



Arti dello Spettacolo / Performing Arts

Arti dello Spettacolo / Performing Arts

Editor

Donatella Gavrilovich
University of Rome 'Tor Vergata'

Associate Editors

Donato Santeramo

Queen's University, Kingston (CANADA)

Oľga Kupcova

State Institute of Art Studies (SIAS), Mosca (RUSSIA)

Consulting Editor

Marie-Christine Autant-Mathieu

EUR'ORBEM, CNRS, Paris-Sorbonne (FRANCE)

Delphine Pinasa

*Centre National du Costume de Scène et de la Scénographie (CNCS)
(FRANCE)*

Dmitrij Rodionov

A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum (RUSSIA)

Advisory Board

Maria Ida Biggi

University of Venice 'Ca' Foscari' - Giorgio Cini Foundation of Venice

Gabriella Elina Imposti

University of Bologna

Andrei Malaev-Babel

Florida State University/Asolo Conservatory for Actor Training (USA)

Lorenzo Mango

University of Naples 'L'Orientale'

Maria Teresa Pizza

Archive 'Dario Fo-Franca Rame'

Roger Salas

'El Pais', Madrid (SPAIN)

Riku Roihankorpi

University of Tampere (FINLAND)

Editorial Board

Leonetta Bentivoglio

'La Repubblica', Rome

Michaela Böhmig

University of Naples 'L'Orientale'

Manuela Canali

National Academy of Dance, Rome

Silvia Carandini

University of Rome 'La Sapienza'

Marietta Chikhladze

Tbilisi State University (GEORGIA)

Enrica Dal Zio

'Michael Chekhov Association MICHA', New York (USA)

Dominique Dolmieu

Maison d'Europe et d'Orient - Eurodram (FRANCE)

Erica Faccioli

Academy of Fine Arts of Carrara

Stefania Frezzotti

National Gallery of Modern Art (GNAM), Rome

Fabrizio Grifasi

Fondazione Romaeuropa, Rome

Vladislav Ivanov

State Institute of Art Studies (SIAS), Mosca (RUSSIA)

Lucie Kempf

Université de Lorraine (FRANCE)

Claudia Pieralli

University of Florence

Gabriel Poole

University of Cassino and Southern Lazio

Daria Rybakova

St. Petersburg State University of Culture and Arts (RUSSIA)

Elena Servito

INDA (National Institute of Ancient Drama) Foundation of Syracuse

Margaret Shewring

University of Warwick (ENGLAND)

Artem Smolin

*St. Petersburg State University of Information Technologies, Mechanics
and Optics (RUSSIA)*

Leila Zammar

Loyola University Chicago in Rome

Fabio Massimo Zanzotto

University of Rome 'Tor Vergata'

Editorial Assistants

Annamaria Coreia, *University of Rome 'La Sapienza'*

Anna Isaeva, *Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle (FRANCE)*

Irina Marchesini, *University of Bologna*

Alice Pieroni, *University of Florence*

Marianna Zannoni, *University of Venice*

Staff

Giulia Cara, University of Rome 'Tor Vergata', **Gioia Cecchi**, University of Rome 'La Sapienza', **Marco Damigella**, University of Roma Tre, **Davide Di Bella**, University of Florence, **Alessandro Maria Egitto**, University of Rome 'Tor Vergata', **Valeria Gaveglia**, University of Rome 'Tor Vergata', **Silvia Loreti**, University of Rome 'Tor Vergata', **Manuel Onorati**, University of Rome 'Tor Vergata', **Valeria Parainfini**, University of Rome 'Tor Vergata', **Ilaria Recchi**, University of Rome 'Tor Vergata'.

The journal evaluates submissions through a double-blind referee system.

Arti dello Spettacolo / Performing Arts

La dimensione del tragico nella cultura moderna e contemporanea a cura di Erica Faccioli

Patrocinio:
Università degli Studi
di Roma "Tor Vergata"



Progetto grafico
Gioia Cecchi

Segreteria e ufficio stampa
staff.aspa@gmail.com

Tipografia
Universitalia
Via di Passo Lombardo, 421
00133 Roma

ARTI DELLO SPETTACOLO
PERFORMING ARTS
Numero 1 – 2015

 Attribution 4.0 International
Direttore Responsabile:
Donatella Gavrilovich

Editore
UNIVERSITALIA
Via di Passolombardo
00133 Roma
Tel. 06 20419483
P.I./C.F. 03914561000
email: editoria@universitaliasrl.it
www.unipass.it

Immagine in copertina:
Foto di scena. *Nadja, Tanja e Jura*
Repin per tragedia *Iosif* di
S. Mamontov. 1880. Museo della
tenuta, Abramcevo.

ISSN 2421-2679
Registrazione tribunale
21 gennaio 2015 con n. 8/2015

<i>Editorial by Donatella Gavrilovich</i>	4
<i>Introduzione. Aporie del tragico</i> Erica Faccioli	12
<i>La deriva del tragico</i> Enrico Aceti	15
<i>Le tragique de l'absence d'être dans le théâtre contemporain</i> Michel Corvin	22
<i>Dal mondo alla rovescia di Savva Mamontov alle ipostasi di luce di Vera Komissarževskaja</i> Donatella Gavrilovich	29
<i>Музыкальные метафоры трагического у Бродского</i> Elena Petrušanskaja–Averbach	41
<i>Il viaggiatore serafico</i> Mili Romano	47
<i>Voci di prigioniere. Drammaturgia corale come espressività del tragico</i> Ester Cerbo	49
<i>“La tua morte è una cometa”. Anamnesi dell’elegia per Carlo Michelstaedter</i> Alberto Caprioli	57
<i>Le tragedie di Prigov: dal concettualismo alla transdimensione</i> Mario Caramitti	68
<i>Oltre la catarsi tragica. Alienazione e straniamento nell’estetica e nella pratica teatrale. Vs. Mejerchol’d, B. Brecht, Ju. Ljubimov (1901-1963)</i> Francesca Di Tonno	75
<i>Tragico Tragedia Tragicità</i> Nicola Bruschi	86
<i>Роман «Медя и её дети» Людмилы Улицкой: преодоление трагедии идиллией</i> Syska Katarzyna	92
<i>«Žizn’ pobedila smert’». Sull’ibridazione tra “tragico” e “assurdo” nella prosa breve di D.I. Charms</i> Irina Marchesini	99
<i>Parigi</i> Simone Pellegrini	107
<i>La mente di Dedalo: mito e poiesis dell’architettura</i> Elisa Poli	110
Focus	
<i>Gian Lorenzo Bernini: a hypothesis about his machine of the rising sun</i> Leila Zammar	115



Immateriale, ovvero *intangibile* è l'aggettivo coniato dai membri della Conferenza Generale dell'Organizzazione delle Nazioni Unite per l'educazione, la scienza e la cultura (UNESCO), per definire e tra le molteplici espressioni del patrimonio culturale mondiale da salvaguardare anche quello rappresentato dalle Performing Arts.

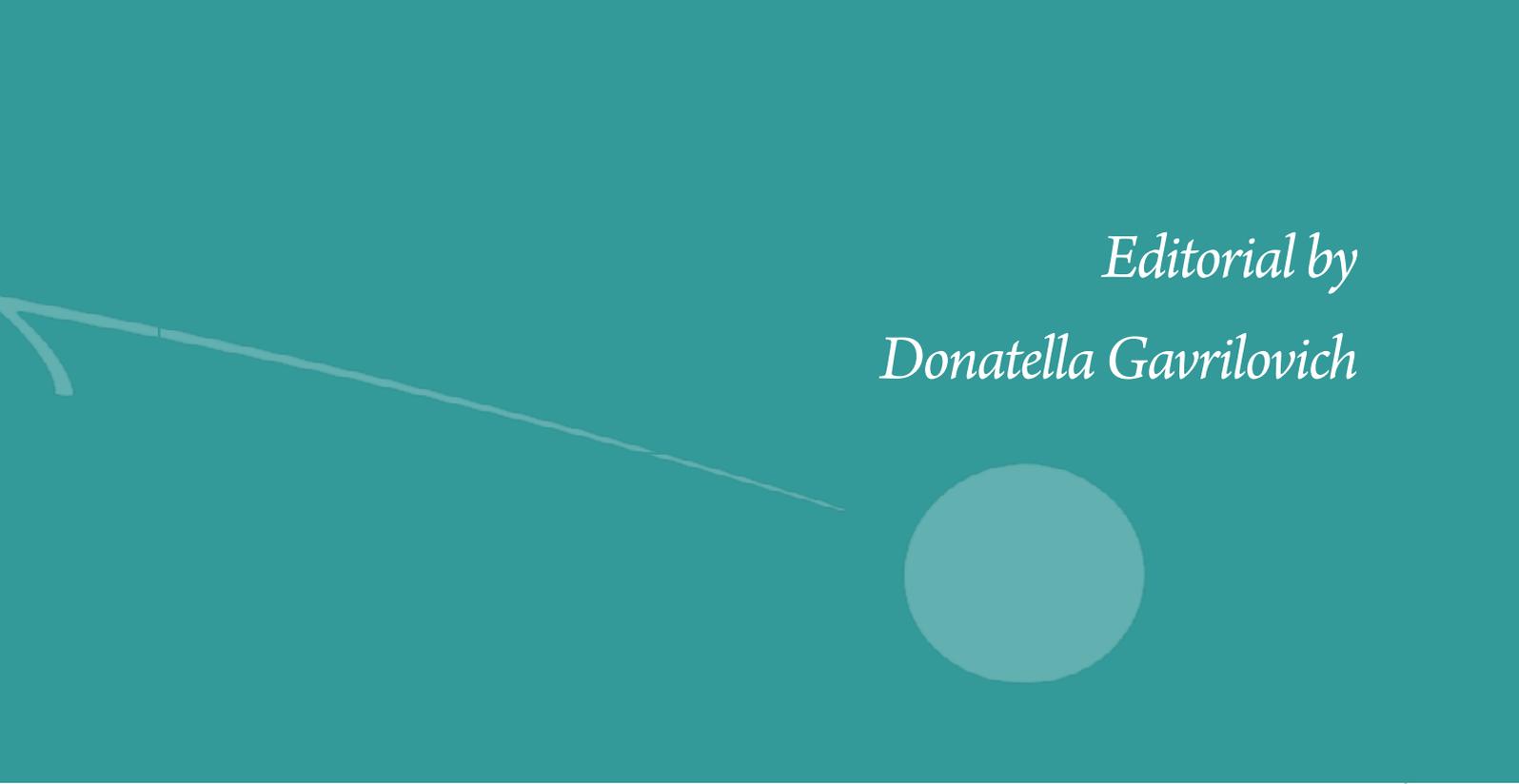
La Convention for safeguarding of intangible Cultural Heritage, firmata a Parigi il 17 ottobre 2003, nella sezione dedicata alle "Arti dello Spettacolo" (Article 2 - Definitions), afferma che: «The performing arts range from vocal and instrumental music, dance and theatre to pantomime, sung verse and beyond. They include numerous cultural expressions that reflect human creativity and that are also found, to some extent, in many other intangible cultural heritage domains».

La Convenzione estende la sua tutela anche a beni materiali quali, ad esempio, strumenti, oggetti, testi, costumi e spazi intimamente connessi alla creazione e alla realizzazione degli spettacoli e/o degli eventi performativi. Salvaguardare questo patrimonio mondiale significa apportare miglioramenti nelle infrastrutture, formando in modo adeguato personale e istituzioni per la loro conservazione. Nel documento si evidenzia, inoltre, come: «Cultural media, institutions and

The members of the General Conference of the United Nations Education, Scientific, and Cultural organization (UNESCO) have adopted the adjective "intangible" to describe, among the many world-wide cultural expressions that must be safeguarded, also that of the Performing Arts.

The Convention for Safeguarding of Intangible Cultural Heritage, signed in Paris on 17 October 2003, in the section dedicated to the "Performing Arts" (Article 2 - Definitions), states: «The performing arts range from vocal and instrumental music, dance and theatre to pantomime, sung verse and beyond. They include numerous cultural expressions that reflect human creativity and that are also found, to some extent, in many other intangible cultural heritage domains».

The Convention extends its protection also to material goods such as instruments, objects, texts, costumes and spaces intimately connected to the creation and realization of stage productions and/or performances. Safeguarding this world heritage means improving the infrastructures and providing an adequate formation to the institutions and to the personnel responsible for its preservation. The document also highlights how: «Cultural media, insti-



Editorial by
Donatella Gavrilovich

industries can also play a crucial role in ensuring the viability of traditional forms of performing arts by developing audiences and raising awareness amongst the general public».

A questi principi s'ispira la nascente rivista, aperta a investigare e ad accogliere studi ed esperienze su un patrimonio culturale, che abbiamo il diritto e il dovere di tutelare e tramandare. Di esso esistono innumerevoli beni conservati, ma non ancora archiviati o catalogati, che attendono di essere valorizzati e studiati. Per non parlare delle testimonianze degli spettacoli disseminate in raccolte pubbliche e private, studiate in base al loro settore specifico di appartenenza e per questo motivo defraudate della loro origine comune.

L'interesse suscitato nell'opinione pubblica attraverso esposizioni temporanee e permanenti, dedicate alle arti dello spettacolo, non trova un'analoga accoglienza negli studi museologici che cominciano, solo ora, a muovere i primi passi in questo terreno inesplorato. Le nuove tecnologie dell'informazione applicate ai beni culturali sono attratte dalle infinite possibilità che le arti dello spettacolo possono offrire: stanno nascendo musei virtuali e le prime ricostruzioni 3D di messinscena storiche nell'intento di attirare l'interesse di un pubblico sempre più vasto ed ete-

tutions and industries can also play a crucial role in ensuring the viability of traditional forms of performing arts by developing audiences and raising awareness amongst the general public».

This new journal is inspired by these principles and is ready to investigate and welcome studies and experiences related to the cultural heritage, which it is our right and duty to preserve and transmit to future generations. Of this heritage, many goods are extant but they have not yet been recorded or catalogued and are waiting to be evaluated and studied. These do not include records of performances scattered in public and private collections that have been studied in relation to their specific field and therefore overlooking their original common context.

The interest aroused in public opinion through temporary and permanent exhibitions dedicated to the performing arts has not received a similar acceptance in museum studies that are only now taking their first steps into this unexplored field. The new information technologies applied to the cultural heritage are attracted by the endless opportunities offered by the performing arts: the newly born virtual museums and the first 3D reconstructions of historical stage productions aim at attracting the interest of an ever larger and more heterogeneous public, and at disseminating knowledge, thereby

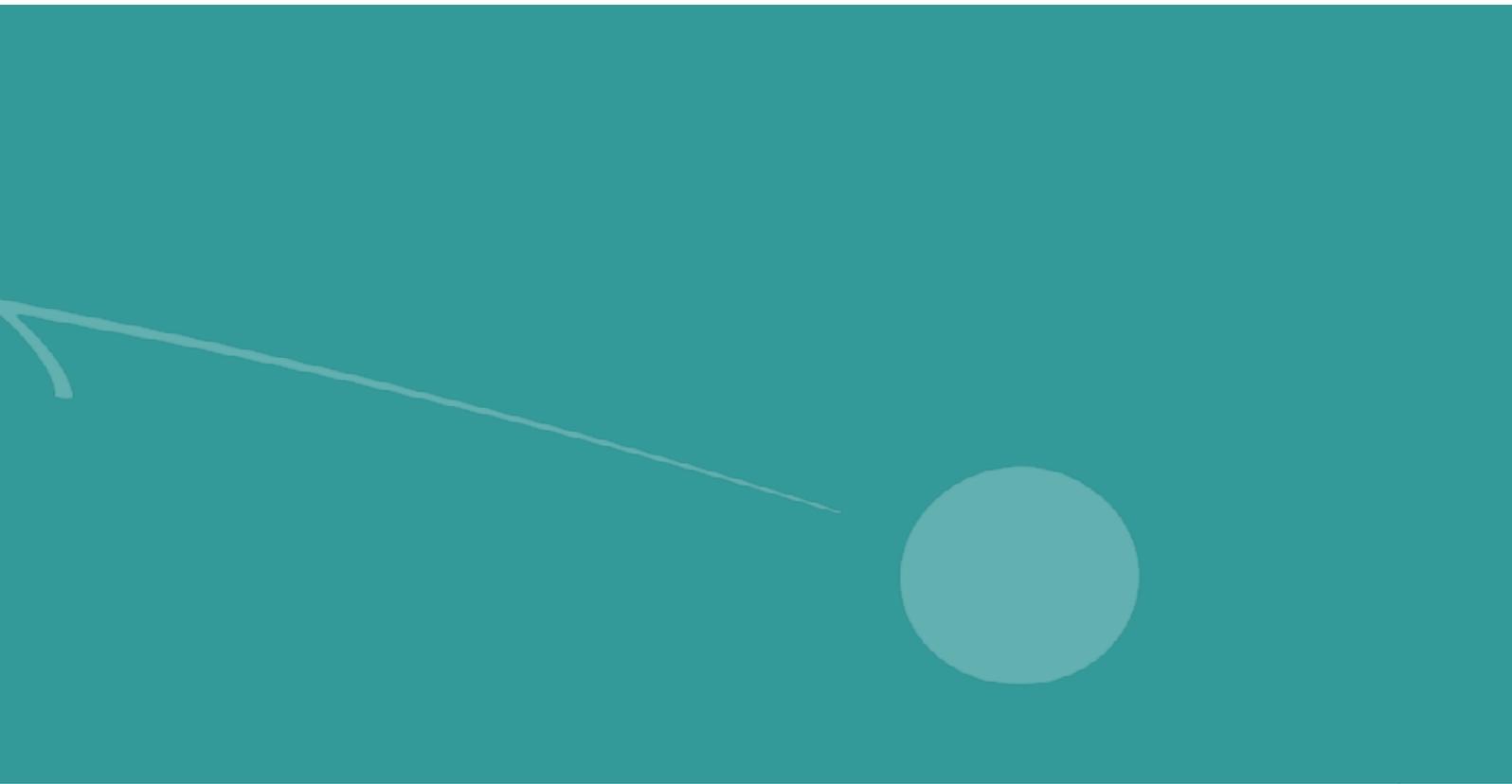


rogeneo e di diffondere le conoscenze tutelando l'eredità del passato, che è il nostro presente. L'internazionalismo delle arti, che nel 1920 Vasilij Kandinskij accarezzava sperando che un giorno alle parole 'Oriente' e 'Occidente' sarebbe stata sostituita la parola 'lontananza', oggi è prassi quotidiana perché nel villaggio globale in cui viviamo, collegandoci in Internet, nulla è più vicino di ciò che è lontano. Ed è per tale motivo che il dialogo su ricerche, studi, scoperte, tentativi falliti e sogni da realizzare è una necessità per eliminare incomprensioni e fratture, congiungendo attraverso la meravigliosa lingua onnicomprensiva delle arti ogni espressione dell'attività pratica e teorica nei diversi campi dell'esperienza umana.

Per questo motivo il Comitato Scientifico ed Editoriale di *artidellospettacolo-performingarts* conta soprattutto presenze di studiosi di nazioni diverse. La rivista *artidellospettacolo-performingarts* nasce con questi propositi e si fonda su questi principi. Essa accoglie e indaga varie tematiche relative al teatro, alla danza, alla scenografia, al costume di scena, alla moda per individuare punti di contatto con le altre arti figurative, letterarie, musicali e le nuove tecnologie applicate ai beni culturali. Ospiterà argomenti relativi alla loro conservazione e salvaguardia, curando anche problemi di archiviazione e cataloga-

protecting our past which is also our present. The internationalization of the arts, dreamt of by Vasilij Kandinskij in 1920, in the hope that one day the word "distance" would take the place of the terms "East" and "West" is at present a part of everyday life because, in our global village, whenever we surf the internet nothing is closer than that which is far away. For this reason, a dialogue on research, study projects, discoveries, failed attempts, and yet unfulfilled dreams is necessary in order to eliminate misunderstanding and division. This can be effected by using the wonderful, all-embracing language of the arts to bring together every expression of practical and theoretical activity in the various fields of human experience.

For this reason the Scientific and Editorial Committee of the journal *artidellospettacolo-performingarts* mainly relies on contributions by scholars from different countries. The journal *artidellospettacolo-performingarts* has been conceived with these purposes and is founded on these principles. This journal collects and investigates themes concerning theatre, dance, scenography, stage costumes and fashion with the intent to bring to light points of contact between the other figurative, literary and musical arts and the new technologies applied to the cultural heritage. The journal will host topics concerning the conservation and safeguarding of this heritage. Moreover, it will face



zione del proprio patrimonio immateriale. Grande importanza è riservata, inoltre, al partenariato con enti, fondazioni, centri di ricerca, istituzioni italiane e straniere, ai quali si offre la possibilità di collegamento e di contatto diretto, compresa l'informazione in tempo reale sulle loro attività, prevedendo la condivisione di eventi e progetti culturali.

Consapevoli che solo conoscendo l'eredità del passato sia possibile contribuire alla costruzione del nostro domani, la rivista *artidellospettacolo-performingarts* inaugura il suo primo anno di vita con questo numero, dedicato alla dimensione del tragico nella cultura moderna e contemporanea. La varietà dei temi trattati che abbracciano un arco temporale enorme, dall'antico ai nostri giorni, e spaziano in ambiti disciplinari diversi è supportata dai contributi scientifici di studiosi italiani, francesi e russi. La rivista è inoltre corredata da riproduzioni di opere di artisti contemporanei, che hanno partecipato con tali creazioni originali all'edizione del primo numero, curato da Erica Faccioli, presentandole al lettore attraverso brevi narrazioni esplicative del pensiero dei loro autori.

problems relative to archiving and cataloguing its own immaterial heritage. Great importance is then given to the partnership with organizations, foundations, research centers and Italian and foreign institutions. All partners gain the opportunity to have a direct link and contact, which allows them to insert updated information on their activities and share their projects and cultural events.

Since we are aware that only by knowing our past heritage is it possible to contribute to the building of our future, the journal *artidellospettacolo-performingarts* inaugurates its first year with this issue devoted to the dimension of tragic in modern and contemporary culture. This number deals with a wide variety of topics encompassing a huge time span. They range from ancient to modern times and concern numerous subject areas supported by the scientific contributions of Italian, French and Russian scholars. Furthermore, the journal includes reproductions of works of contemporary artists, who have contributed to the edition of this first issue with these original creations. Erica Faccioli, who edited this number, has introduced them through brief explanations of their authors' thought.



Introduction. The Aporia of the tragic

Erica Faccioli

This issue of the journal is dedicated to the topic of the tragic in modern and contemporary culture: articles of many scholars from different disciplines (theatre, literature, music, philosophy, architecture) begot a complex path originating different perspectives on the possibility of the existence of the paradigm of the tragic as well as on its forms and its aesthetic and philosophical inflctions. The volume is enriched by the contribution of artist/contemporary scholars offer the reader original considerations staring from their works.

La deriva del tragico

THE DRIFT OF THE TRAGIC

Enrico Aceti

If the tragic reveals itself, if it has a foundation of reality, it is primarily necessary to research and understand the where and when of this event which, as it seems, has been accompanying the human being since a distant past. Starting from the suprahistorical foundation in which the tragic lies as an originally universal category, it is therefore required to trace the drift of temporal and spatial contingencies which have been supporting the outlines of this experience of the soul from ancient Greece to nowadays. If the tragic has a dimension, it means that it takes place within a when and where, through which it encounters the necessary place for the conditions of its existence, representation and therefore of reality, occurrence. But if the tragic does not occur, is it then possible to trace it and unravel a residual, inalienable, atomic dimension? Is this experience today still present in us, in our culture, in the signs we use and of which we are made? Does it exist or does it no longer exist? Could the absence of the tragic in the modern world be a provocation of the tragic itself denuded of all dimensions? From a particular moment of our history the tragic seems to have taken this direction.

Le tragique de l'absence d'être dans le théâtre contemporain

THE LACK OF BEING AS THE ROOT OF THE TRAGIC SENSE IN THE CONTEMPORARY THEATRE

Michel Corvin

I want to explain how, in the contemporary european theatre, the tragic sense of life does no more arise from confrontation against and between insuperable and contradictory values (as in the greek tragedy), nor from the impossible settlement of a tragic state (in Beckett's, Ionesco's theatre), but from the radical impossibility to say: "I". The subject of thoughts and acts is elusive, scattered, separated from himself. So that the identity is unattainable. The human being is a kind of list of crude and destroying strenghts.

Abstracts

The Dimension of the Tragic in Modern and Contemporary Culture

Dal mondo alla rovescia di Savva Mamontov alle ipostasi di luce di Vera Komissarževskaja

THE UPSIDE-DOWN WORLD OF SAVVA MAMONTOV AND THE HYPOSTASIS
OF LIGHT BY VERA KOMISSARZHEVSKAYA

Donatella Gavrilovich

Savva Mamontov identified the sacred and tragic essence of modern theater in the titanic struggle between the narrow-minded materialist conception, dominant in Russia in the nineteenth century, and the hidden spiritual energies of the Russian people. Searching for the “Truth in Beauty”, he renovated the religious and choral origin of the theater. The children of his artistic circle recited biblical tragedies written by him. Among them there was also Konstantin Stanislavsky. And the adults instead recited farces and comedies! The theater returned to be an instrument of spiritual and social education and the whole community became involved in it as a rite. Into the groove of this experimentation also came Vera Komissarzhevskaya. She believed strongly in acting is as a service to the Russian people. It was like a mission for her, a call from God. The Russian people nicknamed her “Joan of Arc” and she led the people, as long as she lived, free of restrictions and compromise. In a gradual process of spiritual refinement Vera Komissarzhevskaya came to transfigure herself, when she recited, up to embody itself in the concept of the tragic.

Музыкальные метафоры трагического у Бродского

MUSICAL METAPHORS OF THE TRAGIC IN BRODSKIJ

Elena Petrušanskaja–Averbach

Object of this essay is the heuristic role in Brodskij’s poetry played by metaphors containing music-related lexemes. These metaphors include usual poetical “images of sound” and other words of the broad vocabulary of music. Some specific tragic metaphors including the words “piano, sharp, chorus, vibrato, aria, flat” together with some examples of the usage of metaphors based on musical *realia* will be here investigated.

Their combination with the context, their functions and contents are peculiar, different from those of traditional poetry. The analysis shows that these metaphors conceal, dimming them, some particular facets of the tragic, revealing metaphysical depth. We discover in a sense an increase in the size of the tragic in the perception of the world by an individual deprived of his native land, who also for this reason “moves beyond his boundaries” and perceives the surrounding reality as an impressive “portrait of the tragedy”.

Voci di prigioniere. Drammaturgia corale come espressività del tragico

VOICES FROM CAPTIVE WOMEN. CHORAL DRAMA AS AN EXPRESSION OF THE TRAGIC ESSENCE

Ester Cerbo

Euripides' play *Trojan Women* was first performed in Athens in 415 b.C. The tragedy represents the poor destiny of the *Trojan women*, who survived the disasters of war and whose destiny is to serve as mistress for Greek leaders. It's a choral tragedy, where the pain sentiment is shared by characters and chorus, by individuals and community, and this represents the real essence of tragic. Shortly before World War I, Franz Werfel, Expressionist author, continues and remakes Euripides' drama, and published it in 1915. In this remake the chorus gains a very important role, due to the enhancement of rhythmic and musical elements, and plays on the modern stage the most archaic attribute of the tragic form.

“La tua morte è una cometa”. Anamnesi dell'elegia per Carlo Michelstaedter“LA TUA MORTE È UNA COMETA”. ANAMNESIS OF THE *ELEGIA PER CARLO MICHELSTAEDTER*

Alberto Caprioli

The *Elegia per Carlo Michelstaedter* by Alberto Caprioli, composed between 1997 and 1998 on commission of the Teatro Comunale di Bologna, focuses on a poem written by the young poet and philosopher from Gorizia – now considered as the most influential Italian thinker after Leopardi – who committed suicide in fall 1910 after having completed his dissertation *La persuasione e la rettorica*. In the same years of James Joyce's journeys to the Trieste of Italo Svevo, the visionary and pure Michelstaedter dreamed to hear Beethoven's *Kreutzer Sonata* played in every square of the town by law. The *Elegia* by Alberto Caprioli creates its own musical form starting from the rhetorical and linguistic structures of a poem written by Carlo Michelstaedter in June 1907. The score makes use of irregular meters, imaginary atmospheres and sounds, as a result of an extensive research on the new potentialities of the instruments, particularly the oboe, pushed to the limits of a maximum virtuosity – not only from the technical, but mainly from the expressive point of view. The oboe d'amore of Bach's times fleetingly appears in a brief central episode. The intent of Alberto Caprioli's music is to engage the audience in a different participation, nearly 'on the stage', in which - with Luigi Nono - the perception of dynamics brought to the threshold of silence becomes a metaphor of listening. The essay starts from some considerations of various kinds (philological, linguistic, aesthetic), in order to join a synthesis of the concept of tragic as a musical experience that goes far beyond the conventional patterns of the concert: to search for other spaces, other sounds, other audiences, in order to seek a deeper ethical awareness of the value of music as a message.

Le tragedie di Prigov: dal concettualismo alla transdimensione

PRIGOV'S THEATRE: FROM CONCEPTUALISM TO TRANSDIMENSIONAL TRAGEDY

Mario Caramitti

Always referring to himself as Dmitrii Aleksandrovich, in a life-long “living classic project”, Prigov was one of the main figures in the artistic and literary Russian landscape in the second half of the Twentieth century. As a playwright, he is the author of two longer texts and about twenty short plays. Some of his theatrical texts are still unpublished and are here given for the first time, upon analysis of family archive, an overall presentation. Writing for theatre, Prigov approaches tragedy as a living literary genre, intermixing, in a dense flow of intertextual links, traditional patterns and conceptual art strategies. As a result, he transposes aesthetic fruition in a totally new “transdimension”, where theatre as truth, theatre as fiction and reality itself collide and collapse, confronting reader or the whole audience with the astonishing gravity of a black hole.

Oltre la catarsi tragica. Alienazione e straniamento nell'estetica e nella pratica teatrale. Vs. Mejerchol'd, B. Brecht, Ju. Ljubimov (1901-1963)

BEYOND THE TRAGIC CATHARSIS. ALIENATION AND ESTRANGEMENT IN THE AESTHETICS AND THEATRICAL PRACTICE OF VS. MEYERHOLD, B. BRECHT, AND YU. LYUBIMOV (1901-1963)

Francesca Di Tonno

This article examines the tragic catharsis by means of its opposite, namely that effect of estrangement theorized and practiced during the twentieth century through the writings and practice of theatrical masters such as Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht and Yuri Lyubimov. Though a comparative analysis the alienation is addressed both as a theoretical moment from the Russian formalists, both as a useful practice in the performances produced by Bertolt Brecht and Yuri Lyubimov.

The present article examines the role of tragic and idyllic mode in Lyudmila Ulitskaya's novel *Medea and Her Children*. The idyll and the tragedy are not only literary genres but particular "modes of perception" (F. von Schiller) or aesthetic modalities (V. Тиупа) - broader categories that determine the structure of the world presented. A novel – as a syncretic genre – may include several aesthetic modalities (modes) provided that one of them became an aesthetic dominant. In *Medea and Her Children* by Lyudmila Ulitskaya one can find numerous references to the ancient myth of Medea and to its literary version – a tragedy by Euripides. Those references can be identified mainly in the construction of main character (Medea Sinopli) and plot structure (marital infidelity of Medea's husband). Space and time indicators in the novel have also a lot in common with the ancient tragedy chronotope. However a close reading of the text shows that Ulitskaya constructed the fictional world presented according to the rules of idyllic chronotope (M. Bakhtin). Tragic modality was evoked merely to be discredited. Traditionally fragile idyllic world and characters in Ulitskaya's novel turned out to be strong enough to neutralize destructive potential of a tragic mode.

«Žizn' pobedila smert'». Sull'ibridazione tra "tragico" e "assurdo" nella prosa breve di D.I. Kharms

‘ЖИЗНЬ ПОБЕДИЛА СМЕРТЬ’. ON HYBRIDIZATION BETWEEN ‘TRAGIC’ AND ‘ABSURD’ IN D.I. KHARMS SHORT STORIES

Irina Marchesini

Arguably, Daniil Kharms' short stories express the tragedy of Soviet society in the 1930s. Interestingly, in achieving this result, the artist exploited several techniques that were originally used in classical Greek tragedy and, beforehand, in satyr plays. To analyse the previously unexplored relationship between Kharms' texts and the tragic, the present contribution focuses on some narrative devices, such as parataxis and repetition. Paradoxically, by using an anti-mimetic imagery these sketches seem to be giving a depiction of reality that is more loyal than the representation promulgated by Socialist Realism, which in turn appeared as mere constructions. Considerable importance is given to the cultural and historical context in which the examined works were produced, in order to clarify the similarities between the function of the tragic poet both in ancient Greece and in the early Soviet context.

La mente di Dedalo: mito e poiesis dell'architettura

THE MIND OF DAEDALUS: MYTH AND POIESIS OF ARCHITECTURE

Elisa Poli

This paper investigates the possible link between architecture and "sense of the tragic" in art cultures. In order to understand whether and how it is possible to establish a relation between the discipline of design and the sense of tragedy, is proposed here a mythological approach. Who is the architect? What is his archetype? The hypothesis that is advanced here concerns the possibility, going back to the origins of the myth of tragic and to those of the architect, to find a common matrix. To achieve this goal it was decided to start looking through the analysis of the word "architect". Highlighting the semantic roots of this figure has been possible to identify the profession with a mythical determined character: Daedalus. The hypothesis, almost always proved, for which any myth arises from a collision, from a wound that carries the indeterminate to become determined, was applied also in this case. Daedalus is, for all intents and purposes, a tragic myth as, we believe, in part have demonstrated the hypothesis presented here.

Gian Lorenzo Bernini: a hypothesis about his machine of the rising sun

GIAN LORENZO BERNINI: UN'IPOTESI SULLA "MACCHINA DEL SOLE"

Leila Zammar

L'articolo propone un'ipotesi sul funzionamento di una macchina teatrale che Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) utilizzò più volte per creare una realistica impressione del passare del tempo: la macchina del sole. L'ipotesi si basa sul confronto fra un disegno di una scenografia, finora inedito, corredato di appunti esplicativi di pugno di un paggio dell'entourage dei Barberini e un acquarello, attribuito al Bernini. Osservando bene i due disegni sembrerebbe che entrambi si riferiscano ad una stessa scenografia teatrale. Una prima conferma di questa impressione è data dai documenti da me analizzati, che dimostrano che il paggio fu effettivamente coinvolto nell'organizzazione di una rappresentazione in cui Bernini usò la macchina del sole. Un'ulteriore conferma è data dal fatto che lo stesso paggio non prese più parte a spettacoli teatrali perché successivamente ricoprì ruoli che lo videro impegnato in questioni diplomatico-militari, che lo portarono lontano da Roma.

Introduzione. Aporie del Tragico

Erica Faccioli

«Pan, il grande, è morto.»
Plutarco

Se uno dei paradigmi che definiscono la cultura contemporanea è procedere secondo la legge di un “post-x generale”, ovvero di essere in ciò che accade dopo – dopo l’età d’oro, dopo il mito, dopo il moderno, dopo gli dei –, il motivo determinante dell’indagine che questo volume si pone è una sua naturale conseguenza, ossia credere, in buona consonanza col pensiero di Jean-Luc Nancy, che «il dopo della tragedia occupa un posto particolare e degno di nota»¹. La presunta impossibilità della tragedia come espressione del tragico nel contemporaneo, che per contro trovò in Grecia e nei suoi valori – religione, mito, famiglia, stato, destino – un luogo di elezione, non elude tuttavia il tragico come categoria dell’essere e come forma patetica, ovvero quale effetto sociale e individuale, psicologico e analitico (sulle cui discipline, a partire da Freud, il mito si è ampiamente riversato, perlomeno come termine di paragone). È del resto nel solco dell’origine della cultura moderna che si manifesta l’eventualità di considerare il tragico come concetto di filosofia, integrando ad esso una poetica della tragedia, o, per meglio dire, la *Poetica* aristotelica. In merito, il fondamentale saggio di Peter Szondi, che già negli anni Sessanta apriva la via a una riflessione sul concetto del tragico in seno alla filosofia tedesca, origina la propria riflessione con una affermazione piuttosto definitiva: «Fin da Aristotele vi è una poetica della tragedia; solo a partire da Schelling vi è una filosofia del tragico»².

Il progressivo ma inesorabile allontanamento della cultura occidentale dai valori fondanti di quella che si riconosce come fonte delle sue stesse radici – la cultura (teatrale) greca, animata da necessità, destino, manifestazioni irrazionali e dallo statuto dialettico –, attraverso l’evolvere dell’uomo teoretico “post-socratico”³, ha determinato un cambiamento di senso della dimensione tragica nell’uomo. Poiché uscendo dagli ambiti caratteristici della tragedia, da quelle che Søren Kierkegaard ha definito “determinazioni sostanziali”⁴ nelle quali agiva pur sempre l’individuo (ovvero stato, famiglia, fato), l’uomo moderno ha avviato una narrazione e una letteratura perlopiù priva di trascendenza, a immagine e somiglianza del suo mondo.

Enrico Aceti ne esamina lo statuto ontologico, mettendo in discussione l’eventualità della sua manifestazione nelle dimensioni spaziali e temporali e, di conseguenza, la sua esistenza quale categoria sovrastorica. A partire dalle riflessioni di Hobbes, Aceti intesse un discorso sulla negazione dello statuto ontologico del tragico in nome della sua stessa sostantivizzazione (aristotelica). Come dire che nel momento in cui la cultura occidentale si autoafferma come *Logos*, il tragico cessa di esistere. **Michel Corvin** s’interroga sulla possibilità di sussistenza del tragico nella sfera teatrale e drammaturgica europea del contemporaneo. Tale sussistenza è esclusa dall’autonegazione dell’identità dell’“Io”, soggetto impronunciabile nella drammaturgia che da Beckett a Jonesco conduce a Ravenhill e Kane. Il tragico contemporaneo consisterebbe – secondo lo studioso – nell’irrealizzabilità stessa tragica, in un palcoscenico privo di soggetto.

Numerosi studiosi hanno individuato nell’opera di autori letterari e/o drammatici e di artisti espressioni del tragico per lo più legate alla rielaborazione della tragedia, a dimostrazione di come alcune forme letterarie e più in generale artistiche continuino a tessere un legame col tragico (garantendone la sopravvivenza). La tematica del tragico e della sua dimensione nella cultura moderna e contemporanea si manifesta qui in tutta la sua

complessità grazie al carattere eterogeneo dei contributi degli autori. Ciò che caratterizza le rielaborazioni della tragedia è l'assenza, quasi o totale, della dimensione religiosa, del culto, dove, per contro, la storia continua a giocare un ruolo di primaria importanza. **Donatella Gavrilovich** mette in luce il valore della tragedia biblica *Josif* di Savva Mamontov, oggi tornata all'attenzione degli studiosi e del pubblico russo. La tragedia mamontoviana, scritta con l'intento di parlare attraverso il mito della propria epoca storica, acquisisce ulteriore valore se si parte dall'assunto che l'autore fu nientemeno che il padre del modernismo slavofilo delle arti, caratterizzato dalla sacralità della scena e dalla «necessità interiore», valori a cui consacrò la propria vita scenica Vera Komisarževskaja.

Le metafore musicali del tragico contenute nella poesia di Brodskij costituiscono l'oggetto della disamina di **Elena Petrušanskaya–Averbach**, che rivela quanto tali metafore, basate soprattutto su *realia* musicali, celino profondità metafisiche legate all'ampiamiento della dimensione tragica: la poetica di Brodskij si inserisce pienamente nella concezione russa della tragedia tracciata nella letteratura russa dove, già a partire da Puškin, il tragico non coincide necessariamente con un destino umano carico di gravità e grandezza, ma può esprimersi nell'esistenza dell'uomo comune.

Ester Cerbo propone un'analisi della rielaborazione di Franz Werfel delle *Troiane*, comparando l'opera del drammaturgo austriaco all'euripidea, surclassata nell'impianto d'apertura attraverso l'intervento di due divinità. Se il modello di Euripide viene in qualche modo superato, la dimensione storica accomuna, pur nella diversità dell'epoca, entrambe le tragedie: la guerra è dunque un soggetto a cui contrapporre un esperire estetico e catartico, che si tratti del conflitto del Peloponneso o di quello mondiale.

Richiamando l'affinità tra tragedia e musica nella concezione non relativista del tempo, **Alberto Caprioli** ci offre una riflessione teorica sulla sua composizione *Elegia per Carlo Michelstaedter*, scritta su commissione del Teatro Comunale di Bologna tra il 1997 e il 1998 (che segnò l'apparizione ufficiale del compositore sul territorio nazionale). Caprioli indaga la composizione musicale in rapporto al testo poetico di Michelstaedter al fine di evidenziarne il senso tragico e la sua percezione.

Mario Caramitti pone un *focus* sui drammi (pressoché inediti) dell'eclettico D.A. Prigov (artista visivo, narratore, grafico), sulla performatività della testualità prigoviana, modello che seppe organizzarsi anche attorno alle unità aristoteliche, ma pur sempre in grado di coincidere con una rivoluzione scenica a immagine delle installazioni dell'artista. La catarsi tragica si realizza nel teatro di Prigov attraverso una sorta di tracollo del

teatro stesso.

Francesca Di Tonno propone una comparazione delle estetiche di Mejerchol'd, Brecht e Ljubimov, generalmente declinate, pur nelle rispettive differenze, in opposizione alla catarsi tragica, a dimostrazione di come il teatro novecentesco e contemporaneo sia attraversato da un fil rouge in grado di evolvere teorie e forme espressive anti-mimetiche.

Altre volte il tragico si esplica, nelle analisi proposte dagli autori, nell'essenza tragica dell'esistenza degli artisti presi in considerazione, così che il paradigma si riversa, celato o evidente, nelle loro opere. Questo ci conduce ancora verso affermazioni di J.-L. Nancy, col quale abbiamo avviato questa introduzione, al suo riferimento al "vero" in opposizione alla frammentarietà di senso del postmoderno: «Giacché, se la tragedia è ciò che è per noi (se non ciò che è stata per sé) lo è appunto in quanto in essa la rovina si congiunge con una verità anziché trascinare la verità nella sua rovina, come fanno il disastro e lo stato di abbandono moderno»⁵. È così che il tragico, al di là del suo appartenere al pensiero filosofico e all'estetica, coincide col biografico individuale e collettivo, e produce i suoi sintomi e i suoi sinonimi: disastro, sciagura, catastrofe, ovvero l'"effetto tragico", il patetico. Se «il tragico resta pur sempre il tragico»⁶, allora l'eroe contemporaneo soccombe, come nell'antichità, sotto il peso del giogo storico, della società, dell'animo umano, per quanto egli si sia illuso, in nome dell'Illuminismo, d'aver scacciato gli dei e i demoni con le loro cattive intenzioni che, invece, lo abitano. Così l'uscire dalla religione e dal mito, l'allontanarsi dagli dei e dalle loro forze, risulta per l'uomo contemporaneo niente più che una «vana fuga»⁷. Di questo modo, è possibile che la rielaborazione del mito ci permetta di «uscire completamente dal pensiero temporale e dalla storicità, e muoviamo verso una regione immaginale, un differenziato arcipelago di ubicazioni, dove gli Dei sono e non quando essi furono»⁸. **Syska Katarzyna** propone una analisi di *Medea i eë deti* (*Medea e i suoi figli*) della scrittrice moscovita L. Ulickaja. Il romanzo, uscito negli anni del caos e della crisi (l'epoca di

Elstin), viene affrontato alla luce dei paradigmi estetici di “tragedia” e “idillio”. Nonostante le apparenti somiglianze con l’eroina della Colchide, la protagonista della Crimea emerge come “anti-Medea”, e contrappone all’universo tragico originale l’idillio familiare, cronotipo letterario (Bachtin).

Irina Marchesini ci conduce dentro la crudeltà dei “quadri” di D. Charms, densi di subitanei eventi fatali di cui sono vittime i personaggi della prosa charmsiana. Nella lettura della Marchesini emerge la natura tragica e incontrovertibile dell’esistenza dell’uomo sovietico, celata dalla straordinaria abilità dello scrittore dentro una narrativa dell’assurdo: dietro al sorriso provocato dalle narrazioni brevi di Charms, si nasconde tutta la tragedia delle persecuzioni perpetrate contro gli intellettuali sovietici negli anni Trenta.

Con una originale riflessione infine, **Elisa Poli** getta un ponte tra la figura dell’architetto e il tragico antico attraverso una indagine che ripercorre le ragioni mitiche e simboliche sottese alla sua estetica, in una speculazione che trova il suo incipit in riferimenti filologici, linguistici e letterari.

Il volume accoglie alcuni omaggi e riflessioni di artisti/studiosi contemporanei.

Mili Romano, slavista, antropologa e artista, ci permette di entrare nella sua relazione con il viaggio, la Russia, e la sua personale esperienza attraverso l’opera *Il viaggiatore serafico*, ricordando gli anni della passione per le avanguardie russe quando tragico e grottesco dividevano il medesimo spazio espressivo.

Nicola Bruschi, scenografo, dona una riflessione a partire dal progetto irrealizzato del teatro di Mejerchol’d, esprimendo, attraverso disegni e parole, un parallelismo con la (tragica) aporia contemporanea dello spazio scenico. Pur indagando col segno la dimensione progettuale architettonica, Bruschi afferma al contempo l’impossibilità di uno spazio per la scena contemporanea e l’evolvere di una tragicità a discapito del paradigma tragico.

Simone Pellegrini presenta alcune immagini delle sue opere. Se lo statuto ontologico del tragico prevede una compresenza degli opposti, l’opera di Pellegrini si origina dal

nesso dicotomico Oriente/Occidente, e manifestazioni iconografiche senza soluzione di continuità (poiché prive di narrazione), laddove si situa il senso della ricerca dell’artista. Il tragico, dunque, in quanto dialettica – secondo la definizione di Szondi.

Chiude il volume un prezioso contributo che, per quanto esuli dal tema preposto, è parso irrinunciabile: una riflessione offerta da **Leila Zammar** dove si dispiega un’analisi inedita sul funzionamento della macchina scenica del sole progettata da Gian Lorenzo Bernini. A supporto della riflessione, l’autrice si avvale di un disegno di scenografia, finora mai pubblicato, di pugno di Malatesta Albani (all’epoca un paggio dell’*entourage* dei Barberini), conservato presso l’Archivio Albani della Biblioteca Oliveriana di Pesaro e di un acquerello, attribuito a Bernini, conservato presso lo State Museum di Berlino.

La curatrice ringrazia Donatella Gavrilovich per aver suggerito l’argomento e aver sostenuto la lavorazione del volume, e Gabriella Elina Imposti per la preziosa collaborazione alla composizione della rivista.

Notes

1 J.-L. Nancy, *Dopo la tragedia*, in *L’eredità della tragedia. Il “tragico” da Aristotele a oggi*, a cura di A. Giannakoulas e S. Thanopoulos, Edizioni Borla, Roma 2006, p. 33.

2 P. Szondi, *Saggio sul tragico*, Einaudi, Torino 1996, p. 3. Il testo è apparso in traduzione italiana circa trent’anni dopo l’edizione originale (*Versuch über das Tragische*, Frankfurt am Main, Insel Verlag 1961).

3 «Guardiamo ora a Socrate alla luce di questo pensiero: egli ci appare come il primo che, seguendo quell’istinto della scienza, seppe non solo vivere, ma anche – ciò che è di gran lunga di più – morire; e perciò l’immagine del *Socrate morente*, come dell’uomo sottratto dal sapere e dai ragionamenti alla paura della morte, è l’insegna che, sopra la porta d’entrata della scienza, sta a ricordare a ognuno la destinazione di essa, che è quella di far apparire l’esistenza comprensibile e pertanto giustificata.»: F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1972, p. 101.

4 «Benché si muovesse liberamente, l’individuo restava nell’ambito delle determinazioni sostanziali, nello stato, nella famiglia, nel fato. Questa determinazione sostanziale è la vera e propria fatalità della tragedia greca, e la sua vera e propria caratteristica», S. Kierkegaard, *Enten – Eller*, a cura di A. Cortese, Tomo II, Adelphi, p. 24.

5 J.-L. Nancy, *Dopo la tragedia*, cit., p. 37.

6 S. Kierkegaard, *Enten- Eller*, cit., p. 19.

7 Cfr. J. Hillman, *La vana fuga dagli dei*, Adelphi, Milano 1991.

8 J. Hillman, *Saggio su Pan*, Adelphi, Milano 2011, p. 16.

La deriva del tragico

Enrico Aceti

Per avvicinarsi al tema della deriva del tragico entro le economie complesse di questo libro, allo scopo di non insinuare nell'insieme degli interventi una riflessione autoreferenziale e asettica, è necessario valutare l'impulso dato all'argomento portante al fine di allestire una piattaforma, seppur solidamente provvisoria, da cui partire per rintracciare lo sfondo del tragico stesso e tracciare il momento di traiettoria in cui oggi viene a trovarsi in vista di una eventuale ma non certa destinazione nella quale potrebbe assumere forma la sostanza di cui è fatto.

L'argomento portante è *La dimensione del tragico nella cultura moderna e contemporanea*. Da qui, seguendo una linea di profilassi, occorre stabilire cos'è dimensione, cos'è tragico e cos'è cultura, e ancora cosa sono moderno e contemporaneo, posto che il contemporaneo esprimendosi secondo inflazioni di trauistica contingenza fenomenica è solo in parte descrivibile e determinabile dal punto di vista di un qualsiasi assetto storiografico. E ciò perché esso è sempre inevitabilmente di stanza nel non ancora compiutamente dato nel presente, ossia eventuantesi nell'orizzonte del progetto in cui il proprio statuto non è dicibile ma semplicemente, qualora fosse possibile, osservabile.

Ora, sciolto questo aspetto apparentemente problematico fra i tanti che interessano il culto storicistico del contemporaneo in sé, occupiamoci da subito, in forma preliminare, degli altri impegnativi termini qui coin-

volti per richiamarli nuovamente tutti insieme entro un abaco da traghettare nello specifico del presente lavoro. Anzitutto partiamo dal termine dimensione cercando di perimetrarne con modalità anche flessibili, elastiche, il territorio semantico. Si tratta di un termine assai frequente nel nostro lessico il cui impiego spazia agilmente dal registro discorsivo comune ad ambiti specialistici del sapere oscillando senza particolari attriti, anzi a volte con sorprendente malleabilità, dal senso proprio al figurato, dal concreto all'astratto.

È sorprendente come questo sostantivo pur possedendo una capacità di rilancio quasi indefinibile a uno spettro di sinonimi funzionali al proprio significato generale, ossia adatti, adeguati, a implementarne la sostituibilità entro le economie e le poetiche specifiche a svariati discorsi, sia inscindibilmente legato a una particolare e ben precisa idea.

È sufficiente seguire il filo di un qualunque dizionario per constatare che dal concreto all'astratto la parola dimensione implica senza equivoco l'idea di giudizio, da cui quella di valore, di stima, di calcolo e computo, di misura, proporzione e grandezza secondo le molteplici variazioni qualitative e quantitative che ineriscono le cose fisiche o metafisiche della realtà. Ma non solo. All'area dell'idea di giudizio appartiene, e forse a maggior titolo, quella di paragone, di confronto, di collazione e dunque di differenza e contesto, cosicché con questa stessa idea diviene possibile da un lato correlare e statuire anche ontologicamente la dimensione a una o a un'altra realtà assunta come fondante e fondamentale, dall'altro mettere a fuoco i mutamenti di forma e di sostanza di una cosa nel corso del tempo.

In secondo luogo abbiamo un'altra parola probabilmente più impegnativa da affrontare rispetto alla precedente, in particolare per quanto riguarda l'impiego che facciamo di essa sia in campo specialistico che in termini generali.

Si tratta della parola cultura la cui radice etimologica latina permette ancora di conservare un buon grado di

connessione con ciò che ha a che vedere con la coltivazione di un qualcosa, non solo in ambito intellettuale ma anche biologico, qualcosa che può sorgere, crescere, decrescere se non addirittura scomparire, ma anche essere tradotta cioè traslata nello spazio e nel tempo, e dunque inevitabilmente modificata, dunque consegnata, affidata, ereditata. In questa parola sono implicati i significati di cura, di preoccupazione, di scrittura, di progetto.

Tuttavia ad oggi questo termine ondeggia più che mai in un confuso campo di attribuzioni, di superfetazione di significati che si trascinano dibattendosi tra la sfera dello stato dell'essere come modalità univoca e la sfera del sovrastrutturale contingente, aggiuntivo a un supporto e dunque non solo integrale all'insieme ma a tratti, sostituibile, compresente, plurale, così com'è nei territori dell'antropologia. Ma in tutto ciò è pur reperibile un punto fermo, un piano sufficientemente stabile sul quale posare un minimo di ordine per il seguito di questa riflessione.

Infatti nel groviglio delle "cose" richiamate dalla parola cultura in aggiunta a quanto già indicato vengono comprese e assimilate attraverso i propri termini, in modo schietto, quelle di cura, conoscenza e sapere.

Intimamente implicate alla cultura e per necessità in strettissima connessione tra loro, esse perimetrano non solo una specifica area semantica di significato e di senso, ma definiscono da un lato, secondo la prassi filosofica, lo specifico del processo del conoscere e conseguentemente del sapere in rapporto alla attività mentale dell'uomo; dall'altro lato le ragioni addotte, cioè impiegate dalla coscienza comune che in una data epoca culturale individua il proprio patrimonio di conoscenze, il proprio stesso sapere che in quanto tale essendo il prodotto dell'esperienza conoscitiva, sia essa di opinione, di credenza, di immaginazione o di fede, deve seguire un percorso di normalizzazione, deve farsi norma, deve cioè essere interessato da un ampio gesto di cura, da una costante preoccupazione e sollecitudine affinché possa statuirsi e perdurare di fatto come abito la cui rappresentazione seppur suscettibile di modificazioni interpretative, andrà a svolgersi per mezzo di una "scrittura" iconica, ovvero di somiglianza, di un'immagine adeguata all'oggetto della conoscenza, oppure per via proposizionale direttamente orientata al vero.

Ora, se il racconto che la storia ci dà dell'evoluzione della cultura occidentale, cioè del proprio sapere, è capace di restituirci un avvicendamento di epoche in cui, anche se con modalità dispositive varianti, in ognuna di esse la definizione del campo operativo del sapere trova, grazie alla azione teleologica della cura, un assetto e un orientamento tendenti alla stabilità, a farsi abito appunto, è

in particolar modo dagli inizi del novecento che è osservabile il progressivo venir meno del supporto sul quale fondare, parametrare e vestire di senso il sapere stesso.

Ma che cosa è il supporto in questo caso, come agisce e cosa accade nel momento in cui la cultura, intesa come insieme del sapere e del proprio supporto, è afflitta dalla chenesi di quest'ultimo divenendo definitivamente mero clangore?

È dilangante l'opinione che chi ha il sapere o i saperi come la scienza, l'architettura, la letteratura, l'arte, o chi ha il sapere in quanto saper fare come abito di ciò che ognuno di noi possiede in quanto abilità, o che sa fare, o di cui si ha notizia, è di fatto il soggetto del sapere e per converso che non vi è soggetto senza sapere, ossia che il soggetto è sempre colui che sa qualcosa. C'è in sostanza dentro a questa opinione l'idea presuntuosa che il soggetto sia a pieno titolo il padrone del sapere o meglio del proprio sapere, il capo. C'è in questa opinione l'agente erosivo del supporto, l'incidente deturpante della cultura. Infatti ciò che non viene pensato è che essere soggetto significa "essere soggetto a" un sapere, ossia anche essere assoggettati a tutto ciò che si sa e che si fa per mezzo di un qualcosa che ci regge e rispetto al quale siamo ormai distratti: la tradizione. Questa è il vero soggetto del sapere, l'autorità che legandosi a esso, supportandolo, genera cultura. In tal senso occorre non confondere l'autorità, qui da comprendere come complesso di qualità riconosciute il cui fine è quello di trasmettere il sapere, con l'autoritarismo il cui disegno è l'espansione e il rafforzamento delle modalità attraverso le quali il sapere viene esercitato ma più che altro impartito in forma di emanazione personalistica, appunto il soggetto del, e schermato da ogni possibile eventuale modificazione, evoluzione.

Ora, l'autorità della tradizione anch'essa consistente in un sapere, ovvero in un saper consegnare, in questo caso la cultura, si definisce proprio nel termine tradizione cioè del "dire-tra" il recapito da un "luogo" all'altro del passaggio, da quello da cui parte la consegna a quello del ricevimento attraverso il tempo, così come una catena-

zione nella quale nessun anello deve essere mancante.

Se l'autoritarismo ha una proiezione eminentemente spaziale, "territoriale", l'autorità della tradizione ha la vocazione di vivifiarsi nel tempo generando tempo lungo una linea dove lo stesso "dire-tra" è versante palindromico di tradire, inteso nell'accezione di svelare, divulgare conducendo, secondo l'ineludibile disattesa semantica, i segni della cultura.

Tradizione, tradimento come necessaria apertura interpretativa della traduzione nella quale, cioè nell'attraversamento che essa implica, ogni cosa non rimanendo mai del tutto uguale a ciò che prima era è pur sempre la stessa aderendo così al senso della propria durata.

Lo stesso e non l'eguale, il che sta a significare cambiamento d'abito sullo stesso corpo in movimento, abito che è sempre solo imbastito e mai cucito definitivamente e si presenta in-forma; e al posto del corpo potrebbe starci un qualunque oggetto delegato, un segno sintetico al posto di un più ampio dialogo organico di segni che insieme stabiliscono senso: così come la logica simbolica supera nel dramma, come nello sfondamento di un'area golenale, quella proposizionale.

Si tratta di una questione di misura, di distanza, di proporzione e di senso, di dimensione, di direzione, le quali cose in essa devono essere stabilmente integrate.

Dunque, occorre ora individuare che cosa nell'atto della traduzione della tradizione, che è un progetto di cura, ha preso di prepotenza il posto dell'interpretazione, dell'uso del suo valore che non dovrebbe mai essere concluso, dell'aggiustamento d'abito, statuendosi come sapere del soggetto che per limiti propri non sa di essere soggetto se non al proprio onanismo, così come nel racconto biblico Onan spreca disperdendolo il proprio seme. È per questa ragione, posti i responsabili chiarimenti sui significati di dimensione e di cultura, che è possibile avviare il discorso con il tragico.

In tal senso considero bello per il peso che assume, iniziare con la posizione che nel merito prese Hobbes, britannico, filosofo

del Seicento, meccanicista e non a caso autoritarista e fautore della sovranità assoluta.

