già è stato detto dell'ironia, e cioè che non è facile capire quali siano i suoi momenti di presenza e quali i suoi momenti di assenza.

Di questa imprecisione, la prima spiegazione che mi viene in mente è molto volgare, probabilmente non è giusta e soltanto posso offrirgli a titolo di curiosità. La spiegazione sarebbe questa: non è possibile esprimere nulla di ciò che per stenografia mentale chiamiamo l'anima siciliana se non lo si fa attraverso il dialetto siciliano, con le sue cadenze e i suoi limiti; esso è la cornice esatta entro la quale riescono a esistere – e non fuori – i sentimenti e più genericamente i pensieri di un siciliano, se visto come prodotto di un determinato e più che determinato ambiente. Se invece quello che si vuole esprimere è un aspetto o alcuni aspetti soltanto esteriori della vita siciliana, allora sembra più indicato l'impiego

della lingua nazionale, come giustamente fanno i mafiosi di Roberto Lerici.

Nell'italiano di Massari, che è quello naturalmente della Rai-Tv e di tutti, capita invece, per fare ancora un esempio, che la madre del bandito pronunci sentenze ovviamente indicibili in dialetto siciliano, dunque non vere psicologicamente, neanche se considerate come traduzione. E non di rado il bandito stesso, proprio laddove lo si vuole presentare come un cretino siciliano, scade davanti ai nostri occhi alla condizione di cretino torinese; tuttalpiù, pugliese. La Sicilia qui non si mostra, dunque; eccezion fatta di quei brevi momenti in cui vengono lette le – peraltro in nessun modo specificatamente regionali – anemiche esercitazioni letterarie del malatissimo bandito anni fa fa immaturamente scomparso.

La regia di Carmelo Bene si è difesa dal testo con virile ostinazione ma appunto perché si trattava di un'operazione di rinsanguamento generale di dati generici egli ha dovuto trascurare il grottesco voluto di tanti altri suoi spettacoli; la punizione di chi trascura il voluto grottesco è qualche volta il grottesco non voluto. Con lodevole prepotenza ha reso teatralmente plausibile una vicenda che si svolge tutta quanta nell'immobilità concreta di un unico evento, nell'immobilità astratta di una singola coscienza, e il cui groviglio di battute rischia spesso di accennare in qualunque momento a qualunque cosa, pur sistematicamente ricadendo nella meno eccitante e perciò più svillaneggiata delle relazioni umane, ossia il comodo legame innaturale che la tradizione di alcune contrade aspre suggerisce tra una madre e suo figlio.

Questo figlio, Salvatore Giuliano, era impersonato dall'attore Mezzanotte: la studiata violenza e la complessa durata delle smanie corporali fanno pensare che egli sia ormai in grado di recitare qualunque parte richiedente un impegno soltanto fisico; l'impegno psicologico rimane naturalmente precluso a un attore così giovane. L'immaginata sorella di questo bandito si è dimostrata più degli altri efficace, soprattutto nell'incantatoria ripetizione della parola "petrolio"; per quel che riguarda invece l'estremamente amabile amata attrice Mancinelli, la sua mancanza di compiti istrionici chiari non mi permise di ammirare in questa particolare, poco sorridente occasione, la sua varietà di sorrisi.

L'idea di far recitare gli attori circondati dal pubblico è di solito pericolosa perché gli attori visti molto da vicino sembrano sempre sporchi. Ma i membri della compagnia di Carmelo Bene riescono a non produrre quest'impressione.

22. F. QUADRI, *Che cosa va bene a Carmelo Bene?*, «Panorama», 22 giugno 1967, pp. 69-70

La sua ultima impresa è della settimana scorsa, al Convegno del Nuovo Teatro di Palazzo Canavese. Al congresso dell'avanguardia del teatro italiano si stava svolgendo uno spettacolo proposto dal gruppo milanese «Teatro d'ottobre». Il livello della rappresentazione non era altissimo. Ma a un certo momento in uno sketch veniva mimato e cantilenato parodisticamente il Manifesto futurista di Marinetti, patrono di tutta l'avanguardia italiana. Carmelo Bene, che era seduto in prima fila, si alzò di scatto, uscì nel bar attiguo, con un urlo ordinò un whisky e incominciò a imprecare contro lo spettacolo.

In sala, gli attori interruppero la rappresentazione, si portarono in proscenio prima un po' sorpresi spaventati, poi inveirono con la stessa violenza all'indirizzo di Carmelo Bene. Dal bar arrivarono accuse alla sala: «Avete offeso Marinetti!» «Che avanguardie siete!»; il teatro ributtò le accuse al bar: «Taci teppista, un po' di educazione!». Per qualche minuto si temette, (o si sperò) che la sala finisse sfasciata, proprio come ai bei tempi dei futuristi. Invece lo spettacolo riprese abbastanza in silenzio; alla fine Carmelo Bene salì anche sul palcoscenico a scusarsi con la compagnia.

Pro e contro. La divisione di Palazzo Canavese rispecchia, in piccole proporzioni, quella del teatro italiano. A Carmelo Bene non si può essere indifferenti: o con lui o contro di lui. Con lui gli intellettuali che l'hanno scoperto, Alberto Arbasino, Rodolfo Wilcock, Ennio Flaiano, o uomini di spettacolo come Vittorio Gassman; contro di lui Paolo Grassi e, almeno fino a ieri, la critica ufficiale. Chi lo adora e chi lo detesta. Si dice che è un buffone e un mattatore, che deride gli spettatori, che picchia i suoi attori, che è perennemente ubriaco, che lascia debiti dappertutto, che la sua presunzione è illimitata. Ma anche che è un genio, che ha reinventato il teatro italiano, che è l'alfiere del teatro della crudeltà.

A volte, a interrompere gli spettacoli ci ha pensato la polizia. Il caso di *Cristo 63*, per esempio, è già nella leggenda di Carmelo Bene insieme a molti episodi degli anni eroici: come quando, per la presentazione di *Il dottor Jeckyll e Mr. Hide*, mandò in giro per Roma gli attori in mutande con dei cartelli su cui era più o meno scritto: «Siete degli idioti se non venite a teatro»; o quella volta che orinò in direzione degli spettatori.

La sua leggenda si alimenta di fatti quasi incredibili: le annate trascorse con un litro di whisky al giorno; l'abitudine di pagare certi teatri giocando a poker (e sistematicamente vincendo) tutte le notti col proprietario.

Sregolatezza, ma anche genio. A trent'anni Carmelo Bene ha già proposto decine di spettacoli di cui è autore, regista, scenogra-

fo, costumista, oltreché primattore; è in grado di inventare uno spettacolo in due giorni. Ha pubblicato un romanzo (*Nostra Signora dei Turchi*) e un altro ne sta scrivendo.

Tra le sue attività c'è da poco anche quella di proprietario di sale: nello scorso inverno prese in affitto uno scantinato in Trastevere che fu trasformato in teatro («Beat 72») con poche spennellate ai muri; il palcoscenico fu sistemato sotto una volta.