All'interno del sistema metafisico platonico-aristotelico, il tragico, pur trovandosi ancora prossimo alle condizioni originarie, inizia a incontrare il proprio sistematico dimensionamento a effetto dell'impiego del pensiero logico-disgiuntivo anche nella poetica, divenendo così sostantivo, ovvero tragedia. Tuttavia in questo sistema, in termini generali in quanto è da questi che occorre guardare il particolare, la verità ontologica del discorso è quella che si trova nella rappresentazione delle cose che sono così come sono, mentre è falso il discorso che le rappresenta come non sono. Hobbes invece dice l'esatto contrario e cioè che il vero e il falso sono attributi delle parole, non delle cose¹, inducendo così la possibilità interpretativa che questi attributi della rappresentazione vadano ad appartenere simultaneamente e contemporaneamente anche al tragico in quanto aggettivo, talvolta sostantivabile o nominalizzabile, e alla tragedia in quanto sostantivo che con la funzione di parola, quella del denominare, spoglia ora quasi definitivamente il tragico stesso di quel valore ontologico con il quale duemila anni prima realizzava la propria dimensione. Cioè accredita il vero e il falso solo ed esclusivamente alla assettica meccanica proposizionale della rappresentazione, trasfigurando l'idea di dimensione in cui sono impliciti il giudizio, il valore, la proporzione; trasfigurando la distanza in qualcosa di metrico, di statico e invariabile, negando alla distanza stessa la capacità di contenere dimensionalmente il tragico come evento, come accadimento dell'essere, del suo trovar stanza. E qui viene giocato il passaggio dallo statuto simbolico e indicale del tragico, in quanto momento assoluto di rinvio, che narra e si narra, a quello della simulazione iconica della tragedia, nella sua capacità descrittiva limitante nella quale, traslando il pensiero dell'Hobbes meccanicista e individualista, non c'è traccia alcuna di un progetto per l'apprendimento e il progresso morale.

Hobbes, cartesiano, anche se con Gassendi autore delle più note obiezioni a Cartesio, può ora coniare il concetto, anche se non esplicitamente in termini drammatici e teatrali, di sicurezza fisica e intellettuale dello "spettatore" di fronte alle avversità e ai dolori dell'altro: «Infatti, se da un lato vi è novità e ricordo della propria presente sicurezza, che è diletto, dall'altro vi è anche compassione che è dolore. Ma il diletto è tanto predominante che gli uomini abitualmente acconsentono in quel caso ad essere spettatori della sofferenza dei loro amici»²; allo stesso modo colui che a teatro assiste alla tragedia, nella finzione della rappresentazione, consapevole e diletto dalla sua sicurezza in quello specifico contesto, pur provando

eventualmente dolore e compassione, vede prevalere in sé la componente dilettevole a tal punto da deliberare che la sofferenza altrui possa suscitare il proprio piacere nell'essere spettatori.

Il passaggio dallo statuto simbolico e indicale del tragico all'iconosofia proposizionale della tragedia, che già con la nascita della filosofia viene sistematizzata secondo concatenazioni diegetiche strutturate in base alle nuove economie dell'ordine temporale inaugurate da Aristotele e ben diverse dalla sovratemporalità caleidoscopica, non lineare, presente nella costruzione dei grandi poemi che la precedettero, conduce ad alloggiare l'esperienza del tragico nello spazio cartesiano in cui il nulla, nel quale concepibilmente l'essere delle cose accade e nel quale le cose stesse fanno cadere i limiti estensivi della loro dimensione, è supplito da una sostanza altamente idealizzata, metrologica, infinitamente estesa e coordinata, nella quale però il momento convulsivante del tragico sfugge a ogni tentativo di misurazione e di dimensionamento lasciando di sé il perimetro o la superficie, l'esoscheletro: esso non è lì, è sostituito da una icona così come è sostituito il nulla da cui si ingenera l'essere e nel quale l'essere stesso edifica la ragione del proprio senso e dunque del proprio fine. Ecco perché è possibile parlare del solo e unico statuto iconico della tragedia come rappresentazione sostantiva e somigliante al tragico, di cui per mezzo dell'imitazione si è tentato nel corso della nostra storia, di epoca in epoca, di trattenere e fermare, ripresentandolo illimitatamente, quel suo essere simbolico eminente e indice.

Ma è poi possibile esprimere questi ultimi per somiglianza senza rimanere imbrigliati nella superficie dei pur nobili e spettacolari dispositivi della retorica o di altri meccanismi della rappresentazione?

Che il leone sia simbolo del coraggio o la volpe dell'astuzia, che il garrire della bandiera sia indice di turbolenza o la crepa nel muro di cedimento è un dato ovvio, ma che cosa siano primariamente il simbolo e l'indice nella loro specificità a condizione originaria, ossia a monte, è cosa difficile da comprendere salvo che non la si sfiori in maniera tangenziale.

Il simbolo, dal greco *symbollein*, sta a significare mettere insieme. Nell'antica Grecia era d'uso in rapporti di particolare conoscenza personale spezzare in due una medaglia affinché ognuno dei possessori potesse impiegarla, in forma di riconoscimento anche a distanza di molto tempo, ricongiungendola perfettamente all'altra metà come garanzia di sincronia e di aderenza a un eventuale patto. Dal momento della frazione ognuna delle due metà aveva il compito di rinviare a quel gesto originario di rottura, all'altra parte, anche se assente per la distanza

che le separa. Aveva il compito di evocare l'unità originaria.

Dunque ciò che il simbolo fa è il rinvio alla parte mancante, provvisoriamente assentata, nella quale è di stanza il nulla, ormai non più annullabile anche in un possibile tentativo di ricongiunzione, oppure anche se l'altra parte mai più si ripresenta.

Il tragico trova dimensione proprio in questa regione da cui si genera l'esistente e da cui si presenta l'indice al senso del mondo, cosicché questo indice mai venga confuso col vettore o il verso della fisica e del meccanicismo esistenzialistico.

Il tragico si dimensiona nel momento in cui è ormone, ovvero agisce: opera evocando e provocando il senso dell'insanabile ricongiunzione: semplicemente attualizza il bilico cruciale del nulla dove accade il faccia a faccia delle due metà.

In tal senso si fa interessante nel contesto della discussione sulle tre unità drammatiche la posizione di Manzoni³ che, insistendo sulla natura morale della tragedia, elabora che è nella catastrofe l'unico e il solo evento in cui trovano perfetta sincronia il tempo e il luogo, ovvero nella indelegabilità della catastrofe stessa.

È evidente ormai che il problema sulla dimensione del tragico sta nella sostantiva traslazione di questo nella tragedia che è un genere drammatico, una scrittura che in quanto tale porta con sé numerose questioni che qui non verranno affrontate ma che sommariamente è possibile porre in evidenza.

Quella che prima si dava come dimensione, qui si riconfigura in "aree geometriche": religiosa, della fecondità, satiresca. La vicenda esemplare è tratta da storie di eroi. La struttura drammatica si scompone in parti come l'intreccio e la catastrofe, nella quale Manzoni subodora qualcosa di non codificabile. E l'intreccio a sua volta si fraziona in altre fasi: da quella di preparazione a quella di potenziamento del dramma e così di seguito fino alla catastrofe stessa. Ma qui siamo già nel campo della descrizione del tragico per mezzo della tragedia e non più nella rappresentazione del tragico come accadimento di una rottura, di una frattura



dell'ordine, come provocazione, irruzione e deflagrazione della catastrofe.

Ciò a cui il simbolo del tragico rinvia producendo senso è una irreparabilità compiuta, è la distanza insanabile intrusa tra le due parti dell'unità originaria definitivamente poste nella tensione del riavvicinamento e nello scopo di combaciarsi, di entrare in contatto, ma nell'eterna impossibilità di un ricomponimento.

Nella tragedia questa distanza si snatura, diventa segno della distanza secondo un principio di modellizzazione dove l'assenza del rinvio operata dal simbolo è sostituita dal rinvio della funzione segnica. Ma tale modifica, è bene rimarcarlo, è inevitabile poiché lo stesso meccanismo di rinvio del segno fonda le radici proprio nell'originalità simbolica.

Se dunque l'ambito del contendere è il tragico nella propria dimensione, e la tragedia in quanto rispettivo modello, è plausibile pensare che questa è il segno di quello in quanto "oggetto", ma meglio sarebbe dire in quanto evento? E se così fosse, secondo questi termini, è coerente innestare in questo discorso le problematiche di scala? Ossia, tutte quelle questioni di proporzionamento e di rapporto che prevalentemente ritroviamo e riconosciamo nel campo della descrizione grafica a dei progetti in vari settori dell'ideazione e della produzione, nonché nella restituzione di rilievo di oggetti già esistenti, e che in realtà è presente in moltissime se non in tutte le esperienze espressive codificate e codificabili? Come ad esempio la dilatazione e la condensazione non solo in fisica ma anche nella tecnica letteraria, così come nel rapporto tra la logica proposizionale e la logica simbolica. E cosa dire del tradursi di voce in voce delle idee popolari, dei racconti ma anche della tradizione, che nello squarcio prospettico vanno affrontando la deriva modificandosi?

Il tragico nella tragedia rappresenta semplicemente un richiamo, una sofferenza controllata in misura variabile a seconda dei mezzi impiegati all'occorrenza dalle concepibili possibilità tecniche che un'epoca sa esprimere. Tant'è vero che la tragedia ha vissuto nel corso di molti secoli momenti

di splendore e periodi di crisi. Essa si è presentata sulla scena e poi quasi seguendo l'andamento di una dorsale, come una filigrana tra falso e autentico, è scomparsa e riapparsa con modalità presentative diverse agli occhi del mondo. E siccome agli albori la tragedia, riproduzione del tragico, è ancora molto prossima alla dimensione originaria, unica e non ripetibile, essa intrattiene ancora non tanto un rapporto di somiglianza o di analogia o iconico con il tragico, ma riporta in questa prima traduzione buona parte della stessa mappatura genetica. Essa viene non tanto rappresentata, quanto presentata entro una struttura architettonica, territoriale e ambientale capace ancora di assecondare un dialogo con la propria scaturigine: allontanandosi ancor di poco dall'epicentro del tragico.

Al teatro di Dioniso si reca la comunità ateniese indotta dall'autorità. È questa infatti una condizione in scala 1:1. Lì il tragico è un dispositivo più urbanistico che architettonico, è il vocalizzo di una dimensione sociale dunque collettiva e plurale, dove il teatro è visione, valutazione e dunque giudizio etico ed estetico. Dove il teatro facendo la tragedia del tragico è il primo, pur essendo in ordine di tempo il primo improprio perché successivo alla propria scaturigine. Lì è scala 1:1 perché ci sono tutti i cittadini, perché è comune e pubblicitario, perché è all'aperto e non ancora miniaturizzato, rimodellizzato, compattato, introverso, edificato e chiuso, perché nelle case di Atene durante lo spettacolo non c'è nessuno, sono tutti lì, anche se nella consapevolezza che si tratta della spettacolarizzazione di un'agone, di una gara drammatica.

Il sincronismo del luogo e del tempo, qualità morale della catastrofe indicata da Manzoni, è proprio questo: non c'è unità di azione nemmeno in scena, poiché tutto è attivamente immobile sull'orlo del nulla, in quel luogo e in quel tempo, con l'intorno del paesaggio.

La nostalgia è deleteria, richiede cautela e debita distanza, è la sofferenza di ciò che è ormai lontano, termine moderno elaborato nella Svizzera di fine seicento, per i francesi *le mal du pays*, il richiamo ossessivo alle proprie origini; richiede cautela e debita distanza non fosse mai che Calvino contaminasse questa riflessione con il bianco e il nero dell'ottica luterana, per cui bisogna avvertirci che l'antico oltre a essere irrimediabilmente non recuperabile non va patito ma elaborato, e non disertato.

È noto che la tragedia non incontra un apporto originale dalla cultura latino romana, la cui capacità di inglobare ed elaborare simultaneamente la tradizione e l'estraneo insieme alla spiccata propensione all'intrattenimento ludico, sociale e politico, è orientata alla moltiplicazione dei generi dello spettacolo dove, tra l'enfasi posta sulla

parola attraverso la messa a punto di interessi retorici e stilistici dell'elocuzione e la creazione di dispositivi architettonici e topologici orientati anche all'intrattenimento di massa, è la spettacolarizzazione stessa, anche della realtà, a essere la componente progettuale predominante e la prima aspettativa del pubblico, che via via lascia inevitabilmente scivolare il tragico dietro la patina dell'immagine, tanto da indurre quel processo di sostituzione, potremmo dire segnica, che fatte salve alcune eccezioni dovute a radicali posizioni politiche o teologiche come nel Medioevo, giungerà fino a noi alquanto rafforzata. Basti pensare a Tertulliano, a Crisostomo, ad Agostino.

Il nascondimento del tragico con la tragedia e di questa con il registro della spettacolarizzazione dell'immagine in scena, così come con la parola che nell'oratoria opera e spettacolarizza il sovvertimento delle immagini del vero, è di certo prossimo al principio attraverso il quale un termine subisce la propria sostituzione con un altro appartenente al campo dei sinonimi o al suo spettro semantico.

Anche oggi la disinvolta e dissoluta spensieratezza con cui viene impiegata questa parola, tragico, dovrebbe porre dei dubbi sulla presenza o sull'assenza del proprio spessore, sulla sua dimensione, sulla sua sostanza. Infatti parole come orrore, sofferenza, strazio, suscitate dalla truculenza per esempio dei giochi gladiatori, angoscioso, atroce, crudele, non sostituiscono tragico già sostituito da tragedia perché esso, curiosamente, non ha sinonimi veri e propri nemmeno al grado minimo di adeguamento, bensì caratteristiche a tratti predicabili che esso dovrebbe reggere.

Tuttavia la concatenazione modificativa dell'immagine della tragedia e la superficie spettacolarizzata che essa ingloba è da qui un fenomeno ormai avviato, diretto verso forme sempre più spinte di codificazione e di semiosi illimitata, dove accade anche il caso che l'*interpretant* guardando il segno non veda che questo nasconde l'oggetto, senza più comprendere e realizzare se "l'oggetto" è esistente, presente, assente o piuttosto mai esistito, o definitivamente assentatosi o nella capacità di ripresentarsi.

Infatti se la rappresentazione del tragico quasi scompare nel Medioevo in quanto l'ordine teologico e cosmologico che connota quest'epoca concede spazio, come è ovvio, a una e sola tragedia, quella cristiana, è nel successivo periodo preumanistico e dal cinquecento in poi che tale genere riprende a svilupparsi attraverso una geometria architettonica, non solo riguardante le teorie drammatiche, che porterà alla realizzazione del cosiddetto teatro all'italiana: oggetto rimodellizzato a scala

ridotta come tutto ciò che in esso accade, e al coperto, ridotto, forse spogliato dell'estensione sociale e politico-religiosa del teatro greco, antico dispositivo del territorio e della cultura, rispetto a cui il nuovo modello tenta di essere sineddoche contingente della valenza di quell'universale. In seguito è con il Romanticismo che la tragedia diviene il genere prediletto per trasformarsi attraverso mutamenti talvolta radicali in dramma borghese, psicologico, intimistico e interiore, quasi battezzando il ribaltamento metafisico di Kant, grande conclusore dei Lumi e annunciatore di questa nuova corrente che sarà poi il trampolino di lancio delle avanguardie storiche, dove il dissesto e gli strappi dell'anima, ora oggetto psichico della clinica, avranno modo di esprimersi nell'Espressionismo.

Infatti se per Kant l'universo è incomprendibile all'uomo, la tragedia che dall'universale trae linfa vede conseguentemente venir meno la propria possibilità, capacità didattica e conoscitiva, ovvero la propria funzione utilitaristica in ambito morale, in quanto indipendente come tutte le arti da un simile fine. Ma così facendo Kant, cioè comprendendo che il tragico non è oggettivabile in quanto esso opera, agisce ma non funziona, pone Schiller nella propria scia e nelle condizioni di tentare il "sorpasso" alla ricerca e a un parziale recupero del sovransensibile come scopo dell'arte stessa, dove la rappresentazione, che è ormai mera descrizione, della sofferenza anche non essendo il vero scopo dell'arte è pur sempre un valido mezzo per il raggiungimento del proprio fine, cioè l'utile dell'uomo, per favorire una giusta redistribuzione tra il regno dei sensi e il regno della ragione, dell'apparenza e della necessità e della libertà morale. Incuriosisce però come questo nobilissimo scopo per essere raggiunto debba, per necessità, essere veicolato con i mezzi ammalorati dell'apparenza. Ma si sa, quando c'è di mezzo la morale e un po' di macchiavellica andatura, ogni cosa è spiegata secondo priorità, così come il fine e giustifica i mezzi. Del resto Kant, con un certo sano empirico scetticismo metafisico, ben sapeva quanto fosse salubre stare a debita distanza da questo argo-

mento, senza svolgere forzature definitorie sulla dimensione del tragico nella propria epoca.

E del resto, a proposito di distanza, anche Hegel capisce a pieno come questo concetto sia fondamentale, e occupandosene appassionatamente ma con sintesi, decide di affrontarlo in una prospettiva non cautelativa, seppur palesemente responsabile, ma come è inevitabile per lui, considerando nell'ordine storico la distanza, sempre più ampia, la progressiva lontananza, che dall'antichità si è aperta fra l'originaria dimensione del tragico e la rispettiva ma inevitabile oggettivazione nella tragedia.

Hegel opta così, preferendo quella greca, preferendo cioè la vicinanza come indice di prossimità all'autentico: paradossalmente come indice retroverso di somigliante presenza all'ordine simbolico che dalla tragedia stessa subisce l'occultamento, il nascondimento.

In un certo senso viene alla mente Heidegger alle prese con il concetto di verità nella sua fondazione etimologica nella lingua greca, il cui significato è non-nascondimento, nella quale l'essere, in un agone oppositivo di forze, si rivela e al contempo si sottrae, in un moto di aderenza e di allontanamento, di diversificazione tra verità ontologica in cui può aprire la propria dimensione il tragico indicando senso, e verità ontica dove il tragico si conchiude nella misurazione particolaristica della tragedia, della scrittura drammatica, orientata a un ventaglio di possibili variazioni tematiche attinte da fatti storici, politici, sociali, piuttosto che dagli abissi della condizione umana, anche individuale, dal non senso e dalla solitudine. Quasi fosse che il tragico, stremato nella tragedia, conduca questa dall'orlo che la delimita a cadere nel nulla che la circonda: a precipitare oltre l'immagine sgomenta della storia, oltre il vuoto lasciato dalla parola, oltre l'inutilità della traccia psichica lasciata dal gesto e dalla schizofrenia ontologica, fino a ristabilire la propria dimensione, ossia a esporre in evidenza la propria abissale indicibilità.

Esso, il tragico, stabilisce la propria dimensione invocando il silenzio della fol-

la, rimanendo precariamente sul bilico della frattura e dell'infrazione, del sempre incombente strappo di quel silenzio. Non come nella superfetazione della schizofrenia ontica del tragico simulato dove, se è vero ciò che è stato verificato intorno a questa attuale società dello spettacolo, a questa società della bidimensionalità concentrazione, intrattenuta e dilaniata dal catenaccio della delega all'immagine, oltre la quale sprofonda l'intrattenimento, incontriamo il tradimento di ciò che trattene-ndo ci lascia disperdere inferti.

Ora, se il tragico esiste e se trovando esistenza può avere o non avere una dimensione, o più dimensioni così come oggi la scienza afferma in merito alla realtà fisica dell'universo, o una dimensione perduta per poi ritrovarla, non è cosa tanto difficile da dire quanto da sentire qualora fosse detta nel chiassoso e ciarliero mondo contemporaneo. Ma se ora e ancora il tragico esistesse per davvero, mutilato tuttavia della propria dimensione o, ancor più, se il tragico non esistesse affatto o fosse estinto, resta, come per il porco di cui non si getta mai niente, un'ultima e di certo impropria in quanto tale constatazione, patologica e pure eziologica: è tragico che non vi sia il tragico.

Notes

- 1 T. Hobbes, *Leviatano*, a cura di G. Micheli, Firenze 1976, p. 34.
- 2 T. Hobbes, *Elementi di legge naturale e politica*, Firenze 1968, p. 74.
- 3 A. Manzoni, *Lettre à Monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* in *Opere varie* di Alessandro Manzoni, edizione riveduta e corretta dall'autore, Milano 1870 (pp. 395-451).

Le tragique de l'absence d'être dans le théâtre contemporain

Michel Corvin

«Je n'existe pas. Le fait est notoire»

Madame Rooney

Le tragique résulte d'une situation de blocage sur l'irréremédiable, sur l'insoluble; il provoque un état soit d'écrasement, de défaite, de destruction intime, soit d'accès à un état second d'acceptation, d'adéquation avec la situation, de telle sorte que s'en dégage un sentiment de liberté sous forme de conscience de la misère assumée: intégration de l'échec comme victoire (morale); de l'impuissance, voire de l'anéantissement comme constitutif, par définition, de l'homme. Est-il possible de vivre le tragique comme tragique sans tendre à l'auto destruction? C'est une autre question que celle de savoir ce qu'est le tragique à une époque donnée. De même que c'est une autre question de savoir quelles sont les causes du tragique. Trois étapes d'analyse s'offrent donc à nous: d'où vient le tragique, au théâtre? Qu'est-ce que le tragique, aujourd'hui? Comment concilier les conséquences d'un statut tragique avec les exigences de l'écriture théâtrale sans être amené à évacuer, dénaturer le tragique ou à le faire changer de signe?

Longtemps, au théâtre, le tragique a résulté de la volonté (nécessairement vouée à l'échec) de concilier les inconciliables: deux devoirs ou deux amours, érigés à égalité d'absolu et non susceptibles de satisfaction partielle et de compromis boiteux. La balance étant égale entre les deux exigences, toute décision, toute action, est suspendue, du moins pour un temps, court ou long: c'est ce que vivent Œdipe, Andromaque, Phèdre, Titus, Hamlet ou Alceste. Ce niveau de tragique concerne un sujet solidement constitué et conscient de lui-même, avouant (Alceste, Hamlet) ou n'avouant pas (Œdipe) ses contradictions, mais les percevant comme insupportables, par sentiment d'impuissance ou de culpabilité. Que ces exigences soient externes (par interdit social) ou internes (tenant à la structuration de l'individu), le tragique est vécu comme inhérent à la personne, non comme un

état de fait imposé; il ne se confond pas avec la fatalité qui, elle, est étrangère, en son principe, à toute intériorisation consciente. La mort, par exemple, n'est pas tragique: elle est une donnée de la condition humaine; elle ne devient tragique que si l'on croit pouvoir se rebeller contre elle en l'intégrant à la vie, ce qui à la fois pourrit l'existence et multiplie les angoisses stériles (mais très bien exploitées par les religions).

Il s'agit alors, objectivement, d'un faux tragique où les éléments d'incompatibilité sont construits de toute pièce: comme de croire que la vie exclut la mort ou que la mort est interne à la vie. Il suffit, il est vrai, que le sentiment de valeurs incompatibles soit vécu comme insupportable (qu'on se rebelle ou non, vainement, contre lui) pour qu'il y ait tragique, que ce soit pour de bonnes ou de mauvaises raisons. Tant qu'il y a sentiment que l'incompatibilité peut être surmontée, il se s'agit pas de tragique mais de dramatique et l'on reste dans le domaine du relatif, du vivable, du possible, si douloureux soit-il. Si Corneille peut écrire au dernier vers du *Cid*: «Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi», cet appel à une solution signifie que la situation de Rodrigue n'est pas tragique mais seulement difficile et provisoirement dramatique. Lui-même n'a d'ailleurs jamais intériorisé, à égalité de pression, les deux exigences de l'amour pour Chimène et de son devoir d'honneur; il choisit décidément le devoir à l'issue des «Stances» (où il délibère de la conduite à tenir) et, en choisissant, il sort du tragique. Ne pas pouvoir choisir, au contraire, provoque l'implosion du héros par suicide (Phèdre) ou mort métaphorique programmée (pour les trois

personnages de *Bérénice*).

Le tragique ne se dissout pas dans le temps; il est proprement insoutenable et ne peut mener qu'à une catastrophe intime. En ce sens Antigone n'est pas un héroïne tragique: elle est victime d'une exigence qu'elle ne tient pas pour une valeur indépassable: Créon aurait très bien pu faire la part des choses car ce qui relève du gouvernement des hommes est relatif et aménageable selon les circonstances. Autrement dit les cas où le tragique existe, selon la définition qui en est donnée ici, sont rares dans l'histoire du théâtre¹. Même quand les Gide, Giraudoux, Cocteau et Anouilh ont pensé ressusciter les mythes grecs en écrivant des *Edipe*, *Antigone* ou *Electre*, il ont substitué la notion de fatalité à celle de tragique: ils ont externalisé le tragique en rendant l'homme victime propitiatoire de forces aveugles, inconnues et méchantes; ils font du destin, *volens nolens*, l'autre face de l'Histoire dont on se met à percevoir, entre les deux guerres, le poids écrasant dont il est devenu impossible de se débarrasser, avec la montée des périls qui l'accompagne.

Cependant quelque chose a changé dans la façon de subir le *fatum*, sous la plume des dramaturges de l'après seconde guerre mondiale: la valeur de l'homme est devenue tellement insignifiante, face aux moyens scientifiques de l'anéantir, la volonté d'auto destruction des hommes est devenue tellement incontrôlable qu'est exclue même la possibilité de se désoler *sérieusement* de la situation tragique où l'humanité s'est enfermée². On ne peut qu'en souligner la vanité dérisoire: l'homme n'existe pas assez pour être pris au sérieux. C'est tout l'argumentaire de Jean-Marie Domenach dans son *Retour du tragique*³. Pour lui on trouve dans «le théâtre du nihilisme» représenté par Beckett, Ionesco et quelques autres «la plupart des éléments constitutifs du tragique, mais retournés», car «ce n'est plus seulement le sens [du tragique] qui est contesté, mais la possibilité de donner du sens, la faculté de dire, aliénée, pourrie, et cependant intarissable»⁴. Le tragique nouveau résulte de l'impossibilité même du tragique. Il suffit de s'appuyer sur quelques phrases de Iones-

co ou de Beckett pour aboutir au constat que l'homme n'existe pas assez pour accéder même au tragique de la déréliction totale: «Les Smith et les Martin [...] ne savent plus être, ils peuvent devenir n'importe qui, n'importe quoi, car, n'étant pas, ils ne sont que les autres... ils sont interchangeables»⁵; ou: «Je dis 'je' en sachant que ce n'est pas moi. Moi, je suis loin», dit l'Innommable de Beckett. Non seulement la solidité du sujet est mise en doute, mais son existence même. En raison de quoi les notions de valeur, d'exigence, de choix, d'action perdent tout sens.

Ce sont là affirmations philosophiques non susceptibles – on l'a longtemps cru – d'incarnation théâtrale et pourtant Beckett en a apporté le démenti dans des œuvres dont la dramaturgie est totalement concrète et j'irai jusqu'à dire, spectaculaire: dans *Film* et *Tous ceux qui tombent* notamment. Dans *Film* est pisté à la trace, si l'on peut dire, la panique qui saisit un sujet quand il se voit vu (et il ne peut pas ne pas être vu s'il veut accéder à l'existence théâtrale). A partir de l'aphorisme de Berkeley⁶, *esse est percipi* (être, c'est être perçu) qui nie l'essentialité de l'être et le réduit à la seule perception par autrui de son existence, Beckett bâtit toute une géométrie conventionnelle de la perception selon laquelle, en deçà d'un angle de 45°, le personnage nommé O (O pour objet) échappe à la vue de CE (CEil) et par là échappe à la conscience de sa capture qui, elle, a lieu quand l'angle de perception est supérieur à 45°. Dans ce cas se produit le tragique, le *percipi* (être perçu) provoquant l'affolement de O qui manifeste «l'expression d'épouvante de qui se voit à ce point perçu»⁷.

Pourquoi tragique? Parce que l'idéal souhaité par O est le non-être, statut de paix absolue à l'abri de la «foirade» qu'est l'existence humaine. Malheureusement «la recherche du non-être par suppression de toute perception étrangère achoppe sur l'insuppressible perception de soi»⁸. Qu'il s'agisse de cinéma ou de théâtre, l'œil du spectateur (qui délègue son pouvoir destructeur, sur le plateau, à CE) englobe en témoin à la fois CE et O et assiste aux manœuvres angoissées de O pour échapper à la vue/prise de CE sur lui. Le non-être est impossible pour la raison simple que CE est la conscience de soi que O ne peut pas ne pas prendre, étant à la fois objet et sujet; sujet clivé, à la fois perçu, percevant et se voyant percevoir. «L'angle d'immunité» qui permet à O d'échapper à la prise de CE n'est qu'un artifice dramatique qui décompose en deux moments, deux actions, deux trajets ce qui dans la réalité de la perception est purement mental et fait coïncider le «voir» et le «se voir voyant». L'épouvante à se voir vu est telle que O, dont on a compris qu'il est le double de CE (ils se ressemblent comme deux gouttes

d'eau avec même cache sur l'œil) se cache définitivement le visage quand il ne peut plus échapper à la vue de CÉ. Attitude de gribouille qui ne change rien au fait qu'il est vu par CÉ, signalant seulement par là sa mauvaise foi. Mais elle ne lui sert à rien car le spectateur, lui, jouit d'une double vue (d'O voyant et d'Oe voyant O – qui synthétise les deux parts du même: le spectateur réinstalle le sujet par sa propre perception).

On retiendra de cette tentative de Beckett l'idée qu'au théâtre le non-être n'est pas longtemps soutenable (même s'il est concevable⁹) à partir du moment où il y a, ne serait-ce qu'un seul spectateur. Néanmoins l'existence ne va pas de soi, elle ne s'impose que par relation à autrui, c'est-à-dire à des partenaires, du moins si l'on considère que la relation personnage/spectateur est incontournable. Ce qui va faire justement l'objet d'un questionnement chez les dramaturges actuels (Richter, Sprengelburd...). Que peut-on dire de plus que Beckett en matière de tragique puisqu'il réussit à placer ses personnages *avant* que le tragique n'ait lieu: Beckett sape les conditions d'un tragique possible tout en dotant ses homuncules des caractéristiques propres au tragique – inertie, immobilité, non-agir –, toutes "qualités" réduites à rien par la dérision. En effet l'inertie qui les atteint est celle de bouts de bois (mort) rêvant qu'ils sont des êtres conscients beaucoup plus que celle d'êtres vivants rêvant être réduits à l'état de déchets.

L'expérimentation beckettienne souligne aussi combien il est difficile d'anéantir le sujet, ce qui laisse prévoir que les tentatives actuelles de cette orientation ne soient souvent que des approximations ou des métaphores de la disparition du moi et par là une édulcoration du tragique que subit le personnage. Ce tragique-là est donc rare et rarement perçu comme tel par le personnage lui-même: le spectateur, souvent, le ressent à sa place alors que lui se débat dans sa tentative d'exister en s'appuyant sur ce qui justifie sa prétention à l'être, l'argument le plus convaincant, au théâtre, étant la présence. Du coup, *a contrario*, le tragique le plus pur serait l'invisibilité du personnage, le plateau vide, extrémité à laquelle tendent déjà et de plus en plus les dramaturges de Beckett qui réduisent la présence à une voix, voire à un souffle¹⁰. Que peuvent donc faire de plus les successeurs de Beckett? Comment aller plus loin dans le déni d'existence, forme pure de tragique? Peut-être en mettant en doute la possibilité même de dire "je". Là où Beckett vide le "je" de toute prétention à l'être, les dramaturges "néantisateurs" d'aujourd'hui situent leurs créatures dans un *no man's land*, avant même que le "je" prononce sa première phrase et ils lui interdisent de la prononcer, tellement elle est suspecte de mauvaise foi et d'abus de confiance.

Déjà un contemporain de Beckett, Roland Dubillard, s'était attaqué à la même problématique de l'autonomie statutaire du moi dans *la Maison d'os*¹¹, pièce tout entière consacrée à explorer la difficulté qu'il y a à cerner la conscience de soi pensant et pas seulement de soi agissant ou présent physiquement. Ce qui revenait à écrire une pièce sur l'impossibilité de la faire, puisque son support premier et indispensable, le protagoniste, passait son temps à s'interroger sur le bien fondé de son existence. Cette histoire d'un Maître entouré d'une multitude de valets est la métaphore d'un questionnement insoluble: comment prendre au pied de la lettre la formule: "entrer en soi-même", c'est-à-dire se penser pensant. Ambition délirante car, au théâtre, l'être-pour-soi résulte de l'être-pour-autrui.

«Si c'est par eux [les valets] que je suis moi, c'est à eux de s'en occuper»¹². Vouloir voir son intérieur de l'extérieur est une aporie que le valet, avec son bon sens, dénonce sans ambages. Le Maître a beau dire qu'il possède «en moi, la maison d'un autre moi»¹³, l'accès à ce même/autre est impossible: «Le dedans d'une chose, sitôt qu'on y entre, on ne peut plus, Monsieur, regarder cette chose du dehors»¹⁴, alors que le Maître revendique: «Ce que je veux c'est me représenter le dedans de ma maison comme il est. Comme elle est»¹⁵. Faute de ce dédoublement irréalisable qui permettrait la connaissance plénière de soi, la maison d'os – le moi en somme – devient matière pétrifiée et se délite. Un peu comme dans la «fable des membres et de l'estomac», les serveurs/organes nobéissent plus au Maître dont la demeure se dégrade et tombe en ruines: la mort, bientôt dont, par anticipation, le Maître dresse le constat: «Comme si j'étais mort; comme si je n'étais plus que le lieu où se passe toute cette vie qui n'est pas à moi, où s'usent toutes ces choses. [...] Elle se passe de moi, ma maison. En réalité, elle ne me survit que comme un cadavre survit à son mort»¹⁶. Magnifique illustration théâtrale du tragique ontologique.

Qu'est-ce que le moi, en fin de compte? Le résidu d'une invasion par la mémoire et par le monde extérieur:



Ma pea u plus de protectio n face au monde
 extér ieur
 il pénètre en moi il est là il est là en moi partout
 cet ex tér ieur es t ici en m oi par t out
 je n'ar rive à extir per ce monde extér ieur
 de moi
 je suis tout ça
 t out ce que je vois l à à l'ex tér ieur et que
 je ne s up-
 porte c'ès t ce q ue je s uis
 c'ès t ce q ue je s uis mainten ant
 je suis ce m onde ex tér ieur
 je suis t out ce que je vois à l'ex tér ieur et
 que je ne s up-
 porte pas
 je ne veux p as êtr e ça ¹⁷.

Mais ce "je" ne peut pas détruire cette invasion sans se détruire lui-même: «Quand je veux détr uir e t out cel a à l'ex té rieur , al ors il faut que je me détr uise moi-même»¹⁸.

Il y a pire: dans bien des pièces de Falk Richter, on ne sait pas qui parle, ce qui rend les mots responsables du fl ttement des identités: c'est un homme ou une femme, en fonction des accords grammaticaux des adjectifs et des participes passés, et c'est tout. Mais quant au lieu et au temps d'énonciation, c'est le texte présenté tant en monologue qu'en dialogue qui peut informer, indirectement. Dans *Trust*¹⁹ un "je" (masculin apparemment) se pose la question de sa présence (existentielle? scénique?): qu'il soit là («si je restais») ou non («si je parlais») ça ne changerait pas grand-chose. Il y a aussi un "Tu", mais que le "je" le regarde ou non, «ça ne changerait rien»²⁰. Suit toute une série d'interrogations sans réponses qui ne sont pourtant pas oratoires car on sent une tension, une angoisse dans cet état d'être, sans savoir pour qui ou pour quoi. Tout ce «je ne sais pas» ne peut mener qu'au bredouillis, à l'aphasie:

je je je
 je euh
 je
 Euh
 Euh je
 euh euh euh²¹.

De toute façon l'écriture est hésitante, suspendue, inchoative, répétitive, fragmentée.

Parlera-t-on alors de tragique? Oui, si l'on insère cet état de fragilité du moi dans le contexte d'autres pièces où seules les petits faits qui jalonnent une vie, si médiocre soient-ils, sont tenus par l'individu comme l'essence même de son être: y toucher, les modeler comme un vulgaire matériau pour en faire le socle d'une autre existence, provoque un effondrement intérieur dont il n'est possible d'évacuer le tragique que par la violence.

C'est le thème du *Traitement* de Martin Crimp: Andrew et Jennifer, producteurs de séries télévisées, sont en passe de violer la vie d'Anne en la modifiant au gré de leur conception de ce qu'ils croient le plus propre à séduire un vaste public: «Vous êtes venue avec votre histoire, lui disent-ils, mais une fois que vous venez à nous avec votre histoire, votre histoire est aussi la nôtre. Parce que personne n'a une histoire rien qu'à lui»²². Anne se rebiffe: «Je ne veux pas qu'on change quoi que ce soit»²³, ce qui reviendrait à lui voler son identité au nom d'une prétendue récréation artistique. Et elle se venge de la situation intolérable dans laquelle on l'a enfermée – devenue étrangère à elle-même – en crevant les yeux d'un des complices de sa dépersonnalisation. Comme quoi chacun tient à son identité, si insignifiante soit-elle.

Identité qui peut être mise à mal également par le clonage, où la duplication de l'autre en même aboutit à l'annulation du "je"; ou par la chirurgie esthétique qui transforme un "moche" en Apollon et modifie du tout au tout la façon de penser et les relations à autrui du bénéficiaire de cette intervention²⁴. Il y a plus: le chirurgien, fier de sa réussite, va multiplier les beaux mâles à l'identique. Mais leur diffusion en exemplaires tous semblables, leur font perdre littéralement la face. Tous, autour d'eux, s'anonymisent. On avait déjà assisté à ce phénomène avec les Smith, les Martin, les Jacques et Robert, chers à Ionesco. L'objectif de la pièce n'est plus alors seulement de s'en prendre au nivellement social, mais de dénoncer la dépossession métaphysique de soi. Ne plus être reconnu pour ce qu'on est, c'est comme être nié: *esse est percipi* disait Berkeley. De fait on n'existe que dans et par le regard de l'autre.

Une fois réduit à une apparence physique, l'individu se fi e en matériau; il devient marchandise; il est même dépourvu de la conscience tragique de la perte de soi. Faire de l'homme un objet que l'on achète et vend, que l'on viole et torture, qu'éventuellement l'on dévore, c'est lui ôter moins l'existence que la racine même de son être. La littérature dramatique contemporaine fait de l'homme (ou de la femme) un pur objet. C'est vrai d'Anne, personnage à la fois central et inexistant d'*Atteintes à sa vie*²⁵ qui se considère elle-même comme un écran de télévision: «J'ai l'impression d'être un écran [...] où

tout semble réel et vivant par devant, mais par derrière il n'y a que de la poussière et quelques câbles»²⁶. Malléable comme une boule de glaise, elle peut aussi se métamorphoser en automobile: «le moteur 2 litres de l'Anny montre une excellente prestation lors de la simulation de consommation en milieu urbain [...] et est aussi disponible en diesel»²⁷. Dans un monde voué au consumérisme, l'être humain n'est qu'un "consommable" parmi d'autres. Sa réification constitue le thème des pièces plutôt dérangeantes de Mark Ravenhill *Shopping and Fucking* (1996) et *Some explicit Polaroids* (1999): shopping et pornographie sont les deux versants de la même déshumanisation; dans la première pièce: «Mark, un héroïnomane, a acheté Robbie et Lulu dans un supermarché à quelqu'un qui n'en voulait plus»; dans la seconde: «au supermarché de *Shopping and Fucking* correspond, progrès techniques obligent, l'ordinateur qui permet à Tim d'acquérir Victor via internet, après examen de la marchandise sur Polaroids scannés à l'écran. [...] Tel le corps humain dont s'empare le marché et dont Ravenhill figure l'aliénation sous les espèces du sexe, du commerce et de la torture»²⁸.

Un degré de plus et l'homme est physiquement détruit: on le mange. Le cannibalisme est un thème récurrent dans le théâtre britannique de la fin du siècle dernier: chez Edward Bond dans *Early Morning*, chez Sarah Kane dans *Anéantis* où n'est épargné aucune détail, chez Howard Barker dans *The last Supper*. Et s'il ne s'agit pas de dévoration proprement dite, les étapes métaphoriques du dépeçage et de la désintégration de l'autre n'en sont que plus efficaces, par exemple, pour Anne, personnage du *Traitement*, manœuvrée, ballottée, séquestrée par des amis-ennemis qui de toutes les manières (par le sexe, le langage, les gestes) en font leur chose. Encore Anne, dans *le Traitement*, est-elle sauvée par la conscience qu'elle prend de sa dépossession; sa révolte prépare son salut. Mais il est des cas où la profondeur du déchirement intime d'avec soi-même est si forte et si totale qu'il n'y a pas d'autre issue que l'autodestruction, même si les apparences de l'action théâtrale donnent le sentiment d'une violence extrême tournée contre autrui. C'est là la source du malentendu concernant l'œuvre de Sarah Kane: venant sous la plume d'une auteure qu'on l'on sait et sent totalement engagée et meurtrie, sa violence destructrice fait froid dans le dos et à l'âme, malgré l'accumulation d'horreurs auxquelles elle se livre. Sarah Kane multiplie dans ses pièces (*L'Amour de Phèdre*, *Anéantis*, *Purifiés*) viols, énucléation, émascation, éventration, inceste, meurtre, voire anthropophagie, monstruosité assorties de violences verbales inouïes, signes d'une douleur qui ne peut s'exprimer que par un

exutoire purulent ayant le pouvoir de vider un abcès.

Cette "écriture du désastre" pour reprendre le mot de Maurice Blanchot est plus encore une écriture de l'inhumain qui a peu à voir, malgré les apparences, avec le théâtre *in-yer-face* (prends ça dans ta gueule), obscène et vulgaire qui fait les beaux soirs du jeune théâtre britannique et d'Europe centrale. Chez Sarah Kane la destruction du personnage-acteur passe par la réduction de son corps à un objet, à un accessoire qui perd sa valeur d'image de l'homme: «Ainsi la décomposition du personnage doit nécessairement passer par l'effacement physique du corps»²⁹. Cet effacement est particulièrement sensible à la fin de sa dernière pièce (*4.48 Psychose*) qui annule à la fois l'auteur, le théâtre, le spectateur et le critique, tellement on a le sentiment d'assister, en direct, à des mots écrits dans la durée ultime d'un acte définalif:

Regardez-moi disparaître
Regardez-moi
Disparaître
Regardez-moi
Regardez-moi
Regardez³⁰.

Les deux lignes qui suivent et qui terminent la pièce ouvrent la voie à une autre façon de se détacher de l'homme: en se refusant soi-même, ce qui signifie - strictement: suicide. «C'est moi-même que je n'ai jamais rencontrée, / dont le visage est scotché au verso de mon esprit». Il n'est plus question de métaphore et de discours: «je fonce vers ma mort»³¹ écrit l'auteur qui n'est plus Sarah Kane, mais une jeune femme qui meurt.

Même si le texte est fragmenté et désapproprié (les répliques commencent dans une bouche et continuent dans une autre) il est toujours question de projets humains (désir de mort, d'enfant, d'amour). Kane n'est pas la seule à donner à ses personnages des noms de lettres: A., B., C., M. dans *Manque*. Mais ils en souffrent et voudraient bien accéder à une vraie identité: «Rien qu'un nom ce serait déjà bien»³². Identité solipside, néanmoins, car l'échange avec autrui

est quasiment impossible en dehors de la violence directe faite aux corps et les corps, sauf quand la parole leur est donnée, sont comme invisibles. Ainsi va-t-on avec Kane, dans *Manque*, vers «une esthétique privilégiée du minimalisme et du vide, voire sur ce qui apparaît par maints aspects comme une dramaturgie du néant»³³, du fait que «la dramaturge a remis en question la présence physique du corps en le sublimant dans l'absence»³⁴. En effet les locuteurs, réduits aux seuls mots qu'ils prononcent, ne sont circonscrits par aucun espace qui leur permette d'entrer en contact avec autrui: ils flottent dans une atmosphère sans pesanteur où leurs corps sont comme dématérialisés.

Est-il encore possible de maintenir l'écart définitionnel entre tragédie et drame, au vu du dramatisme, voire de l'horreur qui submerge le spectateur en face des œuvres de Sarah Kane? Le dramatique ne serait-il pas la conséquence normale et l'effet attendu quand le tragique n'est pas seulement pointé, philosophiquement, comme la destruction (ou la tentative de destruction) du sujet, mais comme la conscience douloureuse du caractère insoutenable de cette destruction? Ce qui ne fait aucun doute concernant Kane devrait aussi permettre d'élever jusqu'au tragique les rapports contradictoires et insolubles qui gangrènent certaines situations familiales, même si ce tragique-là est feutré, insidieux, presque doux et silencieux. La tension qui unit et sépare à la fois les êtres peut atteindre un degré d'intensité muette et d'irrationalité tel que le sentiment d'irréparable tombe comme une chape de plomb sur l'esprit et le cœur du lecteur/spectateur.

Je songe ici à la pièce d'Henning Mankell, *Ténèbres*³⁵. Une Fille et son Père, exilés d'on ne sait quel pays et on ne sait pour quelles raisons, sont cloîtrés dans un logement de fortune en Suède avec l'espoir d'en partir bientôt pour un vrai lieu de vie. Les frayeurs sans cause qui les étreignent, ajoutées à la terreur que fait subir le Père à sa Fille à qui il multiplie les ordres absurdes et contradictoires ainsi que les reproches et soupçons incessants, diffusent une atmosphère tragique

due au caractère inexplicable d'une situation tendue à se rompre. Menaces, inconscience et fragilité chez le père, révolte sourde et démonstration d'amour filial de la part de la fille composent un ensemble d'affects instables et constamment réversibles à l'intérieur duquel le père et la fille tournent en rond, indéfiniment, faisant comme si le climat irrespirable créé par le père allait s'éclaircir d'un instant à l'autre.

Une des caractéristiques du tragique irrémédiable est qu'il n'y a pas de solution, donc de dénouement (hormis le suicide): ou bien la pièce s'installe dans une répétitivité indéfinie (comme dans *Victimes du devoir* de Ionesco) ou bien elle se termine par l'arrêt sur une image qui ne résout rien, car l'image en question a déjà été vue au cours de la pièce et l'on a constaté qu'elle n'était qu'un leurre. Ainsi l'attitude de la fille à la fin de *Ténèbres*: «Elle s'approche à côté de lui [son père] et lui prend la main». Elle l'a déjà fait, maintes fois et pour rien; le père n'a rien changé de sa brutalité tyrannique et contradictoire. Et la fille prononce - dernière réplique de la pièce: «On va boire un peu de thé maintenant, papa. [...] Et puis nous allons sortir». Mais ils savent très bien qu'ils ne sortiront pas et qu'ils reprendront *ad infinitum* le même jeu de rôle dérisoire et épuisant: ils sont enfermés dans un huis clos. C'est la reprise, en plus discret, de la dernière réplique d'*En attendant Godot*. A Vladimir qui lance à Estragon: «Alors, on y va?», son compère répond: «Allons-y», accord suivi de l'indication scénique: «Ils ne bougent pas».

Dans le tragique on ne bouge ni ne change. C'est un état stationnaire dans le pire. Mais comme le pire n'est pas ce qui manque, aujourd'hui, pourquoi donc les œuvres d'orientation tragique sont-elles si peu nombreuses dans le théâtre contemporain? L'heure n'est plus à la métaphysique; les cieux sont vides et c'est sur terre qu'on cherche et trouve les raisons de situations peut-être désespérées mais jamais inexplicables: les responsables ne peuvent pas échapper même s'ils se dissimulent dans les replis de la conscience et même si les remèdes sont inefficaces. Peut-être y a-t-il aussi une raison dramaturgique à la déperdition du tragique. Si le tragique résulte du fait qu'on ne peut plus *s'en sortir*, la clôture de l'action dans la boîte de la scène à l'italienne était particulièrement favorable à cet état d'enfermement sans issue. Aujourd'hui où le théâtre (comme activité artistique) est sorti du théâtre (comme lieu), l'espace ouvert conquis (sous forme de Cartoucherie ou autres lieux détournés) offre, par l'effacement des limites scéniques, une échappatoire pour que le social se substitue à l'ontologique et le dramatique au tragique.

Notes

1 Il faut lire à cet égard *Le Dieu caché* (Gallimard, 1955) de Lucien Goldmann où il passe au crible les tragédies françaises pour aboutir à la conclusion que, même chez Racine, celles qui répondent strictement à l'exigence du «tout ou rien», se comptent sur les doigts d'une seule main.

2 Une autre réaction à l'égard de l'Histoire consiste à proclamer la possibilité pour l'homme de s'opposer à la fatalité en proclamant sa liberté («Je suis ma liberté») lance l'Oreste de Sartre dans *les Mouches*) ou en dénonçant l'imposture, ce que fait Camus dans *Caligula*.

3 J.-M. Domenach, *Retour du tragique*, Edition du Seuil, Paris 1967. Domenach consacre le dernier chapitre de son livre à ce qu'il nomme «l'infra-tragique», pp. 258 à 282. On lira aussi, sous la plume d'Alfred Simon, dans «Esprit» de décembre 1963, une étude intitulée *Le degré zéro du tragique*.

4 J.-M. Domenach, *Le retour du tragique*, cit., p. 262 et 274.

5 E. Ionesco, *Notes et contre notes*, Gallimard, Paris 1962, p. 137.

6 Berkeley fait partie des empiristes qui doutent de la réalité du sujet comme substance et pensent qu'il n'y a pas de *cogito* à la Descartes ni du sujet transcendantal mais seulement une *tabula rasa* sur laquelle l'expérience imprime des sensations.

7 S. Beckett, *Film*, in *Comédie et actes divers*, Editions de Minuit, Paris 1972, p. 118.

8 Ivi, p. 113.

9 Beckett en donne une autre démonstration dans *Tous ceux qui tombent* où Monsieur Rooney s'approche, autant que faire se peut, de l'immobilité et du non-agir cadavériques, mais sous une forme métaphorique qui l'empêche de totalement disparaître. Il peut toujours se dire que l'état d'ataraxie auquel il est parvenu est supérieur à la mort: «Rien, me disais-je, même pas la mort dûment constatée, ne pourra jamais remplacer ça» (S. Beckett, *Tous ceux qui tombent*, Editions de Minuit, Paris 1957, p. 63). Mais Beckett n'est pas dupe de cette «façon de parler». La phrase qui suit immédiatement est: «Ce fut alors que la réalité me reprit».

10 *Souffle*, par exemple, est un intermède qui fait l'objet d'une publication d'une petite page à la fin de *Comédie et actes divers*.

11 R. Dubillard, *La maison d'os*, Gallimard, Paris 1966.

12 R. Dubillard, *La maison d'os*, cit., p. 54.

13 Ivi, p. 65.

14 Ivi, p. 28.

15 *Ibidem*.

16 Ivi, pp. 156 et 161.

17 F. Richter, *Ivresse*, l'Arche, Paris 2013, p. 26.

18 Ivi, p. 27.

19 F. Richter, *Trust*, l'Arche, Paris 2010.

20 Ivi, p. 11.

21 Ivi, p. 121.

22 M. Crimp, *Le Traitement*, l'Arche, Paris 2002, p. 30.

23 Ivi, p. 77.

24 C'est le thème de *Copies* (l'Arche, Paris 2004) de Caryl Churchill, d'une part et de *le Moche* de Marius von Mayenburg (l'Arche, Paris 2008), de l'autre. Le plus inquiétant dans cette dernière pièce est que «le moche» n'est pas maquillé pour être enlaidi; «il doit avoir une apparence normale» dit l'auteur, signe que la métamorphose est mentale et par là de portée bien plus large.

25 M. Crimp, *Atteintes à sa vie*, l'Arche, Paris 2002. Sur le personnage «inexistant» d'Anne, voir supra, p. 7.

26 Ivi, p. 148.

27 Ivi, p. 156.

28 S. Jean, *De l'écriture du néant à la néantisation de l'écriture*, in J.-M. Lanteri (textes réunis et présentés par), «Ecritures contemporaines, 5: Dramaturgies britanniques (1980-2000)», Lettres modernes, Minard, Paris-Caen 2002, p. 171.

29 S. Cuisinier-Delorme, *Au-delà de la représentation, le discours autour des corps dans Manque de Sarah Kane* in «Théâtre anglophone: de Shakespeare à Sarah Kane», L'Entretemps, Montpellier 2002, p. 136.

30 S. Kane, *4.48 Psychose*, l'Arche, Paris 2001, p. 55.

31 Ivi, p. 11.

32 S. Kane, *Manque*, l'Arche, Paris 1998, p. 22.

33 S. Cuisinier-Delorme, *Au-delà de la représentation, le discours autour des corps dans Manque de Sarah Kane*, cit., p. 138.

34 Ivi, p. 140.

35 H. Mankell, *Ténèbres*, l'Arche, Paris 2002.

Dal mondo alla rovescia di Savva Mamontov alle ipostasi di luce di Vera Komissarževskaja

Donatella Gavrilovich

La concezione estetica mamontoviana si fondava sui concetti universali di Vero (Fede) e di Bello (Arte), intesi non in contrapposizione tra di loro ma in armonico equilibrio. Da ciò discendeva il concetto di contenuto e di forma di un'opera, che ne era l'equivalente concreto e fin to. L'opera, di qualunque genere artistico essa fosse, aveva il compito di rendere percepibile l'immaterialità dell'essenza spirituale attraverso la sua fin ta forma materica. La forza dell'energia divina, che l'aveva originata, doveva essere trasmessa integra e vitale allo spettatore mediante l'espressione formale raggiunta. Alla visione di Savva Mamontov diedero la loro adesione tutti i più importanti artisti russi di fine XIX secolo che, accolti nel circolo moscovita e poi nella colonia di Abramcevo, fecero proprio il motto ricercare e rendere "il Vero nel Bello"¹. Nell'ambito delle arti figurative i mamontoviani diedero prova di saper ottenere un tale risultato attraverso la particolare interpretazione data della forma modernista e della teorie delle corrispondenze (esemplare è tutta la produzione di Michail Vrubeľ); mentre, invece, per quanto riguarda la rappresentazione teatrale i problemi da affrontare e superare per giungere a un risultato simile erano ben più complessi. Lo spettacolo, fosse esso nella forma domestica delle prime messinscene sperimentali o in quella pubblica della *Častnaja Russkaja Opera Mamontova* (Opera Privata Russa di Mamontov), doveva considerare di là dalle scenografie e dai costumi soprattutto l'apporto

della recitazione sia riguardo al singolo attore di prosa o lirico, sia riguardo al coro o alla folla delle comparse. Il recitativo drammatico e lirico, arenato alle usuali convenzioni, aveva il merito di consegnare allo spettatore il contenuto dell'autore nella sua integrità ma senza alcun legame veritiero con l'insieme scenico. Savva Mamontov affrontò il problema da regista (senza sapere di star inaugurando un tale ruolo) optando per un'interpretazione del testo che doveva essere adattato alle necessità del nuovo spettacolo teatrale, in cui la figura del "grande attore" scompariva a vantaggio dell'*ensemble*, e per una nuova forma recitativa libera dai tipici *cliché* ottocenteschi. La lotta, che Mamontov intraprese contro alcune convenzioni recitative fortemente radicate in teatro e contro la statuaria presenza del coro sulla scena, lo portarono nei primi anni Novanta del XIX secolo a raggiungimenti inusitati: basti pensare alla decisione di porre il coro di schiena agli spettatori oppure di farlo muovere come "folla viva" sul palcoscenico: «Mi serve una folla, il movimento del popolo, l'ambientazione e non un coro di cantanti; ne ho abbastanza dell'immobilità, bisogna cercare di ottenere una scena reale, viva, espressiva!»². L'estetica mamontoviana non mirava però al mero naturalismo sulla scena: esso era considerato solo un mezzo per raggiungere un certo risultato e non il fine ultimo della rappresentazione come, al contrario, fu per la successiva sperimentazione di Stanislavskij nei primi anni di vita del Teatro d'Arte. Il Vero a cui tendeva Mamontov non era mimesi della realtà, non era la famosa *tranche de vie* del Théâtre Libre di Antoine, ma era ciò che di profondamente sacro e universale era contenuto nel messaggio che si desiderava trasmettere al pubblico, quale insegnamento alto: etico, estetico, religioso. Mamontov, come già Sergej Aksakov, Lev Tolstoj, Fëdor Dostoevskij e Nikolaj Gogol', si era fatto banditore dei principi e delle finalità dello Slavofilismo. Per tutti loro, ma anche per tanti attori russi dell'epoca e basti citare Marija Ermolova, la grande attrice del Teatro Malyj di Mosca, il teatro era considerato come una "cattedra" ovvero come

lo strumento didattico per eccellenza, mediante il quale far riflettere lo spettatore sui problemi esistenziali e su quelli sociali e politici che lo attanagliavano e angustiarono. Il teatro era inteso anche come strumento d'impegno civile militante, vitalmente presente nell'organismo nazionale e volto all'educazione e alla crescita del popolo russo. Il lavoro dell'attore era, dunque, degno di ogni rispetto perché egli, aderendo a tale visione etica ed estetica, non appariva sulla scena per mostrare il suo talento (che comunque gli sarebbe stato riconosciuto), ma per compiere un servizio utile a tutta la società. Solo tenendo presente quanto peso ebbe l'adesione incondizionata ai principi dello Slavofilismo da parte di moltissimi fautori del teatro russo tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, si possono comprendere le motivazioni e le cause che determinarono soprattutto in Russia raggiungimenti di altissimo livello: quali lo spettacolo della sintesi delle arti o la nascita della regia e della coreografia.

L'importanza del ruolo svolto da Savva Mamontov nell'invenzione della regia e dello spettacolo sinestetico in Russia è stata riconosciuta subito dai due massimi esponenti nel campo artistico e teatrale quali Vasilij Kandinskij³ e suo nipote Konstantin Stanislavskij⁴, entrambi coinvolti in modo diverso nella sua sperimentazione⁵. Stanislavskij chiamava Mamontov «mio maestro d'estetica»⁶ e invitandolo alla prova generale di *Car' Fëdor Ioannovič* di Aleksej Tolstoj, con cui si inaugurava il Teatro d'Arte il 12 ottobre 1898, scrisse:

Stimatissimo Savva Ivanovič!

Oggi alle 7 in punto al Teatro Ermitaž si darà la *prova generale* di *Fëdor*. Sottolineo la parola prova generale, perché Voi non Vi aspettiate qualcosa di totalmente fin to. Vi saranno delle imperfezioni, che dovremo eliminare.

Tenendo conto di ciò non vi sarà il pubblico alla prova generale. Voi invece, come uomo di teatro, che comprende la differenza tra una prova generale e uno spettacolo, come conoscitore dell'antichità russa e grande artista, saremo felice di avervi alle prove.

Aiutateci a correggere quegli errori, che inevitabilmente sono sfuggiti in un così difficile allestimento, qual è lo *Car' Fëdor*.

Nella gradita speranza di vederVi, resto a Vostra disposizione e a Voi devoto.

K. Alekseev⁷

Nel corso del Novecento sia in Unione Sovietica e sia in Occidente la personalità di Savva Mamontov è stata totalmente sottovalutata nell'ambito degli studi sul teatro di regia. A lui è stato riconosciuto il merito di «mecenate», di industriale «illuminato» per la creazione di quel circolo artistico moscovita e della nota Colonia di Abramcevo⁸, alla cui sperimentazione artistica è stata



Fig. 1 V. Polenov. La messinscena. Schizzo di scena per la tragedia Iosif di S. Mamontov. Rappresentazione domestica. 1880. Museo della tenuta, Abramcevo.

attribuita la rinascita delle arti in Russia alla fine del XIX secolo. In URSS la censura politica si adoperò per mettere subito in ombra la figura di Mamontov in quanto esteta, formalista e capitalista. Solo negli anni Settanta fu edita la prima monografia su di lui e poi calò di nuovo il «silenzio» fino agli anni Novanta⁹. In Occidente Mamontov fu conosciuto come fautore dello stile Modernista in Russia e il suo nome fu costantemente legato al ruolo di mecenate delle arti, mentre l'attività teatrale fu considerata quasi da tutti gli studiosi¹⁰ come una sorta di originale corollario. La vera svolta negli studi si ebbe in occasione della ricorrenza del centenario della sua morte nel 2008, quando anche per l'industriale mecenate fu avviato il processo di «riabilitazione». In Russia comparve il primo volume incentrato esclusivamente sull'attività dell'Opera Privata, seguito immediatamente due anni dopo dalla pubblicazione statunitense della musicologa Olga Hadley¹¹.

Il volume della Hadley raccoglie una quantità enorme di documenti, ricostruendo concretamente le vicende storico-economiche dell'impresa mamontoviana e focalizzando l'attenzione sulle finalità e sugli

intenti perseguiti dai fautori degli spettacoli dell'Opera Privata per poi compararli con le diverse, a volte travisate, interpretazioni date sia dalla critica contemporanea, sia dai ricercatori moderni. Nella ricostruzione delle vicende che hanno portato alla creazione di quest'importante impresa privata, così come nell'analisi degli spettacoli lirici da essa rappresentati, la studiosa statunitense giunge a cogliere e a mettere in evidenza l'aspetto riformatore e rivoluzionario di tale sperimentazione (compreso dalla scrivente già alcuni decenni fa¹²), dalla quale si dipartono tutte le successive esperienze del teatro russo, non solo lirico ma di danza e di prosa.

Almost single-handedly Mamontov created the concept of operatic stage director, training the first generation of Russia opera régisseurs and developing novel acting and staging techniques influenced by contemporary spoken drama troupe, such as the Meiningen Theater. His approach would prove highly influential on both operatic and dramatic stage of the new century, as it impacted the work of revolutionary stage directors Konstantin Stanislavsky (1863-1938), Alexander Sanin (1869-1956), and Vsevolod Meyerhol, all of whom were aware of Mamontov's work and benefited from personal interaction with him¹³.

Ciò nonostante, il taglio dato dalla Hadley alla sua indagine è fortemente legato all'ambito di sua pertinenza ovvero quello musicale che, come dimostra, Mamontov ha trascurato puntando piuttosto alla rappresentazione dello spettacolo nel suo complesso, curando in particolar modo la scenografia e soprattutto la recitazione e il movimento dei cantanti e del coro.

[...] as we have already witnessed, Mamontov did tend on occasion to discount the quality of the musical setting as a factor in a new opera's stage success. On the other hand, when writing a libretto for a work that he would later produce, he aimed from the beginning to build the drama into the score. This way, the blending of acting and singing he required from his troupe would naturally result. [...] Mamontov's goal was to employ the power of drama (and when available, the distraction of visual effect) to counterbalance the weakness of the music. «If there are weak points in the opera -he wrote to his singer- you must carry it with the *strength of acting and movement*»¹⁴.

Se, dal punto di vista musicale, tale accentuata attenzione da parte di Mamontov per recitazione e scenografia nella rappresentazione di un'opera lirica è in un certo senso velatamente criticata dalla musicologa statunitense, nell'ambito degli studi teatrali, al contrario, essa assume un'importanza del tutto diversa. E la stessa Hadley, d'altronde, non può non riconoscerne la valenza positiva tanto che grazie all'uso di una lingua veicolare come l'inglese il ruolo rivestito da «Mamontov as stage director»¹⁵ è apertamente dichiarato e riconosciuto a livello internazionale in un paragrafo del suo libro, che così intitolato lo esemplifica.

Attualmente in Russia, anche tra gli specialisti del settore, il ruolo di Savva Mamontov sta acquistando velocemente peso e il processo di riabilitazione e «beatificazione» ha raggiunto il suo culmine tra il 2008 e il 2011 in occasione del centenario della morte e dei 170 anni dalla nascita. Se in epoca sovietica la riabilitazione (che significava l'autorizzazione alla ripresa degli studi) passava attraverso il giornale *Pravda*, organo ufficiale del PCUS, nel primo decennio del XXI secolo l'informazione alle masse è veicolata attraverso i mass media e le nuove tecnologie digitali. Per divulgare in modo capillare la conoscenza del mecenate russo e della sua opera al grande pubblico, sono state utilizzati i canali televisivi, radiofonici e le relative registrazioni delle trasmissioni messe su siti Internet¹⁶. Non solo. Il rapporto di discepolato tra Mamontov e suo nipote Stanislavskij, che fu «insabbiato» e oscurato dalla censura sovietica per motivi politici, oggi è messo in luce non solo mediante le pubblicazioni scientifiche, ma anche attraverso eventi come, ad esempio, la mostra organizzata dal Teatro d'Arte di Mosca «A. P. Čechov», dal Museo del Teatro d'Arte di Mosca e dall'Archivio Principale del Dipartimento della città di Mosca del novembre 2011, intitolata *Savva Mamontov. Konstantin Stanislavskij. Paralleli...*¹⁷. L'intento dichiarato dei curatori di questa esposizione non si è limitato al confronto tra la vita e l'opera dei due grandi fautori della riforma teatrale quanto, piuttosto, si è focalizzato sui punti di contatto, sulle intersezioni e/o influenze dell'uno sull'altro¹⁸.

Nell'economia del presente saggio ciò che ci preme evidenziare di Mamontov è la sua visione estetica, circoscritta alla sperimentazione teatrale di nuove forme espressive e in modo particolare di quelle recitative.

Egli diceva: «Nell'opera lirica non c'è bisogno, come nel dramma, di minuti particolari; bisogna ricordare che musica e canto occupano qui un posto primario; ciò nonostante questo non significa «un concerto in costume sullo sfondo di decorazioni sceniche». La recitazione degli attori deve sempre essere all'altezza delle esigenze della messinscena»¹⁹.

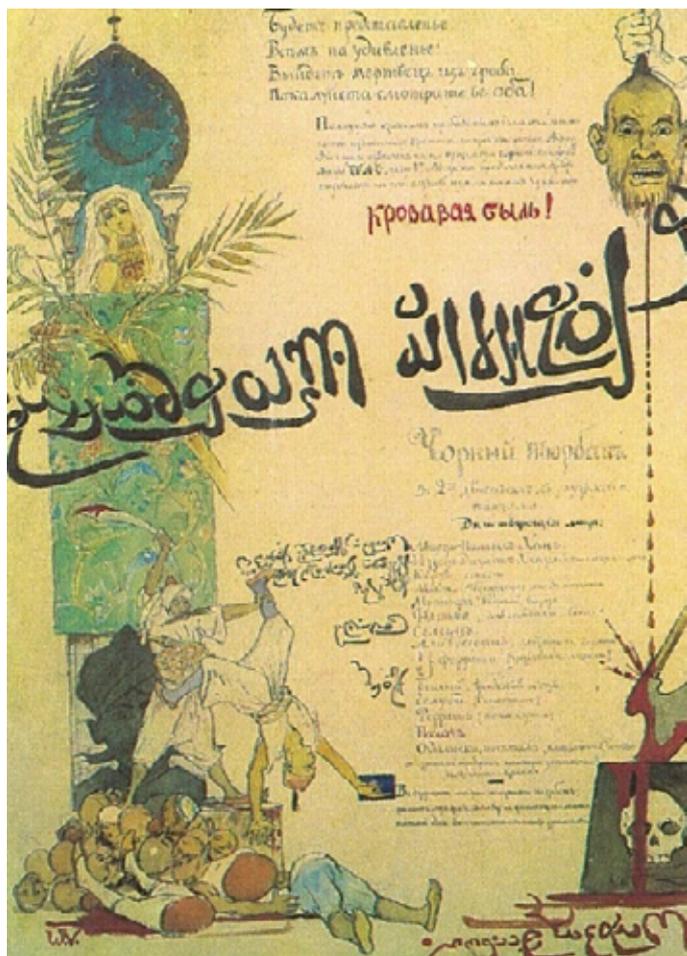


Fig. 2 V. Vasnevov, *Manifesto*, per la messinscena del vaudeville *Turbante nero* di S. Mamontov, 1884. Rappresentazione domestica. Museo della tenuta, Abramcevo.

Non esiste alcun testo teorico o pedagogico di sua mano; sono state tramandate solo testimonianze dirette, riportate in lettere o memorie di amici, parenti e conoscenti che parteciparono alla sperimentazione. Da quel “turbine festivo”²⁰ che era, Mamontov rovesciava l’idea stessa di convenzionalità stravolgendo ogni modello preconfezionato²¹. Egli si rese conto che, solo investendo di questo ruolo coloro che attori di mestiere non erano, c’era la possibilità di sperimentare e di giungere a nuove forme espressive. Un esempio singolare del modo di procedere di Mamontov è costituito dalla messinscena della tragedia biblica *Iosif* (Giuseppe), da lui stesso composta²² e rappresentata nella sua abitazione moscovita il 29 dicembre 1880²³. L’opera, ignorata nel testo della Hadley così come tutte le altre sue creazioni drammatiche, è stata curiosamente pubblicizzata in Russia in questi ultimi anni e portata all’attenzione del grande pubblico da trasmissioni televisive culturali, poi messe in rete²⁴ tra il 2010-2012. Probabilmente, l’interesse per quest’opera mamontoviana è giustificato dal tema scelto, abbastanza sorprendente per una personalità mondana dell’alta

fi anza, e dalla troupe che vi recitò.

Per quanto riguarda il soggetto biblico esso fu scelto dall’artista per raccontare di se stesso e del proprio tempo; un po’ come accadeva nell’antica Grecia, quando si era soliti ricorrere al mito nelle rappresentazioni teatrali per esemplificare problemi sociali e politici della contemporaneità, dei quali era necessario prendere coscienza. Il racconto biblico permetteva di trasportare a un livello eticamente ed esteticamente alto il dato contingente in modo da universalizzarlo, rendendo chiaro e comprensibile il significato più profondo di ciò che stava accadendo in patria in quegli anni di profonde trasformazioni sociali e culturali delle quali, in fondo, lo stesso Mamontov era uno dei più attivi promotori²⁵. L’altro motivo della curiosità per la messinscena della tragedia *Giuseppe* è dovuto alla singolare troupe, costituita esclusivamente da bambini.

Elizaveta Grigor’evna, moglie di Mamontov, mostrò tutto il suo disappunto riguardo ad una simile decisione perché, a suo parere, era sbagliato coinvolgere i propri figli e quelli dei membri del circolo artistico in uno spettacolo teatrale, che per loro era di difficile comprensione. Bisognava rispettare l’infanzia, lasciando i fanciulli ai giochi pensierati. Mamontov si oppose sostenendo che i figli dei membri del circolo artistico, inteso secondo i principi slavofili come una “famiglia”, erano a tutti gli effetti membri essi stessi e pertanto dovevano essere coinvolti nelle varie attività e, dunque, anche in quella teatrale. Il teatro non era un banale passatempo, ma un “gioco” serio, istruttivo, educativo a cui anche i più piccoli erano invitati a prendere parte. Grazie alla spontaneità della loro recitazione, inoltre, il soggetto biblico si sarebbe caricato di un significato più profondo perché, come egli era solito affermare, «la verità parla per bocca dei bambini»²⁶.

Il teatro dell’infanzia occupava un posto particolare nell’estetica mamontoviana. Questi spettacoli dei bambini avevano un fascino particolare anche per gli adulti. Essi apparivano come l’incarnazione stessa della spontaneità e la sua personificazione. Appositamente per i bambini Savva Ivanovič compose la tragedia *Giuseppe*



Fig. 3 Foto di scena. *Nadja, Tanja e Jura Repin*. Rappresentazione domestica della tragedia *Iosif* di S. Mamontov. 1880. Museo della tenuta, Abramcevo.

tratta da un soggetto biblico. I ruoli furono interpretati dai figli dei Repin e dei Mamontov. Bisognava vedere queste commoventi personcine, vestite d'abiti orientali, le espressioni di furbizia, perfidia o lealtà, abnegazione, bontà d'animo su quei visetti da bambino!²⁷

Essi s'immedesimavano in modo naturale nel personaggio e la loro recitazione era semplice e spontanea, perché per loro recitare era giocare. E come in tutti i giochi tipici dell'infanzia l'immaginazione prendeva il sopravvento, estraniandoli dalla realtà e proiettandoli in una dimensione altra che durante il gioco diventava tanto vera e tangibile quanto quella reale. Nel gioco non c'è alcun sdoppiamento della personalità, ma solo la convinzione di vivere in una sorta di "mondo" parallelo. La messinscena domestica, curata con note di regia "disegnate" da Vasilij Polenov, illustrava ai bambini i luoghi e visualizzava l'azione dei personaggi in alcune scene importanti. In una lettera lo stesso artista raccontava alla sorella Elena:

Savva ha scritto un dramma in forma di mistero, traendo il soggetto dalla storia di Giuseppe, ha messo insieme tutti i marmocchi, i figli e i nipoti. Sono una quarantina. Li obbliga a studiare e ne sta uscendo una cosa deliziosa. Io me ne sono

servito per una messinscena ed ecco sotto la mia direzione hanno dipinto con le proprie capacità le scene e ne è risultato un successo. Domani ci sarà la prova generale e domenica lo spettacolo. Che personalità piena di talento è questo Savva, come è padrone della lingua, tutto questo sgorga da lui lasciando sorpreso lui stesso²⁸.

La foto dei protagonisti in costume e lo schizzo di Polenov [fig. 3 e 1], che rimangono a testimonianza dello spettacolo, non evidenziano nessuna di quelle caratteristiche tipiche della convenzionale recitazione tragica dell'epoca quali il pathos, l'algida irruenza, la posa statuaria. I membri del circolo e gli amici spettatori che assistettero alla rappresentazione rimasero affascinati dal modo del tutto nuovo di rendere il tragico e colpiti dalla spontaneità e dalla naturalezza dei toni e dei gesti, ai quali non erano abituati.

Mamontov aveva visto giusto puntando sull'immaginazione e sulle naturali abilità creative dei bambini. Egli aveva intuito e anticipato qualcosa che nel corso del secolo successivo sarebbe stato punto di partenza per la ricerca espressiva di tanti artisti delle Avanguardie artistiche: la sfera infantile. Nel suo tentativo di giungere al Vero egli aveva compreso che esso poteva essere espresso solo attraverso l'"autenticità" del sentimento e che questo poteva manifestarsi senza remore solo nella dimensione infantile del "gioco serio" cioè del gioco teatrale. Inoltre, il fatto che la rappresentazione avveniva nel contesto protetto della "famiglia" artistica slavofila portava a un naturale coinvolgimento degli spettatori, senza rispetto alcuno per le rigide e convenzionali separazioni in uso nel teatro. Il travestimento, il trucco, la maschera così come il ribaltamento dei ruoli divennero strumento privilegiato per scardinare convinzioni e preconcetti. Per gli adulti, al contrario, Mamontov compose dei *vaudeville*, partendo dal presupposto che il grottesco, il camuffamento e la carnevalata avrebbero liberato le naturali potenzialità espressive dei partecipanti come accadde, ad esempio, nella messinscena della *pièce* *Černyj tjurban* (Il turbante nero) del 1884.

Era il tentativo di satira, ma provocatoriamente in forma di spettacolo privo di contenuto, di una sciocchezza, piena d'attrattiva che forniva il pretesto per gli scherzi, per l'umorismo, e soprattutto per una totale liberazione interiore, per l'interpretazione e l'immedesimazione. Un tale spettacolo, s'intende, era impensabile dieci anni prima. Esso aveva un carattere programmatico. In *Il turbante nero* in modo particolare si comprende che le idee di propaganda della cultura nel senso abituale di questo termine non erano le sole che ispiravano i membri del circolo nei loro esperimenti teatrali.

La messinscena di questa *pièce*, come anche di altre simili ad essa, composte al volo da Savva Ivanovič, fu in suo omaggio denominata «eterna teatralità»²⁹.



Fig. 4 Foto di scena con gli artisti-attori. Spettacolo del vaudeville *Turbante nero* di S. Mamontov. Rappresentazione domestica. 1884. Museo della tenuta, Abramcevo.

Questa “eterna teatralità” vissuta come “gioco carnevalesco” del fare insieme teatro, che Mamontov inaugurò negli spettacoli domestici senza divisioni tra esecutori e spettatori, instaurò non solo quella «particolare categoria carnevalesca, il «libero contatto familiare tra gli uomini»³⁰, ma produsse risultati tali da segnare profondamente le linee guida di ricerca di gran parte dei fautori del teatro russo e sovietico. Basti pensare a suo nipote Stanislavskij che dall’età di quattordici anni aveva preso parte come attore e cantante agli allestimenti domestici delle opere drammatiche e liriche. Nel gennaio 1890 egli fu il profeta Samuele in *Saul*, poema drammatico in quattro atti scritto da Mamontov ancora una volta su un soggetto biblico con scene di Michail Vrubeľ. Al fianco di Stanislavskij recitò nel ruolo del re Agag il pittore Valentin Serov secondo il principio mamontoviano dell’interscambiabilità dei ruoli. Il programma dello spettacolo, che si concludeva con la commedia *Camorra* di Mamontov con scene di Polenov, fu scritto di pugno dallo stesso Stanislavskij che annotava la sua partecipazione alla rappresentazione, riportando tra l’altro alcuni commenti del pubblico. Benché all’epoca (1888-90) egli

avesse già intrapreso con qualche successo il ruolo di attore negli spettacoli all’*Obščestvo iskusstva i literatury* (Associazione d’arte e letteratura) di Mosca, i ruoli tragici non gli si confacevano. La sensibilità moderna di Stanislavskij non era portata agli empiti romantici tipici dei grandi attori, anche se suo desiderio principale era emularli. L’attenzione del giovane attore era volta tutta verso la resa esteriore del personaggio.

Ho preso parte a tre prove. Il ruolo di Samuele è puramente esteriore, dall’effetto predeterminato e necessitante soprattutto di un’adeguata plasticità e di trucco. Mi è riuscito già a casa di studiare i gesti. I gesti non sono sentiti, ma proprio ponderati, forse, fi anche appresi a memoria. Ciò non di meno essi sono plastici, maestosi e d’effetto. Ho scelto un tono alquanto esuberante in parte perché conosco il gusto del pubblico mamontoviano. Tutto sommato mi sono interessato alla parte. [...] Io ho fatto un mucchio di pause, cosa che ha reso bella la parte. Non so, se ho avuto ragione o meno ad infondere così brio al tono. Ho

rappresentato nel profeta un uomo non ispirato dall'alto, ma il castigo di Dio, l'ira divina, l'accusatore, per questo motivo ho dovuto gridare un po'. Il trucco mi si è adattato perfettamente e, a quanto pare, ho prodotto una buona impressione sul pubblico mamontoviano, soprattutto nella scena dello stregone, quando appaio come uno spirito. Qui tiravo fuori una voce sepolcrale mostrando le gelide mani del morto. Questo ha fatto effetto³¹.

In realtà i commenti critici di alcuni spettatori mamontoviani non furono del tutto entusiasti e con sincerità Stanislavskij stesso li riporta nelle considerazioni conclusive sulla sua interpretazione di Samuele. Gli fu fatto notare che egli non aveva «prodotto un'impressione particolare (tranne nell'ultima scena) e che mancava l'ispirazione del profeta»³². La sua ricerca quasi ossessiva degli effetti esteriori (la voce, il gesto, il trucco ecc.) per la rappresentazione attorale del tragico risultava così diametralmente opposta alla concezione di Mamontov che, come lo stesso Stanislavskij sottolineò con una certa supponenza, gli aveva affiancato «marmocchi, completamente privi d'esperienza»³³. Ma allora perché partecipare a questi spettacoli domestici? Che cosa lo attirava? Una risposta plausibile può trovarsi proprio in quelle modalità di interpretazione del personaggio, fondata sulla spontaneità ovvero sulla creazione di forme recitative che nascevano nell'interiorità e giungevano a trasformare l'aspetto esteriore trasformandolo nell'essenza stessa, nell'incarnazione dell'idea del personaggio, di cui diede un fulgido esempio il basso Fëdor Šaljapin³⁴, che Mamontov aveva scoperto ed educato ai suoi modi recitativi³⁵ portandolo al successo con gli spettacoli dell'Opera Privata. Ma a quella data Konstantin Stanislavskij non era ancora in grado di comprendere tutto ciò, anche se ne intuiva l'importanza ed era sinceramente ammirato dalle capacità espressive e dalle dimostrazioni recitative, che lo zio offriva ai suoi «attori». Il concetto moderno di tragico, che Stanislavskij non sentiva se non come espressione plateale ed enfatica del tutto esteriore, era al contrario inteso da Mamontov come la lotta titanica tra la spiritualità dell'animo russo e la gretta conce-



Fig. 5 Foto di scena. Vera Komissarževskaja nel ruolo di Desdemona in *Otello* di W. Shakespeare. 1900. Teatro Aleksandrinskij, San Pietroburgo.

zione dell'esistenza diffusa in quegli anni dai positivisti in Russia. Ancora nei primi del Novecento nel suo libro *Ueber das Geistige in der Kunst* (Lo spirituale nell'Arte), pubblicato a Monaco nel 1912 ma composto già intorno al 1904, Vasilij Kandinskij scriveva:

La nostra anima, che, dopo un lungo periodo di materialismo, è al suo primo risveglio, porta in sé i germi della disperazione che viene da mancanza di fede, da mancanza di scopo o di meta. L'incubo delle concezioni materialistiche, che della vita dell'Universo hanno fatto un giuoco malvagio e senza scopo non è ancora passato. L'anima prossima a destarsi sente ancora forte l'impressione di quell'incubo. Solo una debole luce appare, come un puntino isolato, nell'enorme cerchio del nero. Questa debole luce è come un barlume, che l'anima non ha quasi il coraggio di vedere, nel dubbio che essa, la luce, sia sogno e il cerchio del nero, realtà³⁶.

Fu dall'opposizione di questo bieco "materialismo" e dalla pressante "necessità interiore" che il concetto di "sacro" tornò ad acquistare l'antico valore. Ai soggetti biblici seguirono quelli dell'epopea, delle fiabe, dei miti e delle

leggende russe fi o al racconto lirico degli episodi più terribili della storia medievale dell'antica Russia, che la musica dei grandi compositori dell'Opera Privata portò a espressione altissima. I giganti dell'epopea russa, gli eroi biblici e delle fiabe popolari condensavano in sé l'energia spirituale dell'anima dell'antica Rus' che, assopita ma mai domata dai lacci dell'imposta cultura occidentale, stava risorgendo. La tragicità dell'esistenza non nasceva nell'intimità del travaglio interiore del singolo individuo, ma dalla consapevolezza di dover lottare contro una quotidianità dominata da valori esistenziali altrui e non propri del popolo russo, che solo rimaneva a tutela della propria identità religiosa, etica e culturale. Il teatro, come già Gogol' aveva indicato, divenne per Mamontov lo strumento privilegiato di educazione spirituale, sociale e politica perdendo la connotazione tipica ottocentesca di intrattenimento colto, di specchio del salotto borghese. E l'attività dei suoi fautori, fossero essi attori o spettatori, assunse il carattere cristiano di "missione" a cui tutti, adulti e bambini, con modalità diverse erano chiamati a collaborare. Il senso del "gioco" era tutto qui: tornare a scoprire se stessi, da un lato, per riappropriarsi della propria identità nazionale e, dall'altro, per essere d'aiuto a quel popolo russo vessato dalla servitù della gleba e abbandonato all'alcool e all'indigenza.

Questa concezione slavofila e populista, che già in nuce portava il seme della mistica visione simbolista, si diffuse a macchia d'olio in tutti le sfere artistiche, ma nel teatro ebbe la sua più alta espressione. Ad essa aderirono molti dei più noti esponenti del teatro russo (da Leopold Suleržickij a Evgenij Vachtangov) e tra questi spicca Vera Komissarževskaja, non a caso soprannominata dai contemporanei la "Giovanna d'Arco" della scena russa. Per lei il lavoro dell'attrice era "offrire un servizio", mettersi umilmente nelle mani di Dio e farsi strumento per la rinascita del popolo russo³⁷.

Nel 1890 Komissarževskaja era giunta a Mosca per coadiuvare il padre, il tenore Fëdor Komissarževskij, nell'attività didattica privata. A quella data aveva appena avviato il suo cammino nell'arte drammatica, debuttando l'anno prima in uno spettacolo organizzato dal Circolo della Marina a San Pietroburgo. Se questo episodio coronato da un piccolo successo, anche di critica, l'aveva spronata a seguire il suo desiderio di diventare un'attrice, di tutt'altre intenzioni era il padre di lei che la costrinse a proseguire la sua educazione musicale, facendole partecipare ad una serie di spettacoli lirici tra il 1890 e il 1891. Tra gli allievi della scuola privata di canto figurano anche Konstantin Stanislavskij e Vasilij Škafër, tenore, critico e regista, che fu un buon amico della giovane³⁸ come lo era stato già del padre e anche di Savva Mamontov. Vera attirò subito l'interesse di entrambi sia per le doti canore, sia per la

sua insaziabile curiosità. «In tutta la mia vita - scrisse più tardi Škafër - forse non ho mai pensato, né mi sono posto tante domande sull'arte nel teatro quante con Vera Fëdorovna [...]»³⁹. Il critico ricorda le interminabili discussioni avute con lei, profondamente colta e interessata a ogni disciplina umanistica e scientifica, la corrispondenza epistolare e infine i frequenti inviti ad accompagnarla nel suo soggiorno moscovita a spettacoli lirici e di prosa. Nel dicembre 1891 Stanislavskij la invitò a recitare al suo fianco nel ruolo di Betsy in *I frutti dell'istruzione* di Lev Tolstoj presso l'Associazione d'arte e letteratura, dove aveva già debuttato alla fine del 1890 in piccoli ruoli drammatici facendosi apprezzare. In questo spettacolo rivelò per la prima volta di saper introdurre nella parte assegnate variazioni, che non erano state suggerite né da note del testo, né dal regista sorpendo il pubblico e la critica⁴⁰. Insofferente nei confronti dei cliché della commediante dell'epoca, Vera Komissarževskaja propose una recitazione naturale priva di atteggiamenti convenzionali e artificiali senza neanche un accenno di caricatura. Nella compagnia di Nikolaj Sinel'nikov a Novočerkassk, in cui lavorò dal 1893 al 1894, riuscì a trasformare il tradizionale ruolo di *ingénue comique* spiazzando i suoi partner sulla scena con continue variazioni interpretative, che mutavano da un giorno all'altro profondamente la natura del personaggio⁴¹. Nel 1894 a Vilnius ottenne un grande successo nel ruolo di Olja Babikova in *L'albero di Natale* di Vladimir Nemirovič-Dančenko, perché contravvenne a tutti gli stereotipi tradizionali: «Davanti agli occhi degli spettatori [...] fu realmente Olja Babikova, e tutti in quel momento hanno vissuto le sue angosce. Essi soffrivano delle sue sofferenze, versavano le sue lacrime»⁴². Ma ciò che colpì i critici dell'epoca fu soprattutto "lo stato di tensione" in cui riusciva a tenere il pubblico e a trasportarlo nell'animo del personaggio, utilizzando mezzi espressivi inusuali.

Quanta tristezza celata, quanta lotta spirituale si esprime in un momento in questo viso roseo, fresco di giovinezza, all'apparenza, tranquillo. E come questa scena muta rapisce lo spettatore, l'azione si esprime con l'intensità della corrente elettrica! E per l'appunto tutto questo è raggiunto

in un solo momento, con un solo sguardo gettato come per caso. Ecco la sig.ra Komissarževskaja in quel momento non recitava del tutto, ella si voltava solo un po' a guardare da qualche parte! E vi furono altre scene simili. Basterà dire che alcune delle scene mute hanno elettrizzato in tal modo tutta la sala, che la sig. ra Komissarževskaja è stata chiamata tre volte di fila e l'hanno applaudita incessantemente. È stato certamente un momento alto, un momento di sommo godimento artistico, che a noi non è mai capitato di provare in teatro!⁴³

Le “scene mute”, lo sguardo magnetico, il canto che interpuntava liberamente la sua recitazione, la naturalezza e l'economia dei gesti per esprimere con efficacia diverse sfumature di stati d'animo, il tempo-ritmo della sua recitazione anticipavano di anni forme espressive attribuite all' “invenzione” dei futuri maestri della regia russa. E questo sgorgava naturalmente dal suo animo? Sicuramente l'apprendistato pietroburghese sotto la guida del grande attore Vladimir Davydov o l'esperienza moscovita al fianco di Stanislavskij erano stati per lei di grande aiuto, ma tutto ciò non basta a giustificare i risultati raggiunti in un così breve lasso di tempo. Soprattutto, se si pensa alla spontaneità dei suoi modi recitativi, di certo non apprezzati da molti, e che, ad esempio, le crearono immediate riserve da parte del pubblico conservatore e della critica al suo debutto nel 1896 sul palcoscenico imperiale del Teatro Aleksandrinskij.

Figlia d'arte, Vera Komissarževskaja iniziò la sua carriera in un momento di grande fermento nel mondo teatrale russo. La riforma della scena imperiale invocata da anni aveva trovato la sua più alta espressione solo nel 1885, quando fu inaugurata l'Opera Privata con i suoi spettacoli sinestetici, che l'attrice vide ed apprezzò. La decisione di dedicare la sua vita all'arte teatrale, maturata attraverso un profondo travaglio interiore, trovò piena consonanza negli ideali etici ed estetici della concezione mamontoviana. Non è azzardato affermare che anche Vera Komissarževskaja sia uscita insieme a tanti altri dal “cappotto” di Savva Mamontov. Ma di là dalla ribellione ai vecchi stampi recitativi a favore di una forma spontanea d'espressione, «[...] senza tutti i lamenti, senza tutti i gemiti, e anche senza quel pianto, col quale le nostre affezionate attrici sono così generose a dare sui

nervi al pubblico»⁴⁴, ciò che più la trovava in sintonia con la “filosofia” mamontoviana fu la sua visione moderna del concetto di tragico. Anche per lei esso non si esprimeva attraverso la mera rappresentazione delle tragedie antiche o shakespeariane così in voga al suo tempo, imperniata sulla monolitica interpretazione dei grandi attori della scena internazionale. Tommaso Salvini, che l'aveva avuta accanto come Desdemona in *Otello* di Shakespeare al teatro Aleksandrinskij di Pietroburgo nel 1900, aveva dichiarato: «Ella non sente la tragedia»⁴⁵. Questa affermazione l'aveva colpita positivamente, perché la sua sensibilità moderna era assolutamente antitetica al modo di sentire e di interpretare i classici degli attori contemporanei. Le foto dello spettacolo la mostrano in atteggiamenti assolutamente estranei alla recitazione che aveva inaugu-



Fig. 6 Foto di scena. Vera Komissarževskaja nel ruolo di Beatrice in *Sœur Beatrice* di M. Maeterlinck. 1906. Teatro Drammatico, San Pietroburgo.

rato. Nelle lettere scritte a registi e ad attori Vera Komissarževskaja affermava con grande risolutezza di non voler recitare ruoli di eroine tragiche, perché li sentiva assolutamente lontani dalle sue necessità espressive. Tragica era

l'esistenza del popolo russo, tragica l'inettitudine dell'*intelligencija*, tragica la sofferenza delle anime dotate di grande forza spirituale che in un'epoca di greve materialismo sentivano il peso della loro impotenza. A tutto questo la Komissarževskaja volle dare voce. Già in una lettera del 1888, all'alba della sua decisione di vivere dopo il tentato suicidio, scriveva:

Come in questa nauseante, disgustosa, misera vita, piena di tali insolubili contraddizioni, come non cadere nella lotta, che reca dolore ad ogni persona sensibile ed intelligente? Secondo me, se fosse possibile trovare un soddisfacimento più o meno etico, allora lo dovrebbero avere le persone che rinunciano, per quanto sia possibile, alla propria vita privata per qualcosa di più alto, senza dubbio, assai difficile per loro, a loro reca dolore tanta sofferenza, ma essi, probabilmente, non cadranno sotto il primo colpo del destino, così generoso nel darli, costoro non abbassano le mani, si rianimano e vanno di nuovo avanti, pronti a tutto per una fiammella che brilla lontano lontano, anche se solo loro vedono questa fiammella, anche se non la raggiungeranno, ma essa splende per loro, dà forza, fede, per mezzo delle quali essi faranno, chi più, chi meno, ma faranno almeno qualcosa⁴⁶.

E nel 1894, quando ormai la decisione di dedicare la propria vita all'arte teatrale e farsi serva e strumento di Dio per la rinascita del popolo era stata presa, afferma in una lettera al critico Nikandr Turkin:

Sì, «il mondo è vasto e il teatro in esso non è tutto»; ricordate quei pezzettini della mia vita a Voi noti, capite che io sono stata troppo a lungo nell'oscurità che mi privava del respiro, mi opprimeva, troppo a lungo mi sono gettata di qua e di là cercando l'oblio e non l'ho trovato, perché lo si può trovare solo in ciò che all'anima dirà ben poco. Ed ecco io ho trovato lo scopo, ho trovato la possibilità di servire un lavoro che mi ha preso tutta, mi ha assorbita tutta senza lasciar posto a nient'altro⁴⁷.

Il suo impegno fu totale, ma il prezzo della sofferenza spirituale fu appagato dalla certezza di operare nel giusto. Nel 1900 al suo "allievo", l'attore Nikolaj Chodotov, scrisse di aver compreso e di concordare pienamente con Fedor Dostoevskij sul concetto di sofferenza, intesa come unica legge dell'esistenza di tutta l'umanità. Nel romanzo *L'idiot* (1869) Dostoevskij espose un tema fondamentale della sua visione estetico-religiosa, quello della "sofferenza innocente" allargando la sua riflessione al concetto di "pura forma", che è espressione del valore archetipo e religioso del suo ideale cristologico, per giungere all'affermazione del bello come strumento di salvezza del mondo⁴⁸. A questa concezione dostoevskijana aderirono Mamontov e gli artisti del suo circolo, ma anche la stessa Komissarževskaja che dal 1900 e fin e alla fine della sua vita nel 1910 fu ossessionata dalla ricerca di una pura forma espressiva. La sua vita fu segnata da una costante insoddisfazione per la creazione scenica, ma non del "personaggio", né tanto

meno del "ruolo", bensì dell'idea che attraverso la sua recitazione essa dovesse prendere una forma ideale, assoluta. Visionaria e carismatica, l'attrice si sentiva umile strumento della volontà divina e il teatro era per lei il mezzo eccellente per risvegliare le coscienze, per sollevare dall'inerte materialismo gli animi guidando, come una novella Giovanna d'Arco, il popolo russo alla redenzione. Al regista Evtichij Karpov nello stesso anno scriveva:

[...] Io ora sono *tutta, tutta* concentrata *solo su di un unico pensiero*, sul mio lavoro [...] per il momento lavoreremo in piena armonia per quello, che entrambi amiamo, che è stato stabilito di amare dalla *Legge dell'Altissimo*, perché questo sia possibile, si deve sacrificare tutto, perché esso vive sia attraverso questo nostro [...] sacrifici, sia attraverso tutte le nostre gioie e malinconie, sia attraverso noi stessi.

[...] ecco ora, in questo momento l'eternità Vi parla attraverso me. Sì, sì, l'*eternità*, perché raramente la mia anima è così concentrata, come ora, ed è così perspicace da vedere tutto, essa può farlo solamente in *quegli* istanti, ed io sento, che devo ancora vivere e *fare qualcosa di grande*, e questa consapevolezza non è suscitata da qualcosa di superficiale, di umano, no, questa è la voce dell'Altissimo, e pecca colui, che non risponde al mio appello in quel momento. [...] Dimenticate tutto: tutti i pensieri, le intenzioni dell'anima, della mente e dedicatevi all'arte, servitela, come potete, per quello che potete, ma tutto, tutto! Servite lei, pura, luminosa, forte ed eterna, quanto potete, e Voi potrete ricordare qualcosa della vostra vita, ma servitela in modo autentico, e io farò lo stesso⁴⁹.

Nel corso della sua successiva attività teatrale l'impegno sociale e politico dell'attrice aumentò vorticosamente. «In quegli anni di crescita del movimento rivoluzionario la Komissarževskaja era diventata "l'uccello della tempesta" della scena russa»⁵⁰ e il punto di riferimento dei giovani, degli intellettuali, degli umili, di coloro che erano vessati dall'arroganza e dalla violenza gratuita del bieco potere zarista. Organizzò spettacoli di beneficenza per le vittime dei pogrom e della fallita rivoluzione del 1905 o per sostenere i rivoluzionari. Ebbe il coraggio di affrontare la polizia zarista mettendo a rischio la sua persona e l'attività del suo Teatro Drammatico. Si oppose al regime come una novella Antigone in nome della dignità umana, delle

leggi non scritte, della libertà di pensiero e di espressione. Si oppose al monopolio che Stanislavskij aveva di nuovo introdotto per ostacolare il successo ottenuto dal suo teatro, legando a sé i drammaturghi emergenti con la rappresentazione in esclusiva al Teatro d'Arte di Mosca delle loro opere. Ma non ne uscì vincitore. Si entusiasmò per la nuova concezione teatrale di Vsevolod Mejerchol'd, che volle fortemente al suo fianco; ma non ebbe remore nel licenziarlo nel momento in cui si rese conto dell'assoluto divario tra la sua concezione del teatro e quella del regista di Penza che disprezzava la folla, arroccato nella torre del suo raffinato ideale simbolista. Senza sosta scriveva, si confidava con gli amici e con quelli che riteneva i suoi allievi ammonendoli di ascoltarla e di seguire quello che attraverso lei Dio additava. Si fidò "Luce" e "Gamajun", il biblico uccello profetico. Delusa nelle sue aspettative lasciò Pietroburgo e il teatro per percorrere migliaia di verste verso Oriente; e infine a Taškent nel 1910, prodigandosi per aiutare gli attori ammalati della sua compagnia, contrasse il vaiolo e morì. Fino a che ebbe forze. Recitò finché la febbre e il delirio la colsero sulla scena. E recitò per l'ultima volta Nina, protagonista di *Il gabbiano*, del suo amato Anton Čechov a ricordo del quale aveva inviato un mese prima da Samarkanda un telegramma: «Nell'universo eterno e immutabile resta soltanto uno spirito: Čajka (il Gabbiano)»⁵¹. La Komissarževskaja, di cui Salvini disse che non sentiva il tragico, visse e morì con la grandezza delle antiche eroine della tragedia greca. Rifiutò i limiti umani, non si piegò ad alcun compromesso, lottò per le sue idee amando l'impossibile e pagando tale amore con la solitudine. Attraverso stadi progressivi di consapevolezza Vera Komissarževskaja giunse a cogliere l'essenza stessa delle cose. Il dono della preveggenza, l'energia inesauribile che dall'animo si propagava come luce irradiandosi sulla scena erano forme di trasfigurazione di sé, ma anche gradi della conoscenza, il passaggio tutto spirituale del Vero nel Bello. Nella dimensione tragica della sua esistenza, spinta da una necessità interiore, Vera tentò di raggiungere la forma ideale e assoluta in un graduale processo di affinamento spirituale: le ipostasi di luce.

Notes

- 1 A. Gusarova, *Vrubel'*, Fabbri Editori, Milano 1966, p. 6.
- 2 V. Škafer, *Sorok let na scene Russkoj Opery. Vospominanija (1890-1930)*, Iskusstvo, Leningrad 1936, p. 144.
- 3 W. Kandinsky, *Dell'artista*, in W. Kandinsky, *Tutti gli scritti*, P. Sers (a cura di), Milano 1989, vol II, p. 219.
- 4 K. Stanislavskij, *Sobranie sočinenij*, Iskusstvo, Mosca 1958, vol. V, pp. 133-134 e p.542, nota n. 8; e anche vol. I, pp. 83-86; vol. VII, Mosca 1960, p. 151. K. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, a cura di G. Guerrieri, trad. di M. Borsellino De Lorenzo, Einaudi, Torino 1963, p. 97. Cfr. D. Gavrilovich, *Profumo di Rus'. L'arte del teatro in Russia. Scritti di artisti, pittori e critici 1860-1920*, Bulzoni, Roma 1993, pp. 107-111.
- 5 J. Hahl-Koch, *Kandinsky*, Fabbri, Milano 1993, pp. 43-44; D. Gavrilovich, *Astrazione, romanticismo del colore. Kandinskij e il suo rapporto con l'arte e il teatro soprattutto nell'area della cultura realista e simbolista russa*, in *Verso la "sintesi delle arti". Un aspetto della cultura artistica europea tra Ottocento e Novecento*, Bagatto, Roma 1993, pp. 46-76; D. Gavrilovich, *I maestri russi del giovane Vasilij Kandinskij: un percorso di ricerca*, in I. Schiaffin - C. Zambianchi, *Contemporanea. Scritti di Storia dell'Arte per Jolanda Nigro Covre*, Campisano Editore, Roma 2013, pp. 99-104.
- 6 K. Stanislavskij, *Sobranie sočinenij*, cit., vol. VII, p. 151.
- 7 Ivi, Lettera N. 64, trad. it. in D. Gavrilovich, *Profumo di Rus'. L'arte del teatro in Russia. Scritti di artisti, pittori e critici 1860-1920*, cit., p. 110.
- 8 Fama internazionale la raggiunse soprattutto grazie al volume di C. Gray, *The Russian experiment in Art, 1863-1922*, Thames and Hudson, London 1962, pp. 16-18. Da allora tutte le successive pubblicazioni occidentali, in modo particolare quelle statunitensi, hanno concentrato la loro attenzione al solo ambito delle arti figurative tratteggiando Mamontov come mecenate, filantropo illuminato.
- 9 M. Kopišcer, *Savva Mamontov*, Iskusstvo, Moskva 1975; E. Arezon, *Savva Mamontov*, Russkaja Kniga, Moskva 1995; V. Bachrevskij, *Savva Mamontov*, Molodaja Gvardija, 2000.
- 10 Il ruolo di regista, svolto da Mamontov, e l'influenza esercitata su Stanislavskij e sulla riforma della messinscena dei teatri russi sono stati messi in luce dalla scrivente prima in alcuni articoli, apparsi in riviste d'arte negli anni Ottanta, e poi dimostrati attraverso documenti tradotti e commentati in D. Gavrilovich, *Profumo di Rus'. L'arte del teatro in Russia. Scritti di artisti, pittori e critici 1860-1920*, cit., pp. 77-124. La ricostruzione di alcuni spettacoli domestici e dell'Opera Privata, l'influenza esercitata sia da un punto di vista teorico, sia pratico da Mamontov nelle messinscene drammatiche, liriche e di danza in Russia tra il 1880 e il 1904 è stata in seguito ampiamente esposta nel volume D. Gavrilovich, *Nel segno del colore e del corpo. Il regista-scenografo Aleksandr Golovin. Sperimentazione e riforma nella scena russa dal 1878 al 1917*, UniversItalia, Roma 2011, pp. 30-40 e 56-90.
- 11 Cfr. O. Haldey, *Mamontov's Private Opera: The Search for Modernism in Russian Theater*, Indiana University Press, Bloomington 2010.
- 12 Le mie affermazioni, relativamente all'innovazione della concezione registica della messinscena degli spettacoli domestici e poi dell'Opera Privata attuata da Mamontov, pubblicate in articoli e contributi in volumi dal 1983 al 2011 hanno finalmente trovato una conferma in Occidente proprio grazie allo studio della Hadley.
- 13 O. Haldey, *Mamontov's Private Opera: The Search for Modernism in Russian Theater*, cit., p. 5.
- 14 Ivi, pp. 238-239.
- 15 Ivi, pp. 132-143.
- 16 <http://rosreferat.ifolder.ru>; <http://www.moskva.fm/marks>; <http://www.youtube.com/watch?v=LOKc-zLNhcc>

- 17 <http://mosarchiv.mos.ru/meropriyatiya/vystavki/674027/>
- 18 Mi auguro che presto anche tutti i nesi, da me individuati nel corso delle ricerche, tra Mamontov e Djagilev, Mejerchol'd, Michail Čechov trovino riscontro nei futuri studi russi e statunitensi.
- 19 V. Škafër, *Sorok let na scene russkoj opery. Vospominanija*, Iskusstvo, cit., p. 154.
- 20 D. Kogan, *Mamontovskij kružok*, Izobrazitel'noe iskusstvo, Moskva 1970, p. 87.
- 21 Per quanto riguarda le linee guida della nuova concezione mamontoviana della preparazione e realizzazione dello spettacolo si rimanda a D. Gavrilovich, *Nel segno del colore e del corpo. Il regista-scenografo Aleksandr Golovin. Sperimentazione e riforma nella scena russa dal 1878 al 1917*, cit., pp. 56-62.
- 22 Savva Mamontov compose testi drammatici e tragici come *Kamorra* (Camorra, 1881), *Alaja Roza* (Rosa Scarlatta, 1883), *Zora* (Alba, s.d.), alcuni dei quali furono trasformati in opere liriche. Egli stesso redigeva il libretto e coadiuvava il musicista nella stesura della partitura.
- 23 Nella sezione manoscritti del RGALI (Savva Mamontov Fondo 799, Op. 1.) esistono due versioni di questa tragedia di Mamontov, rispettivamente datate 1880 e 1886.
- 24 <http://rutv.ru/brand/show/episode/659754>; <http://my.mail.ru/video/mail/prixozha-nin/701/929>.
- 25 Oltre ad essere il mecenate delle arti figurative e il propugnatore dei compositori russi contemporanei, Mamontov era il principale azionista dell'impresa delle rete ferroviaria che stava collegando l'intero impero zarista da Mosca a Vladivostok.
- 26 Cfr. D. Kogan, *Mamontovskij kružok*, cit., p. 99.
- 27 *Ibidem*.
- 28 V. Polenov, *Pis'ma, dveniki. Vospominanija*, a cura di E. Sacharova e di A. Leonidov, Iskusstvo, Moskva 1948, lettera n. 120 di Vasilij Polenov a Elena Polenova è datata "Mosca, 25 dicembre 1880", p. 170.
- 29 D. Kogan, *Mamontovskij kružok*, cit., p. 97.
- 30 M. Bachtin, *Dostojevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 1968, p. 168.
- 31 K. Stanislavskij, *Sobranie sočinenij*, cit., vol. V, p. 134.
- 32 *Ibidem*.
- 33 *Ibidem*. Si tratta dei figli di Savva Mamontov.
- 34 Di questa capacità di Šaliapin ce ne fornisce una significativa testimonianza l'attore e regista Michail Čechov in M. Chekhov, *On the Technique of Acting*, a cura di M. Powers [ed.orig.1991], trad. it. *La tecnica dell'attore*, a cura di C. Falletti-R. Cruciani, Dino Audino editore, Roma 2005, p. 81.
- 35 Scrive la Hadley: «Feodor Chaliapin in the title role created [Boris Godunov, N.d. A.] a masterpiece of psychological characterization with Mamontov's knowledge, guidance, and support» in O. Haldey, *Mamontov's Private Opera: The Search for Modernism in Russian Theater*, cit., p. 55.
- 36 V. Kandinskij, *Ueber das Geistige in der Kunst*, [ed. orig. 1912], trad. it. *Lo spirituale nell'arte*, De Donato, Bari 1968, p. 36.
- 37 Cfr. D. Gavrilovich, *Vera Fedorovna Komissarževskaja. Una donna "senza compromesso". La vita e l'opera della "Giovanna d'Arco" della scena russa dal 1899 al 1906*, UniversItalia, Roma 2011.
- 38 Alla Komissarževskaja, che conobbe in questa occasione ovvero ancor prima del suo debutto da attrice, il critico dedicò alcune pagine molto belle del suo libro: V. Škafër, *Sorok let na scene Russkoj Opery. Vospominanija (1890-1930)*, Iskusstvo, Leningrad 1936, pp. 60-62; 64-66.
- 39 Ivi, p. 60.
- 40 Ju. Rybakova, *Komissarževskaja*, Iskusstvo, Leningrad 1971, p. 24.
- 41 N. Sineľnikov, *Pervye šagi*, in V.F. Komissarževskaja, *Pis'ma aktricy. Vospominanija o nej. Materialy*, a cura di A. Al'tšuller e prefazione di Ju. Rybakova, Iskusstvo, Leningrad - Moskva 1964, p. 192.
- 42 *Teatr i iskusstvo*, in «Vilenskij vestnik», 1894, n. 154, 10 settem-

bre, p. 3.

43 M. *Teatr i iskusstvo*, in «Vilenskij vestnik», 1894, n. 226, 21 ottobre, p. 3.

44 *Ibidem*.

45 V.F. Komissarževskaja, *Pis'ma aktricy. Vospominanija o nej. Materialy*, cit., lettera n. 92, p. 89.

46 Ivi, p. 32. Impressionante e interessante l'uso della stessa similitudine (la fiammella) per esprimere un simile concetto anche nel brano di Kandinskij, sopra riportato!

47 Ivi, p. 35.

48 « "È vero, principe, che una volta diceste che il mondo sarà salvato dalla bellezza?" [...] Ad immagine di Dio dobbiamo essere innamorati, dobbiamo avere delle idee folli, "giocose". Dobbiamo cercare di essere dei cristiani ferventi (c'è l'idea del fuoco in quest'ultima parola). E allora non dovremo rispondere. La bellezza che salva il mondo non deve rispondere. Perché è lei la risposta» in F. Dostoevskij, *L'idiota*, in *Romanzi e taccuini*, a cura di E. Lo Gatto, Vol. II, Sansoni, Firenze 1961, p. 470.

49 V.F. Komissarževskaja, *Pis'ma aktricy. Vospominanija o nej. Materialy*, cit., pp. 82-83.

50 P. Markov, *Vera Fedorovna Komissarževskaja*, Iskusstvo, Moskva 1950, p. 57.

51 V.F. Komissarževskaja, *Pis'ma aktricy. Vospominanija o nej. Materialy*, cit., p. 179. In russo *čajka* (gabbiano) è sostantivo femminile e l'attrice indicava in tal modo la sua piena identificazione con il personaggio del dramma.

Музыкальные метафоры трагического у Бродского

Elena Petrušanskaja–Averbach

Известно понимание трагедии как жанра искусства: это произведение о значительном событии, которое кончается драмой смерти главных героев (или героя). Трагедия считалась событием исключительным, осознавалась долей личностей, находящихся «над» или «вне» обычного людского потока. В русской традиции еще Пушкин дал иное представление о ней, чему пример его вызывающее определение «Маленькие трагедии» (среди которых хотя бы три не являются всеобъемлющими событиями): трагично и то, что может случиться с обычными людьми («Станционный смотритель»). Драмы «маленького человека», ничтожного обывателя, живописал Н. Гоголь (потому из «Шинели» рождается многое в российской литературе: тексты Н. Лескова, А. Чехова, Достоевского, А. Платонова и пр.). Эту линию по-своему продолжил Иосиф Бродский, абсолютизовав *трагическое* как основу существования всех людей, независимо от перипетий их судеб. В его творчестве находим многоаспектность, расширение круга измерений трагического, причем нередко с привлечением ассоциаций и метафор вневербальной сферы.

Анализируя метафоры с использованием слов, относящихся к музыке, проследим важные аспекты, глубинные смыслы *трагического* у поэта. Сначала услышим, на лишь нескольких примерах, как трактует Бродский часто встречающиеся в

его стихах метафоры, рожденные образами музыкальных инструментов и терминов.

Рояль. Поэт сравнивает *рояль* (также *фортепиано* и *фоно*, когда название инструмента сокращено до профессионально-жаргонного) с трагически-одиноким, подобно «летучему голландцу», **кораблем**-странником: «...от земли отплывает фоно / в самодельную бурю, подняв полированный парус» (IV, 37)¹, углядев «лакированный плавник рояля» (VII, 45) – есть и инверсия «рояль паруса» (IV, 134) и др. Этот образ инструмента как плывущего одинокого путника связан, через цепи метафор (О. Фрейденберг), с семантикой преодоления горизонта, предела жизни, с запредельностью, со смертью.

К тому примыкает сопоставление *рояля* с могучими высокими стихиями. Таковы грозящие бедой явления природы и цивилизации («Туча клубилась, как крышка концертного фортепиано» [IV, 64]; «самодельная буря»; «дурную участь, брэнча, утраивал рояль») и само поэтическое мышление, подвластное «логике скорее фортепианной, нежели стандартно-грамматической», – как и незримый уровень рассмотрения явлений и идей, «доступный... только духу» ([V, 150]).

Иное, антропоморфическое восприятие музыкального инструмента рождает метафору трагического унижения *высокого низменным*, праздным использованием: «фортепиано в гостиной, точно лакей-арап, / скалит зубы, в которых, короткопала, ковыряет среди белого дня / внука хозяина» [IV, 17]. Подчас же реалии, связанные с *фортепиано*, у Бродского становятся знаками уходящей культуры, умирающей цивилизации, близкого конца света, как в стихах о тонущем корабле, когда «из кают-компания раздаются аккорды последней вещицы Брамса» [III, 115]. Ибо вместе с персонажами стихотворения уходит под воду прошлое. И, действительно, – знал ли то поэт? – последнее фортепианное сочинение Брамса, Рапсодия Ми бемоль мажор ор. 119, завершает век

“романтического фортепиано” пафосными аккордами прощания с эпохой.

Нередко рядом с тем возникают музыкальные термины, например, **бемоль** и **диез**. Не случайно «роль брэнчит в висках бемолью» ([III, 147]) в стихах «Пятая годовщина» (срок отъезда поэта из СССР), близких автоэпитафии: термин *бемоль* графически схож со слезой, в этом слове скрыта «боль» и «моль», разъедающая ткань времени. Фонетически близкое *b moll* определяет тональность Сонаты Шопена № 2 со знаменитым «похоронным маршем». Брэнчание *бемоли* на некоей клавиатуре, alter ego поэта, рождает метафору ставшего обиденным страдания, боли души, привычного ощущения своей брэнности.

В отличие от мягкости *бемоля*, *диез* – знак острой, невыносимой муки. Потому предсмертный *осенний крик ястреба* похож на «визг эриний... страшней, кошмарнее ре-диеза / алмаза, режущего стекло» ([II, 103]). Здесь усматриваем фонетическую инверсию начальных слов католического песнопения о Страшном суде *Dies irae* (День гнева — лат.), исполнявшегося во время обряда отпевания и ставшего музыкальным «сигналом» **запредельного**. Диез у Бродского звучит и метафорой леденящего ужаса беззащитной плоти. Ведь он ранит «черной оградой руку / без перчатки» и «палец примерз к диезу, лишен перчатки». Графически этот знак отказа музыкальной альтерации схож с решеткой; в СССР времен юности поэта он олицетворял тюрьму. Упоминание *диеза* приносит множественные ассоциации с трагической незащищенностью бесправных людей, близкой опасностью заключения под стражу, угрозой очертить «черной оградой» существование каждой личности и масс населения России; то и знак прерывания жизни, Смерти.

Струнный инструмент (скрипка, цитра) традиционно связан с альтер эго художника, с высокими «струнами» поэтической души. А у Бродского он предстает утилитарным, печально и трагически приниженным («и в руках скрипачей – деревянные грелки» [III, 131]). Возвышенное и ироническое соседствуют в некоем автометаописании, - через образ Скрипача, персонажа-мертвеца поэмы «Шествие»: «Но был другой – таким и нужно быть, – / кто ухитрился обо всем забыть, / своей игрой столовые пленяв» [I, 97]. Не трагична ли участь не востребовавшего музыканта, самозабвенно играющего в «столовых»? Образ *струнности* возникает рядом с «молчанием», «замолканием», онемением, с темой одряхления, трагической утраты ДАРА звучания и прощания с самым дорогим, как в строках «Величава

наша разлука, ибо / навсегда расстаемся. Смолкает цитра» ([II, 205]); «скрипач выходит, музыка не длится, / и море все морщинистей, и лица» ([II, 416]).

Многообразны оттенки *трагического* при словоупотреблении поэтом понятий, превращающихся, вырастающих в музыкальные метафоры. К ним относятся вышеназванные и другие важные для его поэтики символы: **ария**, **труба** (дуда, дудка), **тенор** («трагический тенор эпохи» - всерьез, иронично и с противоиронией), **высокое «до»** и другие. Продолжая наши изыскания о символике музыкальных инструментов у Бродского², приведем пример характерных для поэта метафор на основе музыкальных терминов: антиномия *соло/хор* скрывает отношения **личности и массы**.

Автор высказывания «однообразна русская толпа – назовем их хор» [I, 104], по сути, глубочайший индивидуалист, судя по иносказанию «Моя песня была лишена мотива, но зато ее хором не спеть» ([II, 247]). У Бродского есть и другая снайперская метафора «самости» на основе музыкальных терминов: «Я не солист, но я чужд ансамблю» ([II, 222], «Письмо генералу Z»). Однако написанная после вторжения советских войск в Чехословакию воображаемая отповедь генералу уже не столько манифест собственной независимости, сколько крик яростного несогласия с политическими доктринами, прерыванием молчания о случившемся. И хотя, по Бродскому, «русская поэзия... не говорит хором в унисон» [VII, 100], – он, судя по Нобелевской лекции, выделяет в истории, по нравственной весомости, самую горестную роль массовых, часто невинных жертв: «В настоящей трагедии погибает не герой, – погибает хор».