I suoi attori devono abituarsi a dire le loro parti seminascolti dietro una vera finestra di vetro chiusa come in *Nostra Signora dei Turchi* o nell'ombra di una parete trasparente di giornali (*Salvatore Giuliano*); o addirittura dietro un'enorme bara (come nel second'atto dell'«Amleto»). Il problema maggiore sembrava la sistemazione della minuscola platea; Carmelo Bene vi ha sistemato dei veri banchi di scuola: così lo spettatore è meno scomodo ma una volta seduto si trova costretto a riconoscere la sua inferiorità, come a scuola, davanti alla lezione che gli viene impartita dal palcoscenico. Il «Beat 72» ha 75 posti, ma di solito ospita più di 100 persone, silenziosissime, timorose anche di tossire perché sanno che Carmelo Bene può risentirsi e smettere lo spettacolo da un momento all'altro. Non di rado è successo che dopo il primo atto un attore sia uscito ad annunciare «Lo spettacolo è sospeso per mancanza di ispirazione».

Ora pensa al cinema. Ora Carmelo Bene ha già lasciato il «Beat 72» e ha preso in affitto una sala più grande in Piazza Fontanella Borghese.

Intanto progetta di darsi al cinema. Ha esordito il mese scorso interpretando la parte di Creonte nell'*Edipo re* di Pasolini. Già da tempo aveva in programma un adattamento del suo *Pinocchio* di rottura, ma la morte di Totò, che doveva essere Geppetto, per ora l'ha impedito. Il suo primo film da regista sarà quindi in autunno *Il Principe Costante*, tratto dal dramma di Calderon della Barca, per cui si è già assicurato la presenza di Silvana Mangano e Orson Welles. Prima sarà il protagonista («una specie di Morgan matto da legare») di un film diretto da Armando Crispino, interamente girato a Londra, *Quick Quick* (Presto presto). E farà la parte di Giordano Bruno nel *Galileo* di Liliana Cavani, che gli ha anche offerto una parte nel suo successivo *Coriolano*.

Perché tutto questo cinema? «Voglio fare tanti soldi da potermi comprare l'Eliseo e il Quirino. Così li chiuderò e non ci farò più recitare nessuno, almeno avrò ottenuto un risultato», dice Carmelo Bene. Un parere sulla settima arte? «Frequentando il cinema c'è almeno la speranza di incontrare una persona su mille che non sia idiota». Che cosa pensa degli uomini di teatro italiani: «Dovrei augurarmi che muoiano tutti? Non è possibile perché la morte è una cosa seria». I nostri scrittori e registi? «Non hanno niente da

Il Beat 72.
Le prime stagioni

raccontarci, nemmeno il fascino di essere sorpassati». E gli attori? «Il nostro palcoscenico non ha mai conosciuto divi più brutti e insignificanti di questi». Una definizione di se stesso: «Non è facile a chi ha del talento sopportare se stesso, dal momento che gli altri non esistono». Cos'è, allora, un suo spettacolo? «La proiezione di un incubo, di un mio sogno interiore».

Il Beat 72.
Le prime stagioni

Le fonti e la bibliografia

aA



aA

Fonti orali

377

Elenco completo delle interviste realizzate per il progetto Beat 72 (ORMT-02)¹

ORMT-02a, Intervista a *Benedetti Ulisse*, di *Oliva Giada*, Roma, 11 luglio 2012

ORMT-02b, Intervista a *Vasilicò Giuliano*, di *Oliva Giada*, Roma, 12 luglio 2012

ORMT-02c, Intervista a *Carella Simone*, di *Oliva Giada*, Roma, 13 luglio 2012

ORMT-02d, Intervista a *Prati Marilù*, di *Oliva Giada*, Roma, 20 luglio 2012

ORMT-02e, Intervista a *Or Rossella*, di *Oliva Giada*, Roma, 21 luglio 2012

ORMT-02f, Intervista a *Marini Giorgio*, di *Oliva Giada*, Roma, 24 luglio 2012

ORMT-02g, Intervista a *Carbone Francesco*, di *Oliva Giada*, Roma, 1 agosto 2012

ORMT-02h, Intervista a *Mazzoni Gianfranco*, di *Oliva Giada*, Roma, 3 agosto 2012

ORMT-02i, Intervista a *Biondi Lydia*, di *Oliva Giada*, Roma, 3 ottobre 2012

1. Cfr. <<http://patrimoniore.ormete.net/project/il-beat-72-di-roma/>>.

- ORMT-02l, Intervista a *Campi Teresa*, di *Oliva Giada*, Roma, 11 dicembre 2012
ORMT-02m, Intervista a *Curran Alvin*, di *Orecchia Donatella*, Roma, 10 febbraio 2016 e 8 marzo 2016
ORMT-02n, Intervista a *Riccardo Orsini*, di *Donatella Orecchia*, Roma 25 luglio 2016
ORMT-02o, Intervista a *Romano Rocchi*, di *Donatella Orecchia*, Roma 3 marzo 2017

Bibliografia

- ABRAMS, L.
2010 *Oral History Theory*, London and New York, Routledge
- ADORNO, T.
1979 *Minima Moralia*, Torino, Einaudi
- ALTIERI, L. - DE MARINIS, M.
1985 *Il lavoro dello spettatore nella produzione dell'evento teatrale*, «Sociologia del Lavoro», numero monografico su «*Il lavoro artistico*», n. 25, pp. 201-224
- ANGELINI, F.
1978 *Carlo Cecchi: morte delle avanguardie, vita del teatro*, «Scena», n. 3-4, pp. 36-38
1980 *Cecchi. Le regole del gioco*, «Scena», n. 11-12, dicembre
- ARBASINO, A.
1965 *Grazie per le magnifiche rose*, Milano, Feltrinelli
- ATTISANI, A.
2003 *La Duse, CB e il teatro poetico*, in Id., *L'invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*, Roma, Bulzoni
- AUGIAS C.
1966a *Carmelo e la midcult*, «Sipario», n. 238, febbraio
1966b *Il Male e il Bene (Carmelo)*, «Sipario», n. 247, novembre 1966
1967 *Una raccolta di memorie divertente e feroce l'ultimo spettacolo di Carmelo Bene*, «Sipario», gennaio, pp. 30-31
1967/68 *L'antiphysis di Carmelo Bene*, «Teatro. Rassegna trimestrale di ricerca teatrale diretta da Bartolucci, Capriolo, Fadini», n. 2, pp. 86-90
- BARBERIO CORSETTI, G.
2013 *Pensare col corpo abbandonando il pensiero. Intervista di Lorenzo Mango*, n. 5, maggio, pp. 126-142
- BARGIACCHI, E.
1979 *Per Benedetto Simonelli*, «Teatro/oltre. La scrittura scenica», n. 20: *Dalla Postavanguardia alla Nuova Spettacolarità*, pp. 90-100

- BARSOTTI, A.
2016 *Il teatro di Toni Servillo. Con dialogo*, Corazzano (Pisa), Titivillus
- BARTALOTTA, G.
2000 *Carmelo Bene e Shakespeare*, Roma, Bulzoni
- BARTOLUCCI, G.
1968 *La scrittura scenica*, Roma, Lerici
1973a *La politica del nuovo*, Roma, Ellegi
1973b *Per una lettura di Carmelo Bene dal sessanta al settanta*, «Bianco e nero», novembre-dicembre
1973c *Ossessione-strutture di Vasilicò del Beat 72*, in Id., 1973a, pp. 119-126
1974 (a cura di), «Teatroltre. Scuola romana», Inventario n. 1, Roma, Bulzoni
1975 *L'uso dell'immagine in Memè Perlino. Pirandello: chi? regia di Memè Perlino*, in BARTOLUCCI, G. - MENNA, F. 1975, pp. 87-97
- BARTOLUCCI, G. - BOSIO, M. - GARRONE, N.
1980 *L'altro teatro*, documentario, produzione RAI
- BARTOLUCCI, G. - CAPRIOLO, E. - FADINI, E. - QUADRI, F.
1967 (a cura di) *Elementi di discussione (Convegno "per un nuovo teatro" - Iurea giugno 1967)*, «Teatro 2», autunno-inverno, pp. 18-25
- BARTOLUCCI, G. - MENNA, F. (a cura di)
1975 *Uso, modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine*, Macerata, Nuova Foglio Editrice
- BARTOLUCCI, G. - MANGO, A. e L.
1980 *Per un teatro analitico esistenziale*, Torino, Studio Forma
- BARTOLUCCI, G. - RIMOLDI, D.
1978 *Immagine-Immaginario: il lavoro del teatro "La Maschera" di Memè Perlino e Antonello Aglioti*, Torino, Studio Forma Editrice
- BAUMANN, R.
1984 *Verbal Art as Performance*, Prospect Heights, Illinois, Waveland Press (1° 1977)
1986 *Story, Performance, and Event: Contextual Studies of Oral Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press
- BENE, C. - DOTTO G.
1998 *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani
- BENNET, S.
1997 *Theatre Audiences*, London - New York, Routledge
- BERMANI, C.
1999 (a cura di), *Introduzione alla storia orale. Storia, conservazione delle fonti e problemi di metodo*, con contributi di C. BERMANI - F. CASTELLI - R. FOSSATI - G. P. GRI - A. MARTINI - A. PORTELLI, Roma, Odradek, vol. I

- BERNSTEIN, D. - CURRAN, A. - LUDOVICI, E. - TORTORA, D.
2010 *Alvin Curran: Live in Roma*, testo bilingue italiano e inglese, Milano, Die Schachtel
- BERTIN, M.
1974 *Omaggio a Borges per "I teologi"*, «Il Dramma», aprile
- BETTINI, F.
1974 *Negatività della materia e residuo della scena nelle "120 giornate di Sodoma"*, «Proposta», marzo-giugno, pp. 33-35
- BICHI, R.
2007 *La conduzione delle interviste nella ricerca sociale*, Roma, Carocci
- BRUNO, E.
1977 *Teatrosessanta. Tradizione Avanguardia (note sul teatro in Italia negli anni Sessanta)*, Roma, Bulzoni
- CAPPELLETTI, D.
1981 *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*, Torino, ERI
- CARANDINI, S.
2012 (a cura di), *Memorie dalle cantine. Teatro di ricerca a Roma negli anni '60 e '70*, numero monografico, «Biblioteca teatrale», 101-103, gennaio-settembre
- CARELLA, S.
1980 *Iperurania* (da un'intervista con G. Bartolucci), «Il Patalogo 3», Ubulibri
- CARELLA, S. - FEBBRARO, P. - BARBERINI, S.
2015 (a cura di) *Il romanzo di Castelporziano*, Roma, Stampa Alternativa
- CARPENTIERI, R.
2012 *Teatro come pensiero, teatro come emozione. Intervista e nota introduttiva di Annamaria Sapienza*, «Acting Archive Review», n. 4, novembre, pp. 156-199
- CASCETTA, A.
2000 *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Firenze, Le Lettere
- CAVAGLIERI, L.
2010 *Nuovo teatro e teatri Stabili: Carlo Quartucci a Genova (1963-1966)*, «Il castello di Elsinore», XXIII, n. 61, pp. 125-136
2012 *Verso la "libertà totale della scena": Cartoteca di Carlo Quartucci*, in F. NATTA (a cura di), *Teatro e teatralità a Genova e in Liguria. Drammaturghi, registi, scenografi, impresari e organizzatori*, Bari, edizioni di pagina, pp. 121-142
- CECCHI, C.
1970 *Lo spazio tragico (nota sul Woyzeck)*, «Teatro», n. 1
1974 *Autobiografia del Granteatro*, in QUADRI 1977, vol. I, pp. 389-400

- 1984 *Datemi un attore*, intervista a cura di M. GRANDE, «Rinascita», n. 37, p. 21
- CHIAROMONTE, N.
1969 *Pierrot alza la forca. Il «Woyzeck» in cantina*, «L'Espresso», 6 luglio
- CIANCARELLI, R.
2012 *La tela dell'avanguardia con Simone Carella*, «Biblioteca teatrale», nn. 101-103 (gennaio-settembre), pp. 105-119
- CIPOLLA, A. - MORETTI, G.
2011 *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Corazzano, Titivillus
- CONTE, T.
2002 *Amato Bene*, Torino, Einaudi
- COPPOLA, L.
2012 *Quali interpretazioni per quali approcci narrativi. Alcune riflessioni a margine di un percorso di ricerca*, in POGGIO - VALASTRO
- CORDELLI, F.
1969 *Missione psicopolitica*, «Paese sera», 3 marzo
1973 *L'angelo custode*, «Paese sera», 10 aprile
1978 *Il poeta postumo*, Bari, Lerici
- CUOMO, F.
1971a *Le statue movibili*, «Sipario», maggio
1971b *Embellage, La merce produce merce*, «Sipario», agosto-settembre
1971c *Amleto*, «Sipario», n. 305, ottobre
- CURRAN, A.
2000 *Oral History of American Music*, Yale University, *Interview with Alvin Curran* archived in the «Major Figures of American Music series»
2010 *«Permesso di Soggiorno: An Opera in Several Acts»*, in *Alvin Curran: Live in Roma*, D. TORTORA (a cura di), Milan, Die Schachtel, pp. 202-238
2012 *La nuova pratica comune: riflessioni di un compositore americano alla fine del ventesimo secolo (except from The New Common Practice)*, in VALENTINI 2012
2013 *Roma ad libitum*, in GUACCERO 2013
- CURTI, A.
2014 *L'impresario teatrale e il produttore cinematografico tra avanguardia e tradizione. Introduzione e intervista di Paolo Sommaiolo*, «Acting Archive Review», n. 7, 2014, pp. 154-201
- DAWSON, G.
1994 *Soldiers Heroes: British Adventure, Empire and Imagining of Masculinities*, London, Routledge
- DE CANDIA, M.
1983 *Carlo Cecchi*. Intervista, «Ridotto», 12 dicembre, p. 15