Юноше-Бродскому было свойственно подчеркивать свою «особость», независимость от «хора» общих мнений, от введомой «крысоловами» несчастной толпы, от опасного для личности гипноза тоталитарными радиоголосами, – что особенно слышно в поэме «Шествие» и в других ранних стихах. Интересно услы-

шать намеки на символы завистливой, жадной смерти в особенностях словоупотребления. «И – внехрамовый хор – из приемника крик / грянет медью» [I, 198]. Хор медных с эпитетом *внехрамовый* создает аллюзии на официально-маршевый, то есть военный или похоронный духовой оркестр, во времена юности поэта способный, с помощью звучащего на всей территории СССР радио, *грянуть* и захватить мертвящими догмами страну. «Вперед-вперед, отечество мое, / куда нас гонит храброе жулье, / куда нас гонит злобный стук идей / и хор апоплексических вождей» [I, 89]: названный здесь хор намекает на *пение* полумертвецов-вампиров у власти; слышим даже *dance macabre* в *злобном стуке идей* и рифмующихся с ними *вождей* и *костей*). А масса соотечественников-обывателей чаще предстает у Бродского сострадательно, в трагическом, полном обреченности звучании и содержательно-смысловом ключе: «печальный хор» [I, 83], «похоронный хор и хоровод» [I, 113], «хор гласных и согласных» [III, 56], «пчелиный хор сомнамбул, пьяниц» [I, 134].

Особым случаем музыкальных метафор считаем использование в поэтическом тексте кратких аллюзий, фрагментов текстов известных большинству населения России популярных произведений. Цитируя (или намекая на) строки общеупотребительных русских (в том числе народных) и советских песен, романсов, упоминая музыкальные реалии, Бродский обозначает особые грани трагического, открывая автобиографические и метафизические глубины. Сам поэт отмечал важность таких звуковых реалий, когда писал, что для всей отечественной поэзии времен СССР «каденции советской легкой музыки [...] имели ничуть не меньшее – если не большее – значение, чем технические достижения Хлебникова, Крученых, Заболоцкого, Вас. Каменского или – чем консерватизм Сологуба...» [VII, 149].

Вот лишь несколько случаев интертекстуальных отсылок. Функции их использования разнятся. *Звуковой пейзаж* поэт

намечается не только фонетическим, фоническим звукоподражанием – например, неприятным, тревожащим дребезжанием “*segare un violino*”: «В этих грустных краях все рассчитано на зиму. И в руках скрипачей – деревянные гребки» (слоги *ру-ра-ра.. ру-ри-ре* завершаются ударным *PE*). Музыкальный фон ощутим и благодаря намеку на музыку, ее контекст, как в строках «Нет ничего постоянной, чем черный цвет; / так возникают буквы, либо – мотив «Кармен» [III, 245]. Здесь постоянство траурного, по европейской традиции, черного цвета и «мотива» знаменитой оперы без долгих слов, ссылкой на музыку напоминают о неразрывности Эроса и Танатоса. Этот прием не только, по выражению Бродского об одном из предназначений поэзии, ускоряет, сгущает смысловые вспышки. Упоминание «мотива Кармен» добавляет в письменный текст иное медийное измерение, причем трагически звучащее: интонации из оперы Бизе, всплывающие в памяти слушателя. Более всего тому соответствовало бы начало Увертюры оперы, где звучит мрачный «лейтмотив рока», тема смерти, или трагическая ария героини после гадания; и Хабанера несет в себе звуковую метафору всеисильности страсти и смерти, которые «заставят себя любить».

Когда же в стихотворной плоти всплывает фрагмент «чужой речи» (слова вокальных произведений), это нередко срывает у Бродского парадоксально, обнаруживая неведомый трагизм происходящего. Потому стоит вскрывать первичный контекст реминисценций: они словно «подзвучивают» строки знакомой мелодией с изначальными словами, – не произносимыми, но возникающими в памяти каждого жителя России. Контрапунктически окрашивая восприятие читателя, они оттеняют смысловое содержание вербального текста активизацией музыкального тезауруса *homo sovieticus*, отсылками с глубоко трагической оптикой, – казалось бы, отсутствующей в авторской интенции.

Вот в сон человека, заточенного в сумасшедший дом («Горбунов и Горчаков») вошло вожделенное: «Мне снилось море». Однако сновидца заставляют изъять из сознания ночное видение. Жестокие врачи-садисты или соседи стараются уничтожить «свободную стихию» (так определял море еще Пушкин), жестко отрезая: «Ну его к хренам». / «Да, лучше обойдемся без примочки». / «Без ваших по морям да по волнам» [II, 273]. Почему вдруг возникает последняя фраза, с ее решительным отказом? Здесь нет кавычек, но содержится цитата: «По морям, по волнам» – первые слова припева известной моряцкой хоровой песни,

только в которой можно было в СССР осуществлять то, о чем пелось далее в припеве: «нынче здесь, – а завтра там». Намек на песню открывает: пациенту запрещено и МЕЧТАТЬ о свободе передвижений, вообще свободе. Казалось бы, безобидный сон заключенного безумца, alter ego поэта, о море, море свободы, при работе слуховой памяти, фантазии читателя, являет двойное дно: трагическую невозможность осуществления.

«Море ассоциаций» расширяет концентрированно сжатое пространство стиха, как в строках Бродского, обрисовывающих огромные, напоменные трагически нахмуренными людьми, просторы родной страны: «Поезд из пункта А, льющий из трубы / туннеля, впадает с гудением в раскинувшееся широко, / в котором морщины сбежались, оставив лбы, / а те кучевой толпой сбились в чалму пророка» [III, 139]. Чтобы понять смысл этих строк, надо знать, как знали все советские граждане, слова знаменитой песни «Кочегар», неразумно включенной властями в состав «песен протеста» якобы против дореволюционной действительности: «Раскинулось море широко, и волны бушуют вдали. Товарищ, мы едем далеко, подальше от нашей земли». «Раскинувшееся широко» – у Бродского эвфенизм, не только замена слова «море», но и «широка страна моя родная», гимнической Песни о Родине И. Дунаевского. Тогда ощутим трагизм печального громадного пространства, на котором хмурые толпы с рабски сбившимися в коллективы «лбами», на грани обращения в мусульманство («кучевой толпой сбились в чалму пророка»), мечтали о непроизносимом Бродским, но содержащимся в тексте упоминаемой им песне: быть «подальше от этой земли».

К «Варшавянке» («вихри враждебные веют над нами, темные силы нас злобно гнетут, в бой роковой мы вступили с врагами...»), а также к используемой белыми и красными частушке «Яблочко» («Эх, яблочко, куды ты котишься, – попадешь ко мне в рот, не воротись!») обращают, при **медленном чтении** (таково условие понимания стихов), строки пророческой «Надписи на книге», «... если ты был прижит / под вопли вихря враждебного, яблочка, ругань кормчего, – / ты различишь в тишине, как перо шуршит, / помогая зеленой траве произнести «всё кончено» [IV, 109]. «Великим кормчим» называли в СССР Мао Цзе Дуна; и об угрозе убийственной для индивидуумов массовизации общества (превращении его в «зеленую траву») писал поэт, представитель населения, чей слух чутко различает призывы поисков врагов (*вихрей враждебных*), безжалостный дух «восстания

масс», в преддверии «конца света» (*всё кончено*).

Аллегоричны строки поэта о стремлении утолить внутреннюю боль слушанием музыки. Погружение в ее стихию активизирует размышления о трагическом, нередко бесследном ускользании прошлого: о его воздухе, впитывавшем события и чувства, («классическое ничто, гегелевская мечта. // Что исторгает из глаз ручьи»), о свойствах памяти, бренности, об аппарате, воспроизводящем звуки давно ушедшие («мозг неподвижной пластинки, чьи / бороздки засорены. // Полдень; жевательный аппарат / пробует завести, / кашлянув, плоский пи-эр-квадрат – музыку на кости» ([III, 175])).

Поясним генезис музыкальной метафоры, рождающей тайный, за ней подозреваемый сокровенный смысл авторского переживания. «Жевательный аппарат» – средство воспроизведения музыки. Формула круга обозначает здесь *диск*, в те времена пластинку *long play*), – с записью музыки, которая «выявляет» эту боль. А «музыка на кости» – здесь не только грызущая боль, физическая и душевная, сравнимая с артритной. Это и известное в ту эпоху обозначение подпольных звукозаписей на использованных рентгеновских пленках, нередко с просвечиваемыми частями беззащитного перед лучами человеческого скелета, пораженными старением, недомоганиями...

Не только в стихах, а и в прозе поэта встречаем отсылки к иноязычным заглавиям или понятиям, которые фонетически перекликаются с музыкальными реалиями, именно в такой связи обнаруживая потайные и, чаще, трагические смысловые переклички. Эссе «Полторы комнаты» сосредоточено на описании тесного, неудобного для частных встреч, но создающего некое личное пространство «пенальчика», отгороженного юношей с помощью шкафа от родительской комнаты. В это жалкое помещение, названное поэтом *Lebensraum* – по-немецки, пространство для жилья – все-таки могла приходиться его возлю-



бленная. И как забавно, иронично и в то же время трагически это обозначение перекликается со знаменитейшим, полным страстной романтической патетики ноктюрном Ф. Листа *Liebenstraum* – «Грёзы любви»!

Анализ семантических полей, маскирующих прямое высказывание «музыкальных метафор» обнаруживает, именно благодаря называемому, обозначаемому и неслышно звучащему в стихах, важное расширение ассоциативного пространства. Причем часто это углубление в сферу незвучащего, но намекающего на полифонически возникающие в сознании читателя смыслы подозреваемого звучания, - становится «приращиванием» новых измерений *трагического* в восприятии мира.

Так, в «Эклоге 4-й (зимней)», «время глядится в зеркало, как певица, позабывшая, что это – «Тоска» или «Лючия». «Тоска» – опера Пуччини (1899), не слишком терпимая Бродским, а «Лючию ди Ламмермур» Г. Доницетти (1835) он любил. Это «неразличение» поэту неприятного и им ценимого в музыке косвенно указывает на трагедию «оледенения»: стирание эмоциональных, стилевых и иных ценностных различий; **ускоряя** реакцию читателя, это забвение - знак неизбежности охлаждения в преддверии смерти, наступления «зимы» равнодушия.

С помощью «музыкальной метафоры», намек на последнюю арию («Мой час настал... но никогда я так не жаждал жизни») Марио Каварадосси, героя «Тоски», в «Fin de siècle» (1989) Бродский соединяет трагедию перенаселения, в духе Ортега-и-Гассета, с понижением «высоты» этой трагедии («Всюду полно людей, / стоящих то плотной толпой, то в виде очередей; / и тиран уже не злодей, / но посредственность»).

Поэт включает в круг своих представлений о трагическом также и те музыкальные метафоры, которые обращают слух, память, интеллект читателя к звуковым реалиям, конкретным произведениям, названиям, программам или историям которых вскрывают вербально не называ-

емые пласты содержания поэтического текста, - с участием звуковых многослойных, многоаспектных содержательных глубин.

Так, в кажущейся загадочной фразе: «Скрипач выходит, музыка не длится, / и море все морщинистей, и лица. А ветра нет» (II, 416), как представляется, смысл сказанного прояснится, если определить источник мысли и звукового воспоминания поэта. А таковым считаем известную «Прощальную симфонию» № 45 Ф.-Й. Гайдна (1772), одного из самых любимых композиторов Бродского-меломана³.

Известно, что в финале этой уникальной симфонии, в редчайшей для того времени тональности фа-диез минор, оркестранты, по указаниям партитуры сначала духовики, а потом струнники, один за другим покидали свои места, гася свечи перед пультами с нотами партий (услышим: *скрипач выходит*). Тем самым, в ситуации гайдновских времен, по противоречивым легендам, они протестовали либо против жесткого приказа князя Эстергази не покидать капеллу, или против ее роспуска, или против недостаточной оплаты их труда. Оставшиеся двое скрипачей тихо «допевали» последние звуки симфонии (*музыка не длится*), – мажорные, истаивающие (в конце рукописи Гайдн, как нередко, писал «Хвала Богу!»). Опус этот стал символом ускользающего, трагически истончающегося бытия (сопоставим: *и море все морщинистей, и лица. А ветра нет*).

Предположение о намеке в поэтических строках на симфонию, являющуюся знаком прощания с жизнью, позволяет связать в единое целое короткие реплики вышеприведенной таинственной поэтической фразы: уход друзей-поэтов, уход музыки, надвигающееся старение, одряхление мироздания, спокойное достоинство перед надвигающейся *пустотой*, перед тем самым «ничто», к которому, исследуя его как тайну жизни и смерти, часто обращался в стихах Бродский.

Подытоживая наблюдения над пониманием трагического, ключевым в судьбе и творчестве Бродского, подчеркнем новые грани его понимания этой категории. В традиционно *трагическое*, которому сопутствуют понятия *трагической вины, трагического конфликта, катарсиса*, поэт ввел категорию времени и свободы от общества. Центральным содержательным элементом *трагического* явилась антиномия жизни и смерти, в которой приятие смерти побеждает страх перед неизбежностью конца и дает мужество преодоления этого страха. Путь преодоления (или *преображения*) трагического мироощущения можно усмотреть

в творчестве поэта в *посттрагическом* взгляде на жизнь и *пресуществление* его в искусстве.

Бродским разработана поэтика своего рода *трагичного обихода повседневности* – не трагических случаев, взрывающих покой повседневности, а именно трагедии обыденности, кажущейся недраматичным каждодневным существованием индивида на пути к концу бытия: «Жизнь каждого человека трагична, потому что все мы знаем, чем это кончается». Особенность концепции поэта и в том, что, выстраивая свою систему ценностей согласно христианским («мы должны на каждого человека обращать внимание и помогать всем... хотя бы *потому*, что мы знаем, чем все это кончается – мы умираем»), он отрезает возможность *христианского утешения* в загробной справедливости. Поэт имеет мужество не надеяться на разрешение прижизненных трагедий в компенсирующем возмездии за не полученное «на этом свете». По Бродскому, трагичен, безутешен даже и парадиз: его беспощадным взором, «рай – это тупик».

Цель мироздания он видит в освобожденной от оков любого насилия свободе, в «частности человеческого существования». Называя, в Нобелевской лекции, самым тяжким преступлением «не-чтение книг», то есть пренебрежение историческим, духовным опытом, Бродский так понимает «грубую формулу» русской трагедии: «Это именно трагедия общества, литература в котором оказалась прерогативой меньшинства: знаменитой русской интеллигенции».

Размышляя о Марине Цветаевой, Бродский, как часто в своих филологических штудиях, выражает в анализе чужой стихотворной речи и свою поэтическую суть («ее голос — самый трагический в русской поэзии. /.../ Поэзия Цветаевой трагична не только по содержанию — для русской литературы ничего необычного тут нет, — она трагична на уровне языка, просодии. Голос, звучащий в цветаевских стихах, убеждает нас, что трагедия совершается в самом языке...»). Выразить трагедию, «совершающуюся в самом языке», он старается с помощью метафор, за-трагивающих звуки иного искусства, музыки.

Бродский – художник, создавший масштабный и разнообразный «Портрет Трагедии», у которой не только «контральто с нотками чертовщины» [IV, 104]. Это трагедия мира, человечества, его духовности, всего природного богатства земного шара. Поэт значительно расширил понятие и измерения трагического, открыв многообразие его проявлений в конкретных материальных явлениях и в области абстрактных духовных конструкций: в сфере боготворимого им Языка.

Notes

1 Сноски даны на: Бродский И., *Собрание сочинений. В 7 томах.* СПб.: Пушкинский фонд. 1997–2001.

2 Петрушанская Е. «Слово из духа и слово из звука». *Приближение к музыкальному словарю Иосифа Бродского // «Звезда»,* СПб., 1997. № 1. С. 217–229; Петрушанская Е.М. *Музыкальный мир Иосифа Бродского,* СПб. : изд. журнала «Звезда», 2007; часть третья, «Система мира в образах звука», С. 79–114.

3 О постоянном интересе Бродского к произведениям Гайдна, к особенностям его композиционной драматургии говорят и друзья-современники Иосифа Александровича, и сам поэт в данном нам его интервью о музыке. См.: Петрушанская Е.М. *Музыкальный мир Иосифа Бродского.* СПб.: изд. «Звезда», 2007. С. 9–10, 35, 48, 51, 71, 77, 91, 161–162, 212, 224, 226–229, 233.

Il viaggiatore serafico

Mili Romano



Nei primi anni '70 durante il mio primo anno all'università ho incontrato Giorgio Kraiski, straordinario professore che ha cambiato la mia vita. Mi ha contagiato la passione per la letteratura russa e mi ha introdotto al teatro d'avanguardia del primo Novecento, al balagančik e a quelle che lui chiamava le "arlecchinate" russe, alle giravolte del corpo grottesco e a quel senso del tragico sempre a doppio filo legato alla percezione del comico e del ridicolo. Quell'incontro ha cambiato la mia vita e orientato i miei viaggi futuri, reali e im-maginari.

Questo piccolo *Viaggiatore serafico* è nato molti anni dopo, negli anni Novanta, contemporaneamente ad un racconto, poi pubblicato sulla rivista on line "Zibaldoni e altre meraviglie", che narra del viaggio di un vecchio bibliotecario che parte in treno per l'Unione sovietica portandosi soltanto una valigetta con un cambio e un pezzo di sapone, e guarda il mondo con gli occhi incantati dei semplici di spirito. Entrambe le immagini, con quel collage di brani di diario, di lettere, oggetti e piccoli frammenti della "mia" epoca sovietica, e il racconto, sono stati per me come un saluto di commiato a tutto quel periodo, fortemente e appassionatamente segnato dalla cultura russa.

Cosa si è posato di essa sul *Serafico*, oltre al *Viaggiatore incantato* di Leskov, costituendone la patina? Beh, forse quella leggerezza stolta nell'affrontare nella vita i momenti di crisi e le tragedie; le ipocondrie e le contraddizioni ansiogene del narratore delle *Memorie del sottosuolo* di Dostoevskij e i sogni ad occhi aperti dei suoi sognatori visionari. E, perché no? La strizzatina d'occhio e lo sgambetto della Dama di Picche nel finale del racconto di Puškin.

Mili Romano



Il viaggiatore serafico (collage su tela, 1994)

Voci di prigioniera. Drammaturgia corale come espressività del tragico

Ester Cerbo

Da jedes Gedicht eine Materialisation der Frage nach dem Sinn ist, kann ich mir auch kein anderes Gedicht denken, als ein tragisches.

F. Werfel¹

Cos'altro è la rappresentazione di donne prigioniera, se non la «materializzazione della domanda di senso» che costituirebbe la natura del tragico? Davanti alle macerie fumanti della propria città le Troiane, vittime innocenti della guerra, destinate a servire il letto del nemico, piangono il proprio marito, i propri figli, il proprio triste destino. Dimensione tragica dell'esistenza e tragedia in quanto forma letteraria² coincidono perfettamente nella scelta del soggetto portato in scena da Euripide con le *Troiane* e poi ripreso e rielaborato – in età moderna – da Franz Werfel nell'omonima opera³.

L'accampamento dei Greci vincitori costituisce l'ambientazione scenica; oltre l'*acting area*, la rocca di Troia. La sorte delle donne è già decisa, ma esse ancora non la conoscono e trepidano: si crea così l'attesa per l'arrivo di Taltibio, l'araldo greco, che ha il difficile compito di riferire alle Troiane il misero destino di schiavitù, stabilito dai Greci. Ecuba sarà assegnata ad Odisseo, Cassandra ad Agamennone, Polissena immolata sulla tomba di Achille, Andromaca sarà di Neottolema. Anche il piccolo Astianatte verrà sacrificato alla causa dei vincitori, facendolo precipitare dalle mura per decisione di Odisseo. Dei Greci, oltre all'araldo Taltibio, compare in scena Menelao,

personaggio insulso, che intende riportare in patria Elena perché sia condannata a morte per il suo tradimento e per i tanti lutti inflitti ai Greci; nonostante il monito di Ecuba, egli soccomberà di fronte al fascino dell'ancora attraente Elena, dai biondi capelli e dalle vesti splendide, una presenza scenica di forte contrasto con Ecuba e le altre donne che hanno il capo rasato e indossano cenci laceri e scuri in segno di lutto.

La tragedia si apre in modo insolito con l'intervento di due divinità, un intervento generalmente riservato da Euripide alla *lysis* del dramma: il dio Poseidone, che disilluso decide di abbandonare al proprio destino la città un tempo a lui cara, e, a seguire, la dea Atena, che chiede aiuto al fratello per annientare i Greci, un tempo a lei cari. Non meno desolante è la conclusione della tragedia: Troia è data alle fiamme ed Ecuba e il coro delle Troiane si avviano tristemente alle navi greche, verso una meta non conosciuta, dopo aver eseguito un ultimo patetico lamento antifonale⁴.

La guerra del Peloponneso per il drammaturgo greco e la vigilia del primo conflitto mondiale per lo scrittore austriaco costituiscono lo sfondo storico in cui collocare il tragico destino dei sopravvissuti e denunciare l'insensatezza dell'azione bellica, in ogni luogo, in ogni epoca⁵. È lo stesso Werfel a spiegare nella *Vorbemerkung* alla prima edizione dell'opera che il dramma di Euripide ha attirato la sua attenzione soprattutto perché esso è scaturito da una crisi simile a quella del XX secolo in Europa⁶. Che l'essere umano debba soffrire senza colpa, senza responsabilità è – nelle parole di Werfel – «der unsinnigste Unsinn der unsinnigen Welt»; Werfel si riferisce alla protagonista della tragedia, l'infelice Ecuba, incarnazione della stessa *Menschheit*, che non comprende il senso di tale castigo, ma per la quale «ist das Blut auf Golgatha noch nicht geflossen»: nella sua resistenza al caos del mondo, la donna dà un senso ai propri patimenti e, a conclusione del dramma, – malgrado tutto – assolve al «dovere» di vivere, dimostrando così la propria natura eroica nella virtù e quella fiducia in un riscatto

attraverso il dolore e il sacrificio, secondo la prospettiva cristiana⁷.

Nel risemantizzare il finale di tragedia – desolante e senza sbocchi catartici in Euripide – Werfel va, dunque, oltre il modello; e dato che il teatro è il luogo della *opsis*, risulta allora emblematica la differente realizzazione della scena conclusiva. In Euripide, all'arrivo di Taltibio col seguito di armati che recano in mano le fiaccole per appiccare il fuoco, Ecuba cerca di correre per gettarsi nel rogo, ma può solo fare qualche stentato passo con le gambe tremanti verso lo sfondo dello spazio scenico, prima di venire bloccata dai soldati. Il corpo di Ecuba che non risponde, la fisicità lesa dalla sofferenza riconducono al quadro di frustrazione e di desolazione con cui si apriva il dramma; anche il dialogo lirico tra la donna e il coro, con spunti di antifonalità verbale e gestuale, richiama con un'efficace *Ringkomposition* la parte iniziale della tragedia, come a ribadire che fin dall'inizio tutto era già compiuto. Ma con il primo e definitivo allontanarsi di Ecuba dalla scena insieme al coro e con la scena che si svuota tra fuoco, fumo e crolli⁸ si impone il senso di una distruzione totale, di una fine a cui è sottratto persino il conforto del rito: solo morte e desolazione, esiti naturali della guerra. Werfel crea un gioco impressionante di contrasti: la musica assordante di fanfare, flauti, trombe viene improvvisamente interrotta per le ultime parole di Ecuba, che si alza dalla posizione in ginocchio e sale su un piedistallo; la luce fiammeggiante delle fiaccole portate dai soldati, diffusa tra orizzonte e proscenio, lascia il posto ad un'ossimorica e al contempo simbolica «luce nera» che illumina la protagonista («*Sie steht ganz in einem schwarzen Licht*»), in una sorta di apoteosi del personaggio; poi una nuova ondata di fiamme e fanfare inghiotte la scena.

La patetica allocuzione dell'Ecuba euripidea alle proprie membra tremanti, che devono sostenere il passo per procedere verso la schiavitù, in concomitanza con la prima e ultima uscita di scena della protagonista, sembra perdere di intensità nella scelta di regia operata da Werfel, il quale sposta l'asse emozionale sulla nuova ultima battuta di Ecuba: «[...] so nehme ich mein Leben an die Brust und trag's zu Ende!! Nun zu den Schiff!»⁹. Il *tableau* scenico di Ecuba posta tra le macerie – salda – su un rialzo, intorno al quale affluisce l'onda delle donne come verso una scogliera («*wie an einem Riff*»), serve così a focalizzare l'attenzione sulla regina di Troia quando pronuncia il suo intervento conclusivo. Come fulcro della vicenda e della storia, la protagonista attira verso di sé e incarna l'umanità sofferente, rappresentata con grande efficacia teatrale dalle prigioniere troiane; e proprio col “dovere” di vivere,

Ecuba trasforma mediante la virtù il caos del mondo in un nuovo ordine (*Kosmos*)¹⁰.

Di per sé molto significativo ed evocativo è il titolo della tragedia: le *Troiane*, infatti, indicano non solo le donne che costituiscono il coro, come generalmente avviene con le denominazioni collettive, ma anche le protagoniste stesse del dramma: Ecuba, personaggio principale in scena dall'inizio alla fine; Cassandra, la profetessa invasata che preannuncia la propria morte e quella di Agamennone e l'amaro ritorno di Odisseo ad Itaca (I episodio); Andromaca, dolente moglie di Ettore, ma aspra e dura nell'invettiva contro le barbarie messe in atto dai Greci, quando apprende che il figlio Astianatte – stretto fra le sue braccia – le verrà strappato per essere condotto a morte (II episodio). Perfino Elena partecipa di questa cittadinanza, acquisita grazie alle nozze con Paride, e tuttavia ciò che emerge è la distanza rispetto alle altre Troiane, sottolineata da un'efficace regia: Elena porta ancora la chioma intonsa per la quale viene trascinata in scena dai soldati, anch'ella prigioniera (III episodio) – ed Euripide fa in modo di evidenziare questa entrata forzosa della donna¹¹, diversamente dalle Troiane che sono uscite dalle tende greche di propria iniziativa; ma, diversamente dalle Troiane, Elena è destinata come “prigioniera” al marito Menelao, non ad un usurpatore, e andrà in patria, non in una terra straniera. Un dramma, dunque, in apparenza costruito a quadri, ma che trova coesione nella corallità della performance, nella variegata polifonia di voci convogliate verso un effetto musicale unitario – quello del lamento¹² –, nelle diverse forme sceniche del dolore, che si tramutano esse stesse in azione. In mancanza di un vero e proprio conflitto tragico, la tragicità converge nella consapevolezza della sofferenza e del lutto, è ricercata nell'essenza dei *pathemata* che si manifestano con intensità progressiva¹³. *Fil rouge* di questo crescendo emotivo è Ecuba, per la sua figura di regina, madre, sposa, privata ormai di tali prerogative – Troia è crollata, Priamo ucciso, i figli morti (vv. 100-107) –, ma lo è anche il coro, nel ruolo di *synagonistes*¹⁴; esso partecipa ai *commoi* con la protagoni-

sta e fornisce la cornice unitaria al dramma di Troia, delineando nei canti corali il legame tra mito, storia e attualità¹⁵. Così la *sympatheia* tra Ecuba e il coro, che si esprime sia verbalmente sia nella gestualità antifonale del lamento, dà coerenza ed amalgama agli eventi, rappresenta il forte vincolo tra individuo e comunità, rinsaldato dalla costante presenza in scena di entrambi, e riconduce persino all'origine della forma letteraria tragica¹⁶. Sotto questo aspetto, nelle trasposizioni moderne è il coro a garantire il legame genetico con lo spettacolo antico e ne identifi a quella dimensione collettiva e unitaria, espressa nell'alternanza pronominale del "noi" e dell' "io" e modulata sul registro performativo dell'unisono nel canto e della voce singola nella battuta recitata dal corifeo: recupero di una componente essenziale del tragico e delle sue emozioni¹⁷. Nella riscrittura di Werfel questo recupero si manifesta soprattutto nell'intensifi azione dell'elemento ritmico-musicale – in origine tratto peculiare del coro, poi trasferito anche all'attore che diviene abile interprete del canto e della danza¹⁸. Tale operazione viene messa in atto su più piani tra loro convergenti: sul piano linguistico, tramite nessi allitteranti, assonanze, rime interne e fi ali di sequenza, riecheggiamenti tra parole e tra versi; sul piano metrico, tramite la contiguità di misure ritmiche di diversa natura (p. es. dattili, trochei, spondei, anapesti, giambi), che nel loro variato susseguirsi creano un vigoroso contrappunto, un contrasto anche di sentimenti, «Ausdruck der seelischen Stimmungen»¹⁹; sul piano performativo, tramite interventi corali eseguiti a voce unifi ata²⁰, a voce distinta tra due semicori, a voce solista nella figura nuova della *alte Dienerin* – una sorta di corifea –, la cui creazione è funzionale soprattutto all'altrettanto nuovo *Wechselgesang* introdotto da Werfel (vd. *infra*). Il movimento ritmico e scenico dell'esecuzione corale viene ulteriormente sottolineato da apposite didascalie registiche, che rivelano la cura dell'autore per una performance di forte impatto emotivo. Ma perché questa operazione avesse successo, bisognava ridurre i tratti più specificamente greci, dai quali sono connotati

in particolare gli stasimi; e bisognava altresì smussare quel gusto compiaciuto per l'immagine bella e preziosa, a cui tende la nuova lirica euripidea²¹, e accrescere l'intensità patetica del contenuto con la musicalità del canto e del ritmo verbale. Cosa che Werfel fa, introducendo mirati adattamenti, senza alterare la sequenza compositiva del modello. Egli estende a tutti i canti corali la divisione in due semicori, che Euripide presenta solo nella parodo commatica; così la triade strofi a tradizionale viene articolata nelle battute dei due semicori per la strofe e l'antistrofe – e qui l'irregolarità ritmica scardina la struttura del sistema responsivo –, e poi nella battuta dell'intero coro per l'epodo. Quindi, sostituisce al secondo stasimo euripideo un vivace e pregnante *Wechselgesang* a tre voci, trasforma due brevi interventi recitati del corifeo in due brevi corali infraepisodici, infi e assegna ad un semicoro l'azione scenica del portare l'ornamento delle spoglie frigie per il corpo di Astianatte, azione che Euripide delega a personaggi muti, le inservienti di scena. Un'amplifi azione del ruolo del coro, non solo cassa di risonanza del lamento dell'attore, ma esso stesso interprete dell'espressività emozionale del dramma²².

I stasimo/I Chorlied

«Circa Ilio, o Musa/con lacrime cantami/una melodia (ῥδάν) funebre di nuovi inni. Ora un canto (μέλος) per Troia farò risuonare [...]» (vv. 511-515). L'attacco dello stasimo euripideo presuppone e innova il modulo incipitario proprio dei poemi del *Ciclo*²³: il canto della Musa viene correlato al pianto e, in luogo del racconto epico in esametri dell'aedo, si ha qui il canto lirico corale, con un interscambio tra la ῥδή della Musa e il μέλος del coro (vv. 514-515). Un'ulteriore patina arcaica viene conferita allo stasimo sia dalla struttura strofi a, con l'articolazione in strofe, antistrofe ed epodo (la triade tipica dell'antica lirica corale), sia dalla partitura metrica, con i dattilo-epitriti (anch'essi peculiari dell'antica lirica corale) che nel fi ale lasciano il posto al ritmo più serrato e incalzante dei dimetri giambici. Questo accompagnamento metrico-ritmico ben si associa al susseguirsi – in fuga – di quadri evocanti l'ingresso del cavallo in città e la festa di quella notte fatale, infi e l'agguato e le stragi da parte dei Greci: la cura calligrafica e quasi miniaturistica dei particolari attenua l'effetto patetico insito nella rievocazione di tale evento.

Nel primo *Chorlied*²⁴ Werfel elimina all'inizio il riferimento al nome della città, rimarcato da Euripide con le due varianti Ilio/Troia, e aggiunge una connotazione specifici a del canto: «Sing das entsetzliche, strömende

Lied jetzt,/Muse, stimm an die Gesänge des Tods nun!/ Gebt eure Stimmen, ihr Mädchen, zum Kranz her,/ Windet mir weinend Gewinde des Grams!». Il *Lied* che come un diluvio – di lacrime e dolori – fluisce tremendo e si accorda ai canti di morte trova adeguata forma metrica nell'andamento dattilico ampio e disteso della prima parte (*erster Chor*); poi il ritmo diviene più compresso e irregolare nella seconda sezione (*zweiter Chor*), dove l'alternarsi di sequenze brevi e lunghe riproduce la suggestiva atmosfera, quasi irrealistica, di festa e stupore di fronte al dono doloso dei Greci. Nella terza pericope la ricerca di un mimetismo espressivo-musicale sembra essere ancora più esasperata e questo risulta dalle attente note di regia, che Werfel appone al testo per una performance di intenso *pathos*. Dopo l'esecuzione delle prime due strofe a cori divisi, il gruppo corale si riunifica per il canto della terza strofe, in cui la paura e il terrore causati dall'evento inatteso si concretizzano nell'esplosività del ritmo: “*ungeheuer ausbrechend*”. L'irregolarità metrico-ritmica accompagna musicalmente le immagini del caos e dell'isteria collettiva, prima con un sovrapporsi confuso di voci – “*Ganz ineinander verwirrt*” –, poi di nuovo con la potenza dell'unisono – “*Wieder gesammelt*” – sostenuto dall'incalzante andamento trocaico. Verso la fine della strofe (e dell'intero canto) il “*Decrescendo*” dell'intensità tonale e del ritmo dà la giusta misura allo stato di frustrazione e rassegnazione delle donne di fronte all'accaduto, fino allo spegnersi – “*Verlöschend*” – delle voci in un finale «Weh», il monosillabo interiettivo che con forte contrappunto chiude «das entsetzliche, strömende Lied».

II stasimo/Wechselgesang

Alla fine del II episodio, Andromaca esce di scena e, dalla *eisodos* opposta, si allontanano anche Taltibio e i soldati, portando via il piccolo Astianatte per condurlo a morte; in dolenti anapesti Ecuba saluta il bimbo rivolgendogli intense allocuzioni, combinate con incalzanti interrogative e sostenute dalla gestualità trenodica dei colpi al petto e al capo (vv. 790-798). Il coro intona lo stasimo, in cui rievoca la prima distruzione di Troia ad opera di Eracle e Telamone (I coppia strofe a) e poi la vicenda di Ganimede e il mito di Eos e Tithono (II coppia strofe a)²⁵; la narrazione lirica diviene finale e a se stessa, la squisitezza formale attenua la violenza implicita negli eventi ricordati, e così alla ricerca del *pathos*, pur conforme al tema trattato, si sostituisce il piacere del raccontare e descrivere – anche qui – attraverso una serie di quadri solo formalmente connessi l'uno all'altro

e impostati sulla tecnica del chiaroscuro. In continuità con l'attacco del primo stasimo, le sequenze dattilo-epitritiche della prima coppia strofe a e dell'inizio della seconda ben si adattano alla rievocazione del passato mitico di Troia, mentre il ritmo più eterogeneo della parte conclusiva dell'ode interpreta il compianto del coro sul destino di morte della città.

Per la conclusione dell'episodio Werfel, sulla scia di Euripide, enfatizza con l'espressione verbale e gestuale il tremendo dolore di Ecuba nel distaccarsi da Astianatte: la donna pronuncia esasperata una lunga serie di interrogative, puntellate da numerose anafore (in particolare si notino il «was» e il «noch»), terminando il proprio intervento con la vibrante battuta «Gibt's noch einen Schmerz, einen Schmerz auf der Welt,/In den unser Schicksal nicht einging?!»; poi, diversamente dal modello, si accascia al suolo (“*Sie sinkt in sich*”), di nuovo in un abbraccio simbolico con la terra²⁶. A questo punto, Werfel innova e al canto corale della tragedia euripidea sostituisce un *Wechselgesang* a tre voci²⁷, impostato sull'eco delle rime finali di verso: prima il coro, poi la *alte Dienerin* ed Ecuba che si alternano in una breve ma intensa sticomitia, conclusa dall'intervento di Ecuba (sette battute come quelle iniziali del coro), infine “*Alle furchtbar*”, in una sequenza di dieci battute. Il personaggio della *alte Dienerin* assolve qui al ruolo drammatico di porre ad Ecuba una serie di domande, dalle quali far emergere il senso etico dell'opera. «Was muß ich leiden? Ohne Schuld und rein?» chiede la donna ed Ecuba risponde: «Vernimm! Nie wird die Unschuld glücklich sein!»; e poi ancora l'anziana servitrice: «Doch welche Strafe trifft die Missetat?» ed Ecuba replica con amara ironia: «Die wandelt stolz in goldenem Ornat». Incalza disperata la *Dienerin*: «So kennt nur Frevel Glück, und Güte Pein?», e la protagonista, richiamando la precedente battuta, afferma: «Und doch ist gut sein mehr als glücklich sein!». È questo il nucleo rilevante del dialogo che predisporre e conduce al grido finale, con cui Ecuba, ora in ginocchio e con le braccia levate al cielo (“*Die Arme zum Himmel auf*”), invoca

nel proprio dolore «[...] Gerechtigkeit,/Und was ich rufe ist ein armes Wort.». Un grido riecheggiato – possente – da tutte le donne all'unisono: «Gerechtigkeit!!».

Trimetri didascalici/brevi corali infraepisodici

L'episodio di Elena, il terzo (vv. 860-1059), è l'unico nella tragedia di Euripide a non avere sezioni liriche; e questo è un dato significativo in una tragedia che fa del canto e del lamento la sua cifra stilistica predominante: Ecuba, Cassandra, Andromaca esprimono i propri stati d'animo, le proprie sofferenze nella forma della monodia o dell'amebeo lirico. Elena si pone a parte sia per la messa in scena (l'abbiamo visto) sia per i moduli espressivi; deve affrontare il marito Menelao e poi Ecuba nell'agone dei discorsi, in una disputa retorica che non suscita particolari emozioni. Euripide, da abile regista, interrompe con questo episodio l'intensità patetica della rappresentazione, così da concedere una pausa agli spettatori prima del finale, in cui il dramma precipita nel dolore assoluto. La partecipazione del coro si limita così a due battute didascaliche della corifea (di tre trimetri giambici ciascuna) che, secondo la prassi, sono poste alla fine delle due *rheseis* dell'agone.

Nella nona scena (IX *Auftritt*) Werfel si discosta dal modello e trasforma l'intervento della corifea in due brevi corali, caratterizzati da un fraseggio ritmico a corto respiro e compatto che produce una vistosa frattura con le sequenze lunghe dei discorsi delle due donne. La didascalia scenica preposta al primo corale indica esplicitamente il modo della performance “*in die wild skandierten Anapäste*”²⁸ con cui il coro esterna l'indignato commento alle parole di Elena; una quartina iterata a mo' di efimnio incornicia il sistema anapestico di diciotto sequenze, rafforzando così l'efficacia espressiva della parola e del ritmo. Meno esteso (dodici sequenze), ma più incalzante nel suo empito è il secondo corale, dominato dall'apostrofe a Menelao a che vendichi l'onta di Elena, a ribadire quanto detto subito prima da Ecuba.

Interventi corali, dunque, di rinforzo per la protagonista; nell'acme del contrasto tra Ecuba ed Elena, tra la figura della *mater dolorosa* e quella della *femme fatale*, quest'ultima deve assolutamente soccombere e ciò deve avvenire anche a livello della messa in scena: un obiettivo che va conseguito con le forze riunite dei due agenti teatrali, coro e protagonista. Ma questo finale, dove Ecuba ha l'ultima parola e Menelao dice di acconsentire alla sua richiesta di non viaggiare sulla stessa nave con Elena («Doch ich gehorche dir, dein Rat ist gut»), non soddisferà più Werfel, quando nel 1920 per la *première* a Vienna scrive, insieme con il nuovo prologo, una nuova conclusione di tale episodio. La scena finale, cui partecipano Ecuba, Menelao, Elena e il coro, diviene molto più animata, come testimoniano le numerose didascalie, e c'è un ribaltamento della precedente chiusa: Elena ha l'ultima parola e vince la sua partita – lo dichiara subito Ecuba nella battuta rivolta al coro «O Troerinnen, sie gewinnt das Spiel!»²⁹; poi con un gesto di sfida, ormai libera dalle catene, si avvicina ad Ecuba, la saluta con sarcasmo e si allontana, in un'aura trionfante sull'acuto dolore delle soprafatte Troiane.

Il coro inascoltato/il coro in azione

Il destino tragico del piccolo Astianatte si è compiuto e con la sua morte anche Troia non ha più speranze di risorgere dalle macerie, secondo l'accorato auspicio di Ecuba (vv. 701-705). La sepoltura irriuale del bimbo comunica il senso di un cupo stravolgimento della realtà, enfatizzando l'effetto patetico della sequenza scenica³⁰. Dopo il discorso di Ecuba, ricco di commoventi allocuzioni alle singole parti del corpo del bimbo, il lamento antifonale tra la protagonista e il coro (vv. 1216-1239) stavolta stenta a decollare, perché Ecuba sembra trascurare gli inviti del suo interlocutore: non al compianto collettivo, dunque, ma alla voce singola dell'attore Euripide affida il *pathos* della scena.

In Werfel, invece, il coro guadagna più spazio e si correla più strettamente all'evento scenico. Le mute inservienti della tragedia greca sono sostituite dal primo semicoro nell'assolvere al compito di andare a prendere e portare gli *agal mata* per Astianatte, secondo la richiesta di Ecuba («O Frauen geht und bringt den Totenschmuck»); l'azione viene accompagnata da un breve corale di nove sequenze, caratterizzato da anafore, rime, omoteleuti che rendono il ritmo sostenuto in sincronia con il movimento effettuato dalle donne del coro («Wir bringen, wir bringen [...]»)³¹. Questa nuova pericope avvia il rito e il lamento funebre; ad essa fa da *pendant* – a guisa di

struttura responsiva impura – la strofetta di otto versi anapestici eseguita dal secondo semicoro, mentre Ecuba cinge con la corona il capo del bimbo («Wenn mit Kranz, wenn mit Reif/Seine Stirn du ihm krönst.»): un recupero arcaizzante della funzione drammaturgica tipica del sistema anapestico corale.

L'intensità dell'azione scenica trova dunque efficace risonanza nell'adesione emotiva del coro, espressa attraverso questi due brevi corali e in seguito nelle più rapide battute del commo con Ecuba; poi è la *alte Dienerin*, in luogo del coro euripideo, ad introdurre con la sua voce isolata nell'interrogativa-esclamativa «Wo bist du, Hekuba?!» le amare e sarcastiche parole della protagonista a conclusione del rituale funebre per Astianatte³².

Che nelle *Troerinnen* il coro, attraverso il canto, la musica, le movenze e la parola, rappresenti ancora quella cellula fondamentale dell'esperienza tragica rivivifi ata nella ripresa moderna, si evince non solo dal testo di Werfel, ma soprattutto dalla sua messa in scena per la *première* sia al Lessing Theater di Berlino (22 aprile 1916) con la regia di Victor Barnowski, sia al Burgtheater di Vienna (20 maggio 1920) con la regia di Franz Herterich, le due rappresentazioni più signifi ative dell'opera agli inizi del Novecento³³.

Per la prima berlinese, le cronache dell'epoca³⁴ evidenziano il grande rilievo conferito dal regista alla performance del coro, che agisce sia come gruppo, accovacciandosi, gridando all'unisono, franando a terra, sia come singoli individui, che affidano ad una toccante gestualità l'espressione degli stati emotivi: per esempio, una donna muta si stacca dal coro e si rannicchia in sé stessa, presso l'entrata dell'accampamento, mentre le altre eseguono il lamento; due coreute si dirigono verso Ecuba inerte e sostengono lei, anziana, con le loro giovani braccia. La frammentazione del coro avviene anche a livello musicale, per cui il canto è eseguito ora da due gruppi di voci corali, soprano e contralto, ora da singole voci; viene così esaltata la grande musicalità che contraddistingue l'intera opera³⁵. Una regia del coro, dunque, particolarmente apprezzata («mit großem künstlerischen Geschmack herausgebracht [...] alles gelang vortreffl h») che restituisce lo spirito dell'opera, a fronte di un'interpretazione dei personaggi «nicht so ganz harmonisch abgestimmt»³⁶.

Per la messa in scena al Burgtheater di Vienna, è lo stesso Herterich che, in una sorta di manifesto dell'Espressionismo teatrale, espone i principi ai quali egli si è ispirato per la propria regia³⁷. Lo spazio scenico rappresenta lo spazio interiore, profondo dell'animo umano; luce, colore e linea («Licht, Farbe und Linie») diventano i nuovi strumenti dello spettacolo per coglierne l'infin ta

ampiezza e coinvolgere al livello emozionale lo spettatore: la luce in contrasto con l'oscurità come indizio della mutevole disposizione d'animo, il colore come valore affettivo connesso con l'esperienza interiore, la linea non più margine dell'oggetto, ma segno per il movimento umano nello spazio. Dunque, grande impiego di effetti scenici, possibili grazie anche ai nuovi supporti teatrali, quali l'illuminotecnica, per interpretare visioni ed emozioni e rendere quella particolare atmosfera che, come un'allucinazione, si può definire e con le parole di Ecuba «ein Traum, in dem nur Leiden wirklich sind».

In questa scelta registica il coro assume un'importante valenza semantica; come afferma lo stesso Herterich, il coro «wird Ausdruck einer Massenseele, eines Volkes, einer Menschheit»³⁸. Di conseguenza nella rappresentazione egli evita di frammentare il coro in singole voci e affida l'espressione dell'*enthousiasmos* dionisiaco meno al movimento, più al ritmo e alla risonanza delle parole pronunciate – talora gridate – all'unisono, con la musica strumentale di sottofondo, ritenendo così di interpretare al meglio il proposito dell'autore³⁹.

La linea melodica – già ricca – del dramma euripideo riceve ulteriore impulso nella *Bearbeitung* di Werfel soprattutto attraverso il coro, come recupero e approfondimento della dimensione originaria del tragico. Ritmo verbale e ritmo musicale si armonizzano in una dirompente «Symphonie der Leidenschaft n»⁴⁰, interpretata con vibrante emozionalità da voci di prigioniere, autentico vettore del messaggio antibellicista di matrice euripidea e ora anche messaggio etico-religioso, nella riscrittura di Werfel.

Notes

1 In «Das Ziel», 1916, p. 95.

2 Sul rapporto fra “tragico” e “tragedia” si vedano le interessanti osservazioni di A. Rodighiero, *La tragedia greca*, Il Mulino, Bologna 2013, pp. 7-10; sempre valido il saggio di A. Pagliaro, *La tragedia e il tragico secondo Aristotele*, in Id., *Altri saggi di critica semantica*, D'Anna Editrice, Firenze 1961, pp. 1-38, dove l'indagine è condotta in riferimento alle discusse origini della tragedia in quanto forma letteraria. Si veda anche S. Givone, *Tragico antico e tragico moderno*, in *Metamorfosi del tragico fra classico e moderno*, a cura

di U. Curi, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 51-60.

3 Le *Troiane* di Euripide furono rappresentate, insieme con i perduti *Alessandro*, *Palamede* e il dramma satiresco *Sisifo*, alle Grandi Dionisie del 415 a.C.; la tetralogia ottenne il secondo posto agli agoni tragici. Franz Werfel inizia a tradurre la tragedia euripidea nell'estate del 1913; dopo una prima stampa di alcune scene in «Die Weißen Blätter» (maggio 1914), il testo completo dell'opera viene pubblicato nel 1915 a Lipsia per la casa editrice di Kurt Wolff, che curerà la stampa di tutta la produzione poetica di Werfel.

4 Per il testo e la traduzione della tragedia greca si utilizza il volume Euripide, *Le Troiane*, a cura di E. Cerbo (traduzione, note, appendice metrica) e V. Di Benedetto (introduzione e note), Classici greci e latini, BUR, Milano 1998. Per il testo delle *Troerinnen* di Werfel si fa riferimento all'edizione integrale dei drammi in due volumi, F. Werfel, *Die Dramen*, I-II, S. Fischer, Frankfurt 1959, curata da Adolf D. Klarmann (*Die Troerinnen* sono contenute nel I volume, alle pp. 41-89 e pp. 538-548).

5 Dopo la pace del 421 a.C. nella politica ateniese si ha una svolta profonda in senso espansionistico, di cui l'espressione più cruda è l'attacco alla piccola isola di Melo (inverno del 416: cfr. Thuc. V 84-116); inoltre, nella primavera del 415 Atene va maturando la decisione della spedizione in Sicilia, compiuta poi nell'estate di quello stesso anno (cfr. Thuc. VI 8-26): in tale contesto per Euripide, fautore di una politica di pace e critico verso il comportamento assunto ora da Atene, il mito della guerra di Troia (e i suoi antefatti) diviene una scelta "obbligata" per mostrare a teatro gli infelici esiti di un conflitto – diretti e indiretti – sia per le vittime sia per i vincitori e rappresentare la follia della guerra e la vacuità della vittoria. Per la contestualizzazione dell'opera euripidea nella realtà storica, politica e sociale dell'Atene del V secolo a.C. si veda V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Einaudi, Torino 1971, pp. 186-192. Werfel affronta specificamente il problema circa il rapporto tra politica e poesia e rispettive funzioni nella lettera ad un ignoto uomo di stato (*Brief an einen Staatsmann*, cit., pp. 95-98). La riflessione sul tema della guerra e delle sue conseguenze trova ampio spazio nel dialogo drammatico *Euripides oder über den Krieg*, composto da Werfel nel dicembre del 1914: nell'Ade le ombre di Euripide e di Alcibiade si trovano a discutere sul valore della vita e sul suo sacrificio in guerra (cfr. M. Bambozzi, *Al di là degli eroi: retorica e drammaturgia della morte eroica dalle Troiane di Euripide alle Bearbeitungen di F. Werfel*, in «L'immagine riflessa», n.s. X, 2001, pp. 321-362). Cfr. anche E. Cerbo, *Un mito antibellicista a teatro. Le Troiane di Euripide e la Bearbeitung di Franz Werfel*, in *Miti antichi e moderni*, a cura di D. Gavrilovich-C. Occhipinti-D. Orecchia-P. Parenti, Universitalia, Roma 2013, pp. 57-70.

6 «Die Übersetzung der vorliegenden Tragödie ist durch das Gefühl veranlaßt worden, daß die menschliche Geschichte in ihrem Kreislauf wiederum den Zustand passiert, aus dem heraus dieses Werk entstanden sein mag» (*Die Dramen*, cit., p. 546). Più di Eschilo e Sofocle, il "moderno" Euripide risponde alla sensibilità del poeta e drammaturgo Werfel, che addirittura lo considera «als Vorbote, Verkünder, als frühe Taube des Christentums»

(ivi, cit., p. 548).

7 «Die Pflicht des Menschen ist, zu leben! Und das Leben des Menschen ist die Pflicht» (ivi, cit., p. 548). Per questa lettura in chiave religiosa del personaggio di Ecuba, cfr. A. Jhala, *Die poetologische Rekursivität des Mythos*, Edition Praesens, Wien 2003, pp. 97-103 e M. Bambozzi, *Al di là degli eroi: retorica e drammaturgia della morte eroica dalle Troiane di Euripide alle Bearbeitungen di F. Werfel*, cit., pp. 350-362.

8 Stando alla battuta del v. 1325, divisa tra Ecuba e il coro («Avete appreso, avete sentito? – Sì, il fragore di Pergamo»), è probabile che si sentissero effettivamente dei rumori provenienti dal fondo della scena, per dare risonanza al crollo di Troia, causato dall'incendio: cfr. V. Di Benedetto-E. Medda, *La tragedia sulla scena*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1997, p. 138.

9 *Die Dramen*, cit., p. 89.

10 In questa prospettiva Werfel inquadra «die tragische Gesinnung, die das Chaos in den Kosmos verwandelt» (ivi, cit., p. 547). Sembra esserci qui anche un riflesso della concezione pantragica di Nietzsche: il sì alla vita, al di là del bene e del male (così S. Givone, *Tragico antico e tragico moderno*, cit., p. 59).

11 Nella didascalia che precede l'ingresso di Elena, oltre a descriverne il costume raffinato ed elegante, Werfel aggiunge il particolare che la donna ha le mani legate («*Sie ist aufs herrlichste gekleidet, mit ungeheurem Schmuck behangen, nur ihre Hände sind gefesselt*», *Die Dramen*, cit., p. 72).

12 Le diverse forme del lamento, che caratterizzano quasi tutte le scene di questa tragedia, sono state analizzate da A. Suter, *Lament in Euripides' Trojan Women*, in «Mnemosyne», n. 56, 2003, pp. 1-28. Proprio attraverso la modalità espressiva del lamento nel linguaggio e nel canto, le donne di Troia coinvolgono emotivamente gli spettatori sia durante sia oltre la rappresentazione, rendendo così comprensibili il vero costo e le disastrose conseguenze di una guerra; sulla funzione del lamento nella performance tragica di donne prigioniere si veda C. Dué, *The Captive Woman's Lament in Greek Tragedy*, University of Texas Press, Austin 2006 (per le *Troiane* le pp. 136-150).

13 «[...] il tragico non consiste nel non sapere, ma consiste invece nel sapere, un sapere turbato e conflittuale, che si sostanzia di sofferenza e di lutto»: così V. Di Benedetto in V. Di Benedetto-E. Medda, *La tragedia sulla scena*, cit. p. 389.

14 Cfr. Aristotele, *Poetica*, 1456a 25-30: qui lo Stagirita raccomanda il *synagonizesthai* del coro con gli attori, esprimendo un giudizio negativo sulla tendenza a svincolare i canti corali dall'azione e a ridurli a puri intermezzi (*embolima*); una tendenza affermatasi con Agatone, ma che Aristotele avrebbe riscontrato già in Euripide.

15 Nella parodo il coro esprime l'ansia per il proprio destino e poi il desiderio di protendersi verso terre lontane a lui gradite; il primo stasimo è incentrato sul racconto dell'ingresso del cavallo nella città festante e sul sanguinoso agguato; nel secondo stasimo viene rievocata la prima distruzione di Troia ad opera di Eracle e Telamone e poi la vicenda di Ganimede e Tithono, i figli del re troiano Laomedonte, elevati sull'Olimpo; nel terzo stasimo c'è il ricordo nostalgico della felicità di un tempo, contrapposta allo stato di desolazione attuale. Diversamente dalla parodo dialogata e dai *commoi* con Ecuba, dominati da intenso *pathos*, negli stasimi prevale la tendenza alla ricerca formale, con la costruzione di immagini belle e lussureggianti, sostenute da uno stile metrico-musicale innovativo: cfr. V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, cit., pp. 239-272; per l'analisi metrica con commento di tutte le parti liriche della tragedia, si rinvia all'Appendice metrica curata da E. Cerbo in Euripide, *Le Troiane*, cit., pp. 263-281.

16 Proprio il dialogo lirico tra il coro e l'attore, in funzione di guida (*exarchon*), costituisce una cellula fondamentale della prima fase tra quelle enumerate da Aristotele nella *Poetica* (1449a 10-30) circa lo sviluppo della forma tragica. Non è questa la sede per discutere il complesso problema

dell'origine della tragedia: si veda al proposito A. Pagliaro, *La tragedia e il tragico secondo Aristotele*, cit.

17 Tra i numerosi contributi sul ruolo e la messa in scena del coro tragico in età moderna si segnalano: *Der Chor im antiken und modernen Drama*, a cura di P. Riemer e B. Zimmermann, J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar 1999; M. Treu, *Coro per voce sola. La coralità antica sulla scena contemporanea*, in «Dioniso», n. 6 (n.s.), 2007, pp. 286-311; «... un enorme individuo, dotato di polmoni soprannaturali». *Funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco*, a cura di A. Rodighiero e P. Scattolin, Edizioni Fiorini, Verona 2011.

18 Nell'enfasi conferita all'aspetto ritmico-musicale dell'opera attraverso il coro sembra affiorare la linea di pensiero espressa da Nietzsche circa il ruolo del coro tragico, «il quale produce fuori di sé la visione e parla di essa con tutto il simbolismo della danza, del suono e della parola» (*Die Geburt der Tragödie*, 1872, trad. it. *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1979³, pp. 61-62). Sui diversi fattori che hanno influenzato questa messa in scena basata prevalentemente sul valore espressivo del ritmo e della musica si veda C. Horn, *Remythisierung und Entmythisierung. Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne*, Universitätsverlag, Karlsruhe 2007, pp. 216-221.

19 H. Meister, *Franz Werfel und ihre Inszenierungen auf der deutschsprachigen Bühne*, Diss. Universität Köln 1964, p. 59: la notazione è riferita specificamente allo stile, ma ritengo che si possa estendere all'elemento metrico-ritmico che lo determina; sulla partitura metrica dell'opera cfr. anche la dissertazione di A. Martin, *Franz Werfel. Des Dichters Welt und Weg zwischen Lyrik und Drama. Sein frühes Verhältnis zur Zeit*, Universität Freiburg (Schweiz) 1956, pubblicata solo nel 2008 in versione e-book, p. 184.

20 Le battute all'interno dei dialoghi – diversamente dalla prassi antica – sono spesso assegnate all'intero coro. Questo si verifica nella II, III, V scena (*Auftritt*) e nella nuova conclusione della scena di Elena (*IX Auftritt*), in cui il coro è coinvolto nell'azione (le donne vogliono lanciarsi su Elena, ma Ecuba le blocca); da notare anche che l'annuncio dell'arrivo in scena di Andromaca non è assegnato al coro come in Euripide, ma viene suddiviso tra due personaggi femminili (di cui uno è la *alte Dienerin*), con perfetta simmetria di battuta sia per il numero dei versi, sia per le rime finali: il primo si rivolge ad Ecuba, il secondo ad Andromaca.

21 Secondo V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, cit., pp. 239-272, la tendenza della nuova lirica euripidea verso il calligrafismo verbale e musicale sarebbe espressione della progressiva perdita di contatto del poeta tragico con la realtà politica e sociale del suo tempo.

22 Sulle novità introdotte da Werfel, alla luce della sua adesione al movimento dell'Espressionismo, e, più in generale, sulla ripresa del testo euripideo, si veda la puntuale analisi di L. Secci, *Il mito greco nel teatro espressionista*, Bulzoni Editore, Roma 1969, pp. 115-131.

23 Qui si pensa in particolare alla *Piccola Iliade*: cfr. Euripide, *Le Troiane*, cit., p. 178, n. 139. Per il significato di questa "nuova musica", come passaggio dalla tradizione musicale frigia a quella greca, impostasi con la violenta distruzione di Troia e della sua cultura, si veda L. Battezzato, *The New Music of the Trojan Women*, in «Lexis» n. 23, 2005, pp. 85-90; un'altra interpretazione della "nuova musica", vista alla luce del rapporto con l'epica e con il frammentario *Palamede* euripideo, è offerta da D. Sansone, *Euripides' New Song: The First Stasimon of Trojan Women*, in *The Play of Texts and Fragments. Essays in Honour of Martin Cropp*, a cura di J.R.C. Cousland e J.H. Hume, Brill, Leiden-Boston 2009, pp. 193-203.