- DE CHIARA, G.
1966 *Emozioni e magia di un autore del Sud*, «Avanti!», 3 dicembre
- DE FEO, S.
1966 *Il carnefice innamorato*, «L'Espresso», 13 dicembre
- DE LUCA, E. - BOLAFFI, A.
1998 *Come noi fantasmi: lettere sull'anno sessantottesimo del secolo tra due che erano giovani in tempo*, Milano, Bompiani
- DE MARINIS, M.
1982 *Semiotica del teatro*, Milano, Bompiani
1987 *Il nuovo teatro: 1947-1970*, Milano, Bompiani
1988 *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze, La Casa Usher
2000 *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni
2015 «Un attore che recita, ma che pensa anche sul recitare». *Elogio di Carlo Cecchi*, «Culture teatrali», luglio
(<http://archivi.dar.unibo.it/files/cultea/focus-on/1372-elogio-di-carlo-cecchi.html> consultato marzo 2017)
2015 *Teoria della performance. Performance Studies e Nuova Teatrologia*, «Manitichora», n. 5, dicembre
(<http://ww2.unime.it/mantichora/?p=70> consultato il 15 gennaio 2017)
- DE NIGRIS, F.
1986 *Otello Sarzi. Burattinaio annunciato*, Bologna, Pàtron editore
- DEI, F.
2004 *Antropologia e memoria. Prospettive di un nuovo rapporto con la storia*, «Novecento», gennaio-giugno: «Fare memoria, costruire identità», pp. 27-46
- DELLA PORTA, D.
2010 *L'intervista qualitativa*, Roma, Laterza
- DI GIAMMARCO R.,
1987 *Il teatro di Carlo Cecchi*, Firenze, La Casa Usher
- DI MARCA, P.
1998 *Tra memoria e presente. Breve storia del teatro di ricerca nel racconto dei protagonisti*, Roma, Artemide
2013 *Sotto la tenda dell'avanguardia*, Corazzano (Pisa), Titivillus
- DOLFINI, G.
1961 *Il Teatro di George Büchner*, Milano, Feltrinelli
- DOPLICH, F.
1974 *Dobbiamo fare un teatro leggibile*, Intervista con Gian Franco Mazzoni, «Sipario», luglio, p. 36

- FADINI, E. - QUARTUCCI, C.
1976 *Viaggio di Camion dentro l'avanguardia, ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960/1976*, Torino, Cooperativa editoriale Studio Forma
- FAGGIANO, P.
2003 *Un Cielo di Stelle. Parole e musica di Mario Schiano*, Roma, manifestolibri
- FERRAROTTI, F.
2003 *Il silenzio della parola. Tradizione e memoria in un mondo smemorato*, Bari, Dedalo
- FLAIANO, E.
1967 *L'Amleto Bene s'è rifugiato in cantina*, «L'Europeo», 6 aprile
1983 *Lo spettatore addormentato*, Milano, Rizzoli
- FRISCH, M.
1990 *A Shared Authority: Essays on the Craft and Meaning of Oral and Public History*, Albany, State University of New York Press
- GANDOLFI, R.
2002-2003 *Linguaggio critico e Nuovo Teatro. «Sipario» negli anni Sessanta*, «Culture teatrali», 7/8, autunno-primavera, pp. 289-301
2016 *Un'Istruttoria lunga più di trent'anni. Olocausto, memoria, performance al Teatro Due di Parma*, Sesto San Giovanni (Milano), Mimesis
- GARBOLI, C.
1990 *Falbalas. Immagini del Novecento*, Milano, Garzanti
1998 *Un po' prima del piombo*, Firenze, Sansoni
- GATTI, G.
1967 *Nostra Signora dei Turchi*, «Noi donne», 15 gennaio
- GELLI PANTIERI, F.
1973 *L'angelo custode*, «Sipario», maggio, p. 45
- GIACCHÈ, PG.
2007 *Camelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani
- GRANDE, M.
1973a (a cura di), *Carmelo Bene. Il circuito barocco*, «Bianco e Nero», n. 11.12, novembre-dicembre
1973b *Materia e linguaggio*, in GRANDE 1973a, pp. 28-81
1985 *La riscossa di Lucifero: ideologia e prassi del teatro di sperimentazione in Italia (1976-1984)*, Roma, Bulzoni
- GIANNACHI, C.
2002 *La conquista del Messico da Artaud: il Patagrappo rilegge le avanguardie storiche*, «Biblioteca teatrale», 63-64, luglio-dicembre

- GRAMSCI, A.
2007 *Quaderni dal carcere*, edizione critica dell'Istituto Gramsci, a cura di V. GERRATANA, 4 voll., Torino, Einaudi
- GRAZIOLI, C.
2015 *Proiezione, spazio, materia: comporre e scomporre con la luce*, in VALENTINI 2015, pp. 325-357
- GRISPIGNI, M.
1991 *Generazione, politica e violenza. Il '68 a Roma*, in A. AGOSTI, L. PASSERINI, N. TRANFAGLIA, *La cultura e i luoghi del '68*, Milano, Franco Angeli, pp. 293-306
- GUACCERO, G.
2013 *L'improvvisazione nelle avanguardie musicali. Roma, 1965-1978*, Roma, Aracne, prefazione di Alvin Curran
- HALBWACHS, M.
1997 *I quadri sociali della memoria* [orig. *Les cadres sociaux de la mémoire*, 1925, Napoli, Ipermedium
- JEDLOWSKI, P.
2002 *Memoria, esperienza e modernità*, Milano, Franco Angeli
- LAMBERT, D. - FRISCH, M.
2012 *Meaningful access to audio and video passages: a two-tiered approach for annotation, navigation, and cross-referencing within and across oral history interviews*, in D. BOYD - S. COHEN - B. RAKERD - D. REHBERGER, *Oral history in the digital age*, D.C., Institute of Museum and Library Services, 2012, (<<http://ohda.matrix.msu.edu/2012/06/meaningful-access-to-audio-and-video-passages-2/>> consultato il 30 gennaio 2017)
- LANCIONI, D. - OPPEDISANO, F.R (a cura di)
2012 *Benedette foto! Carmelo Bene visto da Claudio Abate*. Catalogo della mostra dedicata a Carmelo Bene presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma, Ginevra-Milano, Skira
- LEONARDI, A.
1967 *Organum Multiplum* (film su Musica Elettronica Viva, con Vittorio Gelmetti e Mario Chiari), 16mm, B/N
- LIVIO, G.
1984 *L'attore (Carmelo Bene in Macbeth) e L'attore: appunti per una critica non aristotelica*, in ID., *Minima Theatralia: un discorso sul teatro*, Torino, Tirrenia Stampatori
1992 *1964: Teatro della contraddizione, poetica d'attore e rapporto col testo in uno scritto di Carmelo Bene*, in ID., *La scrittura drammatica. Teoria e pratica esegetica*, Milano, Mursia, pp. 147-154
- LOMBARDO RADICE, G.
1973 *Guida ai teatrini della capitale*, «Sipario», n. 326, luglio, pp. 6-9