24 *Die Dramen*, cit., pp. 60-61.

25 Vv. 799-859; la predilezione degli dèi per Ganimede, rapito da Zeus per la sua bellezza e portato sull'Olimpo, e per Tithono, condannato alla vecchiaia perenne per l'improvvida richiesta di immortalità fatta da Eos, nulla ha potuto per risparmiarlo a Troia il destino di morte: «l'amore degli dèi per Troia non c'è più» (vv. 857-858).

26 *Die Dramen*, cit., p. 69. Sia in Euripide sia in Werfel è questa una costante della messa in scena del personaggio di Ecuba, che anche per chiudersi in una dimensione di cupo isolamento si lascia cadere al suolo (così nell'incontro con Cassandra). Già all'inizio della rappresentazione Ecuba è in terra, ondeggia su un fianco e sull'altro come nave in balia delle onde, poi lentamente e a fatica si alza da sola; attraverso il contatto col suolo c'è quasi un voler rimanere attaccati alle proprie radici, al proprio passato felice, alla propria terra.

27 *Die Dramen*, cit., pp. 69-70.

28 Ivi, cit., p. 75.

29 Ivi, p. 545.

30 Diversi elementi concorrono a rendere anomala la seppoltura di Astianatte: è presente la nonna e non la madre, il corpo sarà lavato dai Greci e non dai familiari e sarà seppellito in una fossa, scavata dai nemici, su uno scudo e non in una cassa, gli ornamenti destinati al matrimonio sono usati invece per il seppellimento: cfr. L. Battezzato, *Il monologo nel teatro di Euripide*, Scuola Normale Superiore, Pisa 1995, pp. 153-154. Cfr. anche M. Dyson-K.H. Lee, *The Funeral of Astyanax in Euripides' Troades*, in «Journal of Hellenic Studies», n. 120, 2000, pp. 17-33.

31 *Die Dramen*, cit., p. 84.

32 Ivi, p. 85.

33 Sulle diverse messe in scena di questa tragedia (e dell'intera produzione teatrale) di Werfel nella prima metà del Novecento, si rimanda a H. Meister, *Franz Werfel und ihre Inszenierungen auf der deutschsprachigen Bühne*, cit., pp. 55-93 (alle pp. 263-264 si trova un elenco cronologico con data, luogo, regista, scenografo e numero di repliche delle più importanti rappresentazioni).

34 Cfr., in particolare, l'anonimo recensore in «Neue Freie Presse», Wien, 28. Mai 1916, p. 18; cfr. anche S. Jacobsohn, *Die Troerinnen*, in «Die Schaubühne XII», n. 24, 1916, pp. 428-430 e A. Polgar, *Die Troerinnen*, in ivi, pp. 599-601.

35 «Die elf Szenen des Schauspieles werden wie elf Strophen eines Heldenliedes vorgetragen; das Drama wird zur ergreifenden Rhapsodie»: così in «Neue Freie Presse», cit., p. 18.

36 Citazioni e critica da «Neue Freie Presse», cit., p. 18.

37 Cfr. F. Herterich, *Zur Inszenierung der Troerinnen*, in «Blätter des Burgtheaters», n. 9, 1920, pp. 12-21; come risulta da una cronaca dello spettacolo teatrale, il regista stesso interpretava il ruolo di Poseidone: cfr. «Neue Freie Presse», Wien, 21 Mai 1920, p. 8.

38 F. Herterich, *Zur Inszenierung der Troerinnen*, cit., p. 20.

39 Queste le parole di Herterich in riferimento alla scena finale: «Die ganze Gewalt dieses Zusammenbruchs, die in der letzten Szene sich ballt, kann wieder, wie mir scheint, nicht in einer akademisch edlen, apollinischen Tragik, sondern nur in einem ans Dionysische grenzenden Schmerzenstauem so erschütternd gestaltet werden, wie sie vom Dichter beabsichtigt wurde» (ivi, p. 20).

40 A. Martin, *Franz Werfel. Des Dichters Welt und Weg zwischen Lyrik und Drama. Sein frühes Verhältnis zur Zeit*, cit., p. 183.

“La tua morte è una cometa”.

Anamnesi dell'elegia per Carlo Michelstaedter

Alberto Caprioli

Viviamo, Porfirio mio, e confortiamoci insieme
G. Leopardi

Viele versuchen umsonst, das Freudigste freudig zu sagen,
Hier spricht endlich es sich, hier in der Trauer sich aus.
F. Hölderlin

e senza fine, senza mutamento
sta in ogni tempo intero e mai finito
l'indifferente trasmutare delle cose
C. Michelstaedter

Tempo e spazio – “quasi una metafora”
M. Bachtin

Nonostante la maggior parte dei lettori delle riviste scientifiche sia forse più incline ad annoverare i compositori di musica fra i sognatori discepoli della *Tragödie aus dem Geiste der Musik* (ai quali, in parte, volentieri mi ascrivo) piuttosto che tra gli eredi delle pacate e puntuali osservazioni dell'autore della *Zukunftspheologie*, il motivo primo che mi ha spinto ad accettare di trattare in questo contesto della mia *Elegia per Carlo Michelstaedter* è di natura filologica, prima ancora che estetica – quasi una conciliazione postuma tra Nietzsche e Wilamowitz: l'affinità di tragedia e musica, τραγωδία e μουσική (nell'accezione più oggettiva di una τέχνη di suoni organizzati in una serie di rapporti spazio-temporali), risiede nella concezione di *tempo*. Simulacro della divinità primigenia della teogonia orfica, Χρόνος costituisce di fatto per entrambe tragedia e musica un *presente assoluto*, al di fuori del *tempo relativo* nel quale avviene la rappresentazione. E tale rappresentazione si svolge in uno 'spazio-tempo' epistemologicamente assimilabile al cronotopo romanzesco coniato da Bachtin (il tempo come «quarta dimensione dello spazio»), che lo aveva mutuato sul finire degli anni Trenta dalla fisica relativistica ein-

steiniana².

La musica, fi o alla silenziosa esplosione provocata dall'esperienza-limite di Luigi Nono, vive di questa trasposizione del θέατρον (letteralmente *spettacolo*, da θέα, lo sguardo e δράν, fare)³ in cui la realtà che si rappresenta è una realtà 'altra' rispetto a quella storica e sociale dell'individuo: alterità con la quale l'ascoltatore entra in contatto in una dimensione solo apparentemente solipsistica⁴, mentre il concerto ha di fatto molti aspetti in comune con la celebrazione di un rito⁵.

A questo proposito l'*explicit* del saggio di Giovanni Morelli, *Una prova di ritratto di Luigi Nono*⁶, suona come una sorta di reazionaria palinodia, quasi a voler restituire alla «musica da concerto» un ruolo che essa non può comunque perdere, in quanto sociologicamente erede del teatro pubblico settecentesco⁷; di questa eredità è complice la stessa architettura dei luoghi deputati alle esecuzioni musicali, che diviene corresponsabile di tale persistenza. Ruolo – quello della musica da concerto – che Luigi Nono aveva invece auspicato continuamente rivisto e aggiornato: basta rileggere alcune battute della felice e programmatica utopia proposta dal compositore nell'ormai celebre lezione ginevrina tenuta alla Salle Simon I. Patiño del Centre d'art contemporain il 17 marzo 1983, in occasione di un concerto Contrechamps. Non potendo riprodurre il testo integrale, ho ripristinato tra parentesi quadre alcuni passaggi a mio vedere importanti, che erano stati espunti dall'edizione francese del 1993⁸:

Le silence.

Il est très difficile à écouter.

[...]

Au lieu d'écouter le silence, au lieu d'écouter les autres, on espère écouter encore une fois soi-même.

[...]

Écouter la musique.

C'est très difficile.

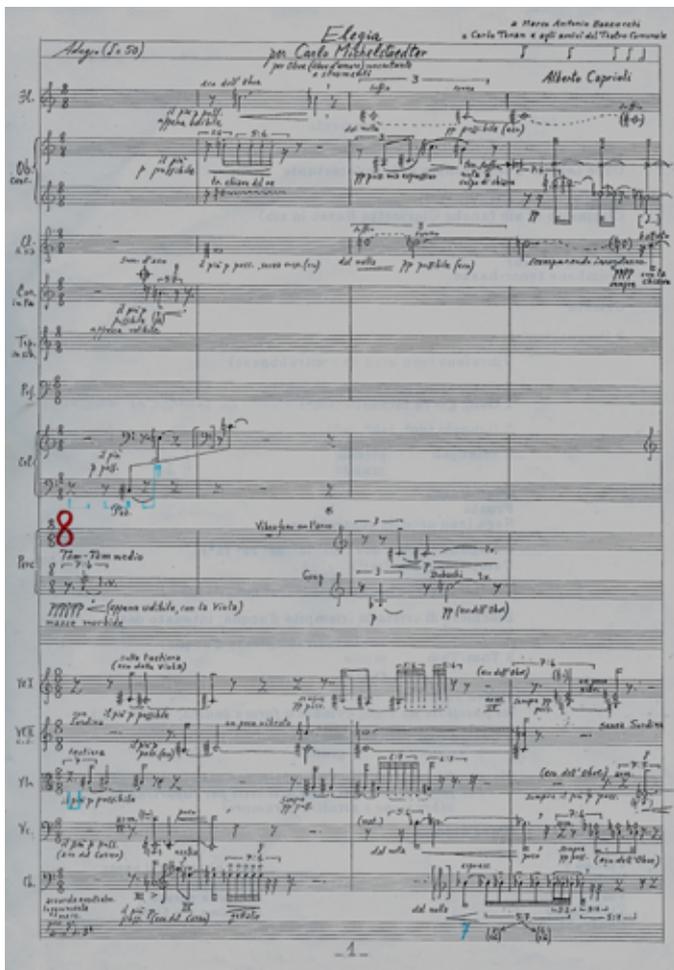
Je crois, aujourd'hui, que c'est un phénomène rare.

On écoute des choses littéraires, on écoute ce qui a été écrit, on écoute soi-même dans une projection [qui est une violence sur la sensibilité, sur l'intelligence, sur l'ouverture, sur la créativité des autres. Dans ce cas il y a une peur, il y a peut-être une

nostalgie des sons du passé, peut-être une nostalgie du passé (Hölderlin); il y a une nostalgie du futur, il y a une nostalgie pour des sons, ou des projections, ou d'espaces, ou de vies, ou des rites, ou de panoramas nouveaux dans le futur, mais on vit aujourd'hui].

[...]

[On a été obligé à un rite unique dans la musique].



Alberto Caprioli, *Elegia per Carlo Michelstaedter* (1997-1998), partitura, p.1

L'espace. [Il y a la musique composée avec l'espace].

La salle classique de concerts est un espace horrible.

Car elle ne donne pas *des* possibilités mais *une* possibilité.

Il y a pour chaque salle un travail spécifique à faire, comme autrefois on écrivait pour tel ou tel lieu, telle ou telle circonstance. La musique que je suis en train de chercher est écrite avec l'espace : elle n'est jamais semblable dans n'importe quel espace, mais travaille avec lui.

[...]

Souvent, dans le travail de recherche, ou durant les répétitions, éclatent des conflits. Mais ce sont des moments très émouvants. Après, il y a la ritualité du concert.

Peut-être est-il possible de changer cette ritualité, peut-être est-il possible d'essayer de réveiller l'oreille.

Réveiller l'oreille, les yeux, la pensée humaine, l'intelligence, le maximum d'intériorisation extériorisée.

Voilà l'essentiel aujourd'hui.

Crisi dei luoghi tradizionalmente destinati ai concerti che era già stata messa in luce nel 1970 da Roland Barthes:

«A quoi sert de composer, si c'est pour confier le produit dans l'enceinte du concert ou la solitude de la réception radiophonique? Composer, c'est, du moins tendenciellement, donner à faire, non pas donner à entendre, mais donner à écrire: le lieu moderne de la musique n'est pas la salle, mais la scène où les musiciens transmigrent, dans un jeu souvent éblouissant, d'une source sonore à une autre: c'est nous qui jouons, il est vrai encore par procuration...»⁹.

Quattordici anni prima del *Prometeo, tragedia dell'ascolto*¹⁰ di Luigi Nono, Barthes prefigura l'annullamento della distanza e dell'opposizione tra esecutori e pubblico a favore di una *scène* in cui si opera un totale coinvolgimento nell'esperienza sonora («c'est nous qui jouons»).

Nella *tragedia dell'ascolto* di Nono, la nostalgia verso l'*Urklang* genera la tensione verso un nuovo modo di ascolto-partecipazione che richiede un atteggiamento di tipo mistico (nel senso dell'abbandono, dell'allontanamento)¹¹, in grado di «ascoltare l'invisibile e l'inaudibile. Arrivare al minimo grado di audibilità, di visibilità», in opposizione alla musica che «non si ascolta», ma «si vede», dove il centro dell'attenzione è «il divo, la grande folla», mentre «la musica *in sé*, dal frammento più piccolo alla frase più larga, va perduta», perché «alterata da un'esecuzione di tipo industriale»¹².

Chronos I

Führt ein Weg von der ursprünglichen Zeit zum Sinn des Seins? Offenbart sich die Zeit selbst als Horizont des Seins?
M. Heidegger

A partire dal *Prometeo* di Nono, che coincide grosso modo con l'inizio della mia attività pubblica di compositore, mi sono continuamente interrogato sull'opportunità di reinventare continuamente gli spazi della musica¹⁴, richiamandomi provocatoriamente ad una concezione platonica in cui lo spazio in movimento e «in armonia» gioca un ruolo fondamentale¹⁵: una musi-

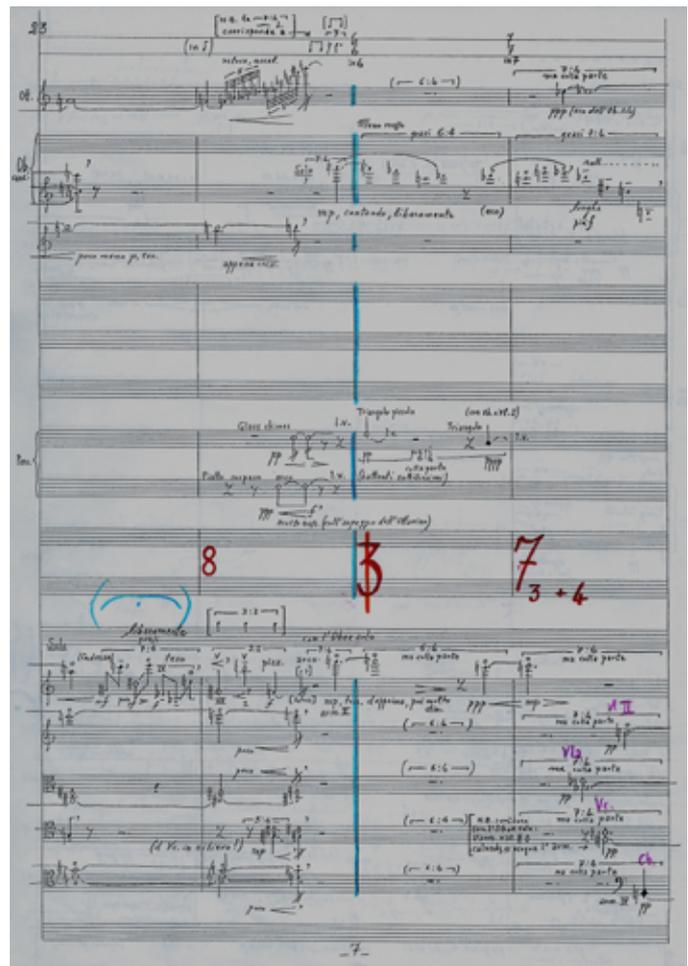
ca¹⁶ la cui esperienza conoscitiva passi per i concetti jaussiani di αἴσθησις (aísthesis, funzione creativa e di critica del linguaggio proprie dell'esperienza estetica) e κάθαρσις (kátharsis, che attiene alla funzione comunicativa dell'arte, di derivazione aristotelica).

In questo contesto mi pare utile accennare brevemente ad alcuni problemi che vengono sollevati dalle varie accezioni di *tempo* in musica, in relazione ai diversi concetti di spazio ad esse inerenti.

La distinzione ontologica tra i diversi tempi della musica, se riguardata dal punto di vista fenomenologico, può apparire un paradosso: perché da un lato vi sono quattro omofoni di significato differente¹⁷, dall'altro la musica, in tutti i suoi parametri e le sue manifestazioni, si basa sullo scorrere del *tempo fisico* (intendo il tempo nell'accezione della fisica) e non può fare a meno di esso. In omaggio all'autore dei *Types of Ambiguity*, esiste una connotazione spaziale del tempo, in certo modo topologica se riguardata nell'ottica del fatto musicale compiuto: in particolare, il *tempo esterno* della musica (in contrapposizione a quello *interno*, che riguarda i rapporti temporali interni ad ogni opera musicale)¹⁸ può essere suddiviso in fasi successive e relative sottosezioni, a seconda della funzione cui assolve¹⁹. *Ambiguity*, perché vi sono aspetti compositivi e performativi della musica nei quali sembra che le prime due fasi (se non addirittura le prime tre) coincidano o si intreccino e sovrappongano continuamente.

È noto come la composizione del *Violin-konzert* di Brahms sia avvenuta con e durante una continua rilettura dell'amico e celebre virtuoso József Joachim; così come la redazione della partitura de *La lontananza nostalgica utopica futura. Madrigale per più "caminantes" con Gidon Kremer, per violino solo e 8 nastri magnetici* di Luigi Nono ponga problemi fin oggi apparentemente non sperimentati dalla filologia musicale²⁰. La concezione soggettivistica del compositore quale unico e sommo autore, situato su un piano privilegiato rispetto all'interprete, lascia il posto ad una vera e propria rivoluzione, nella quale l'autorialità del compositore si esplica nel condurre l'interprete alla

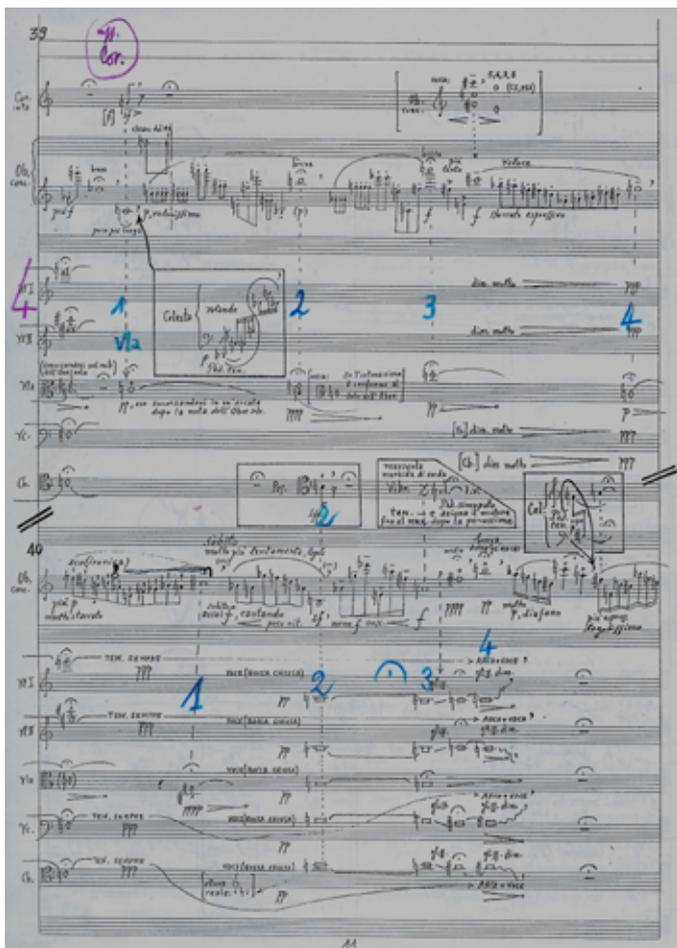
ποίησις musicale: dalla σύνθεσις ("composizione") dello pseudo Longino alla risposta alla domanda di *Monsieur Teste* – ποιεῖν ("poièin") – alla 'persuasione' michelstaedteriana; come è il caso di Gidon Kremer, che compone egli stesso insieme con il compositore. Il passo successivo è l'inclusione dello spettatore nell'atto costitutivo dell'oggetto estetico²¹: il *Prometeo* di Nono viene concepito negli stessi anni della *Ästhetische Erfahrung* di Jauss. Riprendendo il discorso a proposito della sovrapposizione delle prime tre fasi temporali, un ulteriore caso in cui questo fenomeno si manifesta in maniera eclatante è l'*improvvisazione*, che assume diverse sembianze



Alberto Caprioli, *Elegia per Carlo Michelstaedter* (1997-1998), partitura, p.7

anche nella musica contemporanea: nelle sue continue variazioni, fondate antinomicamente sulla cristallizzazione di paradigmi e insieme su parti apparentemente libere da ogni vincolo, l'improvvisazione (composizione e performance allo stesso tempo) parrebbe voler instaurare un diverso rapporto con il tempo e con la storia. Da questo deriva un'ulteriore considerazione, che riguarda la stessa musica codificata ("scritta in partitura"): l'atto performativo dell'interprete di qualsiasi musica – che ricrea ad ogni esecuzione una nuova interpretazione

di un pezzo che non esisterebbe altrimenti se non 'sulla carta' – è, almeno in parte, assimilabile a un'improvvisazione. Dal punto di vista ontologico, se non estetico, l'interprete gode quindi di prerogative assai simili a quelle del compositore. Ciò appare evidente quando si abbiano sufficienti cognizioni di *storia dell'interpretazione* – disciplina empirica e ancor oggi assai poco praticata e codificata – che rischia di lasciare il posto alla semplice giustapposizione di documenti di valore storico differente nel contesto globale della rete, dove interpretazio-



Alberto Caprioli, *Elegia per Carlo Michelstaedter* (1997-1998), partitura, p.11

ni del genere più svariato vengono continuamente riproposte in modo anonimo, senza metterle in rapporto con la storia o con la storia della cultura. Atteggiamenti che sembrano dettati dai capricci di *Madama Moda* di leopardiana memoria, nel migliore dei casi; nel peggiore, fin lì del caso o di malcelate sudditanze nei confronti dell'*advertising*. *Χρόνος* pare rivivere nell'abisso primigenio del *Χάος* esiodeo.

Chronos II

L'occasione che mi viene concessa di parlare di una mia

composizione tenta di sfuggire a questo *décalage* segnalando una coincidenza, cui corrisponde di fatto una svolta nel mio percorso compositivo: l'*Elegia per Carlo Michelstaedter*, per oboe (anche oboe d'amore) concertante e strumenti²², scritta tra il 1997 e il 1998 su commissione dal Teatro Comunale di Bologna²³, si situa, nel tempo relativo che passa tra l'inizio della mia apparizione pubblica come compositore e questo articolo, in una sorta di *Hälfte des Lebens*.

A parte alcuni pezzi giovanili eseguiti durante gli anni di studio (tra cui un *Abendlied* per soprano e orchestra su testo di Hölderlin, che in tempi lontani destò l'interesse di un critico raffinato quale Gian Paolo Minardi), risale al 1983 alla Radio di Salisburgo l'inizio della mia attività di compositore con i *Sonetti di Shakespeare* per voce di fanciullo e dieci strumenti. Tra questo brano e il mio ultimo *Andante adagio* per violino solo, composto nell'autunno 2013, sono trascorsi trent'anni. L'*Elegia per Carlo Michelstaedter* si situa esattamente a metà percorso, nel 1998, e rappresenta l'opera che ha segnato l'apparizione ufficiale della mia musica sulla scena italiana²⁴.

A partire da *Vor dem singenden Odem*, eseguito nel 1990 a Perugia sotto gli auspici di Heinz Klaus Metzger e riproposto due anni più tardi in una nuova strumentazione²⁵, l'*Elegia* riprende alcuni aspetti compositivi che possono costituire ulteriore materia di discussione in questa sede: segnatamente, la percezione del *tragico* trasposta in una composizione musicale alla cui base è il rapporto con un testo letterario.

Di quegli anni di appassionante lettura mi pare utile rammentare una pagina della già citata Françoise Escalé, che riprende e approfondisce le fulminanti intuizioni musicali di Roland Barthes più sopra citate:

Si la littérature demande parfois à la musique des modèles formels qu'elle essaie non sans mal d'adapter et de transposer, mais aussi avec des réussites ponctuelles, partielles ou localisées, de son côté la musique veut signifier, dénoter à l'instar du langage verbal. Certains esprits ont même rêvé de faire de la musique une langue de communication capable de rivaliser avec ou de se substituer aux langues naturelles. [...] le sens - non la signification - est coextensif au langage musical²⁶: toute forme est porteuse, inductrice de sens, même si celui-ci, dans le cas de la musique, reste difficile à expliciter. Dans

ses schèmes, ses courbes, ses lignes, la musique parle. Sinon, pourquoi serait-elle ce langage intersubjectif que nous savons, instaurant la réciprocité, l'échange par quoi est scellé le lien sodal lui-même? Reprocher, comme on l'entend ici ou là, à la musique contemporaine de n'être pas expressive, d'être vide de sens, pure construction sonore, est irrelevant. Tout ce qui apparait dans une œuvre musicale est virtuellement contenu aussi bien que forme. Cela dit, tout se passe comme si, à certaines époques plus qu'à d'autres, la musique voulait dénoter, référer, recourant d'abord à une langue commune (le système tonal devient à partir du XVII^e siècle la langue musicale de l'Europe occidentale), puis, dans le cadre de poétiques et de rhétoriques spécifiques, à toutes sortes de moyens, figures et procédures²⁷.

Musica e testo

Il testo letterario alla base dell'*Elegia per Carlo Michelstaedter* è apparentemente 'assente': non cantato né recitato, né presente in partitura, come era la lirica di Trakl *In Venedig per Vor dem singenden Odem*, viene reso noto qui per la prima volta²⁸. Si tratta di una poesia di Carlo Michelstaedter dedicata alla giovane Jolanda de Blasi, compagna di studi di cui era innamorato e alla quale aveva inviato il mese prima il proprio autoritratto²⁹, che sarebbe divenuta trent'anni più tardi l'editrice del postumo *Solus ad solam* dannunziano:

Senti Iolanda come è triste il sole
e come stride l'alto del vento –
passa radendo i vertici fi riti
un nembo irresistibile.

Senti, è sinistro il grido degli uccelli
vedi che oscura è l'aria
ed è fuliggine
nel raggio d'ogni luce e dal profondo
sembra levarsi tutto quanto è triste
e doloroso nel passato e tutte
le forze brute in fremito ribelle
contaminarsi irreparabilmente.

Scompose il nembo irreparabilmente
il tuo sorriso,
Iolanda, e mi percorse
con ignoto terrore il core altero. –
Che è questo che s'attarda insidioso
nel nostro sguardo allor che senza fi e
immoto intenso dalle nere ciglia
arde di vicendevoles calore?
Perché di fosca fiamma la pupilla



Alberto Caprioli, *Elegia per Carlo Michelstaedter* (1997-1998), partitura, p.18

s'accende nel languore disperato?
Perché non ride amore
come rideva amico nelle tenui
sere di maggio?
È più forte, più forte
questa torbida fiamma di desio
e mentre tutto intorno a me precipita
mentre crolla nel vortice funesto
ogni affetto, ogni fede, ogni speranza
sbatte le rosse lingue e s'attorciglia
inestinguibile.

E più, e più, e più nel cielo fumido
arde l'ansia selvaggia e dolorosa
purché io sugga dai tuoi occhi il fascino
purché io senta le tue mani fremere
purché io colga alla tua bocca fervida
la voluttà infinita del tuo bacio
Iolanda, e l'ebbrezza infinita. –
Giugno 1907³⁰

Nell'ottica dell'opera filosofica di Michelstaedter, il cui valore è stato definitivamente riaffermato più volte in tempi recenti da Massimo Cacciari³¹, l'idea di partire da un testo poetico può apparire come una provocazione: ma la provocazione è anche nostalgia (in senso letterale

< νόστος, ritorno e άλγος, dolore), ‘dolore del ritorno’ verso il più grande pensatore italiano Giacomo Leopardi da parte del suo più geniale “discepolo” Carlo Michelstaedter³²: affi tà che, di pari passo con le opere filosofiche, investe continuamente la ricerca linguistica operata nelle “Ruinen, einzelne Adlerfittiche”³³ rappresentate dai frammenti poetici del giovane filosofo goriziano.

Mentre la lirica è senza titolo, quello della composizione fa volutamente riferimento a un genere (quello elegiaco del mondo classico) che da Properzio a Ovidio ha inteso esaltare lo stato pacifico in opposizione all’epica, luogo di un’aperta celebrazione dell’eroe legata ai temi della guerra e del militarismo: con l’elegia il conflitto esteriore dell’eroe si sposta verso il conflitto interiore dell’eros.

Il senso del tragico che affiora nel testo di Michelstaedter è di chiara derivazione hölderliniana e, attraverso Nietzsche (la «psicologia dell’orgiastico» della *Götzendämmerung*, che considera il dolore come stimolo e interpreta il pessimismo della Grecia classica in senso schopenhaueriano), si definisce come termine che accoglie in sé le contraddizioni e le problematicità, in cui la verità comprende in sé la sua stessa negazione. Heidegger, rileggendo Nietzsche, sintetizza che «Tragödie ist dort, wo das Furchtbare als der zum Schönen gehörige innere Gegensatz bejaht wird»³⁴.

Nei versi di Michelstaedter, oltre all’evidente riferimento ai modelli del mondo classico, da Apollonio Rodio a Catullo (distici elegiaci sono quelli del celebre *Odi et amo*)³⁵, si può ravvisare una chiara influenza leopardiana (l’*enjambement* dei vv.10-11, il primo emistichio del v.17 e il secondo del successivo, l’uso di termini quali *altero*, *desio*, *funesto*, le immagini della “pupilla” e delle “nere ciglia”, per citare solo i più evidenti)³⁶, ma anche l’uso di una lingua vicina a quella, allora agli albori, dei *Canti Orfici* di Dino Campana: in alcune immagini (il cielo *triste*, il colore rosso, il fumo), assonanze (vertice *colorito* / vertice *fiorito*) e iperboli (*irresistibile*, *inestinguibile*, *irreparabilmente*)³⁷.

La presenza *sub specie absentiae* del testo letterario nella composizione (quasi una trasfigurazione del *Lied ohne Worte*) è data dalla forma musicale, che nasce ed è interamente costruita a partire dalle strutture linguistiche della lirica, analizzata dal punto di vista dell’occorrenza fonematica e del rapporto di interdipendenza che si instaura tra i fonemi, costituendo quella che si può definire la “musica della poesia”. Intraducibile di per se stesso in musica, a tale rapporto è assimilata una corrispondenza con i vari parametri musicali: ordinati in base al materiale letterario, essi vengono reinterpretati e reinventati in maniera musicale durante la stesura della partitura, e innestati come gesti di danza sul palcoscenico del disegno architettonico formale.

Questo mettersi in rapporto con l’essenza musicale del testo letterario è un passo ulteriore, al di là della visione schönberghiana del testo “come generatore di ordine”,

dove la musica “ricompon e riorganizza il senso, la *tendenza* del testo”³⁸; qui la ‘ricomposizione’ si trasforma in pura composizione, perché il testo è assente, ed esiste in quella che Giovanni Morelli definisce «relazione compositiva memoria / oblio»³⁹; prima di giungere alla “perdita della memoria” di Heidegger – quella che Massimo Cacciari definisce «memoria dell’oblio»⁴⁰ –, passa attraverso le straordinarie intuizioni di Proust, influenzate dal simbolismo bergsonian del tempo⁴¹.

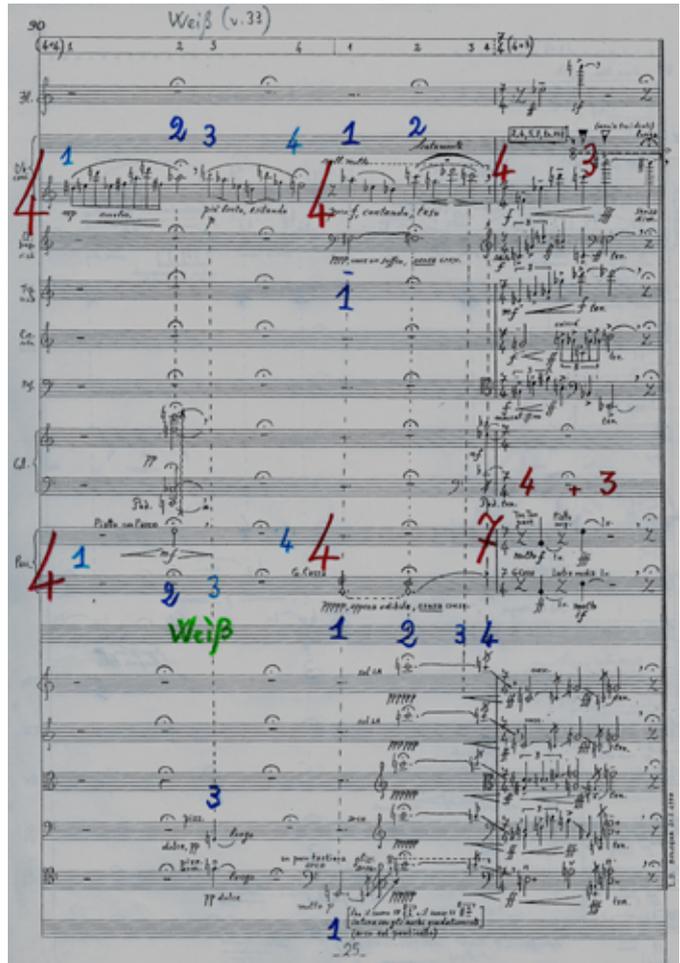
A causa della vivezza e della mobilità delle strutture linguistiche che soggiacciono all’organizzazione fonematica della lingua, cui non potrebbe corrispondere certa meccanicità delle durate musicali tradizionali, durante la stesura musicale mi sono avvalso di metri e durate irregolari e di un’escursione dinamica molto ampia, che parte dall’inudibile per giungere al massimo possibile del fortissimo. La stessa strumentazione è stata determinata dalla struttura del poema. Come ha rilevato Mario Bortolotto⁴², già a partire dalle battute iniziali immerse in un pianissimo impalpabile, l’intento è quello di coinvolgere l’uditorio in una sorta di palinogenesi, ciascuno facendo rinascere la propria percezione delle dinamiche dalle soglie del silenzio. L’attore principale non è soltanto il suono, ma il “suono espressivo”, di una liricità patente, con le sue continue mutazioni e contrappunti di timbri. Immerso nella trama degli strumenti dell’orchestra, i cui colori si intrecciano continuamente e si confondono, l’oboe solista appare dapprima lontano, quasi timidamente, come in uno sfumato, per manifestarsi di lì a poco come protagonista di un vero e proprio monologo interiore, intercalato con il proprio *Doppelgänger* (l’oboe d’amore) in un breve episodio centrale.

Nel finale *fortissimo* dell’orchestra il solista rimane improvvisamente solo, allo scoperto, come riemerso dalla caverna: una lunga nota nella regione sovracuta, collocata due ottave sopra la tessitura normale e ottenuta con una preziosa tecnica strumentale⁴³ resta, come luce abbagliante, per un attimo sospesa; prima di scomparire definitivamente nel buio dell’estremo silenzio, quasi grido soffocato sulla soglia del nulla: «La tua morte è una cometa»⁴⁴.

Note

1 «Molti tentarono – invano – di dire con gioia ciò che più è gioia: qui, fi almente, nel lutto, si esprime». Cit. come «Hölderlins Distichon über den König Ödipus» in P. Engelmann, Ludwig Wittgenstein, Briefe, Begegnungen, Erinnerungen, Haymon Verlag, Innsbruck 2006, p. 107. (P. Engelmann, Lettere di Ludwig Wittgenstein con Ricordi, tr. it. di I. Roncaglia Cherubini, prefaz. di J. Schächter, appendice di B.F. McGuinness, La Nuova Italia, Firenze 1970, tratta dall'originale in lingua inglese P. Engelmann, Letters from Ludwig Wittgenstein. With a Memoir, Basil Blackwell, Oxford 1967). La traduzione italiana dei versi hölderliniani qui riportata è quella di Enzo Mandrizzato (F. Hölderlin, Le liriche, Tomo I, Adelphi, Milano 1977, pp. 410-411).

2 Cfr. Il saggio del 1937-38, Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo, in M. Bachtin, Estetica e romanzo, tr. it. di C.S. Janovi, Einaudi, Torino 1979, p. 231: «Questo termine è usato nelle scienze matematiche ed è stato introdotto e fondato sul terreno della relatività (Einstein). A noi non interessa il signifi ato speciale che ha nella teoria della relatività, e lo trasferiamo nella teoria della letteratura quasi come una metafora (quasi, ma non del tutto); a noi interessa che in questo termine sia espressa l'imprescindibilità dello spazio e del tempo (il tempo come quarta dimensione dello spazio)». Interessante sarebbe osservare in quale misura si possa assimilare alla musica l'intuizione che compare nelle Osservazioni conclu-



Alberto Caprioli, *Elegia per Carlo Michelstaedter* (1997-1998), partitura, p. 25



Bologna, Feste Musicali, Ex Offic a Staveco, 10 settembre 1998, prove per l'esecuzione dell'*Elegia per Carlo Michelstaedter* di Alberto Caprioli; da sin.: Tanja Eick, Gabriele Raspanti, Carlo Tenan (oboe solista), Alberto Caprioli (direttore) e gli Strumentisti dell'Orchestra da Camera Città di Ferrara. (© Foto Primo Gnani, Bologna)

sive aggiunte nel 1973, la 'cronotopia' della lingua come «tesoro di immagini»: «Cronotopica è la forma interna della parola, cioè il tratto mediatore grazie al quale gli originari significati spaziali sono trasferiti ai rapporti temporali (nel senso più ampio)» (Ivi, p. 398).

3 «Die Griechen haben denn auch, zumal seit Platons Zeit, das Erkennen als eine Art Sehen und Schauen begriffen, was sich in dem heute noch üblichen Ausdruck des »Theoretischen« anzeigt, worin θέα, der Blick, und δρᾶν, sehen [N.d.R.: recte „machen“] (Theater -Schauspiel) sprechen». M. Heidegger, *Das Sein als idéa, als ἀγαθόν, als Bedingung*, in *Nietzsche. II. Band, Gesamtausgabe*, I. Abt., Bd. 6.2, hrsg. B. Schillbach, Klostermann, Frankfurt am Main 1997, p. 223.

4 «Solitude» invece dichiaratamente propria, secondo Roland Barthes, della «réception radiophonique» (v. oltre nel testo). Chiedo perdono al lettore per i tre successivi incroci spazio-temporali tra le note e il testo, al quale – per rendere ragione della polifonia di rimandi tra i testi-personaggi di questo dialogo immaginario – meglio sarebbe convenuto l'uso delle figure geometriche care ai semiologi.

5 Già chiaramente espresso nel quartultimo capoverso della lezione ginevrina di Luigi Nono citata più oltre nel testo («Après, il y a la ritualité du concert»), il tema del concerto come rituale è stato affrontato di recente da Renaud Tarlet, che prende le mosse dall'approccio funzionalistico di Malinowski per giungere ad una conclusione che pare legittimare (ma in senso, come si vedrà, negativo) la provocazione di Giovanni Morelli di cui si parlerà poco più oltre (cfr. nota 5): «Mais, dans un monde de sens où l'appréhension scientifique a, pour l'essentiel, fait le deuil de la plénitude du monde, compris plus que jamais que «tout ce qu'elle sait c'est qu'elle ne sait rien», la pratique artistique et, partant, musicale, est peut-être l'un des derniers havres modernes de réconciliation avec cette idée de plénitude». *Le rituel du concert et la question du sacré*, rivista online «Appareil», 3, 2009 (<http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=841>).

6 «L'immagine di Nono avvolto nel mantello là nel momento in cui ode il flauto suonare quasi-un-silenzio della esperienza del sacrificio si sta dunque cancellando. Lascia il posto ad un altro ritratto di figura in piedi non più nel lontano libro dei partages, delle sovversioni, delle prove, dei margini, delle interrogazioni, ma nel gran libro della grande Storia della Musica. Della grande bella e comunicativa «musica da concerto» (p. 138). Dapprima apparso su «Belfagor», anno I, 1, pp. 35-68, poi in G. Morelli, *Scenari della lontananza. La musica del Novecento fuori di sé*, Marsilio, Venezia 2003, pp. 95-138.

7 Dal punto di vista storico e antropologico – oltre ai vari saggi di William Weber, a partire dall'articolo apparso sulle «Annales» (W. Weber, *Mentalité, tradition et origine du canon musical en France et en Angleterre au XVIII^e siècle*, «Annales. Économies, sociétés, civilisation», 4, 1989, pp. 849-873) –, dopo l'antesignano *Musique et communication: les formes du concert* di Élisabeth Bernard (in *La musique en France à l'époque romantique (1830-1870)*, Flammarion, Paris 1991, pp. 59-99), il tema è stato oggetto di studi di area francese e tedesca solo in anni recenti, rilanciati dall'intelligente Françoise Escal con il suo *Le concert. Approche esthétique* (in F. Escal, F. Nicolas (éds.), *Le Concert. Enjeux, fonctions et modalités*, L'Harmattan, Paris 2000, pp. 217-253), cui hanno fatto seguito, tra gli altri: C. Charle, *Les théâtres et leurs publics: Paris, Berlin, Vienne, 1860-1914*, in C. Charle, D. Roche (éds.), *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes, XVIII^e-XX^e siècles*, Publications de la Sorbonne, Paris 2002, pp. 403-420; H.E. Bödeker, P.

Veit, M. Werner (éds.), *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris 2002; Hans Erich Bödeker, Patrice Veit (éds.), *Les sociétés de musique en Europe, 1700-1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*, Berliner Wissenschafts- erlag, Berlin 2007; H.E. Bödeker, P. Veit, M. Werner (éds.), *Espaces et lieux de concert en Europe, 1700-1920. Architecture, musique, société*, Berlin, Berliner Wissenschafts- erlag, 2008; H.E. Bödeker, P. Veit, M. Werner (éds.), *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe, 1700-1920. Institutionnalisation et pratiques*, Berliner Wissenschafts- erlag, Berlin 2008.

8 Completamente riplasmata, correggendo gli errori linguistici e riadattando lo stile improvvisativo in una serie di aforismi, intitolata *L'erreur comme nécessité*, in L. Nono, *Écrits. Réunis, présentés et annotés par Laurent Feneyrou [...]*, Christian Bourgois, s.l. [Paris] 1993, pp. 256-257; dopo le frammentarie pubblicazioni in «Révolution», CLXIX (27 mai-2 juin 1983), pp. 50-51 e sulla «Schweizerische Musikzeitung. Revue Musicale Suisse», CXXIII, pp. 269-271; la lezione è ora disponibile in formato audio nel CD allegato alla riedizione francese *Écrits. Nouvelle édition française de Laurent Feneyrou basée sur l'édition italienne d'Angela Ida De Benedictis et de Veniero Rizzardi*, Contrechamps, Genève 2007, condotta su quella italiana più accreditata L. Nono, *Scritti e colloqui*, a cura di A.I. De Benedictis e V. Rizzardi, Ricordi-LIM, Milano 2001.

9 R. Barthes, *Musica Practica*, «L'Arc», 1970; poi in *Lobvie et lottus. Essais critiques III*, Seuil, Paris 1982, pp. 234-235, tr. it. *Lovvio e lottuso*, Einaudi, Torino 1985.

10 L. Nono, *Prometeo, tragedia dell'ascolto*, per solisti vocali e strumentali, coro, orchestra e live electronics (testi raccolti ed elaborati da Massimo Cacciari, dispositivi luminosi di Emilio Vedova), Milano, Ricordi, N° 133786. Prima esecuzione: Venezia, Chiesa di San Lorenzo, 25 settembre 1984. Cfr. M. Cacciari, *Per il Prometeo*, in *Schoenberg & Nono: a birthday offering to Nuria on May, 2002*, a cura di A.M. Morazzoni, premessa di N. Schönberg Nono, L.S. Olschki, Firenze 2002.

11 G. Cantarano, *Immagini del nulla. La filosofia italiana contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano 1998, pp. 276-278.

12 L. Nono, *Ascoltare le pietre bianche*, intervista di F. Miracco, «Il Manifesto», 23 ottobre 1983, *passim*.

13 «C'è una via che conduca dal tempo originario al senso dell'essere? Il tempo si rivela forse come l'orizzonte dell'essere?» (M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1967¹¹, § 83, p. 437. La tr. it. è quella di P. Chiodi (M. Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1976), condotta sulla stessa undicesima edizione di Tübinga, con il ripristino del penultimo corsivo originale sfuggito al proto (§ 83, p. 520).

14 A. Caprioli, *Eværnesto, duo concertante per flauto basso e clarinetto contrabbasso, accompagnati da quattro archi in sala, un percussionista itinerante e tre ottoni in eco* (Vienna, Festival Wien Modern, Konzerthaus, 28.10.1995); in occasione della prima esecuzione è stato necessario smontare due file di sedie nel Mozart-Saal del Konzerthaus viennese, per trovare lo spazio sufficiente a sistemare in sala i quattro strumentisti ad arco intorno al pubblico. Cfr. lo schema architettonico della composizione in *Wien Modern 95. Musik aus Italien*, Verein Wien Modern, Vienna 1995, pp. 69-71.

15 Mi riferisco al passo del *Cratilo* in cui si fa riferimento all'etimologia Μοῦσαι < μῶσθαι: «Alle Muse poi e in generale alla musica il legislatore pose questo nome, come è verisimile, dal verbo μῶσθαι ('investigare') e dalla ricerca e dalla filosofia» («τὰς δὲ Μοῦσας τε καὶ ὅλως τὴν μουσικὴν ἀπὸ τοῦ μῶσθαι, ὡς ἔοικεν, καὶ τῆς ζητήσεώς τε καὶ φιλοσοφίας τὸ ὄνομα τοῦτο ἐπωνόμασεν»). *Cratylus*, 406a). Nello stesso dialogo, poche righe prima, l'armonia musicale è posta in relazione con quella celeste: «Quanto all'arte musicale, occorre tenere presente, come in ἀκόλουθόν τε καὶ τὴν ἄκοιτιν ('seguace e coniuge'), che la alpha spesso significa a τὸ ὅμοῦ ('insieme'), e anche qui τὴν ὁμοῦ πόλησιν ('il movimento insieme') sia per quel che riguarda il cielo, che chiamano poli, sia per quel che riguarda l'armonia nel canto che viene chiamata sinfonia, poiché tutte queste cose, come dicono gli intenditori in fatto di musica e di astronomia, si muovono tutte insieme a una certa armonia. Questo dio infatti sovrintende all'armonia muovendo tutte queste cose così presso gli dèi, come presso gli uomini» («κατὰ δὲ τὴν μουσικὴν δεῖ ὑπολαβεῖν [ὡσπερ τὸν ἀκόλουθόν τε καὶ τὴν ἄκοιτιν] ὅτι τὸ ἄλφα σημαίνει πολλαχού τὸ ὅμοῦ, καὶ ἐνταῦθα τὴν ὁμοῦ πόλησιν καὶ περὶ τὸν οὐρανόν, οὓς δὴ πόλους καλοῦσιν, καὶ [τὴν] περὶ τὴν ἐν τῇ ᾠδῇ ἁρμονίαν, ἣ δὴ συμφωνία καλεῖται, ὅτι ταῦτα πάντα, ὡς φασιν οἱ κομψοὶ περὶ μουσικὴν καὶ ἀστρονομίαν, ἁρμονία τινὶ πολεὶ ἅμα πάντα: ἐπιστατεῖ δὲ οὗτος ὁ θεὸς τῇ ἁρμονίᾳ ὁμοπολῶν αὐτὰ πάντα καὶ κατὰ θεοῦς καὶ κατ' ἀνθρώπους»). *Cratylus*, 405c-d. Le cit. sono tratte dalla traduzione che si trova nel sito del Liceo Ginnasio Luigi Galvani di Bologna, che ringrazio, e da *Platonis Opera*, ed. J. Burnet, vol. III, Clarendon Press, Oxford 1903).

16 In opposizione alle bandite «θρηνώδεις ἁρμονία» ("armonie lamentose", Ivi, *Repubblica*, 398e).

17 Se persino in una delle più note opere di consultazione quale il *Grove's Dictionary of Music and Musicians* – dove peraltro il tempo (*Time*) è definito, a dispetto di Bachtin, «a non-spatial continuum of past, present and future in which music exists and is understood» – vi è una sorta di *impasse* metodologico nell'interpolazione tra i concetti di *tempo* e *ritmo*, per cui la bibliografia della brevissima voce *Time* rimanda a quella

di *Rhythm* (ove sono messi insieme indiscriminatamente lavori dedicati all'uno e all'altro), vale la pena di accennare brevemente alla complessità insita nei concetti di *tempo fisico* che fanno riferimento ad una durata musicale e in quelli che sono posti in relazione al *tempo storico*; dove, in virtù del taglio antropocentrico, l'importanza viene data ai rapporti di vario genere che intercorrono tra gli eventi e alla loro successione cronologica prima ancora che alla loro durata.

18 A proposito dei concetti sopra esposti, si può definire *tempo esterno* della musica quello che riguarda i rapporti con la storia e la dimensione macroscopica dell'evento musicale, mentre il *tempo interno* all'opera musicale, la cui dimensione è al contrario microscopica, si articola in quattro differenti accezioni, il cui uso in musica è piuttosto frequente: la prima, quella che corrisponde in fisica alla *velocità* (in musica *indicazione metronomica*), si riferisce ad una decisione dettata da esigenze estetiche oltreché tecnico-musicali, fisiche e psicoacustiche, e corrisponde al numero di *unità di tempo* musicali contenute in un minuto; la seconda, sinonimo di *indicazione agogica* o *indicazione di tempo*, ha la possibilità di indicare il carattere del brano, lasciando all'interprete – anche in mancanza dell'indicazione metronomica, che costituisce di per se stessa un dato relativo, suscettibile di interpretazione – ulteriore libertà entro limiti piuttosto indeterminati (*Adagio*, *Andante*, *Allegretto*, *Allegro*, *Presto*, ecc.) attraverso l'aggiunta di aggettivi: *Andante mesto*, *Allegro vivace*, ecc.; estensione metonimica della seconda è la terza accezione, che sta invece per *movimento* (parte di una composizione in più movimenti, quali la sonata, la sinfonia, il concerto, contraddistinte per l'appunto dalla rispettiva indicazione agogica: «ultimo *tempo* della sinfonia», sinonimo di «*Allegro fi ale* della sinfonia»); a sua volta da non confondere con questa è la quarta, l'*agogica tout court* – assimilabile al concetto fisico di *accelerazione* (si segno positivo o negativo, in musica *accelerando* e *rallentando*) – che descrive, dandone mere definizioni empiriche, le micro-variazioni temporali che interessano i singoli valori ritmici della frase musicale, quali il *rubato*: la meno determinabile e allo stesso tempo la più importante ai fini dell'interpretazione musicale.

19 Come aveva puntualizzato Jauss, compito dell'estetica non è solo quello di occuparsi dell'*essenza dell'arte* in quanto oggetto della *scienza del bello*, ma anche quello di indagare il nesso a lungo trascurato dell'*esperienza dell'arte*, della prassi estetica come attività di produzione, di ricezione e di comunicazione. Cfr. H.R. Jauss, *Rezeptionsästhetik und literarische Kommunikation in Auf den Weg gebracht. Idee und Wirklichkeit der Gründung der Universität Konstanz. Kurt Georg Kiesinger zum 75. Geburtstag gewidmet*, H. Sund, M. Timmermann (hrsg.), Universitätsverlag, Konstanz 1979, pp. 387-397 (tr. it. in *Estetica della ricezione*, tr. it. di A. Giugliano e introd. di A. Mattei, Guida, Napoli 1988). A proposito della composizione musicale, se la prima fase è quella di ideazione e di redazione, la seconda è costituita dal tempo di lettura del – o degli – interpreti, che può coincidere o meno con il cosiddetto 'tempo di prova' – *prova* intesa musicalmente come *répétition*; è evidente come entrambe queste fasi possano essere messe in relazione con la storia (la storia *tout court* e la storia delle idee, prima ancora che la storia della musica); la successiva terza fase diviene sempre più ambigua e ambivalente, in quanto consiste nel tempo di esecuzione e insieme nel tempo storico nel quale essa avviene, cui corrispondono altrettanti tempi e condizioni degli ascoltatori; allo stesso modo, quella che potrebbe definire la quarta fase si ramifica ulteriormente, rappresentando i tempi di esecuzione successivi

e gli altrettanto differenti tempi storici che separano le successive esecuzioni, cui di nuovo corrispondono altrettanti tempi e condizioni degli ascoltatori. A partire dai lavori di Jauss, materia imprescindibile per un'estetica della ricezione musicale è questa, che potrebbe definirsi *filologia della ricezione musicale*. Cfr. la raccolta di saggi *Perspectives de l'esthétique musicale: Entre théorie et histoire*, A. Arbo (éd.), Paris, L'Harmattan 2007; *Esthétique de la réception. Actes de la Rencontre interartistique du 22 mars 2005*, édités par A.-M. Gouiffès et E. Reibel, Observatoire Musical Français, Paris 2007; il capitolo «De «temps» en «temps» (quelques remarques pour l'esthétique musicale)» (pp. 291-300) in A. Arbo, *Archéologie de l'écoute. Essais d'esthétique musicale*, L'Harmattan, Paris 2010; e il § 3.5 *Exécution et interprétation* (pp. 224-230) in A. Arbo, *Entendre comme. Wittgenstein et l'esthétique musicale*, Hermann, Paris 2013.

20 Come rilevava di recente Philip Gossett nel corso di un'intervista radiofonica, non è universalmente noto il fatto che in opere dello stesso Gioachino Rossini la paternità di recitativi, addirittura di intere arie, fosse condivisa o da ascrivere completamente ad altri compositori suoi contemporanei.

21 H.R. Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt 1982, p. 117.

22 Una registrazione della prima esecuzione assoluta (Bologna, Teatro Comunale, 25 febbraio 1998, interpreti Carlo Tenan, oboe e oboe d'amore e Strumentisti del Teatro Comunale di Bologna diretti da Roberto Polastri) si trova nel terzo CD accluso all'*Enciclopedia Italiana dei Compositori Contemporanei*, Flavio Pagano, Napoli 1999.

23 L'opera è stata rieseguita nello stesso anno al Rossini Opera Festival di Pesaro e alle Feste Musicali di Bologna nell'ambito del "Labirinto Leopardi" ideato da Tito Gotti, solista Carlo Tenan e l'Orchestra Città di Ferrara diretti dal compositore (cfr. A. Caprioli, *La metafisica del labirinto: Leopardi retrouvé*, in *Labirinto Leopardi*, Rossini Opera Festival, Pesaro 1998, pp. 34-46, rivisto e ampliato in *Labirinto Leopardi*, Teatro Comunale di Bologna, Feste Musicali, Bologna 1998, pp. 41-54); negli anni successivi alla Radio di Salisburgo nel 2000 (*Nacht der Komponisten*, solista Peter Tavernaro e Österreichisches Ensemble für Neue Musik diretti dal compositore) e al Bologna Festival nel 2002. Di quest'ultima interpretazione (solista Chiara Telleri e Ensemble FontanaMix diretti da Francesco La Licata) è disponibile una registrazione in rete (<http://www.youtube.com/watch?v=WtMlRkw2Yuw>).

24 M. Bortolotto, *Il nuovo, l'antico: indicazioni sulla musica che oggi si scrive*, «Amadeus», Gennaio 2003, p. 12: «[...] L'Elegia per Carlo Michelstaedter, del '98, è lavoro fra i più poetici di Alberto Caprioli [...] È un pezzo per oboe concertante (mutando in oboe d'amore in la) e dodici strumenti: di fascinosissima invenzione sonora, fondata su un'eccezionale gamma di intensità, spaziente da un pianissimo con sette *p* a un *ffff*; ritmicamente costruito su cellule brevi, salvo riservare allo strumento principale qualche insorgenza melodica che può richiamare persino le aulodie di Maderna: metricamente anelante, il tutto, attraverso rubati, echi (anche ironici!), movimenti liberi o irregolari [...]».

25 Come l'*Elegia per Carlo Michelstaedter* e la gran parte dei miei lavori, lo stesso *Vor dem singenden Odem, alla memoria di Luigi Nono*, per flauto (anche ottavino), clarinetto (anche clarinetto basso), violino, viola, violoncello e pianoforte (1990), è ispirato all'ambiente poetico e più profondamente alla struttura fonemica del poema di Georg Trakl *In Venedig (Stille in nächtigem Zimmer. / Silbern flackert der Leuchter / Vor dem singenden Odem / Des Einsamen; / Zaubrisches Rosengewölk. / Schwärzlicher Fliegenschwarm / Verdunkelt den steinernen Raum*

/ Und es starrt von der Qual / Des goldenen Tags das Haupt / Des Heimatlosen. / Reglos nachtet das Meer. / Stern und schwärzliche Fahrt / Entschwand am Kanal. / Kind, dein kränkliches Lächeln / Folgte mir leise im Schlaf). A Venezia (Quiete nella notturna stanza. / Argenteo vacilla il lume / dinanzi al respiro di canto / del solitario; / magiche nuvole di rosa. / Sciame di moscerini nerastri / oscura lo spazio di pietra / e si erge per l'agonia / del giorno dorato il capo / del senzapatrisia. / Immobile / annotta il mare. / Stelle e il cammino nerastro / è scomparso nel canale. / Fanciullo, il tuo sorriso malato / mi ha seguito piano nel sonno») e costruito utilizzando metri inusuali e durate irregolari calcolate secondo il rapporto di sezione aurea, che necessitano di un apposito rigo-guida per il direttore d'orchestra.

26 Di Barthes (che la deriva da A.J. Greimas, *La structure élémentaire de la signification en linguistique*, «L'Homme», 1964, t. 4 n. 3, p.8: «La langue n'est pas un système designé, mais un assemblage — dont l'économie reste à préciser — de structures de signification») è la tesi che la musica sia «champ de signification» e non «système designé»: R. Barthes, *Rasch*, in: aa.vv., *Langues, discours, société. Pour Émile Benveniste*, Paris, 1975, poi ne *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, 1982, p. 273.