- LO PINTO, L.
 Romanzo di un giovane povero. Una conversazione con Simone Carella, «Doppio zero», <<http://www.doppiozero.com/materiali/interviste/romanzo-di-un-giovane-povero>> (consultato il gennaio 2017)
- MAC KAY, N.
 2016 *Curating Oral Histories from Interview to Archive*, Walnut Creek, Left Coast Press
- MAIER, C. S.
 1993 *A Surfeit of Memory? Reflections on History, Melancholy, and Denial*, «History and Memory», 5, n. 2
- MAJORANA, B.
 2005 *Italia Napoli parlitrice dell'Opera dei pupi catanese*, «Archivio per la storia delle donne», II, 2, pp. 181-236 (ora anche in EADEM, *Pupi e attori ovvero l'Opera dei Pupi a Catania. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 375-450)
 2008 *Pupi e attori ovvero l'Opera dei Pupi a Catania. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni
- MANGO, A.
 1981 *I primi esperimenti del teatro di ricerca*, in *Teatro contemporaneo*, vol. I, Roma, Lucarini
- MANGO, L.
 2003 *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni
 2012a *La nuova critica e la recitazione*, «Acting Archives Review», anno II, n. 3, maggio, pp. 149-214
 2012b *Una questione di identità e differenza*, «Biblioteca teatrale», 101-103, gennaio-settembre, pp. 121-144
 2015 *La simulazione tecnologica*, «Mimesis Journal», 4, 2, pp. 49-70
- MARAINI, L.
 1974 *Fare teatro: materiali, testi, interviste*, Milano, Bompiani
- MARGIOTTA, S.
 2013 *Il nuovo teatro in Italia 1968-1975*, Corazzano (Pisa), Titi-villus
- MARIANI, L.
 2000 *Risorse e traumi nei linguaggi della memoria. Scritture e recitazione*, in GAGLIANI et. Al. (a cura di), *Donne guerra politica. Esperienze e memorie della Resistenza*, Bologna, CLUEB, pp. 45-68
 2012 *Ermanna Montanari: fare-disfare-rifare nel Teatro delle Albe*, Corazzano, Titi-villus
 2014 *«Quelle dei pupi erano belle storie». Vita nell'arte di Pina Patti Cuticchio*, Napoli, Liguori
 2016 *L'America di Elio De Capitani. Interpretare Roy Cohn*, Ri-

chard Nixon, Willy Loman, Mr. Berlusconi, Bologna, Cue Press

- MARINAI, E.
2016 *Corpi im-memori. L'utopia dello spettatore partecipante*, «Mimesis Journal» [Online], 5, 1 | 2016, messo online il 01 luglio 2016, consultato il 19 gennaio 2017 (<<http://mimesis.revues.org/1106>>)
- MARITI, L.
2012 *Un po' prima del teatro nelle cantine. La condizione dell'attore e il teatro che si cerca altrove*, «Biblioteca teatrale», 101-103 (gennaio-settembre), pp. 57-84
- MASSARESE, E.
2009 *Teatri/libro. Ronconi, Vasilicò, Bene. Esperienze di percezione tra corpi in pagina e corpi in scena*, Roma, Aracne
- MELDOLESI, C.
1981 *Gesti parole e cose dialettali. Su Eduardo Cecchi e il teatro della differenza*, «Quaderni di teatro», anno III, n. 12, maggio
- MELDOLESI, C.
1989 *L'attore, le sue fonti, i suoi orizzonti*, «Teatro e Storia», 2, ottobre, pp. 199-214
- MELE, R.
1982 *Il teatro di Memè Perlini*, 10/17, Salerno
- MENNA, F.
1975 *Immagine per sé, immagine per l'altro*, in *Uso, modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine*. Atti del Convegno Nuove tendenze/teatro immagine tenuto a Salerno nel 1973, Pollenza (Macerata), La nuova Foglio ed.
- «Il Messaggero»
1966 [L.C.], *Mamma li turchi! in cantina*, «Il Messaggero», 1 dicembre
1970 *Brecht*, 16 maggio
1971 *Vice*, *Beat 72* [a proposito delle *Statue movibili*, regia di Carlo Cecchi], 14 marzo
1973 *L'angelo custode*, 15 aprile, «Momento sera»
1970 [Vice], *Brecht al Beat 72*, 16-17 maggio
1971 [Vice], *Antonio Petito e i suoi «equivoci». Al Beat 72 «Le statue movibili»*, 13-14 marzo
1973 *La conquista del Messico*, 6-7 febbraio
- «Il Mondo»
1971 *Cappelli, berretti e preti*, 19 settembre
- MOSCATI, I.
1973 *Un'indagine oltre la parola*, «Settegiorni», 4 febbraio
1978 *La miseria creativa. Cronache del teatro "non garantito"*, Bologna, Cappelli
- MUZZIOLI, F.
2013 *Il Gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, Roma, Odradek

- «La Nuova Sardegna»
1971 *Prende il via a Sassari la «II rassegna del nuovo teatro»*, 12 novembre
- OLIVA, G.
2013 *Storia orale e teatro. L'attività del Beat 72 tra il 1964 e il 1973*, Tesi, Università degli Studi di Roma Tor Vergata, aa. 2012-13, Cattedra di Storia del Teatro, relatore prof. Donatella Orecchia
- ORECCHIA, D.
2005 *Samuel Beckett e quelli di Prima Porta. Gli anni del "Teatro della Ripresa"*, «Asino di B.», n. 10, pp. 11-36
2013 *«Evento vissuto» ed «evento ricordato»: la memoria e il teatro. Linguaggi e strategie della narrazione tra fine Ottocento e inizio Novecento*, «Biblioteca teatrale», n. 105-106, gennaio-giugno, pp. 73-90
2015 *L'attore e le "tradizioni" del Nuovo Teatro*, in V. VALENTINI 2015, pp. 291-324
2017 *Ipotesi e percorsi di ricerca per una memoria orale e polifonica del teatro*, in G. GUCCINI - A. PETRINI (a cura di), *Thinking the Theatre – New Theatrolgy and Performance Studies*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Torino, 29-30 maggio 2015), Bologna, AMS ACTA (in corso di stampa)
- ORECCHIA, D. - PETRINI, A.
2001 *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. Aspettando Godot, Teatrostudio, Genova 1964*, parte I, «Asino di B.», n. 5, pp. 123-180
2002 *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. Aspettando Godot, Teatrostudio, Genova 1964*, parte II, «Asino di B.», n. 6, pp. 125-264
- ORECCHIO, A.
1967 *Il bandito convulso*, «Paese sera», 12 aprile
- PAGLIARANI, E.,
1970 *L'occupazione dei colonnelli*, «Paese sera», 26 aprile
- PALLADINI, M.
2009 *I teatronauti del chaos*, Roma, Fermenti Editrice
- Paesaggio metropolitano*
1982 Roma, Feltrinelli
- «Paese sera»
1966 [Vice], *Bene esclude il pubblico. «Nostra Signora dei Turchi» una autobiografia esasperata*, 3 dicembre
1967 [Vice], *Humor e Sade per «Salomè»*, «Paese sera», 20 gennaio
Viva, moderna poesia al "Beat 72" [a proposito di Otello Sarzi], 12 luglio
1970 *«Gli anni della lotta» al Beat 72*, 23 maggio

Panta Carmelo Bene

2012 Numero speciale di «Panta», a cura di L. BUONCRISTIANO, n. 30

PAOLOZZI, L.

1966 *Mamma li turchi! Un nuovo Bene al "Beat 72"*, «Momento Sera», 30 novembre-1 dicembre

Per Carmelo Bene

1995 Atti del convegno (con interventi di A. APRÀ - A. ATTISANI - R. CASTELLUCCI - C. CECCHI - V. DINI - G. FOFI - P. GIACCHÈ - G. G. LUPORINI - M. GRANDE - S. LOMBARDI - J. -P. MANGANARO - E. TADINI - G. TURCHETTA - N. SAVARESE), Milano, Linea D'Ombra

PERLINI, M. - QUADRI, F.

1977 *Teatro La Maschera. Pirandello chi? Intervista a Memè Perlini*, in QUADRI, 1977, vol. II, pp. 468-475

PERTICARI, P.

1996 *Attesi imprevisti*, Torino, Bollati Boringhieri

PETRINI, A.

1999 *Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo Cecchi*, «L'Asino di B.», n. 3, luglio, pp. 27-79

2004 *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, ETS

PITITU, G.

2015 *Carla Tatò. Dell'attore, del corpo scenico, della parola e della voce*, Lavagna (Ge), Zona

PIZZALEO, L.

2014 *MEV: Musica Elettronica Viva*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, Lim Editrice

POGGIO, B. - VALASTRO, O. M. (a cura di)

2012 *Raccontare Ascoltare Comprendere*, numero monografico di «M@gm@», n. 1, gennaio-aprile

«Il Popolo»

1966 *Al Beat 72. Nostra Signora dei Turchi di Carmelo Bene*, 3 dicembre

PORTELLI, A.

1991 *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories: Form and Meaning in Oral History*, Albany, State University of New York Press

1992 *Il testo e la voce: oralità, letteratura e democrazia in America*, Roma, manifesto libri

2004 *L'ordine è stato eseguito: Roma, le Fosse Ardeatine, la memoria*, Roma, Donzelli

2005 (a cura di), *Storia orale*, «Quaderni storici», XL, n. 3, dicembre

2007 *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo*, Roma, Donzelli

- 2010 *L'intervista nella storia orale*, in PISTACCHI, M. (a cura di), *Vive voci: l'intervista fonte di documentazione*, Roma, Donzelli, pp. 3-12
- PROSPERI, M.
1977 *Per una storia della nuova avanguardia in Italia*, «Rivista Italiana di Drammaturgia», II, 5, settembre
- PUSTIANAZ, M.
2011 *La presenza dello spettatore*, «Culture Teatrali», 21, monografico *On Presence*, a cura di E. PITTOZZI, pp. 191-206
- QUADRI, F.
1967 *Che cosa va bene a Carmelo Bene?*, «Panorama», 22 giugno, pp. 69-70
1969 *Neo-espressionismo uno e due*, «Sipario», n. 275, marzo
1973 *L'angelo custode*, «Panorama», 21 giugno
1977 *L'avanguardia teatrale in Italia (1960-1976)*, Torino, Einaudi
1982 *Il teatro degli anni settanta. Tradizione e ricerca*, Torino, Einaudi
- QUADRI, F. - SINISI S.
1977 *Autodiffamazione. Intervista con Simone Carella*, in QUADRI 1977
- QUARTUCCI, C.
1967 *Sette anni di esperienze*, «Teatro», n. 2, pp. 44-45.
- QUARTUCCI, C. - SCABIA, G.
1965 *Per un'avanguardia italiana*, «Sipario», novembre, pp. 11-12
- RIPELLINO, A.M.
1972 *Un libertino nella foresta*, «L'Espresso», 10 dicembre
1973 *Pirandello a testa in giù*, «L'Espresso», 21 gennaio 1973, poi in BARTOLUCCI 1974, pp. 141-143
1989 *Siate buffi: cronache di teatro, circo e altre arti: l'Espresso, 1967-77*, Roma, Bulzoni
- RIESSMAN, C. K.
2008 *Narrative Methods for the Human Sciences*, Boston, Sage
- RONCONI, L. - CAPITTA, G.
2012 *Teatro della conoscenza*, Roma, Laterza
- ROSSI, G.
2005 *I miei anni con Carmelo Bene*, Introduzione di S. Bussotti, Firenze, Edizioni della Meridiana
- SACCHI, A.
2012 *Il posto del Re. Estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo*, Roma, Bulzoni
- SANNINI, D.
2010 *Chi Dio? La poesia? Misteriosamente. Poesie e teatro di dispe-
rata attualità*, a cura di A. MANCINI, Corazzano (Pisa), Titivillus







Il Beat 72.
Le prime stagioni


- SARZI, O.
1982 *Otello Sarzi: «Ora scegliete fra Bekett e Arlecchino»*, Intervista a Otello Sarzi di M.S. Palieri, «L'Unità», 14 aprile
- SAUTER, W.
2000 *The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception*, Iowa City, Iowa University Press
- SAVIOLI, A.
1966 [AG.SA.], *L'ultima novità di Carmelo Bene. Lancia in resta contro porte già spalancate*, «L'Unità», 3 dicembre
1967a [AG.SA.], *Amleto, o le conseguenze della pietà filiale*, «L'Unità», 22 marzo
1967b [AG.SA.], *Salvatore Giuliano*, «L'Unità» 12 aprile
1969 *Il ritorno di Büchner*, «L'Unità», 6 giugno
1973 [AG.SA.], *Quasi la verità*, «L'Unità», 23 ottobre
1974 *Strindberg e Wedekind per giovani interpreti*, «L'Unità», 20 giugno
- SCIOTTO, M.
2014 *Un Carmelo Bene di meno. Discritture di Nostra Signora dei Turchi*, Catania, Villaggio Maori.
- SERRANÒ, F. - FASULO, A.
2011 *L'intervista come conversazione. Preparazione, conduzione e analisi del colloquio di ricerca*, Roma, Carocci
- SERVILLO, T. - CAPITTA, G.
2008 *Interpretazione e creatività*, Roma, Laterza
- SINISI, S.
1977 *Il tracciato dello Stranamore*, «Teatrotre. La scrittura scenica», n. 15, pp. 119-123
1983 *Dalla parte dell'occhio*, Edizioni Kappa, Roma
2001 *Neoavanguardia e postavanguardia in Italia*, in ALONGE, R. - DAVICO BONINO, G. (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. III: *Avanguardie e utopie del teatro*, Torino, Einaudi, pp. 703-36
- «Sipario»
1973 [G.RAN], *La conquista del Messico*, gennaio
- SOCRATE, F.
2011 *Classici e romantici. Le generazioni del '68 nel racconto di sé: un'analisi linguistica*, in P. CAPOZZO - C. GIORGI - M. MARTINI - C. SORBA, *Pensare la contemporaneità. Studi di storia per Mariuccia Salvati*, Roma, Viella
- TALARICO, V.
1966 *Una vergine suppliziata rinuncia al Paradiso*, «Momento Sera», 3 dicembre
1967 *Un «Amleto» fuori dal mito ha successo al Beat 72. Ofelia ninfomane*, «Momento Sera», 22 marzo
- «Il Tempo»
1966 VICE, *Carmelo Bene al Beat 72*, 3 dicembre