27 F. Escal, *Contrepoints. Musique et littérature*, Méridiens Klincksieck, Paris 1990.

28 «[...] debutta l' *Elegia per Carlo Michelstaedter* per oboe (oboe d'amore) concertante e strumenti, fin dal titolo legata ad una predilezione per la cultura mitteleuropea, specie a cavallo tra Ottocento e Novecento, di cui Caprioli non fa mistero. Carlo Michelstaedter (1887-1910), ci ricorda lo stesso Caprioli, fu "poeta filosofo", diviso tra studi di matematica e umanistici, con una vocazione alla pittura di cui restano scarse testimonianze e con una singolare predilezione beethoveniana, visto «sogna di far eseguire 'per legge' in tutte le piazze la *Sonata a Kreutzer*». Alla base di questa *Elegia* c'è dunque un testo di Michelstaedter, che Caprioli però non dichiara esplicitamente. Anzi, nasconde, facendo proprio un assunto di Luigi Nono. "La dedica intende servire — scrive Caprioli — quando serva, da viatico per una rilettura", con Nono appunto opponendosi ad una certa moda favorevole alla 'musica letteraria'. Poi aggiunge: «Lo strumentario, eredità di Bruno Maderna, è anche presa di posizione contro la moda che ha visto trascurare l'oboe nella musica contemporanea degli ultimi anni, nonostante le molteplici risorse timbriche dello strumento, che i virtuosi sanno condurre fino al pianissimo alle soglie dell'inudibile». L'oboe d'amore, strumento dalle sonorità tradizionalmente 'pastorali', compare fugacemente in un episodio centrale. Infine, accanto alla dedica del titolo, ve ne è un'altra, di natura esplicitamente solidale: a Marco Antonio Bazzocchi, "compagno di viaggi letterari"» (F. Festa, *Tra Mitteleuropa e Volkslied*, in *Concerti Break [...] Secondo Ciclo*, programma di sala, Teatro Co-

munale di Bologna, *ad loc.* 25 febbraio e 1° marzo 1998, pp. n.n.).

29 A. Arbo, *Carlo Michelstaedter*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1996, p. 56.

30 C. Michelstaedter, *Poesie*, a cura di S. Campailla, Adelphi, Milano 1987, pp. 48-49.

31 M. Cacciari, *ΔΠΑΝ. Méridiens de la décision dans la pensée contemporaine*, a cura di M. Valensi, Editions de l'Éclat, Combas 1992, in particolare la *Deuxième partie: Le Platon impossible* (I. *Interprétation de Michelstaedter* II. *La lutte "sur" Platon. Michelstaedter et Nietzsche*). In un passo della lunga lettera a Odorico Caramelli (Cento, 14 novembre 1925), lo stesso Giannotto Bastianelli, sodale e compagno di studi di Carlo Michelstaedter assiduo frequentatore delle sue accademie musicali, rivede la propria posizione; cfr. G. Bastianelli, *Gli scherzi di Saturno. Carteggio 1907-1927*, a cura di M. De Angelis, Libreria Musiacle Italiana, Lucca 1991, p. 294 e *passim*.

32 Sul valore dell'opera filosofica di Michelstaedter è una chiara presa di posizione di Sergio Campailla nella prefazione alla nuova pubblicazione de *La persuasione e la retorica* del 1982: «Non so quanti libri siano stati scritti in Italia nel primo decennio del secolo, che formulino un'analisi così esplicita, battente e demolitrice delle strutture della società contemporanea. In questo senso [...] *La persuasione* potrebbe piuttosto apparire, a chi la avvicinasse ai nostri giorni per la prima volta, un testo dell'ultima o della penultima ora, a cui per un espediente editoriale si fosse posta la data del 1910. Il che dimostra per altra via – e l'unico precedente nella nostra cultura che conti non a caso è il Leopardi – il livello europeo in cui questo testo si colloca, per le matrici culturali come per la qualità» (C. Michelstaedter, *La persuasione e la retorica*, a cura di S. Campailla, Adelphi, Milano 1982, pp. 23-24); di Massimo Cacciari sono le espressioni «le plus grand penseur italien» e «son plus génial "disciple"» attribuite rispettivamente a Giacomo Leopardi e a Carlo Michelstaedter in *ΔΠΑΝ. Méridiens de la décision dans la pensée contemporaine*, cit., p. 14.

33 «Rovine, singole penne d'aquila»: è l'espressione utilizzata a proposito dei *Préludes op. 28* di Chopin da parte di R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1914⁵, p. 418.

34 «V'è tragedia là dove il terribile viene affermato come l'intima antitesi del bello, che del bello fa parte». M. Heidegger, *Nietzsche, 1. Band*, G. Neske, Pfullingen 1961, p. 280, tr. it. *Nietzsche*, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1994⁵, pp. 237-238.

35 «Σχέτλι' Ἐρωσ, μέγα πῆμα, μέγα στόγος ἀνθρώποισιν, / ἕκ σέθεν οὐλόμεναι τ' ἔριδες στοναχαί τε γόοι τε, / ἄλγεά τ' ἄλλ' ἐπὶ τοῖσιν ἀπείρονα τετρήχασιν». *Apoll. Rh.*, IV, 445-449 («Funesto amore, grande sventura, abominio degli uomini: da te nascono le contese mortali, i gemiti e i travagli, e ancora si agitano infiniti dolori») *Apollonio Rodio*, *Le Argonautiche*, tr. di G. Paduano, introduz. e commento di G. Paduano e M. Fusil-

lo, *Biblioteca Universale Rizzoli*, Milano 1986. *Sul rapporto tra Catullo e Apollonio Rodio*, cfr. U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, Bd. 2, Interpretationen, *Weidmannsche Buchhandlung*, Berlin 1924, pp. 298-304, che tratta delle fonti del carme LXIV del poeta latino, un epillio in cui si celebra tra gli altri il conflitto tra ἔρωσ (qui Arianna) e ἑροε (καλὸς κἀγαθός) Teseo.

36 Per altero: *Aspasia*, 91; *La ginestra*, 30; per funesto, il celebre v. fi ale del *Canto notturno*; diciassette le occorrenze di *desio*: *A un vincitore nel pallone*, 8; *Bruto minore*, 68; *Alla primavera*, 7; *Ultimo canto di Saffo*, 60; *Il primo amore*, 9; *La vita solitaria*, 54; *Consalvo*, 21; *Al conte Carlo Pepoli*, 36, 40, 100, 156; *Il risorgimento*, 71; *Le ricordanze*, 59, 83, 105; *Sopra il ritratto di una bella donna*, 12; *Il tramonto della luna*, 48; cfr. G. Leopardi, *Canti, edizione critica e autografi*, a cura di D. De Robertis, Il Polifilo, Milano 1984.

37 La prima stesura dei *Canti orfici* è del 1913. Oltre al nesso ἔρωσ-θάνατος, sottolineato da A. Pinchera (*Appunti sulla prosa dei «Canti Orfici» in Dino Campana nel Novecento. Il progetto e l'opera*, a cura di F. Bernardini Napoletano, Officina, Roma 1992, pp. 96 e 129n), la lettura dei *Canti* rivela alcune intertestualità con la lirica di Michelstaedter: «Senti Iolanda come è triste il sole»: (v.1): «Non attristarti o Sole!» (*La notte*, II. *Il viaggio e il ritorno*, p. 39); «e come stride l'alito del vento –» (v.2): «[...] era un alito?» (*Scirocco (Bologna)*, p. 263); «i vertici fi riti» (v.3): «Un vertice colorito» (*Piazza Sarzano*, p. 281); «oscura è l'aria / ed è fuliggine» (vv.6-7): «nell'aria acre di fumo» (*Firenze*, p. 162). Le citaz. sono tratte da D. Campana, *Canti orfici*, ediz. critica a cura di G. Grillo, Vallecchi, Firenze 1990.

38 M. Cacciari, *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*, Adelphi, Milano 1980, p. 85.

39 G. Morelli, *Terza pratica: Nono e la relazione compositiva memoria / oblio*, in Aa. Vv., *Nono*, a cura di E. Restagno, EDT, Torino 1987, pp. 227-235.

40 L'oblio diviene «forza creatrice» in quanto «permette alla memoria di avere un'intenzione» (M. Cacciari, *Conservazione e memoria*, in «ἀν ἄν Κη» n. 1, Firenze, Alinea, marzo 1993).

41 Come ho anticipato in altra sede (A. Caprioli, *L'oubli de la mémoire. Marcel Proust et Luciano Berio*, in *Proust 9. Lecteurs de Proust au XX^e siècle et au début du XXI^e*, vol. 2, éd. J. Brami, Caen, Lettres Modernes Minard, 2012, p. 38) in Proust l'oblio, inteso come negazione della memoria, è quasi sinonimo di morte: al contrario, il tempo, nel suo trascorrere, ha il potere di trasformare i propri istanti in archetipi, opponendo alla percezione della vita ("vie" sotto forma di "idées" / "traduction littéraire, c'est-à-dire intellectuelle") la musica, «où les sons semblent prendre l'inflexion de l'être, reproduire cette pointe intérieure et extrême des sensations [...] que nous retrouvons de temps en temps» (M. Proust, *La prisonnière*, in *À la recherche du temps perdu*, éd. J.-Y. Tadié, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 1987-1989, II, p. 233). Cfr. F. Vial, *Le symbolisme bergsonien du temps dans l'œuvre de Proust*, in «P.M.L.A.», 55, 4, déc. 1940, pp. 1191-1212.

42 V. *infra*, nota 24.

43 Carlo Tenan, allora Primo Oboe dell'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, primo interprete e co-dedicatario dell'*Elegia*, ha compiuto un fondamentale lavoro di ricerca. Le nostre comuni indagini sul suono sono state rese possibili dalle sue non comuni conoscenze strumentali, sempre accompagnate da un autentico afflato musicale.

44 C. Michelstaedter, *La persuasione e la retorica. Appendici critiche*, a cura di S. Campailla, Adelphi, Milano 1995, p. 32.

Le tragedie di Prigov: dal concettualismo alla transdimensione

Mario Caramitti

Prigov è stato, essenzialmente e fundamentalmente, un maestro della creazione totale: grafico raffinatissimo non meno che poliedrico artista visuale, poeta dissettore di duecento anni di stilemi tonico-sillabici e della lingua sovietica tutta, performer furibondo, narratore raffinato che smantella i generi (*fantasy*, memorie, odeporico) iperbolizzandoli e ipertrofizzandoli, inventore a sua volta di generi letterari (dagli alfabeti alle premesse), musicista a tempo perso e sorprendente librettista, attore di talento, di norma di se stesso, sia in episodi di film (German Sr., Lungin) che nella vita sociale intesa come performance ininterrotta del classico vivente Dmitrij Aleksandrovič Prigov.

Se tutti questi ruoli e ipostasi creative e create sono costantemente e molteplici intersecati, non c'è luogo dell'arte in cui meglio divampino, incarnando la vocazione ontologica al mucchio selvaggio, che la scena non scena del teatro. Il Prigov drammaturgo è un concentrato e uno specchio multiplo di tutti gli altri Prigov, il gesto e la situazionalità che estraggono, come da un dente devitalizzato, il succo concettuale della parola poetica e dell'oggetto artistico riconvergono, si rifisicizzano nei testi teatrali. In buona sintesi, un testo teatrale prigoviano, mai pensato per una concreta, coeva vita scenica, è insieme performance, installazione drammatizzata, narrazione per l'orecchio e narrazione per l'occhio, messinscena dell'io. Sintesi, insomma, totale. E se *akcija*, che vale diacronicamente sia happening che performance, è un'eloquentissima proiezione metatestuale, più spesso il teatro di Prigov chiama se stesso *dejstvo*, il luogo culturale dove la recitazione si fa rito, e viceversa.

Per quanto centrale e cruciale, realmente consuntivo, il teatro di Prigov è pochissimo noto. Ed episodiche ne sono non solo le rappresentazioni, ma persino le pubblicazioni:¹ diversi dei testi teatrali più brevi sono tut-

tora inediti. La stesura risale in gran parte agli inospiti anni sovietici, nei quali la non spendibilità aprioristica sulla scena fisica condannava (non senza uno specifico d'incentivo) a una vita scenica cartacea, virtuale, introflesca – come la creazione prigoviana tutta – oltre ogni confine. Da qui un'ulteriore, radicale invenzione di genere: un *continuum* verbale che vive in egual misura di battute intese forse più per essere lette e di didascalie intese forse più per essere dette. Negli interstizi, che ancora attendono di essere sondati in scena da un allestimento d'alto livello, un regista intratestuale-protagonista esterno che è sempre, ovviamente, Prigov, cioè uno tra i Prigov, tutto controlla, coordina, propone e smonta, inducendo (il verbo paradigmatico del teatro prigoviano) personaggi e spettatori a gesti, sempre sospesi tra i mondi, di altissima intensità drammatica, *in primis* l'omicidio e il suicidio.

Drammi raccontati, o drammi per didascalie, secondo il laboratorio prigoviano, i due testi più lunghi, *Catarsi, ovvero Il crollo di tutto quanto è sacro* (*Katarsis, ili krach vsego svjatogo*) e *Il cane nero, ovvero Weisskat* (*Čěrnij pēs, ili Weisskat*) sono anche tragedie a tutto tondo e a tutti gli effetti, non solo perché, sin dal titolo, iscritte da una costante tensione metatestuale nella connotazione e nella memoria del genere, e non solo per l'assoluta unità d'intenti con cui sono finalizzate ai fatali esiti suddetti. L'autentico vincolo a una millenaria tradizione testuale lo impone l'ininterrotta, travalicante, vessatoria e autovessatoria riflessione sui meccanismi di raccordo dell'etica e della morale alle supreme architetture ontologi-

che che ci sovrastano e ci permeano. Un autentico centro gravitazionale metafisico, cruciale e ineludibile, in nulla infic ato, grazie alla plurivocalità intrinseca nella parola prigoviana, dalla costante simbiosi con un'onnivorosiva e soverchiante ludicità.

Il modello tragico prigoviano è precipuo e molto ben delineato: in assoluto e ostentato rispetto della unità aristoteliche, un protagonista, psicanalista-inquisitore-imbonitore secondo il già enunciato procedimento cardine dell'induzione, vuole costringere, con soli mezzi dialogici, chi gli è dialogicamente contrapposto al superamento dei confini del testo e dell'asfittica prospettiva ontologica dell'esistenza umana.

Uno schianto non solo fisico, d'infilzata, ma delle impalcature tutte che sostengono il nostro stare al mondo.

Crollare oltre, al di là, sarà la catarsi prigoviana.

Nel *Cane nero* l'altro, l'oscuro, la minaccia recondita e allettante prendono (o dissimulano, a seconda di chi e come – regista e spettatori compresi – vorrà guardare) le vesti del canonico can barbone mefistofelico e progressivamente intimidiscono, assoggettano, soffocano, schiacciano un campionario trionfo e ignavo del genere umano, dal beone collerico al poeta titubante, al cieco alleato e al padre sensale, che uno dopo l'altro, opposta un'accanita o velleitaria resistenza, si suicidano, lasciando nelle mani-zampe del cane la bella svampita, delle cui tenere ossa l'esodo scricchiola già apertamente. A monte, motore del tracollo ontologico, l'omicidio fuori scena di una divinità di prima generazione e immanente Godot, sul quale si fondavano gli equilibri precedenti. E se il gioco al massacro è in apparenza esclusivamente dialettico, la forza e l'efficacia del testo sta tutta nel darne una percezione assolutamente fisica e, come sempre, oltre che fisica, come tutti fossero stati annientati dall'impatto di una forza di gravità extraterrestre.

Catarsi ripresenta, con ancor maggiore radicalità e intensità, lo stesso schema concettuale, che è in sostanza una sorta di contraccolpo, rinculo fisicizzato in scena dell'energia sprigionata dall'arte e dalla po-

esia, appunto, concettuale: un Dmitrij Aleksandrovič Prigov impersonato da un attore è guidato passo su passo, didascalia su didascalia (la cui fruizione da parte del pubblico sembra il presupposto per ogni futura lettura registica) da un altro Dmitrij Aleksandrovič Prigov – io narrante – io parabiografico a indurre la famosa attrice Elizaveta Nikišichina, potenzialmente, o meglio, programmaticamente in carne ed ossa, ad ucciderli entrambi, o uno dei due. La tecnica è ancora l'induzione per magnetismo, una sorta di maieutica nera pseudostanislavskiana, che qui ricorre addirittura all'impianto di propri (macroprigoviani, biografico-finzi) ricordi nella memoria dell'attrice di primo o secondo grado, sempre più invadenti, sempre più disturbanti, sino a giungere, nel più esemplare e cristallino, triplicemente metatestualizzato dei climax, a farle ricordare-immaginare-rirecitare una sua esibizione, agli esordi, in un teatro di provincia, durante la quale la declamazione dei più sacri versi della poesia russa era stata coronata da un fragorosissimo peto.

L'energia scatenata è tale che il "reale" omicidio in scena, fomentato dalla prima battuta, fi almente avviene. Il Prigov "attore" che giace "morto" sul palcoscenico (per poi, naturalmente, e un po' riottosamente, rialzarsi) non è però una proiezione *en abyme* della morte del teatro. O se lo è, non si tratta che di una tappa intermedia di signifi azione in un processo di concentrazione e sublimazione dell'energia molto più complesso:

Se si presentasse adesso un terzo Dmitrij Aleksandrovič (uno normale, il più normale di tutti, quasi infilato in qualche modo in mezzo ai primi due, il Dmitrij Aleksandrovič in scena e il Dmitrij Aleksandrovič delle digressioni) vedrebbe, guardando il palcoscenico, una certa cosa che si svolge nel più fantastico rispetto delle unità di tempo, luogo e azione. Se Aristotele imponeva ventiquattro ore, qui ce la si cava in un'oretta e mezzo di tempo reale. Per quel che riguarda l'unità di luogo, i personaggi non si allontanano per più di dieci passi dal tavolo, e a tratti vi permangono rigorosamente sopra. Dell'unità d'azione poi non si discute neanche: tutto è mirato, sottoposto e motivato a un unico fi e, l'omicidio. E per quanto Elizaveta Sergeevna lo neghi, l'omicidio è comunque avvenuto. Ma queste unità così rigide, che hanno troncato qualsiasi nesso esteriore con il frollo fervore della vita, hanno creato una sorta di massa critica autogravitante di esistenza intrascenica, che ha iniziato a crollare e, alla fi e, si è ritrovata al di fuori di ogni nostra percettibilità. Né la si può in alcun modo osservare dall'esterno, neppure da parte della stessa Elizaveta Sergeevna. E noi proprio non siamo in grado di dire niente di defin to. Cos'è avvenuto: l'ha ucciso? Non l'ha ucciso? Non si capisce. Non si vede. È buio. Nero. Un buco nero².

La catarsi prigoviana è la creazione di una «massa critica autogravitante di esistenza intrascenica». Allo stes-

so modo, l'esperienza di fruizione da parte di spettatori intesi sempre, vedremo, come co-attori, è assimilabile all'impatto con un buco nero. Di nuovo il teatro si fa catalizzatore, riconvertitore fisicizzante, invertitore di polarità rispetto alle altre dimensioni creative dell'artista totale. Nella grafia, nei progetti d'installazione³ i ricorrenti squarci neri che dilanano lo spazio sono varchi sotto i quali ribolle l'antimateria, e solo l'arte, riempiendo quella falla, evita il tracollo nell'abisso: il teatro è quel tracollo, la transdimensione prende corpo, si materializza sulla scena. Spesso i buchi neri metafisici che appaiono nei disegni sono esplicitati, nominalizzati con la parola «UŽAS», «orrore»: in *Dramma rappresentato* (*P'esa v postanovke*) questo stesso orrore, l'eredità degli incubi dell'infanzia, si fa nube nera, mostro antropomorfo che strozza il protagonista e invade poi la platea, terrorizzando gli spettatori.

Proprio la chiusa di *Dramma rappresentato* è il luogo dove massimamente sono evidenti gli esiti del collasso verso l'oltre, della catarsi che genera la transdimensione scenica. L'intero breve testo è un progressivo accumulo di tensione tra gli spettatori e un personaggio racchiuso in uno spazio scenico che ha la forma di un obiettivo a soffitto di una macchina fotografica d'epoca. Nel momento in cui scatta l'obiettivo, che rappresenta anche la contiguità dei tre stadi temporali (presente, passato e futuro), il collasso è esplicitato in misura totalizzante, coinvolge l'intera sala:

E subito si apre un enorme – o magari sembra solo così enorme – semplicemente imperscrutabile, in profondità quanto in larghezza, spazio oscuro e ignoto.

[...]

Dopo l'avvento sulla scena di questo spazio, la platea smette di essere eternità sovrastante il tempo, e il personaggio, al contrario, si muove in una qualche condizione superiore al tempo e all'eternità, e da lì guarda in sala⁴.

Le dinamiche dell'arte concettuale portate in scena hanno condotto quindi alla definizione di un totalmente innovativo spazio teatrale. La radicalità e la programmaticità dell'approccio è tutta in questa nota metatestuale di *Rivoluzione* (*Revoljucija*): «non rivoluzione nell'arte teatrale, ma rivoluzione nella rappresentazione del teatro»⁵. Il teatro, nel teatro di Prigov, è appunto «rappresentato»: nel complesso meccanismo generativo della transdimensione un ruolo essenziale spetta al trasferimento sulla scena della tipologia di fruizione estetica applicabile alle arti visuali, in particolare a un'installazione.

Da qui una nuova visione del teatro, focalizzata, o persino realizzata proprio grazie alla specificità dell'ottica di visione: «non può forse essere l'uomo nella sua più ordinaria quotidianità, ma come se quest'ordinarietà fosse

denudata da uno sguardo che dall'esterno illumina e denota?»⁶.

La quarta parete risulta così trasformata in una pellicola di luce pulsante, concentrato, essa stessa, del gesto teatrale:

Ma ad ogni modo non è di me che si tratta. Cioè sì, di me, ma di me in qualità di Dmitrij Aleksandrovič, che è diviso da me da una pellicola di luce pulsante. Ed è di questa che si tratta, sempre⁷.

Tanto più è estremizzato, funambolizzato, tanto più il discorso-gesto prigoviano tende a vertere sui confini, a concentrarsi sul solco, sul limite evanescente per estrarne l'essenza indicibile e inarrivabile.

Per molti aspetti, l'intera creazione prigoviana è demarcazione, ricalcatura, illusorio superamento dei confini. Illustrazione esemplare ne è una meravigliosa poesia del 1995, in cui una goccia di pioggia, attraversato uno specchio d'acqua, giunge non su un fondo fangoso, ma sulla fronte di un bambino, simulatamente morta per la temperatura dell'acqua e la memoria sintagmatica della lingua («sepolto vivo»)

Una goccia d'acqua
come un esserino di brividi
traversato a picco un laghetto
verde
si posa
sulla fronte gelida
di un bambino
sdraiato vivo
sul fondo⁸.

Tra tutti, è certamente quello tra la vita e la morte il confine che più avvince e sconcerta, il pensiero come l'arte. Così Prigov. Interessato però non tanto e non certo a una sua reversibilità, quanto a squaderarlo in polivettorialità. Superatolo bidirezionalmente ben tre volte, il protagonista di *Dramma rappresentato* avvia una prodigiosa sintesi scenica della densità del limite: rispazializzato su un catafalco che emerge da una botola, assiste ai propri funerali, con corteo di spettatori sul palcoscenico, e poi salta giù dal catafalco che si riabbassa. È certamente la natura larvale e iperfocale insieme dei personaggi, la polimorfia intrinseca e plurima che permette loro di oscillare sempre al



di qua e al di là, partecipi dell'una e dell'altra dimensione. E ancora una volta il ruolo privilegiato è quello degli astanti, degli spettatori, di quanti, essenza stessa del limite, incarnano, focalizzandola, fotografandola, la transdimensione scenica: «E quelli negli interstizi baluginano / sono vivi, e per quello baluginano»⁹.

Oggetto e strumento della moderna catarsi è quindi, in primo luogo, il pubblico, inserito a pieno titolo nel *continuum* della trasmutazione delle entità e delle forme di espressione. Un ruolo di co-attorialità, debordante in co-autorialità, che da subito gli varrà una totale mancanza di riguardo nell'applicazione della maieutica nera. *Siam tre piccoli porcellin (Ja igrāju na garmoške)*¹⁰ reca espressamente la sottodefinitiva di genere *Dramma rappresentato con accompagnamento canoro e sevizie al pubblico (P'esa v postanovke s peniem i poruganiem zala)*. In questo caso il procedimento di induzione è applicato direttamente agli spettatori, tre dei quali, in più esplicita ipostasi attoriale, vengono trascinati sul palcoscenico e fin scono con il coltello alla gola, o i vestiti strappati di dosso, perché recalcitranti a compiere il gesto indotto, cantare, cioè, una delle canzoncine di un celeberrimo cartone animato sovietico. Esempio per la lapidarietà e la brutalità dell'espressione, questo breve dramma lascia trasparire in schematico nitore le fasi dell'accumulo dell'attrito ontologico: morta in scena un'attrice, che è pur sempre uscita, sotto gli occhi di tutti, dalle fila del pubblico, i tre protagonisti fuggono all'arrivo di tre speculari poliziotti (il leggendario Milicaner prigoviano!), che introducono per un istante l'illusione dell'irruzione di una realtà quasi extrascenica, subito smentita dalla denuncia, dall'infrazione della convenzione teatrale, pacche sulla schiena tra guardie e ladri, "Era tutto uno scherzo", salvo, alle obiezioni di uno "spettatore", rinnovare già congiuntamente le sevizie e riproporre, ormai nella transdimensione del deragliamento ontologico, ai restanti, attoniti, per certo ciascuno a proprio modo, spettatori (e questo è l'effetto essenziale), l'invito a cantare.

«Il pubblico canta»

La didascalia fi ale, giustificata a centro pagina, modellino di buco nero, squarcio tra i mondi, è la quintessenza del sentimento del tragico prigoviano.

La tensione è pari, e ovviamente anche agganciata d'intertesto, a quella del «Di chi ridete?» dell'*Ispettore generale* gogoliano. E intanto, naturalmente, il suggestivo caleidoscopio delle voci e degli atti continua ad accrescersi, e si è materializzato il coro. Siamo all'esodo di una tragedia classica. E siamo anche in uno dei luoghi scenici maggiormente innovativi del teatro di Prigov.

Sfruttando, ancora una volta, l'ampiezza infinita dell'orizzonte segregato e della scena confinata ineludibilmente nell'oggi alla carta, Prigov trasforma in coro l'intera sala. O al contrario trasforma l'azione scenica in performance, arte visuale. E se da un lato, come abbiamo visto, il pubblico, partecipando in *Dramma rappresentato* alla processione funebre, accede, salendo sul palcoscenico, alla dimensione ontologicamente altra, extrascenica quanto extraterrestre, di cui è intessuta l'arte prigoviana, in *Rivoluzione* non c'è più nessuna distinzione tra il pubblico che attraversa a fiumi la Piazza Rossa nelle altamente teatralizzate parate delle festività sovietiche, gli spettatori eventualmente indotti a mimarne il flusso, o i performer che incarnano il tutto in uno spazio non tradizionalmente scenico.

Questo coro condiviso, in ormai totalizzante co-attorialità, muove secondo coordinate e in una dimensione ancora ulteriormente altra. In stato ipnotico, è posto in *Dramma rappresentato* in una «situazione d'infinito»¹¹ dalla quale contemplare la transdimensione della scena, di cui è già intrinsecamente partecipe: è proprio l'espansione all'infinito delle singole particelle che genera una spazialità sonora, un'ontologia di pura voce. Così risuona il canto mistico-rituale nel poema *La Scrogna di tutte le Russie (Machrot' vseja Rusi, 1984)*:

[...] si levano cori, montano, si espandono, dilagano, il suono s'innalza, s'innalza, si fa insopportabile, e ogni punto d'intonazione si fa in sé coro, che subito a sua volta s'ingaggia e si espande in punti intonanti, tutto, tutto affonda e in se stesso tutto avvince [...] ¹².

Così, pur se in focalizzazione diametralmente speculare, l'espansione dei singoli punti sonori è percepita nella chiusa di *Rivoluzione*, in cui lo spettatore vede da una prospettiva a volo d'uccello se stesso come punticino avvinghiato, nel mucchio selvaggio che dilaga su tutta la Piazza Rossa, ad altri compresenti, lì in poltrona, punticini.

A guardare dall'alto, tutto è come disseminato di punticini, fi o alle acque nere dell'abisso di destra, e fi o alle acque nere dell'abisso di sinistra, e nel mezzo, come su una crosticina congelata, ci sono alcuni punticini scuri, e altri ancora, e altri, e altri, e altri¹³.

Protagonista onnicomprensivo, unico e indivisibile – è ormai chiaro – è però lo spirito del mondo nominato Dmitrij Aleksandrovič Prigov. E l'atto di nominazione è già di per sé uno dei gesti poetici e scenici basilari, in quanto distingue dal non meno presente e rilevante uomo medio statistico, espressamente sottoposto ai più canonici marchi di convenzionalità onomastica (Lui e Lei in *Catarsi*, un universo di Ivan, tutti fi li di Ivan, ma diversi per cognome nel *Cane nero*, con l'aggiunta, esilante in russo, di una Ivanna Ivanovna) la proiezione e la focalizzazione sul conglomerato di ipostasi che attorniano la funzione della voce (travasata qui, sottilmente, dalla narrativa al teatro) e che si espandono poi nel più ampio progetto di vita-performance "Dmitrij Aleksandrovič Prigov classico vivente". Ma conducono anche, dritto dritto, all'uomo e all'artista totale rinascimentale, saldamente al centro dell'universo. Vestito, certo, dei panni dimessi dell'autodenigrazione, procedimento fondamentale della voce autoriale nel secondo Novecento russo, ma pienamente convincente sia quando percepiamo l'intera umanità attraverso il macroprotagonista, sia quando avvertiamo che in qualche misura, sin strettamente biografica e fisica, Prigov in sé, anche fuori del progetto, riesce a essere ovunque, pur non essendo in nessun luogo. Non diversamente i deliziosi, commoventi mostri del suo sterminato *Bestiario* grafico, intesi ritratti dei sodali artistici e letterari, come pure di Brežnev o Reagan, e sanciti tali attraverso la nominazione, sono in primo luogo uno sconfitto, ininterrotto autoritratto dell'universo attraverso di sé.

E dopo?

Cosa succede dopo il crollo, il collasso, dopo l'estinzione dei personaggi, o della scena stessa e l'avvento della transdimensione? Se il senso profondo della catarsi prigoviana sta tutto nella percezione della straordinaria carica energetica che si libera sulla scena, a cosa conduce, cosa resta dopo la catarsi?

L'impressione, in tutto smentibile, tanto è aperto, fi o in fondo, il ventaglio interpretativo, è che la catarsi voglia essere un ponte verso l'oltre, il catalizzatore del sentimento metafisico diffuso che indubbiamente permea tutti i testi drammaturgici prigoviani. Il sentimento metafisico dell'altrove non siamo, del territorio oltre il pulsare del limite e, sempre, di noi stessi in quanto altri.

Certo è che quando l'impatto con l'energia superiore sconvolge tutte le coordinate della rappresentazione, sulla scena, spesso vuota, trova regolarmente posto Dio. Sembra quasi che la transdimensione rimuova la ridda delle voci e delle ipostasi e faccia del palcoscenico *Il posto di Dio*. Così almeno a stare allo scioglimento del microdramma omonimo (*Mesto Boga*): un diavolo dal nome altamente prigoviano di Legione, che con le tipiche tecniche d'interrogatorio del KGB ha tentato per dieci pagine un eremita, costantemente muto, spiega come le coordinate e la densità della transdimensione riguardino anche, o innanzitutto, le massime sfere:

Perché questo è il posto di Dio. Se si dovesse fare posto al mio capo, a Dio toccherebbe così tanto stringersi, che si andrebbe incontro a una dimensione davvero estrema e pericolosa: così può andar perso e dissipato molto, sulla terra¹⁴.

Sfruttando il potere della nominazione, non resterà all'eremita che ripetere tre volte: «Questo è il posto di Dio!»¹⁵, per far sprofondare il suo antagonista nell'abisso e restare padrone solitario della transdimensione.

Ugualmente, l'epilogo di *Dramma rappresentato* vede, a tracollo globale avvenuto, il protagonista difendere fieramente la sua alterità rispetto alle altre ipostasi teatralmente attivate («Non sono uno spettatore di nessuna fila! E neppure l'autore! Specialmente non sono l'autore! Signore!»¹⁶), non meno che la propria consanguineità ontologica con Dio stesso («Loro sono loro, e io sono per conto mio! Io sono solo dinnanzi a Te, come Tu dinnanzi a me!»¹⁷).

Che sia un Dio avulso da ogni fidesmo o confessione, ulteriore specchio e coautore dell'io megalomane o signore indifferente, sarcastico e spietato delle profondità abissali, lo si evince con chiarezza da alcune delle prove più brillanti e stranianti del Prigov poeta¹⁸. In scena, però, il peso della tensione drammatica e della densità connotativa della transdimensione si avverte tutto, e Dio è molto più semplicemente, e molto più profondamente, la voce del silenzio.

Un breve testo teatrale postsovietico, *Qua-*

dretti stereoscopici di vita privata (Stereoskopičeskie kartinki častnoj žizni), che ha visto lo sterminio reciproco in salsa di talk-show di tutti i personaggi e ha lasciato sola in scena la bambina Maša, le ripropone a fianco il Dio degli epiloghi, che se assolve non così brillantemente all'intento consolatorio nei suoi confronti, offre a noi la più eloquentemente riassuntiva nota di chiusura:

Maša: E dove sono tutti quanti?

Dio: Sono dentro di noi. [...] Perché vivi, Mašen'ka, non si è solamente per la vita, e la vita, Mašen'ka, non è solamente per i vivi!¹⁹

Notes

1 Prigov ha iniziato a scrivere testi teatrali alla fine degli anni Sessanta, probabilmente attorno al 1967. Molti dei primi testi erano destinati alle attività di improvvisazione teatrale che coinvolgevano gli studenti della cattedra di inglese della facoltà di Economia dell'università di Mosca, presso la quale insegnava la moglie di Prigov, Nadežda Burova. Alcuni di questi testi, per esempio *Il guardiano di porci (Svinopas)*, o *La bisbetica domata (Ukročenie stroptivoj)* sono stati anche rappresentati all'interno di quello che era poi divenuto un teatro studentesco ufficiale, l'Anglijskij Teatr MGU (Teatro Inglese dell'università di Mosca), diretto da Nadežda Burova e attivo fino alla fine degli anni Settanta. Lo stesso collettivo, in contesti più informali, come il palcoscenico di legno nel piccolo parco alla fine di ulica Volgina, dove risiedevano i Prigov, ha offerto anche la prima prova di voce alla gran parte delle successive opere drammaturgiche. A quest'ambiente vanno ricondotti tutti i testi del primo Prigov, caratterizzati da un'accentuata intertestualità (largamente shakespeariana), trasmigrazione dei ruoli e delle identità, sdoppiamento anche fisico dei personaggi: *Il ratto di Elena (Pochiščenie Eleny)*, *Il giudizio di Paride (Sud Parisa)*, *Il marchese e Miss Sally (Markiz i Miss Salli)*, *Don Giovanni (Don Chuan)* e *Il cane nero, ovvero Come farsi strada nell'alta società (tragedia buffa) (Černyj pës, ili Put' v vyššee obščestvo – tragedija-buff)*, dal quale nascerà il più lungo testo drammaturgico prigoviano. Parallelamente Prigov inizia a scrivere brevi testi teatrali di sempre più evidente impronta concettuale, direttamente irrelati con le dinamiche della sua produzione artistica. Per pochissimi è possibile una datazione, e anche quella riportata sui dattiloscritti può fissare solo una delle fasi della costante rielaborazione a cui Prigov sottoponeva i propri testi, senza mai curarsi di fissare un testo definitivo, o una priorità tra le versioni elaborate. La testualità stessa delle opere drammaturgiche è quindi difficilissima da fissare, spesso i testi editi sono solo una delle tante versioni compresenti, e non sempre la

migliore, o l'ultima. Nell'impossibilità di un'analisi filologica accurata dell'intero corpo testuale, adatteremo in questa sede un approccio omologante e conservativo, citando esclusivamente dai dattiloscritti consultati presso l'archivio familiare dello scrittore, anche nei casi in cui il testo abbia avuto versioni a stampa. Tutti inediti, e privi di indicazione di data, sono i testi più brevi di questa seconda fase del teatro prigoviano (tra le tre e le sei pagine): *Il terzo (dramma con l'ausilio del pubblico) (Tretij - p'esa s pomošč'ju zala)*; *Leonardo da Vinci (piccola tragedia) (Leonardo da Vinči - malen'kaja tragedija)*; *La questione è chiusa (dramma con comprensione e ascolto del pubblico) (Vopros zakryt - p'esa s ponimaniem i poslušaniem zala)*. Più lunghi e articolati (tra le dieci e le quindici pagine) sono: *Il capro (Il canto del capro) (Kozël – Kozlinaja pesn')*; *Siamo nati per rendere polvere la favola (My roždeny, čtob skazku sdelat' pyl'ju)*, datato al 1975 sul dattiloscritto; *Il posto di Dio (Mesto Boga)*, edito in «Kovčeg» № 4 (1979), Parigi, pp. 46-55, e in «Volga» 1995/10; *Dramma rappresentato (P'esa v postanovke)*, la datazione (1977) è stata desunta da Ekaterina Dëgot', che ha per prima pubblicato il testo nel catalogo da lei curato della grande mostra del 2008 al Moskovskij Muzej Sovremennogo Iskusstva, D.A. Prigov, *Graždane, ne zabyvajtes', požalujsta!*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Mosca 2008. Alla stessa Dëgot' devo l'idea di intendere *postanovka* (che vale messa in scena, ma nell'etimo rimanda al semplice collocamento di qualcosa nello spazio) come una prefigurazione anche lessicale di *installjacija*. *Rivoluzione (tragedia radiofonica per due altoparlanti) (Revoljucija - radio-tragedija dja dvuch reproduktorov)*, 1979 sul dattiloscritto: edita in «Volga», 1989/10, e in «Oktjabr'», 2006/9 con il titolo *Il colpo di stato (tragedia per due altoparlanti) (Perevorot - tragedija dja dvuch reproduktorov)*; *Siam tre piccoli porcellini (Dramma rappresentato con accompagnamento canoro e sevizie al pubblico), (Ja igraju na garmoške – P'esa v postanovke s peniem i poruganiem zala)*, «Literaturnoe A-Ja», Parigi 1985. Il testo drammaturgico più lungo è *Il cane nero, ovvero Weisskat (Černyj pës, ili Weisskat)*. L'ossimorico gioco di parole con il tedesco è assente nella versione pubblicata in «Sjužety», № 4, 1990, pp. 93-171. Il dattiloscritto reca le date 1969-71, che possono però riferirsi a una prima fase di redazione. *Catarsi, ovvero Il crollo di tutto quanto è sacro (Dramma rappresentato sotto gli occhi di tutti per Elizaveta Sergeevna Nikišichina e un attore uomo) (Katarsis, ili krach vsego svjatogo – P'esa v postanovke na glazach u ljudej dlja Elizavety Sergeevny Nikišichinoj i mužskogo aktëra)* è il secondo testo teatrale prigoviano per lunghezza e va datato attorno alla metà degli anni Settanta, non prima del 1975. È stato pubblicato in «Teatr» 2012/8 e in D.A. Prigov, *Sobranie sočinenij v 5 tomach. Tom 1. Monady*, Novoe literaturnoe obozrenie, Mosca 2013, pp. 82-121. È stato rappresentato nel 1991 sulla Malaja scena del teatro Taganka per la regia di Oleg Ferštejn, allievo di Ljubimov: l'unica, al momento, messinscena di un certo livello dei testi teatrali di Prigov. In epoca postsovietica gli orizzonti creativi di Prigov si sono ulteriormente spostati, e l'interesse per la drammaturgia è limitato a episodiche prove, come il breve testo del 1993 *Stereoskopičeskie kartinki častnoj žizni, (Quadretti stereoscopici di vita privata)*, edito in D.A. Prigov, *Napisannoe s 1990 po 1994*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Mosca 1998, pp. 214-22. Nell'incessante ricerca e sperimentazione rientra invece anche il libretto per l'opera del 2005 di Vladimir Rannev *Due atti (Dva akta)*.

2 D.A. Prigov, *Catarsi*, cit., pp. 38-39. «Если бы объявился сейчас некий третий Дмитрий Александрович (нормальный, самый нормальный их них, втиснувшийся бы ровно посередине между первыми двумя, между Дмитрием Александровичем сцены и Дмитрием Александровичем отступлений) то, взглянув на сцену, он обнаружил бы нечто происходящее по фантастически жестким законам единства — единство времени, места и действия. Если Аристо-

тель требовал двадцати четырех часов, то у нас все ограничивается реальными полутора. Что касается места действия, то герои не отходят дальше десяти шагов от стола, а иногда и вовсе целиком умешаются на нем. А единство действия — так и вовсе: все сведено, подчинено, обусловлено единой целью убийства. И, несмотря на отрицание Елизаветы Сергеевны, оно все-таки произошло. Но столь жесткие правила единства, обрубившие всяческие внешние связи с рыхлой, но трепещущей жизнью, создали некую критическую самодовлеющую массу внутрисценического существования, которое начало коллапсировать и, в результате, оказалось вне пределов посторонней досягаемости. Даже наблюдаемости со стороны. Даже для самой Елизаветы Сергеевны. А мы уж и вовсе не можем сказать ничего определенного. Что там произошло — убила? Не убила? Не понять. Не видно. Темно. Черно. Черная дыра».

3 Ekaterina Dëgot' ha spiegato convincentemente come il teatro di Prigov, in particolare i testi brevi, che risalgono agli anni Settanta, sia una prefigurazione della sterminata serie di installazioni, semplicemente disegnate, che hanno caratterizzato la produzione artistica di Prigov negli anni Novanta (E. Dëgot', *Prigov i "mjaso prostranstva"*, in E. Dobrenko, M. Lipoveckij, I. Kukulin, M. Majofis (a cura di), *Nekanoničeskij klassik: Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940–2007)*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Mosca 2010, pp. 617–629).

4 D.A. Prigov, *Dramma rappresentato*, cit., p.9. «И тут открывается огромное, а может, и не огромное, но, кажется, что огромное, а на самом деле — неугадываемое ни в глубину, ни в ширину, темное и незнакомое пространство. [...] Теперь, когда объявляется на сцене это пространство, то зрительный зал перестает быть вечностью над временем, а наоборот — герой из какого-то высшего состояния, чем время и вечность, смотрит в зал».

5 D.A. Prigov, *Rivoluzione*, cit, p. 2. «не революция в театральном искусстве, а революция в изображении театра».

6 D.A. Prigov, *Rivoluzione*, cit, p. 2. «Ну, а не может разве быть человек в его обыденной жизненной форме, как бы в форме обнажения этой обыденности в пределах высветляющего, выделяющего взгляда со стороны?!»

7 D.A. Prigov, *Catarsi*, cit., p. 18. «Да ладно, не обо мне речь. Вернее обо мне, но в качестве Дмитрия Александровича, отделенно от меня некой пленкой постоянного мерцания. О том вся и речь».

8 D.A. Prigov, *Javlenie sticha posle ego smerti*, Tekst, Moskva 1995, p. 9. «Капля дождя как тварь дрожащая / Пройдя насквозь зеленый пруд / Ложится на прохладный лоб / Младенца заживо лежащего / На дне пруда».

9 D.A. Prigov, *Dramma rappresentato*, cit., p.8. «Они в промежутках маячут / живут — потому и маячут».

10 Il titolo russo evoca una delle canzoncine che costituiscono il Leitmotiv musicale dei celeberrimi cartoni animati dedicati al *Krokodil Gena* (Il Coccodrillo Gena).

11 D.A. Prigov, *Dramma rappresentato*, cit., p. 1. «в положении вечности».

12 D.A. Prigov, *Kniga knig. Izbrannoe*, Zebra E, EKSMO, Mosca 2002, p.107. « [...] хоры подхватывают, растут, разрастаются, ширятся, звук нарастает, нарастает, становится невыносимым, и каждая поющая точка сама прорастает поющим хором, который тут же вступает и сам разрастается поющими точками, все, все тонет, тонет и само в себя все захватывает [...]». La traduzione italiana è tratta dal volume *Dmitrij Prigov. Oltre la poesia* (a cura di Alessandro Niero), Marsilio, Venezia 2014, p.147, che ospita la mia versione integrale del poemetto incentrato su un'entità polimorfa (tessuta almeno degli etimi *mat'*, *machrovij*, *machorka*, *charkat'*) che assomma in un coacervo animalesco tutte le mitologie culturali

connesse allo spirito russo.

13 D.A. Prigov, *Rivoluzione*, cit., p.7. «А если взглянуть сверху, то как-будто точками всё усеяно, вплоть до правой черной беспредельной воды, и до левой черной беспредельной воды, а посерединке, как бы на пяточке замороженном — какие-то точки бурые, да всякие прочие, и прочие, и прочие».

14 D.A. Prigov, *Il posto di Dio*, cit, p. 13. «Ведь всё это — место Бога. Если дать место главному, то Богу придется настолько сжаться, что это уже будет критически предельный и опасный размер: можно потерять и упустить здесь, на земле, многое».

15 D.A. Prigov, *Il posto di Dio*, cit, p.13. «Это место бога!».

16 D.A. Prigov, *Dramma rappresentato*, cit., p. 9. «И не зритель ни в каком ряду! И не автор! Особенно не автор!».

17 D.A. Prigov, *Dramma rappresentato*, cit., p. 9. «Они то — они, а я — отдельно! Я перед Тобой один, как ты передо мной!».

18 *25-j božeskij razgovor* (25ma conversazione divina), «Gospod' listaet knigu žizni» (Sfoggia il Signore il libro della vita).

19 Prigov D.A., *Quadretti stereoscopici di vita privata*, cit. p.222. «Маша: А где же все? / Бог: А они уже внутри нас. [...] А живой, Машенька, не обязательно для жизни, Машенька, не обязательно для живых!».

Oltre la catarsi tragica.

Alienazione e straniamento nell'estetica e nella pratica teatrale.

Vs. Mejerchol'd, B. Brecht, Ju. Ljubimov (1901-1963)

Francesca Di Tonno

Ogni parola che si dice, fa pensare al suo
contrario.
J.W. Goethe

Una volta credevo che il contrario
di una verità fosse l'errore
e il contrario di un errore fosse la verità.
Oggi una verità può avere per contrario un'altra
verità altrettanto valida,
e l'errore un altro errore.
E. Flaiano

Introduzione

La tragedia, dunque, è imitazione di un'azione seria e compiuta, dotata di una sua grandezza, in un linguaggio addolcito da abbellimenti distinti in ciascuna loro specie nelle diverse parti, eseguita da agenti e non raccontata, tale che mediante la pietà e la paura porta a compimento la purificazione di tutte le passioni¹.

La *mimesis* e *katharsis* evocate da Aristotele già nel libro VI della *Poetica* come caratteristiche fondanti della forma estetica per eccellenza, la tragedia, costituiscono anche l'argomento centrale di questo articolo. Tuttavia, si tratterà non tanto di *imitazione* e *catarsi*, quanto dei loro contrari, ovvero, di quelle teorie e pratiche estetiche che nel corso del Novecento hanno elaborato un'estetica basata proprio sull'antitesi delle categorie aristoteliche. Nel corso del Novecento si è parlato a più riprese dell'effetto di straniamento, ora da un punto di vista cinematografico, ora teatrale, ora narrativo. In generale questa cosiddetta tecnica ha conosciuto alterne fortune ed è divenuta cavallo di battaglia di numerose

avanguardie critiche e estetiche primo novecentesche. Ora, trascorsi alcuni decenni, è forse possibile e auspicabile tornare a parlare di un elemento dell'estetica così controverso, se non altro per essere stato a più riprese contrapposto alla catarsi aristotelica.

Ciononostante, soprattutto nel panorama italiano, si registra uno studio lacunoso e frammentario rispetto all'argomento dello straniamento. Quest'ultimo, in realtà meriterebbe una mappatura seria, interdisciplinare e comparata in grado di tracciare il percorso di una "tecnica" pervasiva del discorso estetico.

In questo articolo, si andranno anzitutto a evidenziare punti focali e legami che intercorrono fra tre grandi Maestri della regia: Vsevolod Mejerchol'd, Bertolt Brecht e Jurij Ljubimov. Questi ultimi, a più riprese, si sono interrogati rispetto al modo in cui il teatro possa risvegliare la coscienza critica del regista, degli attori e degli spettatori.

Di seguito verranno dunque sinteticamente illustrati i principi teorici dell'estetica mejerchol'diana e brechtiana e verrà poi analizzato il primo spettacolo firmato dalla regia di Jurij Ljubimov in cui gli effetti di straniamento e alienazione si realizzano concretamente sulla scena.

Il teatro della convenzione. Lo straniamento secondo Vsevolod Mejerchol'd

L'opera di Vsevolod E. Mejerchol'd copre i primi quattro decenni del XX secolo e le tappe decisive della sua evoluzione di regista coincidono con i grandi avvenimenti che segnarono la storia della civiltà e cultura russe. Quanto quella di Stanislavskij, l'opera di Mejerchol'd ha influenzato la scena russa prima, e sovietica poi, inserendosi a pieno titolo nella rivoluzione teatrale che investì la Russia e l'Europa all'inizio del Novecento. Mejerchol'd stesso è visto come l'uomo delle contraddizioni a cavallo di due epoche diametralmente opposte, prima regista dei Teatri Imperiali e poi fautore dell'Ottobre Teatrale.

Come nota Béatrice Picon-Vallin a proposito delle caratteristiche del teatro di Mejerchol'd:

La prima costante è, sicuramente, la condanna irreversibile del naturalismo, dei principi di riproduzione e di identifi azione; è la negazione del "rivivere", del sentimentale, dell'aneddotico. A partire dal 1905, la scena non è più per Mejerchol'd uno specchio, né il boccascena un buco della serratura. In un primo tempo velata per meglio rivelare, questa diventa una lente che frammenta, concentra il reale, lo allontana e lo purifi a².

A un teatro che invece di nascondere, riveli, si accompagna nella visione di Mejerchol'd anche e soprattutto un pubblico teatrale rinnovato. In una nota di diario del 1901, infatti si legge: «Il maggior pericolo per il teatro è quello di assecondare i gusti borghesi della folla [...] Il teatro è grande quando spinge la folla ad elevarsi. Se si ascolta la voce della folla borghese, è facile inciampare»³. Si manifesta dunque in Mejerchol'd, già dal 1901, la preoccupazione costante di coinvolgere il pubblico «strapparli alla routine dell'inerte teatro commerciale, elevarlo al rango di collaboratore, di creatore, stupirlo continuamente, farlo vibrare, aggredirlo, in ogni caso inquietarlo»⁴.

Mejerchol'd trova nel "grottesco" esattamente la chiave di volta per il suo teatro. Nel 1911 scrive: «Quello che c'è di essenziale nel grottesco è il modo costante con cui trascina lo spettatore da un piano di percezione, che arriva appena a intuire, a un altro che non si aspetta»⁵.

Il grottesco diventa dunque la tecnica basilare della regia mejerchol'diana ed è sviluppato in funzione della ricezione da parte del pubblico, il quale, in questo modo, non si abbandona al flusso delle emozioni, non vive ovvero una catarsi, bensì è invitato a collaborare razionalmente allo sviluppo dello spettacolo.

Nel 1912, Mejerchol'd presenta una raccolta di saggi dal titolo *O teatre* dove il regista espone una nuova estetica teatrale, un nuovo modo di produrre e guardare lo spettacolo che egli definisce "uslovnij teatr", comunemente tradotto come "teatro della convenzione".

Il teatro della convenzione immaginato da Mejerchol'd è chiamato a liberare l'attore «ot slučajno nagromoždennych lišgrich aksessuarov, uproščaja tehniku do vozmožnogo minimuma»⁶, inoltre:

Razbiv rampu, Uslovnij teatr onusti scenu na uroven' partera [...] Režisser Uslovnogo teatra stavit svoej zadačej liš napravljat' aktera, a ne upravljat' im (v protivopoložnost' mejningeskomu režisseru). On služit liš mostom, svjazujuščim dušu avtora s dušoj aktera. Pretroriv v sebe tvorčestvo režissera, akter – odinlicom k licu s zritelem, i ot trenija dvuch svobodnych načal – tvorčestvo aktera i tvorčeskaja fantazija zritelja – zažigaetsja istinnoe plamja [...] Uslovnij metod, nakonec,

polagaet v teatre četvertogo tvortca, posle avtora, režissera i aktera; eto – zritel'. Uslovnij teatr sozdaet takuju inscenirovku, pri kotoroj zritelju prichoditsja svoim voobraženiem tvorčeski dorisovyvat' dannye scenojnameki⁷.

Quindi, nel teatro della convenzione non è permessa alcuna identifi azione dell'attore con il personaggio, né l'oblio dello spettatore che dimentica di avere dinanzi a sé una finzione, ovvero un attore che recita. La tecnica convenzionale lotta dunque contro la catarsi e l'illusione e costringe lo spettatore a un'attiva partecipazione all'azione.

Le idee mejerchol'diane, come si vedrà, a pochi anni di distanza e tramite l'influenza del formalismo russo, verranno riprese e sviluppate anche dal drammaturgo e regista tedesco, Bertolt Brecht.

Dallostranenie al Verfremdungseffekt. Formalismo russo e «teatro epico» di Bertolt Brecht

«Das moderne Theater ist das epische Theater»⁸, così Brecht scrive nel suo saggio *Anmerkungen zur Oper «Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny»* (Note all'opera «Ascesa e rovina della città di Mahagonny») scritto nel 1931, e procede poi ad enumerare quelli che egli definisce «Gewichtsverschiebungen vom dramatischen zum epischen Theater»⁹. Il carattere dialettico del pensiero di Brecht si evince proprio da questi spostamenti di accento: se infatti, come fa notare Chairini, essi rispecchiano «il tipico metodo socratico o maieutico»¹⁰, allora si può aggiungere che come i filosofi di allora tentavano di tirar fuori agli allievi pensieri assolutamente personali attraverso il dialogo, così Brecht per mezzo della dialettica mira al confronto con un pubblico che sia critico e attivo. Gli spostamenti di peso dalla forma drammatica del teatro a quella epica sono analizzati dettagliatamente da Brecht che redige una sorta di *vademecum* a tale scopo:

FORMA DRAMMATICA DEL TEATRO

Attiva
involge lo spettatore in un'azione scenica,
e ne esaurisce l'attività
gli consente dei sentimenti

gli procura emozioni
 lo spettatore viene immerso in un'azione
 viene sottoposto a suggestioni
 le sensazioni vengono conservate
 l'uomo si presuppone noto
 l'uomo immutabile
 tensione riguardo all'esito
 una scena serve l'altra
 corso lineare degli accadimenti
 natura non facit saltus
 il mondo com'è
 ciò che l'uomo deve fare
 i suoi impulsi
 il pensiero determina l'esistenza

FORMA EPICA DEL TEATRO

Narrativa
 fa dello spettatore un osservatore,
 però ne stimola l'attività
 gli strappa delle decisioni
 gli procura nozioni
 viene posto di fronte a un'azione
 viene sottoposto ad argomenti
 vengono spinte fino alla
 consapevolezza
 l'uomo è oggetto d'indagine
 l'uomo mutabile e modificatore
 tensione riguardo all'andamento
 ogni scena sta per sé
 a curve
 facit saltus
 il mondo come diviene
 ciò che l'uomo non può fare
 i suoi motivi
 l'esistenza sociale determina il
 pensiero¹¹.

A riguardo di un Brecht considerato come demolitore della tradizione teatrale, va ricordato che Brecht lega il concetto di catarsi non tanto ad Aristotele, quanto alla più moderna *Einfühlung* (*empatia*) termine che era stato coniato dagli studiosi tedeschi di estetica del Diciannovesimo secolo per definire e l'atteggiamento di un fruitore dinanzi a un'opera d'arte, ovvero la sua identifi azione con essa. Nell'arte drammatica l'empatia si traduce nell'identifi azione con i sentimenti degli attori e le azioni che essi compiono, dunque, in una fusione tra spettatore, interprete e personaggio. Tale identifi azione è di norma prodotta dal drammaturgo tradizionale suscitando nello spettatore sentimenti di "pietà" e "paura", da cui quest'ultimo si purifica assistendo alla

tragedia. Chiaramente «nell'affrontare il problema della catarsi, e quindi proprio l'essenza della tragedia, Brecht toccava uno dei punti più critici di tutta la storia e la teoria del dramma»¹². Vedremo in seguito come Brecht rimpiazzerà nel suo nuovo teatro i concetti di catarsi ed empatia con quello di straniamento. Ma mi preme ora tornare alle indicazioni iniziali per una forma di teatro epico *versus* quella di teatro drammatico per soffermarmi su uno degli elementi che Brecht considerava come uno dei più rilevanti: il pubblico teatrale.

Egli riteneva infatti «che fosse necessario sviluppare l'arte dello spettatore non meno di quella dello scrittore e dell'autore. Giudicava il pubblico un "produttore" con una funzione molto importante nel teatro»¹³. Quindi, secondo Brecht, l'esigenza della trasformazione del vecchio teatro non poteva che andare di pari passo con quella della trasformazione del pubblico teatrale.

Ciò che si evince in prima analisi dalle indicazioni contenute nelle *Note a Mahagonny* è che lo spettatore del teatro epico non è più escluso dalla vicenda, ma neanche vi è trascinato per suggestione, al contrario, la scena gli è presentata come materia su cui riflettere. «Questo tipo di spettatore porta con sé in teatro il suo meccanismo pensante, e lo mantiene sveglio. Viene come un osservatore e un critico dell'azione che si svolge sulla scena; egli, per così dire, rimane al di fuori di essa»¹⁴. Nulla di più lontano dunque dal teatro tradizionale o dall'opera in cui «c'è qualcosa di piacevolmente violento, e lo spettatore può veramente lasciarsi andare, lasciare che qualcuno gridi i suoi pensieri e i suoi sentimenti»¹⁵. Inoltre, come fa notare Peter Szondi:

[...] l'uomo protagonista dell'azione non è più che l'oggetto del teatro, si può andare al di là della sua persona e indagare sui motivi che lo spingono ad agire. Secondo Hegel, il dramma mostra solo ciò che, nell'azione del suo eroe, si oggettivizza nella sua soggettività, e ciò che si oggettivizza dell'oggettività. Nel teatro epico, invece, conforme alla sua intenzione scientifico-sociologica, si riflette sulla base sociale delle azioni, nella sua oggettività ed estraniamento¹⁶.