- 1967 VICE, *Riproprosta al Beat 72 la «Salomè» di Bene*, 20 gennaio
- VICE, *Un altro «Amleto» di Carmelo Bene*, 22 marzo 1967
- 1973 VICE, *L'angelo custode*, 8 aprile
- TESSARI, R.
2000 «*Caligola» di Carmelo Bene*, «L'asino di B», n. 4
- TIAN, R.
1966 *L'attore ribelle rivela come si è fatto turco*, «Il Messaggero», 3 dicembre
- THOMSON, A.
2013 *Anzac Memories: Living with the Legend*, Clayton, Vic., AU, Monash University Publishing (1° ed. 1994)
- Tota, A. L.
2011 *Etnografia dell'arte: per una sociologia dei contesti artistici*, Milano, Ledizioni
- «l'Unità»
1966 Vice, *Cranio guscio di cielo e terra*, 21 maggio
1967 *Bene-Wilde ripropone la «Salomè»*, 20 gennaio
1967 [R.A.], *Moderna poesia dei burattini di Sarzi*, 9 luglio
1968 *Uomini di cultura contro la chiusura del «Beat 72»*, 3 giugno
1969 [R.A.], *I fantocci di Saigon e quelli di Roma*, 17 ottobre
1970 VICE, *Teatro. Gli anni della lotta*, 16 maggio
1971 VICE, «*La cimice» di Maiakovski al Beat 72. Da una cantina soffia aria pura*, 16 febbraio
- aA 391
- 1971 VICE, *Le statue movibili*, 13 marzo
1971 VICE, *Un Amleto «sintetico»*, [a proposito dell'Amleto con la regia di Giuliano Vasilicò], 23 luglio.
1972 [R.A.], *Una controstoria risorgimentale in «Cappelli e Berretti»*, 18 gennaio
1972 *Il brigantaggio in una parabola*, 20 gennaio
1972 *Le statue movibili*, 13 marzo
1972 VICE, *Con De Sade agli inferi della coscienza*, 17 novembre
1973 *Musica contemporanea al Beat 72*, 20 gennaio
L'angelo custode, 7 aprile
- VALENTI, C.
2008 *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Corazzano (Pisa), Titivillus [edizione riveduta e ampliata di EAD., *Conversazioni con Judith Malina*, Elèuthera, 1995]
- VALENTINI, V.
1989 *Dopo il teatro moderno*, Milano, Giancarlo Politi Editore
2015 *Nuovo Teatro Made in Italy*, con saggi di A. BARSOTTI, C. GRAZIOLI, D. ORECCHIA, Roma, Bulzoni
- VALENTINO, M.
2015 *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Corazzano (Pisa), Titivillus


Il Beat 72.
Le prime stagioni

- VASILICÒ, G.
2012 *Il teatro di Giuliano Vasilicò*, «Biblioteca teatrale», 101-103 (gennaio-settembre), pp. 219-238
- VENDITTELLI, S.
2015 *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, a cura di A. PETRINI, Torino, Accademia University Press
- VISONE, D.
2010 *La nascita del nuovo teatro in Italia 1959-1967*, Corazzano (Pisa), Titivillus
2012 *Carmelo Bene. Un attore artifex agli esordi tra provocazione e conformismo borghese*, in MANGO 2012a, pp. 166-179
- WILCOCK, R.
1967 *Carmelo Bene e il piacere del ritorno. «Amleto» o le conseguenze della pietà filiale” da Laforgue*, «Sipario», aprile, p. 34
Dalla cronaca un mistero statico-profano. Salvatore Giuliano di Nino Massari, «Sipario», maggio, p. 22
- WILLIAMS, R.
2001 «*I'm a Keeper of Information*»: *History-Telling and Voice*, «Oral History Review», 28 (1), pp. 41-63
- ZAGARI, L.
1965 *George Büchner e la vicenda dello stile drammatico*, Torino, Dell'Albero editore.


-  **1** Intervista a *Giubilei Paola* di *Cavaglieri Livia*, Genova 19/12/2013, ORMT-03b, 00:05:55-00:07:56
<<http://patrimoniorale.ormete.net/wp-content/uploads/2016/09/Intervista-a-Giubilei-Paola-01-00.05.55-00.07.56.mp3>>
-  **2** Intervista a *Minetti Paolo* di *Signorelli Manuela*, Genova 7/12/2011, ORMT-03f, 00.13.51-00.15.10 e 00.17.25-00.19.32
 **2a** <<http://patrimoniorale.ormete.net/wp-content/uploads/2016/09/Intervista-a-Minetti-Paolo-01-00.13.51-00.15.10.mp3>>
 **2b** <<http://patrimoniorale.ormete.net/wp-content/uploads/2016/09/Intervista-a-Minetti-Paolo-02-00.17.25-00.19.32.mp3>>
-  **3** Intervista a *Lawrence Claudia* di *Cavaglieri Livia*, Milano 31/10/2013, ORMT-03c, 00.13.18-00.14.24
<<http://patrimoniorale.ormete.net/wp-content/uploads/2016/09/Intervista-a-Lawrence-Claudia-01-00.13.18-00.14.24.mp3>>
-  **4** Intervista a *Bertieri Claudio* di *Cavaglieri Livia*, Genova 26/11/2013, ORMT-03a, 00:01:12-00:04:10
<<http://patrimoniorale.ormete.net/wp-content/uploads/2016/09/Intervista-a-Bertieri-Claudio-01-00.01.12-00.04.10.mp3>>


-  **5** Intervista a *Giubilei Paola* di *Cavaglieri Livia*, Genova 19/12/2013, ORMT-03b, 00:01:28-00:03:18
<<http://patrimoniorale.ormete.net/wp-content/uploads/2016/09/Intervista-a-Giubilei-Paola-02-00.01.28-00.03.18.mp3>>
-  **6** Intervista a *Minetti Paolo* di *Signorelli Manuela*, Genova 7/12/2011, ORMT-03f, 00:23:42-00:26:44
<<http://patrimoniorale.ormete.net/wp-content/uploads/2016/09/Intervista-a-Minetti-Paolo-03-00.23.42-00.26.44.mp3>>
-  **7** Intervista a *Bertieri Claudio* di *Cavaglieri Livia*, Genova 26/11/2013, ORMT-03a, 00:39:47-00:41:08
<<http://patrimoniorale.ormete.net/wp-content/uploads/2016/09/Intervista-a-Bertieri-Claudio-02-00.39.47-00.41.08.mp3>>
-  **8** Intervista a *Giubilei Paola* di *Cavaglieri Livia*, Genova 19/12/2013, ORMT-03b, 00:05:00-00:06:49
<<http://patrimoniorale.ormete.net/wp-content/uploads/2016/09/Intervista-a-Giubilei-Paola-03-00.05.00-00.06.49.mp3>>
-  **9** Intervista a *Bertieri Claudio* di *Cavaglieri Livia*, Genova 26/11/2013, ORMT-03a, 00:57:11-00:59:51
<<http://patrimoniorale.ormete.net/wp-content/uploads/2016/09/Intervista-a-Bertieri-Claudio-03-00.57.11-00.59.51.mp3>>
-  **10** Intervista a *Poli Paolo* di *Orecchia Donatella*, Roma 16/04/2014, ORMT-03g, 00:02:51-00:04:44
<<http://patrimoniorale.ormete.net/wp-content/uploads/2016/09/Intervista-a-Poli-Paolo-01-00.02.51-00.04.44.mp3>>
-  **11** Intervista a *Lawrence Claudia* di *Cavaglieri Livia*, Milano 31/10/2013, ORMT-03c, 00:01:28-00:04:43
<<http://patrimoniorale.ormete.net/wp-content/uploads/2016/09/Intervista-a-Lawrence-Claudia-02-00.01.28-00.04.43.mp3>>
-  **12** Intervista a *Lawrence Claudia* di *Cavaglieri Livia*, Milano 31/10/2013, ORMT-03c, 00:31:51-00:34:21
<<http://patrimoniorale.ormete.net/wp-content/uploads/2016/09/Intervista-a-Lawrence-Claudia-03-00.31.51-00.34.21.mp3>>
-  **13** Intervista a *Lawrence Claudia* di *Cavaglieri Livia*, Milano 31/10/2013, ORMT-03c, 00:17:18-00:20:50
<<http://patrimoniorale.ormete.net/wp-content/uploads/2016/09/Intervista-a-Lawrence-Claudia-04-%E2%80%9300.17.18-00.20.50.mp3>>


 **14** Intervista a *Bertieri Claudio* di *Cavaglieri Livia*, Genova 26/11/2013, ORMT-03a, 00:37:21-00:39:14
<<http://patrimoniorale.ormete.net/wp-content/uploads/2016/09/Intervista-a-Bertieri-Claudio-04-00.37.21-00.39.14.mp3>>


 **15** Intervista a *Minetti Paolo* di *Signorelli Manuela*, Genova 7/12/2011, ORMT-03f, 00:55:56-01:00:51
<<http://patrimoniorale.ormete.net/wp-content/uploads/2016/09/Intervista-a-Minetti-Paolo-04-00.55.56-01.00.51.mp3>>

Il Beat 72


 **1** Intervista a *Benedetti Ulisse*, di *Oliva Giada*, Roma 11/07/2012, ORMT-2a, 00:01:57-00:04:49
<<http://patrimoniorale.ormete.net/wp-content/uploads/2016/07/Intervista-a-Benedetti-Ulisse-01-00.01.57-00.04.49.mp3>>


 **2** Intervista a *Carella Simone*, di *Oliva Giada*, Roma 13/07/ 2012, ORMT-2c, 00:43:27-00:44:50
<<http://patrimoniorale.ormete.net/wp-content/uploads/2016/07/Intervista-Carella-Simone-03-00.43.27-00.44.50.mp3>>

 **3** Intervista a *Benedetti Ulisse*, di *Oliva Giada*, Roma 11/07/2012, ORMT-2a, 00:23:14-00:25:37
<<http://patrimoniorale.ormete.net/wp-content/uploads/2016/07/Intervista-Benedetti-Ulisse-02-00.23.14-00.25.37.mp3>>

 **4** Intervista a *Biondi Lydia*, di *Oliva Giada*, Roma 3/10/2012, ORMT-2i, 00.01.12-00.03.01
<<http://patrimoniorale.ormete.net/wp-content/uploads/2016/07/Intervista-Biondi-Lydia-01-00.01.12-00.03.01.mp3>>

 **5** Intervista a *Mazzoni Gian Franco*, di *Oliva Giada*, Roma, 3/08/2012, ORMT-2h, 00:23:30-00:26:37
<<http://patrimoniorale.ormete.net/wp-content/uploads/2016/07/Intervista-a-Mazzoni-Gian-Franco-01-00.23.30-00.26.37.mp3>>

 **6** Intervista a *Marini Giorgio*, di *Oliva Giada*, Roma, 12707/2012, ORMT-2f, 00.46:00-00.51:09
<<http://patrimoniorale.ormete.net/wp-content/uploads/2016/07/Intervista-a-Marini-Giorgio-01-00.46.00-00.51.09.mp3>>

 **7** Intervista a *Carella Simone*, di *Oliva Giada*, Roma 11/07/ 2012, ORMT-2c, 00:55:06-01:04:04
<<http://patrimoniorale.ormete.net/wp-content/uploads/2016/07/Intervista-Carella-Simone-04-00.55.06-01.04.04.wma>>

-  **8** Intervista a *Prati Marilù*, di *Oliva Giada*, Roma, ORMT-2d, 20/11/2012, 00:55:31-00:57:29
<<http://patrimoniorale.ormete.net/wp-content/uploads/2016/07/Intervista-a-Prati-Maril%C3%B9-01-00.55.31-00.57.29.mp3>>
-  **9** Intervista a *Carella Simone*, di *Oliva Giada*, Roma 11/07/ 2012, ORMT-2c, 00:19:39-00:24:06
<<http://patrimoniorale.ormete.net/wp-content/uploads/2016/07/Intervista-a-Carella-Simone-02-00.19.39-00.24.06.mp3>>
-  **10** Intervista a *Or Rossella*, di *Oliva Giada*, Roma 27/07/2012, ORMT-2e, 00:12:22-00:16:29
<<http://patrimoniorale.ormete.net/wp-content/uploads/2016/07/Intervista-a-Or-Rossella-00.12.22-00.16.29.mp3>>
-  **11** Frammento da Alvin Curran, *Canti e vedute del giardino magnetico*, Label, 1973
<<http://www.alvincurran.com/music%20excerpts/Mag%20Garden%20From%20a%20Room.mp3>>
-  **12** Intervista a *Curran Alvin*, di *Orecchia Donatella*, Roma, 10/02/2016, ORMT-2m, 00:34:27-00:40:48
<<http://patrimoniorale.ormete.net/wp-content/uploads/2016/07/Intervista-a-Curran-Alvin-02-00.34.27-00.40.48.mp3>>
-  **13** Intervista a *Benedetti Ulisse*, di *Oliva Giada*, Roma 11/07/2012, ORMT-2a, 00:41:22-00:43:20
<<http://patrimoniorale.ormete.net/wp-content/uploads/2016/07/Intervista-Benedetti-Ulisse-03-00.41.22-00.43.20.mp3>>
-  **14** Intervista a *Carella Simone*, di *Oliva Giada*, Roma 13/07/2012, ORMT-2c, 00:04:38-00:05:53
<<http://patrimoniorale.ormete.net/wp-content/uploads/2016/07/Intervista-a-Carella-Simone-01-00.04.38-00.05.53.mp3>>
-  **15** Intervista a *Vasilicò Giuliano*, di *Oliva Giada*, Roma, 12/07/ 2012, ORMT-2b, secondo file 00:19:57-00:27:04
<<http://patrimoniorale.ormete.net/wp-content/uploads/2016/07/Intervista-a-Vasilic%C3%B2-Giuliano-00.19.57-00.27.04.wma>>
-  **16** Intervista a *Curran Alvin*, di *Orecchia Donatella*, Roma, 8/03/2016, ORMT-2m, 00:13:31-00:21:28
<<http://patrimoniorale.ormete.net/wp-content/uploads/2016/07/Intervista-a-Curran-Alvin-01-00.13.31-00.21.28.wma>>



aA

finito di stampare
da Digitalandcopy, Segrate (MI)
per i tipi di
Accademia University Press
in Torino
nel mese di febbraio 2018