E con le parole dello studioso ungherese si giunge a uno dei punti cruciali della pratica del teatro epico: il *Verfremdungseffekt*. Il termine è tradotto come «effetto di straniamento» o di «alienazione»¹⁷. Il primo mi appare più corretto da un punto di vista letterale, infatti, non solo il prefisso verbale «*ver*» indica quasi la sorpresa dinanzi a qualcosa di inaspettato e ciò sarebbe sufficientemente convincente se si tiene conto che per Brecht il *Verfremdungseffekt* è quel procedimento attraverso il quale: «Der Artist wünscht, dem Zuschauer fremd, ja befremdlich zu erscheinen. Er erreicht das dadurch, daß

er sich selbst und seine Darbietungen mit Fremdheit betrachtet. So bekommen die Dinge, die er vorführt, etwas Erstaunliches»¹⁸.

In aggiunta, la traduzione “straniamento” pare più logica anche in relazione al termine *ostranenie* che V. Šklovskij utilizzò nell’articolo del 1917 *Iskusstvo kak priem* (*L’arte come procedimento*) in cui essenzialmente venivano anticipate le posizioni di Brecht nell’enunciare:

Esli my stanem razbirat’sja v oščich zakonach vosprijatija, to uvidim, čto, stanovjas’ privyčnymi, dejstvija delajutsja avtomatičeskimi [...] Tak propadaet, v ničo vmenjajas’, žizn’. Avtomatizacija s’edaet veščiči, platě, mebel’, ženu i strach vojny [...] I vot dlja togo, čtoby vernut’ oščuščenje žizni, počustvovat’ veščiči, dlja togo, čtoby delat’ kamen’ kamennym, suščestvuet to, čto nazyvaetsja iskusstvom. Celuju iskusstva javljaetsja dat’ oščuščenje veščiči, kak videnie, a ne kak uznavanje; priemom iskusstva javljaetsja priem “ostranenija” veščičej¹⁹.

In tal caso avrebbe ragione Tulčinskij²⁰ quando afferma che Brecht ricalcò il termine *die Verfremdung* proprio su *ostranenie* (*allontanamento*), in ossequio allo studio che, continua il critico, il drammaturgo tedesco avrebbe condotto sui testi del formalista russo, ma anche: «Traduciamo “Verfremdung” con “straniamento”, termine che ci sembra più esatto di quello di “alienazione”, recentemente venuto in uso presso la critica teatrale italiana per definirlo e questo concetto peculiare dell’estetica di Brecht»²¹.

In Brecht il termine appare la prima volta in un capitolo delle note (1936) a *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (*Teste tonde e teste a punta*), in cui vengono elencati i momenti del dramma che devono essere straniati. Ma in quella sede l’argomento non viene tuttavia trattato a fondo. Una trattazione metodica se ne ha solo quattro anni dopo nel saggio *Neue Technik der Schauspielkunst* (*Nuova tecnica della recitazione*) del 1940. L’elenco degli interventi in cui Brecht riprende lo studio del *V-Effekt* potrebbe continuare a lungo, tuttavia, ciò che va posto in risalto in questa sede, al fine di chiarire quella che altrimenti potrebbe apparire pura teoria, è l’applicazione pratica di tale procedimento. Peter Szondi a tal proposito fa notare che:

Brecht come autore e regista ha realizzato praticamente questa teoria del teatro epico, con una dovizia di idee drammaturgiche e sceniche pressoché illimitata. [...] L’opera scenica può essere estraniata nel suo complesso mediante il prologo, l’antefatto o la proiezione di titoli. [...] Le singole *dramatis personae* possono straniarsi tra sé presentandosi o parlando in terza persona²².

E in aiuto ci viene lo stesso Brecht che nelle note a *Die Mutter* (*La madre*)²³, e precisamente in *Die mittelbare*

Wirkung des epische Theaters. Anmerkungen zur «Mutter» (Efficacia mediata del teatro epico. Note a «La madre») del 1932, fornisce indicazioni precise per l’interpretazione epica del dramma.

Anzitutto, Brecht tiene a sottolineare, che: «Das epische Theater bedient sich denkbar einfachster, den Sinn der Vorgänge übersichtlich ausdrückender Gruppierungen. Die »zufällige«, »Leben vortäuschende«, »zwanglose« Gruppierung ist aufgegeben. [...] Die ordnenden Gesichtspunkte sind geschichtlich – gesellschaftlicher Art»²⁴.

Quindi fornisce alcuni esempi di ciò che la prima interpretazione di *Die Mutter* (ruolo ricoperto da Helene Weigel) mostrò grazie alla recitazione epica:

In der ersten Szene sprach die Darstellerin [...] in der Mitte der Bühne stehend, die Sätze so, als sein sie eigentlich in der dritten Person verfaßt, sie täuschte also nicht nur nicht vor, in Wirklichkeit die Wlassowa zu sein [...] sondern sie verhinderte sogar, daß der Zuschauer, aus Nachlässigkeit und alter Gewohnheit, sich in eine bestimmte Stube versetzte und sich für den unsichtbaren Augenzeugen und Belauscher einer einmailigen intimen Szene hielt²⁵.

E continua con alcuni consigli per rendere lo spettatore parte pienamente integrante dello spettacolo:

Um das “Versinken” des Zuschauers, das “freie” Assoziieren zu bekämpfen, können im Zuschauerraum kleine Chöre plaziert werden, welche ihm die richtige Haltung vormachen, ihn einladen, sich Meinungen zu bilden [...] Solche Chöre richten einen Appell an den Praktiker im Zuschauer, rufen ihn zur Emanzipation gegenüber der dargestellten Welt und auch der Darstellung selber auf²⁶.

Lo straniamento del personaggio è quindi rafforzato dall’attore che, nel teatro epico, non deve immedesimarsi totalmente con il personaggio. Anche l’illuminazione contribuisce a questo fine e poiché Brecht, sempre nelle note a *Die Mutter*, pensa a dei riflettori che vengano posti in sala, fra gli spettatori, per sottolineare l’intenzione a mostrar loro qualcosa. Inoltre, ad ottenere lo straniamento della vicenda, che non è più necessariamente lineare come nel teatro

tradizionale, si può ricorrere a testi proiettati ad intervalli su uno schermo, a cantori (che non devono però avere la solita bella voce dell'artista dell'opera, ma il loro modo di cantare deve essere molto prossimo alla recitazione) e canzoni (i *song*), fi' anche alle grida di strilloni di giornali in sala. E per lo straniamento degli spettatori, Brecht propone addirittura che essi assistano allo spettacolo fumando.

«Provocazione? Potrebbe chiedere il nostro spettatore. Senza dubbio: provocazione per indurre la gente a pensare, provocazione in favore di quelle che per Brecht erano le più piacevoli occupazioni umane, e cioè l'apprendimento, la coproduzione e la critica costruttiva»²⁷.

Da una parte sta dunque la teoria, ma come sostiene Mittner: «Non si può giudicare l'effetto di un'opera di Brecht senza averla vista sul palcoscenico; e l'originalità di Brecht [...] è non tanto nel testo scritto, quanto nello stile di recitazione che egli volta per volta imponeva ai suoi attori, [...] Il gesto ha talora maggior importanza della parola»²⁸.

E sulla valenza del "gesto" Brecht si sofferma già nel saggio *La musica gestuale* quando afferma che:

Under Gestus soll nicht Gestikulieren verstanden sein; es handelt sich nicht um unterschreitende oder erläuternde Handbewegungen. Es handelt sich um Gesamthaltungen. Gestisch ist eine Sprache [...] bestimmte Haltungen des Sprechenden anzeigt, die dieser andern Menschen gegenüber einnimmt. [...] Der gesellschaftliche Gestus ist der für die Gesellschaft relevante Gestus, der Gestus, der auf die gesellschaftlichen Zustände Schlüsse zuläßt²⁹.

Alla scoperta delle verità sociali punta il teatro di Brecht che tuttavia: «per essere vero teatro, deve divertire; [...] questo spasso deve essere però uno spasso da furbi, la scoperta di una verità sociale nascosta [...] non per nulla Brecht pretende spettatori disposti ad imparare, capaci di comprendere, ma anche desiderosi di divertirsi»³⁰.

Il teatro epico non fu certamente inventato *ex novo* da Brecht. Il critico americano Eric Bentley indica almeno due esempi di teatro epico contemporanei, anzi, il primo

addirittura antecedente alle formulazioni di Brecht: quelli di Karl Kraus³¹ e Erwin Piscator. Due esempi che per altro hanno particolare rilevanza se si tiene conto che lo scrittore di Augusta ebbe rapporti di amicizia e di collaborazione piuttosto stretti con entrambi. In particolare Brecht assistette alle prove di *Die Letzte Tage der Menschheit* (*Gli ultimi giorni dell'umanità*)³² di Kraus, lavoro del 1919 di amplissime proporzioni caratterizzato dall'incrocio di generi diversi.

Ma così dicendo abbiamo già individuato alcuni significativi elementi che torneranno in onore, con tanto maggiore consapevolezza teorica, nella drammaturgia brechtiana: la struttura "aperta" della "favola" nel suo impianto tecnico [...] la mescolanza di tragicità e di *humour* [...] la mancanza di una unità drammatica di tipo classico (corrispondente nelle linee generali al principio brechtiano di "ogni scena sta per sé") e da ultimo l'uso frequente di lunghi dialoghi e monologhi, interpolati nel nucleo vero dell'azione con esplicito effetto ritardante³³.

Anche Chiarini è dunque d'accordo con il critico americano nell'ipotizzare una diretta influenza di alcuni elementi di Kraus sulla poetica brechtiana.

Per ciò che invece riguarda Piscator, che è il nome più spesso citato come precursore del teatro epico, bisogna rilevare anzitutto che egli si inserì nel processo di elaborazione teorico-pratica di Brecht, quando esso era già da lungo tempo avviato. Anzi, sempre Chiarini, è fermo nel sostenere che di certo Piscator non tenne a battesimo la teoria brechtiana del teatro epico i cui germi iniziali sono rintracciabili a partire dal 1922-23, ancor prima dunque della codifica azione dei principi registici della messinscena piscatoriana.

Va ricordato che sul finire degli anni '30, per un certo periodo, Brecht insieme ad altri collaborò con Piscator al "Theater am Nollendorfplatz" a Berlino, e di quel tempo egli disse: «La necessità del teatro epico portò per un certo periodo a una collaborazione tra me e Brecht: ci interessava, infatti, la funzione degli stessi elementi che stavamo studiando contemporaneamente e ai quali volevamo dare particolare risalto»³⁴.

Se non è possibile dunque stabilire con precisione la paternità del teatro epico e in questo ci supporta Luigi Forte, quando ricorda che nel corso degli anni '20 Piscator si muoveva nella direzione di un teatro documentario, utilizzando un enorme apparato tecnico «in una prospettiva epica in cui si saldavano il momento riflessivo e quello didattico»³⁵, è anche vero, come sottolinea il critico, che il teatro epico ricevette il suo *imprimatur* in Brecht, che già nelle critiche giovanili aveva polemizzato contro il teatro borghese che voleva divertire e non far pensare. E dunque la lezione piscatoriana, al di là di qualsiasi prospettiva precedente, non fece altro

che rafforzare in Brecht la sua polemica contro un'arte che tendeva all'immedesimazione esaltando empatia ed emotività.

Alla genesi del teatro epico è possibile abbia collaborato inoltre un altro contemporaneo tedesco di Brecht: Lion Feuchtwanger, scrittore tedesco che per altro ebbe letteralmente il merito nel 1918 di scoprire il talento del giovane Brecht. La tendenza di Feuchtwanger, anche a teatro, è di stampo fondamentalmente narrativo, «dove per narrazione si intende una fusione tra racconto e cronaca, tra storia e fantasia»³⁶, ebbene, proprio a tale tendenza si può riallacciare quel Brecht che riepuma lo schema medievale-barocco³⁷ del teatro che non è solo mescolanza di comico e di drammatico, ma anche di azione e narrazione, cioè incrocio di generi diversi.

A riguardo:

Nessuno potrà sostenere, infatti, che l'intera produzione drammatica brechtiana sia senz'altro "epica": vi sono, in essa, parti squisitamente "teatrali" e costruite secondo i dettami della tecnica tradizionale (si pensi a talune angolazioni di *Trommeln in der Nacht*, a *Mann ist Mann* e soprattutto ai *Gewehre der Frau Carrar*, "aristotelici" per esplicita confessione dello stesso autore), integrate ad altre che sono, invece, dichiaratamente "narrative"³⁸.

E probabilmente anche i diversi generi che convivono in un unico testo brechtiano svolgono una funzione alienante l'uno rispetto all'altro «restituendo la narrazione, allo spettatore, la possibilità di un contegno critico e di una limpida analisi della situazione»³⁹.

Da quanto fin qui detto si evince l'impossibilità di applicare a Brecht un'etichetta ad ogni costo. Parlare della classicità di Brecht vuol dire dunque riferirsi al suo legame organico con tutto ciò che di vivo ha prodotto il teatro nel corso dei secoli. D'altro canto, è un fatto incontestabile che nella coscienza comune degli uomini di cultura il nome di Bertolt Brecht è sinonimo di «antiteatro», in quanto rappresenta una certa tendenza a rifiutare una tradizione drammaturgica secolare. Ma come fa notare ancor il Mittner, Brecht non affermò mai di essere in possesso una teoria nuova ed originale, tuttavia il tono risoluto dei suoi scritti teorici, l'efficacia e l'asattezza dei suoi *slogans*, quali «teatro di un'età scientifici a», «teatro che rappresenta il mondo come trasformabile» e con il tecnicismo del "*V-Effekt*", suscitarono sicuramente nei suoi lettori l'impressione di una drammaturgia rivoluzionaria. E allora si può concludere questa parte sul Brecht teorico con una citazione dai suoi diari risalente al 1954 (pochi anni prima della sua morte): «Ich bitte, diese Regelung nicht als allzu bindend aufzullassen. Prinzipien halten sich am Leben durch ihre Verletzung»⁴⁰.

Brecht aveva affisso queste righe sulla porta della sua dimora estiva a Buckow.

Dobryj čelovek iz Sezuana, ovvero il Sezuano secondo Ljubimov. Il teatro epico realizzato *Der gute Mensch von Sezuan*⁴¹, (*L'anima buona del Sezuano*)⁴² è una *Parabelstück* (parabola scenica)⁴³ in prosa e in versi, composta da un prologo, dieci scene o quadri, e un epilogo.

As a parable play it possesses a simple, easily comprehended moral framework, and illustrates with persuasive clarity the precept that goodness is impossible in a corrupt world. It raises universal ethical and religious issues, but these are presented lightly and at times with gentle humour through the disarmingly humane figures of three gods⁴⁴.

Shen Te rappresenta dal suo canto il destino, o per meglio dire, la parabola, della persona buona che si trova costretta a vivere in una società corrotta e, quando lei stessa entra nel mondo del commercio acquistando la tabaccheria, si ritrova vittima di creditori e approfittatori: la generosità si scontra con disonestà e ipocrisia.

Siamo all'inizio degli anni Sessanta quando Jurij Ljubimov sceglie *Der gute Mensch von Sezuan* come materia di studio per i suoi allievi all'Istituto Šukin; una scelta, come egli rivelerà in seguito, del tutto intuitiva data la scarsa conoscenza che il giovane regista in prima persona e il mondo teatrale russo avevano della drammaturgia brechtiana, ma al tempo stesso consapevole di quegli elementi (primo fra tutti il rapporto diretto con il pubblico) che permeavano la *pièce* di Brecht e che a dire di Ljubimov sarebbero stati fondamentali per la formazione dei giovani attori. Il saggio di fine anno accademico dell'Istituto Šukin portò in scena allora il *Sezuano* nel 1963 (un anno dopo, il 23 Aprile 1964, con lo stesso spettacolo e parte della stessa troupe, Ljubimov avrebbe inaugurato il Teatro della Taganka)⁴⁵ ottenendo un grande successo non soltanto di pubblico, ma anche di critica. V. Šackov, il 16 Agosto del 1963, così scriveva sulla "Komsomol'skaja Pravda": «Dobryj čelovek iz Sezuana – diplomnaja rabota molodych akterov – i chotja ofic al'naja zaščita sostoi-



tsja rovno čerez god, četyre večera, kogda igralsja spektakl', četyre ovacii – pobeda, kotoraja ne možet byt' neofic al'noj»⁴⁶.

Lo spettacolo di Ljubimov alla Taganka⁴⁷ si apre su una scena quasi completamente spoglia, ai lati pareti grigie che ricordano quelle di una casa, sul palco una sorta di marciapiede. L'attenzione viene attirata però verso la parete destra dove è affisso un ritratto disegnato a mano, alto quanto la parete: «A možet byt', čelovek etot govorit reč'. Lico pochože na masku antičnoj tragedii, – esli by ne očki, ne ežik volos, ne javnaja sovremennost' oblika. Eto Bertol' Brecht»⁴⁸. All'improvviso si spengono le luci, poi si riaccendono di nuovo e sulla scena arrivano tutti gli attori che si dispongono davanti al pubblico (e molto vicini ad esso) in modo da occupare, da un lato all'altro, tutta la lunghezza del palcoscenico. Al centro del gruppo, uno degli attori, strimpellando con una chitarra, afferma che di tanto in tanto bisogna cercare di realizzare un teatro che nasca direttamente dalla vita di strada e che quello che gli spettatori stanno per vedere è proprio un teatro di strada. Non per niente, Brecht parlava di *Strassenszene* (*Scena di strada*) nel 1940 definendola un vero e proprio esempio di teatro epico.

Il *Sezuan*, come si evince dalla trama, svolgendosi quasi esclusivamente in strada realizza proprio l'effetto di straniamento poiché il pubblico stesso si sdoppia: vi è un pubblico interno all'opera (tutto il quartiere spia letteralmente Shen Te fino ad indagare sulla sua sparizione) e vi è il pubblico seduto in sala che sin dall'inizio è avvertito del genere di spettacolo al quale sta per assistere, o per meglio dire, al quale sta per prendere attivamente e criticamente parte.

Tornando alla rappresentazione, dopo quella sorta di prologo sull'estetica della rappresentazione, gli attori escono e dopo un minuto di silenzio lo spettacolo ha inizio. O forse è meglio dire con le parole della studiosa Oľga Malčeva che: «I spektakl' načinaetsja. Net, spektakl' uže idet»⁴⁹.

Si presenta sin dall'inizio, come vuole il testo brechtiano, una scena di strada: entra Wang l'acquaiolo, sul sottofondo risuona una fisarmonica, ma la melodia è concitata

come i balzi di Wang da una parte all'altra della scena. Wang pronuncia il suo monologo del tutto fedele al testo di Brecht, a metà interrompendosi per riprendere a correre da una parte all'altra della scena cercando di riconoscere nei passanti le divinità che sta aspettando. «Uže tretij den', kak ja dožidajus' zdes' u gorodskich vorot, osobenno pod večer, čtoby pervym privetstvovat' gostej»⁵⁰, dice Wang rivolto al pubblico. Le tre divinità arrivano camminando in modo ridicolo (ogni passo è come visto al rallentatore) sul marciapiede di destra, vestiti all'occidentale, con pantaloni bianchi, giacca scura e cravatta, sul sottofondo suona la fisarmonica. Segue la scena in cui Wang cerca in tutti i modi di trovare alloggio ai tre senza riuscirvi fino a quando non ottiene da Shen Te l'ospitalità per le tre divinità. Shen Te appare sulla sinistra come affacciata da una finestra in alto proprio dietro il grande ritratto di Brecht. La scena è buia, risaltano solo una luce tonda puntata sul volto del drammaturgo (che rimarrà illuminato per tutta la rappresentazione) e il lampioncino rosso di cartapesta che Shen Te tiene per illuminare la strada e Wang che le parla. Shen Te è una prostituta, lo ha rivelato Wang pochi istanti prima inginocchiato davanti al pubblico quando con voce disperata dice: «Teper' ostaetsja tol'ko prostituta Šen De, eta ved' ne možet skazat' – "net"»⁵¹. Il lampioncino rosso è utilizzato da Ljubimov allora come duplice segnale: per indicare il mestiere della donna e rimandare all'ambientazione cinese dell'opera. Si nota, fin dal prologo, come Ljubimov si ponga in un atteggiamento di fedeltà rispetto al testo brechtiano e alle modalità di messinscena di quest'ultimo. Il luogo dell'azione è «die Hauptstadt von Sezuan, welche halb europäisiert ist»⁵², e gli abiti delle divinità ci paiono dimostrarlo, ma la provincia del Sezuan, avverte Brecht, «für alle Orte stand, an denen Menschen von Menschen ausgebeutet werden»⁵³. Brecht, al fine di conferirle un più ampio respiro sociale e ideologico, rinuncia a una forte caratterizzazione spazio-temporale dell'opera. Ljubimov rielabora il "consiglio" brechtiano inserendo, lo si vedrà, in ogni scena un solo elemento che rimandi alla Cina. Un segno, spesso indecifrabile, come nel prologo è il lampioncino rosso.

Sul fine del prologo, Shen Te pronuncia la sua famosa battuta: «No ja ne uverena v sebe, mudrejšie! Kak mne byt' dobroj, kogda vse tak dorogo?»⁵⁴.

Se nell'introduzione in cui si preannuncia la "scena di strada", Ljubimov esula dal testo (ma non dalla poetica brechtiana) inserendo quel prologo al prologo ad uso e consumo degli spettatori, ma di fatto assente dall'opera originale, nella chiusura del prologo invece, fedelmente a Brecht fa pronunciare a un'angosciata Shen Te la sua

battuta celebre che, evidentemente, racchiude il senso basilare della parabola: la difficoltà di restare buoni, in un mondo inumano, dove tutto ha un prezzo troppo elevato.

L'unica fonte di luce che illumina l'inizio della prima scena ricade sui miseri scaffali e sul banchetto al quale è seduta Shen Te con un abito nero. Sopra il mobilio campeggia un cartello con scritto *Tabak* (tabacco), e infatti Shen Te prende a raccontare di come sia riuscita ad acquistare la piccola tabaccheria con i mille dollari d'argento donatele dagli dèi come ricompensa per l'alloggio, o per meglio dire, come agevolazione alla bontà.

«Der Laden ist noch nicht ganz eingerichtet und noch nicht eröffnet»⁵⁵, se si tiene conto di questa indicazione alla regia che Brecht introduce all'inizio della prima scena, non si può fare a meno di notare l'eccezionalità della rielaborazione registica di Ljubimov: un negozio che non sia ancora negozio, ma che al tempo stesso, per esigenze di trama deve pur essere una tabaccheria, per giunta non ancora aperta. Certamente Ljubimov avrebbe potuto allestire una scenografia minuziosa in cui venisse ricostruito un negozio in fase di allestimento, ma questo non sarebbe stato nel suo stile (piuttosto in quello del MCHAT), sostituisce invece l'immagine con la parola, l'idea. E non ci sembra questo un vezzo formalistico, bensì un riuscito momento di straniamento: chiamato a pronunciare la parola *tabak*, l'attore e soprattutto il pubblico, viene sin da subito allontanato da qualsiasi rischio di immedesimazione o fuga dalla realtà. Una tabaccheria non è più allora un elemento scenografico o una semplice ambientazione, ma essendo sempre presente con quella scritta, esce da quello che Brecht aveva definito il «piano dell'ovvietà».

Progressivamente nella prima scena appaiono molti dei personaggi della parabola, in particolare la tabaccheria viene presa d'assalto dagli ex padroni di casa di Shen Te e dai loro parenti. Ciò che avviene sulla scena è poi ulteriormente spiegato dagli interventi che Shen Te fa rivolta al pubblico e sul sottofondo del suono della fisarmonica. Chiaramente la musica si configura come procedimento di straniamento che Ljubimov inserisce tutte le volte che si attua una rottura rispetto al normale fluire dell'opera. Infatti, ogni volta che Shen Te nella prima scena si stacca dal gruppo e rivolta verso il pubblico biasima, secondo le parole del testo di Brecht, i poveracci che le hanno invaso il negozio, tutto il resto sulla scena si ferma e il suono della fisarmonica avverte appunto di un cambio di ritmo rispetto allo svolgimento.

La musica dunque, stando anche alla teoria brechtiana, è mediatrice del testo, lo interpreta (non lo esalta), presuppone il testo e rispetto ad esso «prende partito»⁵⁶.

Il discorso elevato, per dirla con Brecht, di Shen Te si contrappone poi anche al tono proprio del canto che i personaggi sulla scena assumono nella *Canzone del Fumo*, fedelmente riprodotta secondo il testo di Brecht. (Ljubimov, come aggiunta registica personale, fa però fumare gli attori sul palco).

Le prime due scene erano ambientate principalmente all'interno del negozio di Shen Te con un arredamento quasi inesistente e la scritta *Tabak* campeggiante sul gruppetto di attori. Per ciò che riguarda gli elementi caratterizzanti l'ambientazione cinese (nel prologo abbiamo visto il solo lampioncino rosso), in queste due scene, unico rimando alla Cina è lo scialle giallo (che spicca su abiti neri o grigi) della padrona di casa.

Per la terza scena il testo di Brecht prevedeva l'ambientazione notturna in un parco. Ljubimov allestisce una semplice scenografia composta unicamente da un albero in cartone stilizzato al centro della scena. È il famoso albero della discordia, ovvero il pretesto che portò Ljubimov e il direttore dell'Istituto Šukin a un contrasto proprio sul tema del realismo (in questo caso inerente le scenografie) a teatro. Ricorda infatti Ljubimov a proposito del primo allestimento del '63:

On voulait absolument me faire modifier mon spectacle [...] Le directeur s'adressa directement à mes étudiants, qui ne l'écoutèrent pas, et finalement m'appela dans son bureau pour m'indiquer quelques corrections indispensables, dans la mise en scène et le décors. Parmi nos éléments de décor, il y avait un arbre que nous avions taillé dans du carton, et grossièrement dessiné au crayon noir. [...] «Je vous préviens, me dit-il, si cet arbre ne rassemble pas davantage à un arbre, le spectacle n'aura pas lieu»⁵⁷.

Con il suo albero grossolanamente disegnato Ljubimov contravveniva da una parte ai dettami del realismo socialista, dall'altra si allineava perfettamente, e anche intuitivamente alla poetica teatrale brechtiana. Brecht infatti nel 1948 a proposito della scenografia nel teatro epico, si esprimeva ricordando che:

So bekommt der Bühnenbildner viel Freiheit,

wenn er beim Aufbau der Schauplätze nicht mehr die Illusion eines Raumes oder einer Gegend erzielen muss. Da genügen Andeutungen, jedoch müssen sie mehr geschichtlich oder gesellschaftlich Interessantes aussagen, als es die aktuelle Umgebung tut [...] Auch die Choreographie bekommt wieder Aufgaben realistischer Art [...] Es ist freilich nötig, daß die Stilisierung das Natürliche nicht aufhebe, sondern steigere⁵⁸.

Nonostante Ljubimov affermi che all'epoca della prima messa in scena, il *Sezuan*, conosceva ben poco Brecht e le sue teorie drammaturgiche, quel che conta è che riuscì a sviluppare questo carattere fondamentale del teatro epico inerente la scenografia, senza rinunciare a quel realismo che, come anche per Brecht, non significa una pura e semplice "laccatura della realtà"⁵⁹. La soluzione dell'albero stilizzato si rivelò talmente felice che da quel 1963 lo stesso albero nero stilizzato fa bella mostra di sé ancora oggi nell'allestimento del *Sezuan*; «Comment faire avec un arbre en carton? [...] Est-ce que je peux alors y faire grimper quelques fous?»⁶⁰. A quella richiesta di realismo da parte del direttore dell'Istituto Šukin, il giovane Ljubimov aveva opposto, con ironia e fin da subito, la propria idea di teatro che, evidentemente, non corrispondeva a quella richiesta dalle autorità.

La quarta scena dovrebbe chiudersi con la comparsa di Shen Te pronta a cantare un altro *song* con in mano la maschera (nel caso dell'allestimento di Ljubimov, trattasi di moderni occhiali da sole) e l'abito di Shui Ta. Ljubimov elimina questo passaggio rimandando lo svelamento della doppia identità di Shen Te all'atto successivo. Shui Ta ha appena avuto un colloquio con Yang Sun ed è venuto così a conoscenza dei reali interessi del giovanotto: estorcere a Shen Te, con il pretesto del matrimonio, una consistente somma di denaro per recarsi a Pechino.

Ma alla luce di questa scoperta Shen Te, in quanto innamorata, non può rimanere impassibile e allora pronuncia un monologo disperato (anche se di fatto se la prende con la vedova Shin stratonandola più volte) sulla condizione di debolezza di colui che ama, e al termine, rimasta sola nella sua

bottega crolla sul banchetto e dismette la maschera di Shui Ta. Togliendo la bombetta e gli occhiali scuri torna ad essere Shen Te. La trasformazione del personaggio direttamente sulla scena svolge appieno la funzione di *Verfremdungseffekt*, ovvero lo straniamento che secondo Brecht l'attore era chiamato a realizzare sulla scena risultando sorprendente a se stesso e al pubblico: nel nostro caso infatti Shui Ta risulta "strano" a se stesso quando pronuncia un monologo da donna innamorata nei panni maschili e successivamente sorprende il pubblico, cioè lo spiazza, lo distoglie dal fluire della trama, nel momento stesso in cui cambia "d'abito" direttamente sul palco.

In questo modo, l'effetto di straniamento è ancora una volta concretamente interpretato dal giovane Ljubimov su indicazione del testo brechtiano. Allo stesso tempo, Ljubimov, con il suo spettacolo del 1963, è responsabile della ricezione della teoria brechtiana in Unione Sovietica, ma anche e soprattutto del recupero della memoria teatrale e della tradizione mejerchol'diana di una scena pronta a sfidare le più granitiche convenzioni.

Conclusioni

La catarsi tragica è valsa qui come pretesto per tornare a parlare del suo opposto. Ma vale la pena riprendere in mano un discorso critico sullo straniamento, proprio in questa fase storica in cui forse sarà più agevole parlarne in modo neutro e non politicizzato. Al tempo stesso, si configura una necessità urgente: interrogarsi, sulla scia delle teorie novecentesche, su cosa sia divenuto oggi lo spettatore e più in generale il fruitore dell'opera d'arte o della sua riproduzione.

In un contesto apparentemente liquido e libero di *augmented reality*, cosa resta della coscienza critica dello spettatore? Siamo ancora in grado di discernere la finzione dalla realtà?

Quanto possiamo dirci, per utilizzare le parole di Ennio Flaiano, anche noi, degli "spettatori addormentati"?

Su questi quesiti, si auspica la riapertura di un dibattito che prenda, questa volta, lo straniamento come pretesto, e a un livello interdisciplinare e internazionale, si interroghi rispetto alla delicata e complessa questione della ricezione degli elaborati artistici e della comunicazione di massa in generale.

Notes

1 Aristotele, *Poetica*, (trad. e cura di P. Donini), Einaudi, Torino 2008, p. 39.

2 B. Picon-Vallin, *Mejerchol'd*, MTT Edizioni, Perugia 2006, p. 20.

3 Vs. Meyerhold, *Ecrits sur le Théâtre*, (1891-1940), 4 voll., L'Age

d'Homme, Lausanne 1992, vol. I, p. 53 (tr. mia).

4 B. Picon-Vallin, *Mejerchol'd*, cit., p. 20.

5 Ivi, p. 21.

6 Vs. Mejerchol'd, *Stat'i, Pis'ma, Reči, Besedy*, Iskusstvo, Moskva, 1968, p. 50. «dagli accessori superflui accatastati a caso, semplificando al massimo la tecnica», (tr. mia).

7 Ivi pp. 50-51. «Abolita la ribalta, il teatro della convenzione abbasserà la scena al livello della platea [...] Il regista del teatro della convenzione si pone il solo compito di orientare l'attore e non di dirigerlo (in opposizione al regista meiningiano). Egli serve solo da ponte tra l'animo dell'autore e quello dell'interprete. L'attore, realizzando in sé la creazione artistica del regista, si trova solo di fronte al pubblico e dall'attrito di due principi liberi – la creazione dell'attore e la fantasia creativa dello spettatore – si accende la vera fiamma dell'arte [...] Il metodo convenzionale infine presuppone nel teatro un quarto creatore, dopo l'autore, il regista e l'attore: lo spettatore. Il teatro della convenzione crea una messinscena i cui accenni lo spettatore è chiamato a completare con la propria immaginazione», (tr. mia).

8 GBA – B. Brecht, *Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1994, vol. 24, p. 78. «Il teatro moderno è il teatro epico», (tr. mia).

9 *Ibidem*, «spostamenti di peso dal teatro drammatico a quello epico», (tr. mia).

10 P. Chiarini, *Bertolt Brecht*, Laterza, Bari 1959, p. 290.

11 Per esigenze di spazio ci limitiamo a riportare la sola traduzione italiana contenuta in Brecht 2001, p. 30. La versione in originale è presente in GBA, 24, pp. 78-79.

12 Ivi, p. 183.

13 Ivi, p. 172.

14 Ivi, p. 176.

15 Zuckmayer C., citato in F. Ewen, *Bertolt Brecht*, Feltrinelli, Milano 2005, p. 173.

16 P. Szondi, *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*, Einaudi, Torino 2000, p. 98.

17 Sul termine va notato da un lato che la traduzione tedesca di «alienazione» è letteralmente «die Entfremdung», e dall'altro che esso in ogni modo implica una certa ambiguità perché richiama il termine sociologico, filosofico e psicologico, di «alienazione» introdotto da Hegel e da Marx.

18 GBA – B. Brecht, *Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1994, vol. 22.1, p. 202. «L'attore si sforza di riuscire «strano» e perfino «sorprendente» allo spettatore; e raggiunge tale scopo considerando da «estraneo» se stesso e la sua esibizione. Così ciò che egli presenta diventa qualcosa che produce stupore. Grazie a quest'arte, le cose della vita quotidiana si elevano al di sopra del piano dell'ovvietà», (tr. mia).

19 V. Šklovskij, in <http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.html>. «Se ci mettiamo a riflettere sulle leggi generali della percezione, vediamo che diventando abituali, le azioni diventano meccaniche. [...] Così la vita scompare trasformandosi in nulla. L'automatizzazione si mangia gli oggetti, il vestito, il mobile, la moglie e la paura della guerra. [...] Ed ecco che per restituire il senso della vita, per «sentire» gli oggetti, per far sì che la pietra sia di pietra, esiste ciò che si chiama arte. Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come «visione» e non come «riconoscimento»; procedimento dell'arte è il procedimento dello «straniamento» degli oggetti [...]» (tr. it. in T. Todorov, (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino, 2003, pp.80-81).

20 Tul'činskij in <http://www.philology.ru/literature1/tulchinky-80.htm>.

21 P. Chiarini, *Bertolt Brecht*, Laterza, Bari 1959, p. 169.

22 P. Szondi, *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*, cit., p. 99.

23 Rifacimento drammatico del romanzo di Gor'kij, scritto nel 1930-31. Prima rappresentazione nel 1932 al «Komödienhaus» di Berlino.

24 GBA – B. Brecht, *Berliner und Frankfurter Ausgabe*, cit., vol. 24, p. 118. «Il teatro epico raggruppa le persone sulla scena nel modo più semplice, più atto a rendere chiaramente visibile il senso degli avvenimenti. Rinuncia ai raggruppamenti «casuali», «colti sul vivo»; [...] I criteri della sistemazione sono di natura storico-sociale», (tr. it. in B. Brecht, *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie*, Einaudi, Torino, 1975, p. 90).

25 Ivi, p. 119. «Nella prima scena l'interprete [...] in piedi nel mezzo della scena [...] pronunciava le sue battute come se fossero scritte alla terza persona; dunque non solo non creava l'illusione di essere veramente Vlassova [...] ma impediva addirittura che lo spettatore, per negligenza o per vecchia abitudine, si trasportasse in una data stanza e si credesse testimonia invisibile di una scena.», (tr. it. in B. Brecht, *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie*, Einaudi, Torino, 1975, p. 91).

26 Ivi, p. 122. «Per non permettere allo spettatore di «sprofondarsi», per combattere le sue libere associazioni di idee, si possono collocare nella sala dei piccoli cori che gli mostrino il modo giusto di comportarsi, lo incitano a formarsi un'opinione, [...] Cori simili fanno appello al senso dello spettatore, gli intimano di emanciparsi dal mondo rappresentato e anche dalla rappresentazione stessa.», (tr. it. in B. Brecht, *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie*, Einaudi, Torino, 1975, p. 94).

27 F. Ewen, *Bertolt Brecht*, Feltrinelli, Milano 2005, p. 196.

28 L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, Einaudi, Torino 2002, p. 1352.

29 GBA – B. Brecht, *Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1994, vol.22.1, p. 330. «Per «gesto» non si deve intendere la gesticolazione: non si tratta di movimenti delle mani intesi a sottolineare o a chiarire, bensì di un atteggiamento d'insieme. «Gestuale» è un linguaggio che [...] dimostra determinati atteggiamenti che colui che lo tiene assume di fronte ad altre persone. [...] Il gesto sociale è il gesto rilevante per la società, il gesto che permette di trarre illazioni circa le condizioni sociali.», (tr. it. in B. Brecht, *Scritti teatrali I. Teoria e tecnica dello spettacolo, 1918-1942*, Scritti Einaudi, Torino, 1975, p. 251).

30 L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, cit., pp. 1352-1353.

31 K. Kraus (1874-1936), scrittore austriaco.

32 Iniziata nel 1915 e terminata nel 1922, è una commedia satirica che tratta della Prima Guerra Mondiale.

33 P. Chiarini, *Bertolt Brecht*, cit., pp. 117-118.

34 E. Piscator, *Sulla formazione professionale dell'at-*

tore, in P. Chiarini, 1984, *Teatro nella Repubblica di Weimar*, Istituto italiano di Studi germanici, Roma, 1984, p. 42.

35 L. Forte, *Piscator e Brecht, ovvero politica ed epicità*, in *Storia del Teatro Moderno e Contemporaneo*, Einaudi, Torino 2001, vol.III, pp. 490-499.

36 P. Chiarini, *Bertolt Brecht*, cit., p. 121.

37 Per tutto il corso del Medioevo il teatro resta un fenomeno di difficile classificazione. Sia nella forma degli spettacoli dei giullari, sia sotto la forma degli spettacoli religiosi, la teatralità è un'esperienza fondamentale nella vita dei cittadini. Di conseguenza, una delle peculiarità del teatro medievale era la mescolanza di forme drammatiche differenti, soprattutto cristiane e pagane. Da ribadire, tuttavia, che ciò che con termine moderno possiamo chiamare "teatro", per la coscienza medievale non è tale, poiché la cultura dominante, quella cristiana, condanna e rifiuta ideologicamente il teatro.

38 P. Chiarini, *Bertolt Brecht*, cit., p. 123.

39 *Ibidem*.

40 GBA – B. Brecht, *Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1994, vol.27, p. 363. «Prego di non prendere troppo alla lettera questa regola. Le norme si mantengono in vita se qualcuno le infrange», (tr. it. in Brecht B., *Diari 1920-1922. Appunti autobiografici 1920-1954*, trad. it. Zagari B., Torino, Einaudi, 1983, p. 232).

41 *Der gute Mensch von Sezuan*, composta da Brecht tra il 1930 e il 1941, fu rappresentata per la prima volta alla Schauspielhaus di Zurigo il 4 Febbraio 1943, per la regia di Leonhard Steckel. In seguito fu rappresentata a Francoforte nel 1952 e a Berlino al Berliner Ensemble per la prima volta nel 1957, un anno dopo la morte di Brecht.

42 L'opera compare in Italia nel 1951 grazie alla traduzione di Ginetta Pignolo che ne cura l'edizione per la casa editrice Einaudi. La ricezione teatrale in Italia ottiene grane fortuna a partire dall'allestimento nel 1957 al Piccolo Teatro di Milano firmato dalla regia di Giorgio Strehler.

43 *Parabelstück*, secondo la dicitura di Brecht nel sottotitolo all'opera.

44 B. Thompson in B. Brecht, *Der gute Mensch von Sezuan*, Routledge, Oxford, 1986, p.1

In qualità di parabola scenica, l'opera possiede una struttura morale semplice e facilmente comprensibile e illustra con chiarezza convincente l'idea secondo la quale la bontà è impossibile in un mondo corrotto. L'opera sviluppa temi etici e religiosi di portata universale, ma presentandoli in modo leggero e al tempo stesso con un sottile umorismo attraverso le figure delle tre divinità caratterizzate a loro volta da una disarmante umanità.», (trad. mia).

45 Precedenti rappresentazioni in Unione Sovietica del *Sezuan* di Brecht si erano avute a Riga nel 1960, dove era andato in scena un *Dobryj Čelovek* per la regia di P. Paterson, e nel 1962 a Leningrado, dove, al Teatro Puškin, R. Suslevič aveva messo in scena il suo *Dobryj Čelovek*.

46 E. Abeljuk, E. Leenson, *Taganka: ličnoe delo odnogo teatra*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2007, p. 13. «L'anima buona del Sezuan è il saggio di diploma realizzato da dei giovani attori, e sebbene la discussione di laurea ufficiale ci sarà esattamente fra un anno, in ognuna delle quattro sere in cui è andato in scena lo spettacolo si è registrata un'ovazione di pubblico: un successo che non può essere non riconosciuto come ufficiale», (tr. mia).

47 Nello spettacolo d'esordio nel ruolo di Shen Te/Shui Ta recitava Zinaida Slavina e in quello di Jang Sun Vladimir Vysockij.

48 E. Abeljuk, E. Leenson, *Taganka: ličnoe delo odnogo teatra*, cit., p. 20. «Potrebbe essere la persona di cui parla la storia. Il viso è molto simile ad una maschera delle tragedie antiche, se non fosse per gli occhiali, i capelli a spazzola, la fisionomia chiaramente contemporanea. È Bertolt Brecht», (tr. mia).

49 O. Mal'ceva, *Poetičeskij teatr Jurija Ljubimova*, Rossijskij Institut Istorii Iskusstv, Sankt Peterburg 1999, p. 11. «E lo spettacolo ha inizio. No lo spettacolo era già iniziato», (tr. mia).

50 «È da tre giorni che aspetto qui alle porte della città, specialmente verso sera, per poter essere il primo ad accoglierli». Si riportano da qui in poi le battute pronunciate in scena e verificate sulla traduzione di E. Ionova, J. Juzovskij in B. Brecht, *Dobryj čelovek iz Sezuan*. Trad. in russo di Ionova E., Juzovskij J., Moskva, Iskusstvo, 1964. Ove non diversamente indicato, la traduzione è mia.

51 «Ora non resta che la prostituta Shen Te: quella non potrà dire di no.»

52 B. Brecht, *Der gute Mensch von Sezuan*, Routledge, Oxford 1986, p.30. «La capitale semieuropeizzata del Sezuan», (tr. mia).

53 *Ibidem*. «Simboleggia tutti i luoghi dove gli uomini sono sfruttati dagli uomini», (tr. mia).

54 «Ma non sono sicura di me, o altissimi! Come posso essere sicura di me quando è tutto così caro?»

55 B. Brecht, *Der gute Mensch von Sezuan*, cit., p. 37. «Il negozio non è ancora del tutto installato e non ancora aperto», (tr. mia).

56 B. Brecht, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 2001, p. 31.

57 Ju. Ljubimov, *Le feu sacré. Souvenirs d'une vie de théâtre*, Fayard, Paris 1985, p. 53. «[...] volevano assolutamente farmi modificare il mio spettacolo [...] Il direttore si rivolse direttamente ai miei studenti che non lo ascoltarono e finalmente mi chiamò nel suo ufficio per indicarmi alcune modifiche indispensabili nella messa in scena e nella scenografia. Fra i nostri elementi scenografici, c'era un albero che avevamo ritagliato nel cartone e colorato grossolanamente di nero. [...] «Vi avviso – mi disse il direttore – che se quest'albero non somiglierà a un vero albero, lo spettacolo non avrà luogo»», (tr. mia).

58 GBA – B. Brecht, *Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1994, vol. 23, pp. 95-96. «[...] molta libertà guadagna lo scenografo allorché, nel costruire il luogo dell'azione, è esentato dal produrre l'illusione di una stanza o di un paesaggio. Basta allora qualche accenno, ma bisogna che esprima cose storicamente e socialmente più interessanti di quelle contenute nell'ambiente reale. [...] Anche la coreografia ritrova compiti di carattere realistico [...] Indubbiamente occorre che la stilizzazione metta in rilievo il "naturale" e non lo faccia sparire», (tr. it. in B. Brecht *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 2012001, pp. 147-148).

59 *Lakirovka* (laccatura della realtà) fu propriamente quel processo che Stalin promosse al fine di mascherare la disastrosa situazione dell'URSS all'indomani della seconda guerra mondiale.

60 Ju. Ljubimov, *Le feu sacré. Souvenirs d'une vie de théâtre*, cit., p. 53. «Come fare dunque con un albero di cartone? [...] Devo forse farci arrampicare sopra delle formiche?», (tr. mia).

Tragico Tragedia Tragicità

Nicola Bruschi

Nicola Bruschi



Vs. Mejerchol'd di fronte al cantiere del suo teatro (mai realizzato)

uno

a volte ci si innamora di una fotografia, un'immagine, un segno;
 qualcosa che non possiede nulla delle caratteristiche necessarie
 alla mente per "vedere" e ricevere razionalmente delle impressioni.
 vengono toccati dei nervi, dei sensi, che sono oltre la nostra
 mente, la nostra intelligenza, atomi che arrivano direttamente
 a colpire membrane che provengono dal mito, dal rito;
 da ricordi di terra e pietra.
 qualcosa ci colpisce, ci ferisce,
 non sappiamo da dove arrivi: ci punge.
 a volte ci si innamora di una fotografia;
 il tragico penso sia nel sapere come va a fini e:
 quale sia la storia della cosa o della persona rappresentata;
 sapere che la sua storia ha avuto un particolare sviluppo,
 una determinata fine.
 determinata.
 già scritta e segnata: definita.
 penso che il tragico sia sempre
 nel sapere come va a fini e e che si debba
 seguirne lo svolgimento fino all'ineluttabile
 termine, anche se tutto il percorso di avvicinamento
 a questa fine è stato un'unica grande battaglia per
 evitare quella fine.
 combattere quella fine e per arrivarci.
 quella foto ha un soggetto, un tempo, un clima;
 una sua storia con il suo finale.
 una fotografia perfetta per definire
 il mio punto di vista sul tema di cui scrivo:
 "Mejercho'ld davanti al cantiere del suo nuovo
 teatro che non vide mai ultimato".

due

Francis Bacon amava scrutare le immagini,
 le fotografie, per ricercare una realtà (verità)
 in esse contenuta, ammettere il proprio
 piacere nell'osservare e partire da
 quel sentimento, quell'emozione per produrre
 opere.
 "... la loro realtà, che non riesco a vedere se
 guardo direttamente le cose."



tre

l'essenza tragica della figura è già nella posa: tre quarti da dietro, chiusa in un cappotto scuro, nero, in testa un colbacco anch'esso nero; il tutto leggermente incurvato in una sorta di lieve rotazione verso il fotografo come a volergli comunicare qualcosa: "vedi, in quel punto vorrei...".

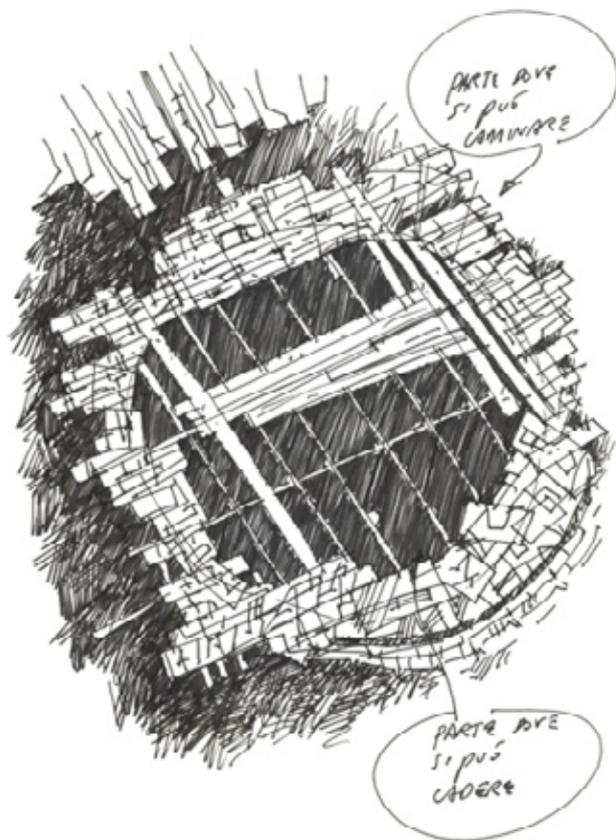
curiosamente, nonostante la posizione di scorcio sono perfettamente visibili, sottolineati dal bavero del cappotto in una pronunciata diagonale, gli organi dei sensi e della parola: naso, orecchio, occhi e bocca visibili nel grande nero che definisce la figura in lontananza, come un fondale dipinto, la casa in costruzione: un traliccio svetta ardito, linee orizzontali confuse identificano grande operosità e movimento. il fondale, scuro in basso, sfuma in bianco: confondendosi con il cielo funereo.

la figura è attenta, ricettiva, annusa l'aria, ascolta la sua casa crescere, innalzarsi.

Amleto, tragica figura, avrebbe dovuto aprire le porte di questa casa che ora è ancora, e già, solo un luogo di sepoltura.

la figura imponente e nobile di Mejerchol'd è tragica, lo è perché sappiamo come va a finire: la tragedia è tutta in questa consapevolezza e nella feroce battaglia del regista che combatte la sua battaglia per arrivare alla fine stessa che combatte; la contemplazione del proprio sogno e della propria tragica fine. a volte ci si innamora di una fotografia anche perché si sa come va a finire e questa consapevolezza ci tocca al cuore potremmo dire, ci tocca quelle membrane del sentimento che risuonano solo con determinate vibrazioni: lontane, ancestrali, tragiche appunto. il volto di Mejerchol'd si proietta in avanti veloce verso la fine, il suo naso importante ne odora la presenza nell'aria.

Mejerchol'd uomo di teatro che osserva la sua casa in costruzione, la consapevolezza di non vederla mai finita, di non poterci entrare, il teatro come entità tragica nella sua attuale essenza e non nei suoi temi.



quattro

si deve parlare di tragico e tragicità.

l'assenza del tragico nell'epoca contemporanea è la più grande tragedia e la perdita del sogno ne è la parte più profonda e distintiva.

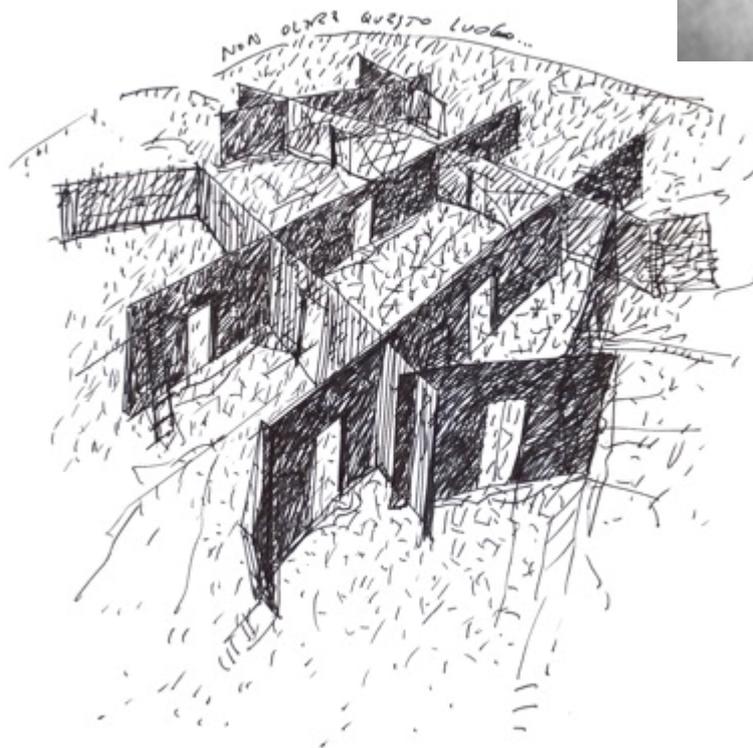
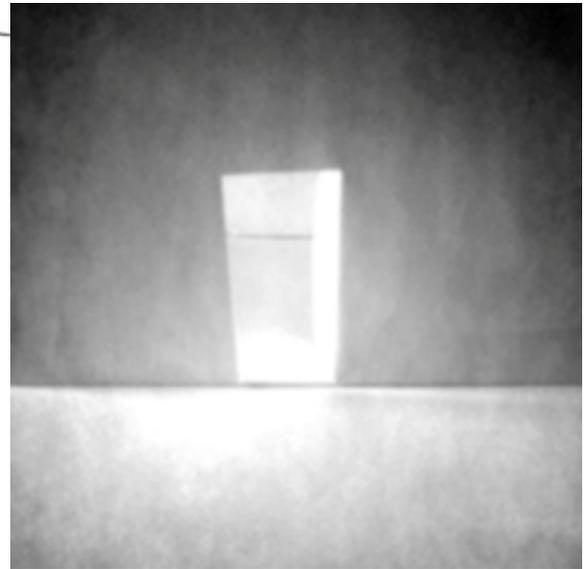
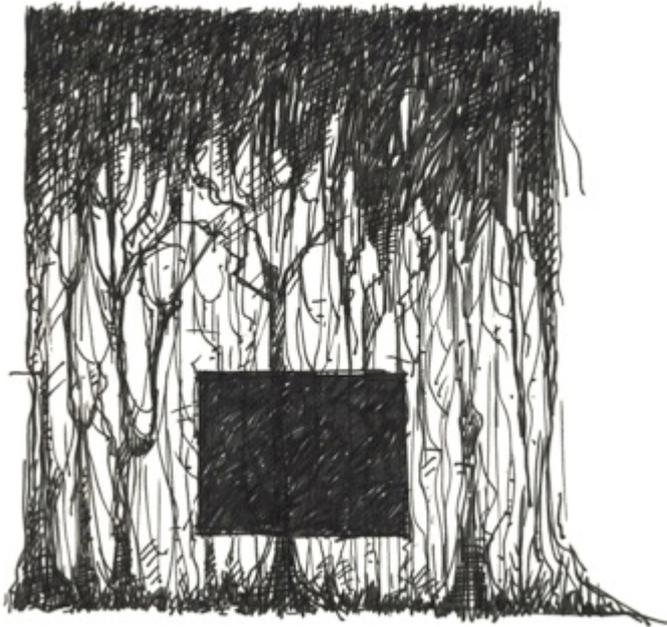
il tragico può avere una dimensione se messo a confronto con la tragicità dell'attualità?

la tragicità ha sostituito il tragico.

nella cultura contemporanea, la dimensione del tragico ha lasciato il posto ad una forte tragicità: l'attualità, gli avvenimenti di tutti i giorni sono assolutamente tragici, ma non attengono al tragico.

cinque

...



Роман «Медея и её дети» Людмилы Улицкой: преодоление трагедии идиллией

Syska Katarzyna

Семейная хроника Людмилы Улицкой *Медея и её дети* (1996), хотя, в отличие от последующих романов этого автора, не удостоивалась самых престижных литературных премий, вызвала немалый интерес среди литературных критиков и литературоведов¹. Большинство исследователей обращали внимание на мифопоэтический характер произведения и анализировали текст с точки зрения мифического повествования². Роман Улицкой воспринимался как текст, который, в разгар экономического, политического, социального и нравственного кризиса («лихие девяностые», ельцинская эпоха), защищает традиционные моральные устои, семейные ценности; как новый миф-модель гармонического миропорядка, почти священная книга, «воссоздающая биение ритма вечности»³. Светлана Тимина приходит к выводу, что Улицкая создает новый «миф о преодолении Хаоса и Зла гармонией»⁴. Татьяна Ровенская, в свою очередь, утверждает, что роман *Медея и её дети* разрушает структуру исходного мифа и «творит на его месте новый миф и новую реальность»⁵. Этот процесс происходит посредством включения в символическую структуру романа христианской мифологии с ее системой ценностей. Отсылки к древнему мифу о Мееде из Колхиды в романе Улицкой многочисленны, легко улавливаемы и хорошо изучены исследователями. Причем зачастую отдельные мифические сюжеты свободно распределяются между разных персонажей – членов рода Синопли. К примеру – это мать главной героини, а не она сама, бежит из Грузии, чтобы выйти замуж за грека; отец Медеи, а не муж, плавает на корабле. Изложим вкратце главные сходства:

Медея из Колхиды

- королевская дочь, божественное происхождение (ее дедом был Гелиос – всевидящий бог солнца)
- колхидская принцесса, представительница древней кавказской культуры, вышедшая замуж за грека Ясона и сбежавшая с ним в Элладу – символ объединения древнего варварского мира Колхиды с более модолой и цивилизованной греческой культурой
- сестра Кирке (с которой Одиссеей изменил жене Пенелопе)
- ее муж Ясон, мореплаватель, по одной из версий, погиб под обломками корабля Арго
- служит богине Гекате (хтоническое божество)
- занимается колдовством при помощи трав
- Гекате, покровительница Медеи, воспитывала детей Зевса
- переживает супружескую измену

Медея Синопли

- воспитывается и получает образование вместе с аристократической семьей; королевское, достойное поведение; «лучистый» взгляд (Медея видит в темноте)
- грузинско-греческие корни: Магильда, мать Медеи, сбежала из Грузии в Крым (древнегреческая Таврида), где поселилась с мужем-греком; Медея знает древний диалект греческого языка
- у сестры Медеи (Сандры) роман с ее мужем
- отец, моряк, погиб в результате кораблекрушения
- исключительная связь со стихией земли (находит в земле «сокровища» – кольца, драгоценности) и потусторонним миром (общение с умершими)
- собирает травы, занимается траволечением
- воспитывает не своих детей
- муж изменяет ей с ее родной сестрой

Медея из советского Крыма внешне похожа на древнегреческую статую:

Черная шаль не по-русски и не по-деревенски обвивала ей голову и была завязана двумя длинными узлами, один из которых плоско лежал на правом виске. Длинный конец шали мелкими античными складками свешивался на плечи и прикрывал морщинистую шею⁶.

Похожей на черную контурную фигуру из греческих ваз видели ее местные жители: «[...] маячила ее темная фигура либо в Восточных холмах, либо на каменных склонах гор к западу от Поселка» (с. 12).

Можно обнаружить также более изощренные, на первый взгляд незаметные параллели. В тексте трагедии Еврипида Кормилица говорит о своей госпоже: «[...] Обид не переносит / Тяжелый ум, и такова Медея»⁷. У Улицкой, в свою очередь, находим такую характеристику протагониста: «Она с детства знала за собой это неприятное качество - обидчивость - и, так, давно с ней борясь, не заметила, что уже многие годы ни на кого не обижается» (с. 74). В обоих текстах Медея сильнее своего мужа, она его защищает, гарантирует безопасность. Медея Еврипида напоминает Ясону, что она его все время спасала и выручала. В польском переводе говорится даже об «избавлении Ясона от тревоги»: «Zgładzam Peliasa najsmutniejszą śmiercią / z rąk własnych dzieci – wyzwalam cię z lęku»⁸. В романе Самуил, предлагая Мее выйти за него замуж, мотивирует свой выбор тем, что в ее присутствии его покидает страх:

Когда [...] я вас взял за руку, я почувствовал, что рядом с вами нет страха. И весь вечер я ничего к вам не испытывал, только чувствовал, что рядом с вами нет страха. Я проводил вас, вернулся домой, лег и сразу решил, что я должен на вас жениться. (с. 124-125)

Героиня романа Улицкой, конечно же, не новая Медея, но анти-Медея, так как она не мстит за измену, но прощает мужа и сестру, собирая вокруг себя многочисленных родственников и их детей. Однако полемическое переосмысление мифа этим сюжетным поворотом не исчерпывается. Также на других уровнях кажущееся сходство между колхидской царевной

и крымской старухой выявляет глубинные отличия. Одна Медея при помощи трав убивает, вторая лечит; одна предает отца и покидает родину, вторая остается верна родной земле и продолжает дела родителей; одна после измены Ясона и детоубийства вскрое вступает в новые отношения, вторая до смерти остается вдовой, продолжая любить покойного мужа и т.д.

Однако имя Медеи в интертекстуальном поле мировой культуры связано не только с мифом, но и с его литературным воплощением в трагедии Еврипида⁹. Соответственно – полемическое напряжение возникает не только между древним мифом и его романским переосмыслением (с их системами ценностей), но также между трагическим пафосом и его преодолением в романе.

Разумеется, трагедию мы понимаем не как жанр, но как некий модус восприятия мира, лежащий в основе художественных решений. Уже Фридрих Шиллер в конце XVIII века в знаменитой статье *О наивной и сентиментальной поэзии* заметил, что понятия такие как трагедия, комедия, элегия или идиллия теряют жанровое значение и должны трактоваться скорее как определенный «строй чувств» (Шиллер), порождающий конкретные типы конфликтов, сюжетов, персонажей, временных и пространственных характеристик изображенного мира¹⁰. В литературоведении упомянутый «строй чувств» получал различные названия (в частности, эстетическая категория, литературный пафос, архитектурная форма художественного завершения, модус художественности и пр.).

Михаил Бахтин полагал, что основой для выделения архитектурных форм художественного завершения является «диада личности и противостоящего ей внешнего мира»¹¹, то есть позиция «я-в-мире». Опираясь на это положение, Валерий Тюпа разработал типологию модусов художественности, определяемых как «эстетический аналог духовно-практического модуса личностного существования (присутствия “я” в мире)»¹². Основой для их выделения является напряжение между внутренним и внешним существованием «я» – самоопределением субъекта и его представлением о собственной роли во внешнем миропорядке.

Согласно этой типологии, суть трагизма состоит в том, что «внутренняя граница личностного самоопределения оказывается шире внешней границы ролевого присутствия “я” в мире, что ведет к неразрешимому противоречию»¹³. Личность носителя трагического типа сознания шире, чем рамки его роли во внешнем мире. Человек «не укладывается»

в свою судьбу, поэтому он вынужден нарушить существующий миропорядок и потерпеть поражение (погибнуть). Такая трактовка вопроса не противоречит классическим дефинициям трагедии как жанра. Трагедия, согласно словарю Геро вон Вильперта – это «поэтическое воплощение *трагического* как изображения остающегося неразрешимым трагического *конфликта* с нравственным миропорядком, с извне приступающей судьбой и т.д., который ведет событие к внешней или внутренней катастрофе, однако не обязательно к смерти героя [...]»¹⁴ [курсив оригинальный – К.С.]. В другом словаре утверждается, что: «Чувство трагичного заложено глубоко в сердце человека и всегда вызывается благодаря таинственному конфликту предопределенности и свободы»¹⁵. Медея – персонаж насквозь трагичный. Своими поступками она постоянно нарушает всевозможные принципы социально-нравственного порядка: обманывает и покидает отца и родину, убивает брата (отрицание родственных связей, измена родине), умерщвляет целый ряд врагов, в том числе правителей (нарушение политически-правового порядка), в конце концов, в приступе мести убивает собственных детей, отрицая таким образом традиционную женскую роль – роль матери. Хотя известно, что деяния колхидской принцессы являются следствием воли богов (это Афродита сослала на Медею роковую, слепую любовь-страсть к Ясону), в трагедии Еврипида подчеркивается скорее психологическая сторона событий. Главная героиня предстает перед читателем как личность излишне яркая, беспредельная («Где предел для тебя, / О сердце великих дерзаний [...]» - ст. 107-108), дикая и дерзкая (ст. 1325-1348). В тексте древнегреческого драматурга действие происходит, что свойственно высокому жанру трагедии, в пространстве королевских дворцов, среди высокопоставленных, внушительных людей (царей, воинов, полубогов). Сюжет образуют необыкновенные события и крайние состояния (борьба за власть, убийства, предательства, акты мести и пр.).

В романе Улицкой трагический пафос предтекста опровергается в идиллическом ключе. С определенной долей условности можно предположить, что мир романа – реализация мечты Кормилицы из трагедии Еврипида, пораженной жестокостью и безнравственностью своих господ:

*Ужасны порывы царей,
Так редко послушных другим,
Так часто всевластных...
Их злобе легко не унять...*

*Не лучше ли быть меж листов
Невидным листом?
О, как бы хотела дожидаться
Я старости мирной вдали
От царской гордыни...
Умеренность - сладко звучит
И самое слово, а в жизни
Какое сокровище в нем! (ст. 118-129)*

Идиллика, в отличие от трагизма, является модусом гармонического присутствия “я” в действительности, ощущения неразрывной связи с миром, понимаемым как жизнь близких “других” и природы. Для идиллического героя самореализация – это состояние максимальной конвергенции его сознания с окружающим миром, «органической сопричастности к бытию как целому»¹⁶. Валерий Тюпа обращает также внимание на «ответственность перед другим (и остальной жизнью в его лице)»¹⁷ как одну из важнейших ценностей в нравственной системе идиллического субъекта.

Пожалуй, самое полное описание идиллической модальности в прозе предложил Михаил Бахтин в работе *Идиллический хронотон в романе*. Автор назвал три основные черты идиллического хронотона. Первая – это «органическая прикрепленность, приращенность жизни и ее событий к месту, родной стране со всеми ее уголками, <...> где жили отцы и деды, будут жить дети и внуки»¹⁸. Благодаря концентрации на небольшом пространстве жизней многих поколений происходит ослабление традиционных бинарных границ: пространственной границы между внешним и внутренним (я–Другой; я–природа) и временной границы между жизнью и смертью. Вторая черта – «строгая ограниченность только основными немногочисленными реальностями жизни», такими как «любовь, рождение, смерть, брак, труд, еда и питье, возраст»¹⁹. Простые события частной жизни поэтизируются, приобретают сакральное значение, за счет чего отменяется также оппозиция между сакральным и профанным. Третья черта – «сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма»²⁰.

Дом Медеи, расположенный в сельской местности в Крыму, является местом, где рассеянные по всей Евразии члены семьи Синопли во время летних заездов общаются не только друг с другом, но также с историей рода, сохранившейся в элементах пейзажа (кладбище, вид на бухту, где плавали корабли прадеда Харлампия), в семейных святынях, хранимых Медеей в таинственном сундучке (трубка деда, фотографии, кудри волос детей). Индивидуальная память беззаботных крымских каникул соединяется с коллективной памятью рода посредством самых простых предметов. Взрослые привозят с собой детей и внуков, которые, знакомясь, вселяют надежду на поддержание семейных связей в будущем. Во время описанного в романе лета в Поселке одновременно пребывают представители четырех поколений, привнося в эту общину опыт своей генерации, страны (Россия, Литва, Грузия, Армения, Узбекистан), культуры – таким образом стены небольшого четырехкомнатного дома значительно расширяются, создавая модель микрокосмоса. Дом Медеи – волшебный центр, который противодействует центробежным силам истории и воссоединяет семью, своеобразный метадом, который воспринимается как родное место многочисленными родственниками, у каждого из которых есть свой собственный дом. Верхний Поселок, расположенный близ моря, полуокруженный горами, обладает всеми чертами *locus amoenus*. Стоит однако отметить, что идиллическое пространство не существует само по себе – оно обусловлено присутствием людей, которые им наслаждаются и обретают в нем счастье. В романе элементы пейзажа воспринимаются обитателями идиллии как что-то совершенно знакомые и родное, любимое и активно любящее. Приведем несколько характеристик взаимоотношений героев с пространством: «Медея знала свою малую родину, как содержимое собственного буфета» (с. 12); «Крымская земля всегда была щедра к Медее, дарила ей свои редкости. Зато и Медея благодарно помнила

каждую из своих находок» (с. 13); «Своими подошвами она чувствовала благосклонность здешних мест, ни на какие другие края не променяла бы этой приходящей в упадок земли и выезжала из Крыма за всю свою жизнь дважды, в общей сложности на шесть недель» (с. 14); «Георгий любил их [горы – К.С.], как можно любить лицо матери или тело жены» (с. 40). Синкретизм существования людей и природы отражается в топонимии. Наричательные имена становятся собственными (место, где находится дом Медеи, – это просто Поселок), безымянные места получают частные названия (Бухточка Медеи), а мифологические названия благодаря уменьшительной форме приобретают оттенок камерной теплоты (мыс возле дома героини именуют Пупком земли).

В доме Медеи совмещается несколько временных пластов – СССР 70-годов (время действия), то, что охвачено памятью героев (дореволюционная и постсоветская Россия) и пейзажа (греческая древность). Время здесь измеряется не протяженностью индивидуальных существований, но своеобразным континуумом рода Синопли. В такой временной действительности смерть теряет статус экзистенциальной окончательности. Медея общается со своими усопшими родителями, которые являются ей в таком виде, как будто после смерти в них происходят жизненные процессы – мать поменяла прическу, отец отпустил бороду (с. 64–65). Умершие отчасти продолжают существование в телах живых благодаря характерным наследственным чертам – у Сандрочки и Ники огненно-рыжие волосы прабабки Матильды и ее сексуальная энергия, Маша, как большинство женщин Синопли, видит в темноте, у мужчин укороченный мизинец (от деда). Генетическая преемственность неоднократно подчеркивается в романе (с. 325; 409–410). Весьма интересен на первый взгляд незначительный эпизод – воспоминание младшего брата Медеи Дмитрия с похорон родителей. Малыш запомнил, что траурный поход с гробами должен был уступить дорогу машине молодоженов, так как перед панихидой в этой же церкви было венчание. Это детское воспоминание выявляет сугубо идиллическую структуру времени – соседство новой жизни (свадьба, будущий ребенок) со смертью²¹. Даже завершающее действие самоубийство молодой женщины Маши смягчается путем придания ему осмысленности – на похоронах Маши враждующие много лет сестры Медея и Сандрочка (у которой был роман с мужем Медеи) впервые встречаются и прощают друг друга. Единство рода восстанавливается. Михаил Иванов отмечал, что в идиллическом хронотопе

смерть «преодолевается переживанием единства с вечной и щедрой на добро природой (созерцание), с открытыми и отзывчивыми людьми (сочувствие, сострадание)»²². Действительно – на похоронах «семья Синопли была представлена всеми своими ветвями» (с. 564), а реконструкция событий показывает, что Маша совершила самоубийство в день весеннего равноденствия, обещающего возобновление жизни. В романе доминирует циклическое время, обусловленное ритмом природы (весенне-летние визиты родственников, зимнее одиночество Медеи) и аграрным календарем (сбор трав, фруктов на вино и заготовки). Вечное бытие природы поглощает даже человеческую смерть – муж Медеи Самуил умирает в разгар весны, а его кончина описана как воссоединение с природой: «Он смотрел в сторону столовых гор, а они смотрели на него – дружелюбно, как равные на равного» (с. 365).

Идиллия – это хронотоп маленькой, частной жизни, в известной степени безразличной к миру «большой группы»²³. Хотя сюжет охватывает больше ста лет, даты упоминаются крайне редко, и они всегда связаны с событиями частной жизни (дата рождения Медеи, смерти ее родителей, указанные на надгробии годы жизни Самуила, роковой 1946 год – роман Самуила с Сандрой). Единственная историческая дата – 1953 – год смерти Сталина, в романе упоминается как год личной трагедии – раскрытия правды об измене мужа. Оба события предвещал пророческий сон героини. Ее реакция на столь важное для страны и мира событие отчетливо выявляет идиллическую иерархию ценностей, согласно которой личная, духовная и семейная жизнь несравнимо не только важнее, но и реальнее исторических и политических событий:

Медея наблюдала живое горе и искренние слезы, бессловесные проклятия тех, кто не мог это горе разделить, но оставалась вполне равнодушной к этому событию [смерти Сталина – К.С.]. Гораздо больше она была озабочена второй половиной сна... Что делала в нем Сандрочка, что предвещает ее присутствие? (с. 368).

В день похорон вождя Медея «постояла положенное, а потом пошла на свой виноградник и до вечера чистила его. Все это было для нее отдаленным гулом чуждой жизни» (с. 391–392).

Определенная дистанция к событиям большого мира, большой истории освобождает место для культивирования частой жизни. Входя в дом Медеи, ее родственники отказываются от своих привычных идентификаций – профессиональных, имуществен-

ных, социальных, становясь преимущественно носителями «межличностных, а не конвенциональных ролей, сформулированных как бы самой жизнью»²⁴: родителями, детьми, друзьями, любовниками. Активность персонажей ограничивается самыми основными природными действиями: приготовлением пищи, едой, отдыхом, любовью, несложной физической работой, общением, которые приобретают статус повседневных священных ритуалов. *Locus communis* идиллической действительности – общая трапеза – описывается в типично идиллическом ключе: там и виноградная лоза, и домашнее вино, и очаг с горящим огнем, и музыка, и счастье пирующих, которые «радуются друг другу» (с. 44–46; 240–241). Прослеживаются также «дополнительные» идиллические сюжеты, такие как возвращение скитальца из мира «большой группы» в идиллический уголок (это судьба несостоявшегося ученого – племянника Медеи Георгия, который бросает Москву, науку, поселяется в Крыму и становится преемником тетки) и счастливая супружеская любовь пожилой пары – явная отсылка к Филемону и Бавкиде: «Они тихо сидели, наслаждаясь взаимным присутствием, покоем и любовью, в которой не было теперь никакого изъяна» (с. 349). Удивляет обилие образов детей, которые, по Бахтину, «еще окутанные атмосферой идиллии, именно оттуда первоначально [...] проникли в роман»²⁵.

Медеинный дом – чрезвычайно образцовое воплощение идиллического хронотопа, полностью отвечающее выделенным Бахтиным признакам. Однако многие исследователи отмечают, что характерной чертой идиллии является ее замкнутость, строгая отграниченность от внешнего мира, от всего того, что не соответствует законам идиллического уголка, а соответственно, может стать угрозой для его существования. Идиллия нежна и уязвима, поэтому не выдерживает вторжение враждебной стихии в свои пределы²⁶. Роман Улицкой опровергает это утверждение, будучи примером прочной и

устойчивой идиллической модели мира. В романном времени-пространстве присутствуют угрожающие идиллии чужеродные явления и события, которые, однако, преодолеваются на уровне сюжета и поэтики. Имеются в виду, с одной стороны, нехарактерные для этого типа художественной модальности различные низовые аспекты жизни (например, длительная кишечная болезнь Самуила, довольно прямые описания сексуальной сферы и т.д.), которые не сильно сублимируются, не устраниваются за рамки идиллии, наоборот – демонстрируются как естественная часть гармонической действительности. К примеру, натуралистично представленное физическое разложение Самуила сопровождается описанием его духовного роста, углубления в тонкости иудаистского богословия. Вторая серьезная угроза прочности семейной идиллии – предательская измена мужа Медеи (его роман с младшей сестрой жены – Сандрой) и последующая многолетняя вражда сестер также в итоге решается положительно – смерть и похороны Маши (своеобразная живая жертва) вновь их объединяют. Идиллия спасена. В романе Улицкой идиллический мир динамичен – он, как персонаж, подвергается испытаниям и выдерживает их. Здесь заложенный в заглавии трагический античный миф о Мееде переосмысливается и получает счастливую развязку, соответствующую правилам идиллического мира. Идиллия в семейной хронике Улицкой выдерживает испытания благодаря традиционно не свойственной этому хронотопу открытости, эластичности, способности не отгораживаться от чужого, но включать его в свои пределы и преобразовывать, как в, казалось бы, вскользь упомянутой игре детей Синопли – парализованного Виталиса и Алика, которая, по сути, является микро-моделью всего романа: «Алик построил в куче песка дворец, предназначенный Виталису на слом, – это была их постоянная игра: Алик строил, Виталис ломал, и оба радовались» (с. 427–428). Столь прочная идиллия выдерживает

даже смерть ее центрального обитателя – Медеи. Из *Эпилога* мы узнаем, что Георгий переехал в Поселок и стал новым главой рода, а повествователь сама является дальней родственницей Медеи и последний раз была в ее доме в 1995 году (то есть за год до опубликования романа) и является свидетелем континуальности идиллического существования дома и рода Синопли²⁷.

Оспаривание трагического пафоса в романе-идиллии происходит на различных уровнях – в структуре времени-пространства, типе героев и сюжетной развязки. Вместо мира большой группы – столиц и дворцов – провинциальный деревенский дом; вместо царей, богинь и воинов – совершенно обыкновенные люди; вместо подвигов – простые ритуалы частной повседневности; вместо деструктивной мести – созидательное прощение. Медея из Колхиды, как трагическая героиня – личность неординарная, неспособна вписаться в рамки какого-либо миропорядка, она разрушает любой уклад, к которому оказывается причастна. Медея Синопли – персонаж идиллический, является неотъемлемой частью большего организма – идиллического мира природы и семьи и не может достигнуть самореализации вне этого организма. Спасая род, она спасает себя.

Весьма любопытно отношение обеих героинь к пространству. Древняя принцесса находится в постоянном движении, покидает родину и отцовский дом, пересекает границы, меняет царства, многократно бежит из различных мест, стремясь реализовать свои планы. Медея Улицкой, в свою очередь, полностью предана малой родине – крымской земле и родительскому дому. Мотивом бегства с родины, из Колхиды (Грузии) наделена лишь ее мать – Матильда. В этом контексте следует помнить о символическом наполнении этих географических точек. В трагедии Еврипида Медея олицетворяет архаическую культуру Колхиды, дикую и варварскую, а ее брак с Ясоном – столкновение этого мира с более цивилизованной, правовой, гуманистической (как вытекает из реплик Ясона) древней Грецией. Крым, описанный в романе, апеллирует к еще более позднему периоду древнегреческой истории, так как он стал греческим в VI веке до н. э. Таврический Херсонес пик своего развития переживал в IV–III веках до н.э., то есть в период эллинистической культуры, когда возник и благодаря Феокриту получил известность жанр идиллии²⁸. Эллинизм же воцарился на территориях древней Эллады после упадка Афин и кампаний Александра Македонского, которые завершили классический период (VI–V вв. – эпоха расцвета трагедии как сценического жанра).

Таким образом, в тексте романа вступают в спор три древнегреческие литературные (но также мировоззренческие традиции, так как жанр является литературным воплощением определенного представления о действительности, модусом ее восприятия) традиции – мифологическая, трагическая и идиллическая. В художественном мире семейной хроники Улицкой хрупкая идиллия способна переосмыслить миф и оказывается сильнее трагедии

Notes

- 1 Роман оказался в списке финалистов премии Русский Букер 1997 года. Следующий её роман *Казус Кукоцкого* получил премию Русский Букер, *Искренне ваши Шурик* стал “Книгой года” 2004, а *Даниэль Штайн, переводчик* был удостоен премии “Большая Книга” в 2007 году.
- 2 Об отсылках в романе к разным мифологическим системам см., в частности: Т. Ровенская, *Роман Л. Улицкой “Медя и её дети” и повесть Л. Петрушевской “Маленькая Грозная”: опыт нового женского мифотворчества* // «Адам и Ева. Альманах гендерной истории», п. 2, Москва 2001, с. 137-163. Мы ссылаемся на электронный вариант: <http://www.owl.ru/avangard/radostnyeiraznozvetnye.html> (12.02.2014); О. Побывайло, *Мифопоэтика прозы Людмилы Улицкой*, Барнаул 2009 (текст кандидатской диссертации); Т. Прохорова, *Особенности проявления мифологического сознания в художественной структуре романа Л. Улицкой «Медя и её дети»* // Русский роман XX века. Духовный мир и поэтика жанра, ред. А. Ванюков, Саратов 2001, сс. 288-292.
- 3 С. Тимина, *Ритмы вечности* // *Русская литература XX века в зеркале критики*, Москва 2003, с. 542.
- 4 Там же, с. 547.
- 5 Т. Ровенская, *Роман Л. Улицкой “Медя и её дети” и повесть Л. Петрушевской “Маленькая Грозная”: опыт нового женского мифотворчества*, указ. соч.
- 6 Л. Улицкая, *Медя и её дети*, Эксмо, Москва 2008, с. 11. Дальнейшие цитаты из романа приводим по этому изданию, с обозначением страниц в скобках после цитаты.
- 7 Еврипид, *Медя* // его же, *Трагедии. В 2 томах*, Москва 1999, т. 1, пер. И. Анненский, строки 37-38. Далее цитаты по этому изданию, в скобках после цитаты указываются номера строк.
- 8 Eurypides, *Medea* // *Eurypides. Tragedie. Tom I*, пер. J. Łanowski, Warszawa 2005, с. 156.
- 9 Мы опираемся на произведение Еврипида, так как оно стало самой распространенной драматической версией этого мифа. Стоит однако помнить, что трагедии о Медин создавали многочисленные авторы, как древние (в том числе Сенека), так и современные (напр. Жан Ануи или Дарио Фо).
- 10 Ф. Шиллер, *О наивной и sentimentalной поэзии* // Ф. Шиллер, *Собрание сочинений в 7 томах. Том шестой: Статьи по эстетике*, Государственное издательство художественной литературы, Москва 1957, сс. 385-477.
- 11 М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва 1979, с. 46.
- 12 В. Тюпа, *Аналитика художественного. Введение в литературоведческий анализ*, Москва 2001, с. 154.
- 13 *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, ред. Н. Тмарченко, Москва 2008, с. 271, статья ТРАГИЧЕСКОЕ.
- 14 Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, цит. по: *Теоретическая поэтика: понятия и определения*, авт.-сост. Н. Тмарченко, Москва, 2002, с. 404.
- 15 *Littérature et genres littéraires*, ред. J. Bessière, Paris 1798, с. 336, цит. по: *Теоретическая поэтика: понятия и определения*, указ. соч., с. 405.
- 16 В. Хализев, С. Кормилов, *Роман Л.Н. Толстого «Война и мир»*, Москва 1983, с. 20; цит. по: Н. Тмарченко, В. Тюпа, С. Бройтман, *Теория*

литературы, т. 1, Москва 2008, с. 68.

17 В. Тюпа, *Аналитика художественного. Введение в литературоведческий анализ*, указ. соч., с. 164.

18 М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*, Москва 1975, с. 373.

19 Там же.

20 Там же, с. 374.

21 См. там же.

22 М. Иванов, *Судьба русского сентиментализма*, Санкт-Петербург 1996, с. 136.

23 Социологические понятия “большой” и “малой группы” используем за М. Ивановым, который считал, что в литературе русского сентиментализма впервые объектом эстетической рефлексии стала жизнь “малой группы”, то есть частная жизнь людей, объединенных конъюнктивными чувствами (семей, друзей, любовников). Антиидеалом в словесности этой эпохи была “большая группа” – государство, общество, большой город, пространства власти. Добавим, что Иванов отождествлял сентиментализм с идиллическостью.

24 Там же, с. 136.

25 М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*, указ. соч., с. 375.

26 Пор. И. Есаулов, *Спектр адекватности в истолковании литературного произведения*, Москва 1997, с. 30-31.

27 Некоторые тезисы о цельности, прочности и континуальности идиллического хронотопа в романе Улицкой были изложены в другом ракурсе в тексте автора настоящей статьи: *Современные идиллии. Способы и функции обращения к идиллическому хронотопу в избранных произведениях новейшей русской литературы*, анализирующей идиллический хронотоп как вид гетеротопии. Статья принята к печати в литовский научный журнал «Literatūra».

28 Было бы явным злоупотреблением сводить литературу эллинистической эпохи идиллии. С равным успехом развивались и другие короткие лирические формы (в том числе элегия). Несмотря на это, Осип Мандельштам воспринимал эллинистическую культуру преимущественно в идиллическом ключе, как состояние сопричастности человека к любимому миру. В эссе *О природе слова* поэт писал: «Эллинизм — это печной горшок, ухват, крынка с молоком, это домашняя утварь, посуда, все окружение тела; эллинизм — это тепло очага, ощущаемое как священное, всякая собственность, приобщающая часть внешнего мира к человеку [...]. Эллинизм — это сознательное окружение человека утварью вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, очеловечение окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом. Эллинизм — это всякая печка, около которой сидит человек и ценит ее тепло, как родственное его внутреннему теплу». См. О. Мандельштам, *О природе слова* // его же, *Слово и культура*, Москва 1987, с. 64.ggegfg

«Žizn' pobedila smert'» . Sull'ibridazione tra “tragico” e “assurdo” nella prosa breve di D.I. Charms

Irina Marchesini

*La prosa breve di D.I. Charms
come “tragedia”*

Un'articolata riflessione sul concetto di “tragico” nella cultura moderna e contemporanea non può fare a meno di prendere in considerazione il caso degli Oberiu, che Graham Roberts definisce «the last Soviet avant-garde»². Già l'etimologia della parola “tragedia”, derivante dal greco τραγωδία, un composto di τράγος “capro” e ᾠδή “canto”, riporta alla mente il titolo del primo romanzo di Konstantin Vaginov, *Kozlinaja pesn'* (*Il canto del capro*, 1927). Nondimeno, se si concentra l'attenzione sull'azione del personaggio, anche la prosa breve di Daniil Ivanovič Juvačev (Daniil I. Charms, 1905-1942)³ potrebbe rivelare interessanti e meno ovvie affinità con la nozione. In alcune scenette charmsiane, le “parti” dei personaggi non sembrano rilevanti, se non per sottolineare il carattere irrazionale della situazione da loro vissuta, ambientata in uno spazio connotato negativamente. «Geroj ego absurdistskoj prozy suščestvuet [...] v real'nom tošnotvornom Leningrade»⁴, scrive Solomon Volkov; agli occhi del poeta, quest'ambientazione “squallida” non fa che aumentare la tragicità dei fatti. Sono proprio i crudeli, fatali, eventi che coinvolgono i personaggi a scatenare la reazione del lettore, il cui senso d'impotenza di fronte a morti accidentali e insensate è acuito dalla scelta della forma breve. Riferendosi alla cosiddetta “semantica della morte”, una caratteristica individuata da Lipoveckij⁵ nella pratica metafinzionale di Vaginov, Charms e in seguito di Nabokov⁶, emerge con chiarezza quell'assurdità, e al contempo la tragi-

cià, del gesto del personaggio charmsiano, che nella sua immediatezza di atto puro sostituisce con l'espressione una rappresentazione di stampo mimetico. Paradossalmente, infatti, l'immaginario “antimimetico” creato da Charms diviene l'unica modalità narrativa possibile per descrivere in maniera “fedele” quella crudele realtà sovietica che non può più essere raccontata utilizzando le presunte tecniche “mimetiche” del realismo socialista.

Diversi critici hanno rilevato un certo legame della prosa charmsiana con il teatro, e in particolare con il teatro dell'assurdo; si pensi, ad esempio, ai lavori di Clayton⁷ e di Jaccard⁸. Tumanov⁹, invece, ha riscontrato notevoli affinità tra la favola esopea e i suoi scritti per l'infanzia. Tuttavia, è ancora possibile riscontrare una notevole carenza di ricerche in ambito italiano, resa più evidente dal rinnovato interesse critico europeo e russo¹⁰ attorno alla produzione oberiuta, come non mancano di sottolineare Ekaterina Illarionova¹¹ e Vladimir Glocer: «ja ne somnevajus', čto [...] Charms budet' izučat'sja vse serėznee, glubže»¹². In particolare, ad oggi non è stato ancora studiato un possibile legame tra i testi charmsiani e la nozione del tragico, e soprattutto con il retaggio greco antico che invece pare informare la sua prosa, come sostiene Volkov¹³.

Sulla funzione del poeta tragico

Da un punto di vista strutturale, numerose prose contenute nella raccolta *Slučaj (Casi)* mostrano apprezzabili analogie con il dramma satiresco, una forma poetica che, come scrive Mario Untersteiner¹⁴, rappresenta uno stadio intermedio tra l'originario ditirambo¹⁵ e la più recente tragedia. Questo genere, dunque più remoto rispetto alla tragedia, prediligeva una sintassi paratattica, sostanzialmente semplice, composta da frasi relativamente brevi costellate da colloquialismi se non, in alcuni casi, espressioni gergali o volgari. Da un punto di vista tematico, gli elementi comici o parodici venivano inseriti in un contesto serio; frequente era, infatti,

anche l'uso dell'imperativo. I medesimi criteri compositivi sembrano esser stati utilizzati nella miniatura drammatica intitolata *Četyre illjustracii togo, kak novaja ideja ogorašivaet čeloveka, k nej ne podgotovlennogo* (Quattro dimostrazioni di come una nuova idea sconvolga chi non vi sia preparato, 1933):

I.

PISATEL': Ja pisatel'! CČITATEL': A po-moemu, ty govno! (*Pisatel' stoit neskol'ko minut, potrjasennyj etoj novoj idej i padaet zamertvo. Ego vynosjat.*)

II.

CHUDOŽNIK: Ja chudožnik! RABOCČII: A po-moemu, ty govno! (*Chudožnik tut že poblednel, kak polotno, i kak trostinocčka zakacčalsja, i neožidanno skonččalsja, ego vynosjat.*)

III.

KOMPOZITOR: Ja kompozitor! VANJA RUBLĚV: A po-moemu, ty govno! (*Kompozitor, tjaželo dyša, tak i osel. Ego neožidanno vynosjat.*)

IV.

CHIMIK: Ja chimik! FIZIK: A po-moemu, ty govno! (*Chimik ne skazal bol'se ni slova i tjaželo ruchnul na pol*)¹⁶.

In questa divertente, quanto drammatica scenetta, i personaggi sono contraddistinti da ruoli ben precisi: uno scrittore, un artista, un compositore e un chimico, ai quali si contrappongono un lettore, un lavoratore, Vanja Rublëv e un fisico. Lo scambio di battute, ridotte al minimo, è incisivo, tagliente; la struttura del componimento è eminentemente paratattica: la stessa formula è contenuta, infatti, in ogni nucleo discorsivo. La somiglianza con il dramma satiresco è rafforzata altresì dalla comparazione a livello tematico: anche nel testo charmsiano abbiamo elementi comici, irriverenti, come ad esempio la parola «*govno*», un insulto piuttosto volgare che certamente si inserisce nell'ambito del linguaggio scurrile russo. Queste parole, che potrebbero suscitare ilarità, sono innestate in un contesto drammatico, in cui l'affermazione dell'identità personale viene banalmente derisa, atto questo che porta alla morte o alla scomparsa dei primi che nel dialogo prendono la parola. Le uniche differenze rispetto a questo genere intervengono proprio negli "a parte", in cui il lettore viene a conoscenza del "destino" dei suoi personaggi. Le frasi tra parentesi sembrano quindi riferirsi agli schemi della tragedia greca dell'età classica, che tradizionalmente consisteva in una serie di episodi recitati (in trimetri giambici o tetrametri trocaici), alternati con cori (in versi lirici). Gli episodi nei quali era racchiusa l'azione tragica erano solitamente preceduti da un prologo recitato e dal *pàrodos* (un canto d'entrata del coro), e venivano conclusi, similmente a quanto accade nel nostro caso, da un canto d'uscita del

coro (*èxodos*).

A questo punto, ciò che forse non è chiaro è il motivo del decesso di queste figu e. Michail Zolotonosov¹⁷ giustamente interpreta questo scambio verbale come una descrizione delle persecuzioni attuate contro l'*intelligencja* sovietica negli anni Trenta. Attraverso le sue giocose composizioni, in cui il riso fi ale è davvero amaro, Charms sembra voler testimoniare, se non addirittura denunciare, un'emergenza del suo tempo: l'eliminazione fisica del *vrag narodov*, il nemico del popolo sovietico¹⁸. Solitamente, l'argomento della tragedia era noto agli spettatori; di conseguenza, l'interesse era focalizzato sulla resa formale e stilistica, piuttosto che sul contenuto. Tuttavia, se si considera il contesto nel quale Charms operava, entrambi questi aspetti assumono un ruolo fondamentale. Da un punto di vista tecnico, la poetica dell'assurdo¹⁹, principale interesse charmsiano, consentiva la trattazione di gravi argomenti, eventualità assolutamente impossibile al di fuori dall'ambito non uffiale. D'altra parte, il fatto stesso di poter dar voce a fatti di cronaca noti a molti cittadini sovietici, ma sui quali regnava un diffuso silenzio, costituiva un fatto estremamente significativo per il poeta, che non era soltanto autore dell'opera, ma che esercitava soprattutto la funzione di maestro di vita morale nei confronti dei suoi concittadini. Questa funzione del poeta trova ancora una volta punti di contatto con quanto avveniva in ambito greco, come ha tra l'altro sostenuto Carrara²⁰ in un suo recente contributo commentando l'opera di Plutarco. Se si pensa, poi, che nell'antica Grecia della rappresentazione tragica si occupava lo Stato, si comprenderà come il poeta, nella figura di Charms, venga a sostituirsi allo Stato (normalmente garante dei diritti dei cittadini) nella denuncia dei crimini che venivano perpetrati in Unione Sovietica.

Una finestra su un abisso vuoto

Di norma, il mito eroico costituiva la materia della tragedia greca classica; persino le rappresentazioni di diverso contenuto cele-

bravano argomenti elevatissimi, come rovinose sventure o glorie nazionali. Indubbiamente, agli occhi di Charms ciò che stava accadendo alla sua Russia, sconvolta dalla rivoluzione, appariva come una vera e propria sciagura. Non c'è dunque da stupirsi se le "fatalità" presenti in prose maggiormente contestualizzate da un punto di vista storico e sociale, come *Četyre illjustracii*, siano riproposte in altre narrazioni in cui le circostanze sono del tutto diverse e meno connotate. Il lettore, infatti, non può rimanere indifferente di fronte alla violenza gratuita²¹ che s'incontra in altri testi presenti nella raccolta *Slučaj*, e in particolare in quelli caratterizzati dal motivo della caduta a ripetizione, che lega come un filo rosso diversi racconti. In *Novye al'pinisty (I nuovi alpinisti, 1936)*, Bibikov e Augenapfel stringono amicizia a forza di cadere rovinosamente dalla stessa montagna. Un incidente stradale è invece il pretesto che in *Proisšestvie na ulice (Un incidente stradale, 1935)* riunisce diversi personaggi; qui un uomo "dagli occhi spenti" continua a cadere da un paracarro senza apparente ragione. Petrakov, omonimo protagonista della scenetta *Slučaj s Petrakovym (Un caso capitato a Petrakov, 1936)*, vorrebbe invece dormire, ricercando nel sonno quella requie che tanto agogna, ma non ci riesce: nella notte cade più volte dal letto; anche quando riesce brevemente ad addormentarsi, ricomincia poi a rigirarsi nel giaciglio. Kušakov (*Stoljar Kušakov, Il falegname Kušakov, 1935*), poi, cade a causa del ghiaccio sulla strada: scivola inaspettatamente a terra per tre volte. Per altrettante volte si reca in farmacia, e gli viene messo un cerotto. Alla fine, decide di tornare a casa, ma a causa delle ferite riportate i familiari non lo riconoscono più e lo chiudono fuori. Anche nel più tardo *Upadanie*²² (*Cadere, 1940*), l'azione si svolge in un contesto del tutto ordinario, in cui però i personaggi, che sono o senza nome, o che al contrario si chiamano allo stesso modo, paiono essere intercambiabili. Grazie a mirate scelte compositive e stilistiche, il motivo della caduta accidentale e ripetuta dei personaggi sembra diventare metafora della condizione dell'*homo sovieticus*, la cui quotidianità, a

tratti assurda, viene presentata in toni decisamente beffardi, canzonatori, ma che proprio per questa loro caratteristica assumono contorni dal sapore tragico. Alla dimensione del tragico va anche riferito un discorso legato alla caduta come forma di danza, che nella tragedia greca classica era solitamente eseguita dal coro. La danza, si potrebbe obiettare, è un movimento studiato, che segue una precisa coreografia, mentre le cadute alle quali assistiamo sembrano del tutto casuali, accidentali. Tuttavia, nella prosa breve di Charms, la coreografia è impartita dalla struttura stessa del testo: l'unione tra la paratassi e il movimento ripetuto del personaggio, che attraverso i suoi gesti scandisce il tempo e il ritmo della narrazione, genera quella che potrebbe essere considerata un'inusuale forma di ballo.

Filtrata attraverso lo sguardo del poeta-anatomista, la vita di tutti i giorni del *sovok* è restituita al lettore come una grottesca miscela di sarcasmo e moderata tragicità. L'utilizzo dei medesimi dispositivi narrativi e retorici si riscontra non solo quando il poeta affronta il discorso del *byt* sovietico, ma anche quando a essere coinvolto è il tema della morte. Similmente a un misterioso contagio, la morte miete numerose vittime tra i personaggi di vari racconti, come accade in *Slučaj (Casi, 1933)*, un microcosmo finzionale in cui i personaggi muoiono in una sorta di reazione a catena, consolidata dall'organizzazione del materiale narrativo disposto secondo la struttura paratattica "e...e": «[o]dnaždy Orlov ob'elsja tolčenym gorochom i umer. A Krylov, uznav ob etom, tože umer. A Spiridonov umer sam soboj. A žena Spiridonova upala s bufeta i tože umerla. A deti Spiridonova utonuli v prudu»²³. Il processo qui innescato si protrae in un altro racconto, *Vyvalivajuščiesja staruchi (Vecchie che cadono, 1936-1937)*, in cui le anziane protagoniste, spinte da un'irrefrenabile curiosità, come tessere di un domino cadono dalla finestra morendo:

[o]dna starucha ot črezmernogo ljubopytstva vyvalilas' iz okna, upala i razbilas'. Iz okna vysunulas' drugaja starucha i stala smotret' vniz na razbivšujusja, no ot črezmernogo ljubopytstva tože vyvalilas' iz okna, upala i razbilas'. Potom iz okna vyvalilas' tret'ja starucha, potom četvertaja, potom pjataja²⁴.

La morte è un morbo dilagante, inarrestabile: un personaggio senza nome, protagonista di *Sunduk (Il baule, 1937)*, si chiude in un baule, dando vita ad una vera e propria lotta tra la vita e la morte, enfatizzata anche dalle frasi che pronuncia nei suoi ultimi istanti. Ma la sua esistenza è davvero ai suoi ultimi sprazzi, o l'uomo è già morto? Grazie ad un'ambivalenza della lingua russa, entrambe le soluzioni sono possibili: «[z]načit, žizn' pobedila smert' neizvestnym dlja menja sposobom»²⁵.

Come nelle scenette precedenti, la scelta della struttura paratattica agisce a livello narrativo, ad esempio dando l'impressione di una sostanziale intercambiabilità dei personaggi. In virtù del tema trattato (la morte), questo effetto testuale genera, a sua volta, un altro esito, se si sposta l'attenzione sul versante extradiegetico. Nelle parole di Charms, la morte diventa padrona livellando, al pari dell'azione del comunismo, l'esistenza di tutti i cittadini. Posta in un simile contesto, la morte del cittadino sovietico diventa un evento che sembra perdere la consueta connotazione tragica a causa della ripetitività, se non serialità²⁶, dell'azione. I personaggi muoiono, cadono come mosche, spesso senza apparente motivo. Sembra quasi una favoletta per bambini, luogo narrativo d'elezione in cui fatti drammatici acquistano una leggerezza inedita, favorendo l'effetto comico derivante dal paradosso. Tuttavia, ciò di cui parla Charms è una realtà, e il lettore ne è ben consapevole. Pertanto, l'autentico effetto ricercato dal poeta, che gioca al contempo con l'orizzonte di realtà²⁷ del lettore e con una serie di dispositivi narrativi generatori di riso, è quello di creare straniamento. Uno straniamento di gusto indubbiamente formalista, che allontana il fruitore del testo dall'esperienza del dolore empatico, ma che al contempo lo riporta duramente alla realtà, e ad una conseguente riflessione identitaria: perché non provo dolore di fronte alla morte? Se, come diceva Plinio il vecchio, *usus efficacissimus rerum omnium magister*²⁸, quest'assenza di sentimento è da ricercare nella mia "abitudine alla morte"? Non si può che provare sgomento in simili dubbi, che acutizzano la tragicità della morte come evento in sé, e come evento direttamente collegato al potere staliniano. Tragedia nella tragedia, *en abyme*, è anche il fatto che, in fin dei conti, le figu e che popolano i brevi testi charmsiani sono costituite essenzialmente da parole legate al gesto che compiono involontariamente, ed è proprio quest'azione a conferire loro una certa tridimensionalità, che si oppone alla bidimensionalità (se non addirittura monodimensionalità) della loro laconica descrizione.

Oltre la morte. Tragedia e paradosso espositivo

Una tragedia come può essere un episodio luttuoso assume sfumature persino surreali in altri scritti. In un racconto senza titolo scritto tra il 1939 e il 1940 il patto di fedeltà con il lettore viene completamente stravolto. Un uomo, caratterizzato dalla bassa statura e da una strana pietruzza situata nella regione del bulbo oculare, cammina tranquillamente davanti alle vetrine dei negozi. Proprio nello svolgimento di questa attività ap-

parentemente innocua accade, come sempre nei racconti di Charms, l'imprevedibile (inscindibilmente legato all'impossibile): una mattonella cade sulla testa del personaggio, fracassandogli la scatola cranica. Nonostante il rovinoso "incidente", l'uomo si ricompone, tranquillizzando la folla che nel frattempo si è radunata, dicendo di non essersi fatto assolutamente nulla. Aggiungerà poi che questo non è che l'ultimo di una serie di episodi del genere: la pietruzza che aveva nell'occhio non era altro che un "residuo" di una simile, precedente fatalità. Parallelamente, anche in *Makarov i Petersen №3* (*Makarov e Petersen N. 3, 1934*), si verificano fatti impossibili in un contesto ordinario. Durante uno scambio di battute, i due personaggi eponimi parlano di un libro particolare, il *Malgil*, capace di svelare arcani segreti ma che deve essere maneggiato con cura. Nel momento in cui Makarov ne rivela il nome, che ricorda molto fortemente la parola russa *mogila* ("tomba"), Petersen scompare, ma non per questo il dialogo viene troncato: la voce di Petersen è ancora udibile, anche se invisibile. A poco a poco, come legge Makarov dal libro, «čelovek utračivaet svoju formu»²⁹, senza nessuna causa apparente.

L'assenza di una plausibile motivazione per fatti eminentemente contro natura è anche motore del racconto *Starucha* (*La vecchia, 1939*). Qui, il cadavere di un'anziana signora tormenta il narratore con la sua inquietante presenza: la donna, infatti, caratterizzata dalla capacità di movimento *post-mortem*³⁰, si stabilisce arbitrariamente a casa del protagonista che, sconvolto dalla irrealtà della circostanza, non riesce a liberarsene. La situazione precipita quando l'uomo scopre che la vecchietta è morta proprio sul suo divano preferito. L'atmosfera tragicomica viene resa ancor più inquietante dalla presenza di un uomo con una gamba "meccanica", quindi una sorta di "uomo a metà", metà uomo, metà meccanismo che ricorda fortemente lo sfortunato cacciatore dalla fisicità monca Kozlov, protagonista di *Ochotniki* (*Cacciatori*³¹) al quale, per una crudeltà gratuita, viene staccata una gamba, che dovrebbe esser rimpiazzata con una protesi in

legno. Il personaggio dalla gamba meccanica, immancabilmente accompagnato dalle stampelle, attraversa ripetutamente il campo visivo del narratore, contribuendo a creare un senso di surreale e di stranezza nella narrazione³². L'assurdità della storia, oltre a denunciare la strana situazione che spesso si veniva a creare nei *kommunal'nye kvartiry*³³, si ritrova anche nel fatto che la vecchia non è del tutto morta, o meglio: è morta, ma inspiegabilmente è ancora capace di muoversi. Infatti, nei momenti in cui il protagonista è assente (perché dorme, oppure perché si allontana dal suo appartamento), la donna si muove, cambiando posizione. Le descrizioni fornite dal narratore, in parte rivoltanti e in parte comiche³⁴, spezzano l'andamento in crescendo del materiale narrativo, che culmina nel momento in cui l'impreparato protagonista rientrando nella sua stanza osserva atterrito la vecchia strisciare carponi nella sua direzione. È possibile che un cadavere possa ancora compiere delle azioni? Nella vita reale questa eventualità è naturalmente da escludere; in un mondo finzionale questo è invece possibile. Del resto, non si può certo affermare che la donna, causa di tanto sgomento nel racconto, sia ritratta in modo mimetico. Nell'universo narrativo di Charms i morti interagiscono liberamente con i vivi, fluendo da un mondo all'altro senza incontrare alcun impedimento. Alle volte, i cadaveri escono dall'obitorio per andare a cibarsi di biancheria; altre volte, invece, scappano per andare a spaventare le partorienti nel reparto maternità di un ospedale, causando addirittura una nascita prematura. Come afferma lo stesso protagonista, «pokojniki narod nevažnyj, i s nimi nado byt' načeku»³⁵.

L'uso della satira e di dispositivi narrativi volti a creare un effetto ironico rendono possibile una singolare trattazione della materia luttuosa; allo stesso tempo, però, il tema centrale è essenzialmente legato alla dimensione tragica. La commistione di questi elementi dissonanti, già tipica del sottogenere proto-tragico del dramma satiresco, è ancora una volta decisiva per la creazione di un testo formalmente svincolato, ma contenuti-sticamente legato, al contesto

storico e sociale. Difatti, il carattere antimimetico di queste narrazioni non le rende realiste in senso stretto, ma paradossalmente rivela, dopo attenta analisi, una potente aderenza alla realtà: i "nemici del popolo", fisicamente eliminati, continuano a parlare, e persino a vivere, anche dopo la morte, che cessa di essere un ostacolo. Se per Michail Bulgakov "i manoscritti non bruciano", per Charms i morti vivono a oltranza.

Lo zero

Il motivo della caduta, inteso come gesto involontario e inspiegabile del personaggio, può dunque essere considerato come manifestazione specifica del concetto di ripetitività, che in Charms diventa «variante incompiuta della circolarità»³⁶. Un simile principio trova realizzazione ideale nei brevi racconti e nei dialoghi a due personaggi: oltre ai casi sopra citati, la ripetizione come costante tematica e strutturale si può rintracciare anche in *Istorija deruščichsja* (*Storia dei litiganti*, 1936), *Son* (*Sogno*, 1936), *Poteri* (*Perdite*, 1936), *Neudačnyj spektakl'* (*Uno spettacolo non riuscito*, 1934), *Tjuk!* (*Toc!*, 1933), *Maškin ubyl Koškina* (*Maškin ha ucciso Koškin*)³⁷. È parere di Giaquinta che l'uso della ripetizione da parte di Charms arrivi a svuotare di senso i gesti e le frasi dei personaggi:

[l]a gestualità dei personaggi charmsiani è elementare, ridotta al minimo, mai veicolo di sentimenti. Tale è anche la loro espressione verbale, appiattita in un linguaggio urbano assolutamente stereotipo, neppure arricchito da connotazioni gergali: la peculiarità della lingua dei personaggi charmsiani va semmai nella direzione opposta, verso l'afasia, verso la riduzione di comunicazione a frasi smozzicate, esclamazioni offensive, mugolii che non possono avere risposta, fino allo smembramento della parola [...] la prosa charmsiana va [...] nella direzione dello svuotamento, dell'incomunicabilità, fino all'assenza di contenuti da trasmettere: è forse l'espressione più coerente di un assurdo tautologico, che designa ed esprime soltanto se stesso³⁸.

Se lo svuotamento è un elemento indubbiamente rintracciabile nella pratica di Charms, una sua corrispondenza univoca con l'annichilimento del personaggio e/o del testo è un fatto forse meno scontato, che merita un'analisi più approfondita. Il legame che unisce a doppio filo svuotamento e incomunicabilità come manifestazione dell'assurdo sembra essere un retaggio dei modelli narrativi mimetici, basati sul presupposto che ogni narrazione è necessariamente comunicazione. Come corollario, si potrebbe dunque dedurre che un testo antimimetico costituisce anche uno "zero" sul piano comunicativo. Il personaggio charmsiano in cer-

ti scritti pare effettivamente uno *pseudo*, un involucro vuoto; allo stesso tempo, però, è proprio la reiterazione degli stessi gesti e di quegli stessi brandelli di frasi che s'innesta la drammaticità, dunque la tragicità, della rappresentazione. Nel concepire l'architettura delle sue taglienti prose Charms sembra rifarsi al principio della paratassi che già regolava i meccanismi della tragedia greca classica, e, ancor prima, del dramma satiresco. Nonostante la presunta limitata capacità d'interazione dei personaggi, che Giaquinta identifi a con afasia e gestualità elementare, la ripetizione di frasi e soprattutto di gesti crea un fantasmagorico gioco olografic . Da un lato, questo gioco vuole schiacciare, livellare la sostanza delle parole; dall'altro invece la fa emergere con maggior forza, caricando il signifi ante di un signifi ato estremamente denso, tanto denso da renderlo quasi tangibile.

Certamente, ci sono casi in cui la parola charmsiana è smembrata, ma soltanto per esser ricomposta e resa ancor più pregnante, similmente a quanto accade nei quadri di Pavel Nikolaevič Filonov (1883-1941). Giaquinta dimostra notevole acume nell'instaurare un paragone tra l'arte di Filonov e gli scrittori Oberiu³⁹; tuttavia, la tecnica di Filonov, che riflette in maniera estremamente matura sull'esperienza cubista, arrivando addirittura a superarla, tramite la scomposizione in frammento e la sua successiva ricomposizione crea una narrazione pittorica più complessa ed intensa. Questo parallelo sembra andar contro la tesi proposta dalla stessa Giaquinta, che sostiene fermamente la direzione univoca della prosa charmsiana verso il vuoto e l'annullamento. Una simile comparazione è invece particolarmente significativa nel contesto della presente discussione, che ruota attorno alla contaminazione creativa tra un'estetica della sottrazione e la problematizzazione dello *status* del personaggio che, liberato dalla rigida struttura mimetica, diventa una figura proteiforme. A questo proposito, sono particolarmente pregnanti alcune constatazioni che Charms include in una lettera indirizzata a Klavdija Vasil'evna Pugačëva datata 16 ottobre 1933, in cui il poeta confi a di aver l'impressione che «eti stichi, stavšie vešč'ju, možno snjat' s bumagi i brosit' v okno, i okno razobëtsja»⁴⁰.

Come pesanti schegge, dunque, i dialoghi e le azioni dei personaggi convogliano il dramma di un'ampia fetta di popolazione, rimasta volutamente anonima⁴¹, e che per certi versi è invisibile, "corpuscolare". A questo proposito, basti pensare alla scenetta *O tom, kak rassypalsja odin čelovek* (*Come un uomo si dissolse*, 1936), in cui un uomo «stal uveličivat'sja v roste i, dostignuv potolka, rassypalsja na tysjaču malen'kich šarikov»⁴². Non sfugge qui il motivo ricorrente delle sfere e, in generale, della

figura del cerchio, che nei suoi scritti teorici, e in particolare nel saggio *Nul' i nol'* (*Lo zero e il nulla*, 1931), Charms collega al numero zero e, di conseguenza, al nulla e all'assenza: «[s]imvol nulja — 0. A simvol nolja — 0. Inymi slovami, budem sčitat' simvolom nolja krug»⁴³. L'anonimo personaggio della miniatura citata sopra si dissolve fluidamente in tante piccole particelle, diventando una sorta di personaggio corpuscolare che tanto ricorda la teorizzazione di Debenedetti⁴⁴, non lontano dai processi di frantumazione e di sfu ciazione nella leggibilità del mondo propri di quel fenomeno definito "postmoderno".

Questo sentimento di scoramento emerge con maggior chiarezza se si accosta ancora una volta la pratica charmsiana alle esperienze avanguardiste nell'arte, con particolare riferimento al suprematismo. In un recente saggio, Boris Groys⁴⁵ ha confrontato il periodo giovanile di Kazimir Severinovič Malevič con il concetto di "individuo unico" (*der Einzige*) proposto dal filosofo tedesco Max Stirner. Secondo Groys, l'influenza di Stirner su Malevič diventa evidente nel momento in cui l'artista esplicita l'autentico obiettivo della sua arte, ovvero il raggiungimento del "nulla". Un "nulla" che, però, definisce i contorni dell'individuo in opposizione a una società inglobante: «priznanie sobstvennoj unikal'nosti v mire javljaetsja rezul'tatom radikal'nogo otricanija vsech kul'turnych, ekonomičeskich, političeskich i obščestvennych tradicii, uslovnostej i ograničenij»⁴⁶. Tuttavia, continua Groys, è proprio nel momento in cui l'uomo si riduce ad uno "zero" che il contesto diventa *visibile*: «[l]iš' togda, kogda individuum predstaet "ne-suščestvujuščim", stanovjatsja očevidnymi uslovija ego bytija. Svedenie chudožestvennogo tvorčestva k "ne-suščestvovaniju", pustote, nulevoj točke otkryvaet vnimatel'nomu vzgljadu zritelja kontekst sootvetstvujuščego proizvedenija iskusstva»⁴⁷. Gli scritti teorici di Charms sembrano aver considerevolmente attinto alle riflessioni di Malevič attorno al concetto di nulla e di zero. Da un lato, l'arte diventa una via di fuga dalla tragica realtà, un canale d'elezione attraverso il quale perseguire

l'annullamento della propria personalità, in una strenua ricerca identitaria che pone al centro unicamente la propria individualità, distinta dalla comunità. D'altra parte, l'"immersione" della personalità dell'artista all'interno dell'opera d'arte comporta l'emersione del contesto che l'ha prodotta, e nel quale l'artista vive. In conclusione, il raggiungimento dello zero, dipinto attraverso suggestive immagini "antimimetiche", non a caso realizzate da Charms utilizzando alcuni procedimenti tipici del dramma satiresco prima, e della tragedia greca classica poi, pare rappresentare con inedita incisività la realtà sovietica degli anni Trenta.

Notes

- 1 Trad. It.: «La vita ha vinto la morte». Tuttavia, in russo, la stessa frase può anche esser letta come «la morte ha vinto la vita». Qualora non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono da considerarsi mie.
- 2 G. Roberts, *The Last Soviet Avant-Garde: OBERIU - Fact, Fiction, Metafiction*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- 3 Membro degli Oberiu fino al suo secondo arresto, avvenuto nel 1941, Charms è conosciuto assieme ad Aleksandr Vvedenskij principalmente per la sua produzione letteraria per l'infanzia. In realtà, questo tipo di attività, alla quale erano stati introdotti da Oleinikov e da Evgenij Švarc sotto la supervisione di Samuil Maršak, costituiva una copertura sotto la quale si celava il vero interesse artistico dei due scrittori: la letteratura dell'assurdo. Si noti che Charms "testava" nelle opere per bambini le strategie narrative che avrebbe poi ripreso nelle opere per il pubblico adulto, come osserva Sažin: «[s]vojtva poetiki [...] *organično iz detckogo tvorčestva peretekali v ego vzroslye veščiči*» (In D. Charms *Sobranie sočinenii v trech tomach*, Azbuka, Sankt-Peterburg 2011, vol. 3, p. 11). Trad. It.: «le caratteristiche della poetica [...] *passavano organicamente dall'opera per bambini nei suoi libri per adulti*». Corsivo mio. Per approfondimenti su questo punto si cfr. V. Tumanov, L. Klein, *The Child and the Child-like in Daniil Kharms*, in «Russian Literature», n. 34, 1993, pp. 241-269.
- 4 Trad. It.: «L'eroe della sua prosa dell'assurdo esiste in una Leningrado reale e nauseante». S. Volkov, *Istorija kul'tury Sankt-Peterburga. S osnovanija do našich dnei* [1995], Litres, Sankt-Peterburg 2013, p. 406.
- 5 M.N. Lipoveckij, *Smert' kak semantika stilja (Russkaja metaproza 1920ch-1930ch godov)*, in «Russian Literature», n. 48, 2000, pp. 155-194.
- 6 Un modello che sarà in seguito assimilato dai post-moderni Andrej Bitov e Saša Sokolov.
- 7 J.D. Clayton, *Pierrot in Petrograd: The Commedia dell'Arte/Balagan in Twentieth-Century Russian The-*

atre and Drama, McGill-Queen's University Press, Montreal and Kingston 1993.

8 J.-Ph. Jaccard, *Daniil Charms: teatr absurda-real'nyj teatr: pro čtenie p'esy Elizaveta Bam*, in «Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature», n. 27, vol. 1, 1990, pp. 21-40.

9 L.K. Tumanov, *Writing for a Dual Audience in the Former Soviet Union: The Aesopian Children's Literature of Kornei Chukovskii, Mikhail Zoshchenko, and Daniil Kharms*, in S.L. Beckett, J. Zipes, *Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults*, Garland, New York 1999, pp. 129-148.

10 I primi segni della riscoperta di Charms e Vvedenskij non solo come scrittori per l'infanzia, ma anche per un pubblico adulto, secondo Roberts risalgono al 1967, nel lavoro che due giovani studiosi sovietici presentarono a una conferenza a Tartu. G. Roberts, *The Last Soviet Avant-Garde*, cit., p. 3.

11 E. Illarionova, *Recenti edizioni di Daniil Charms e Aleksandr Vvedenskij*, in «Enthymema», n. 4, 2011, pp. 352-353, p. 352.

12 Trad. It.: «non dubito che [...] Charms verrà studiato sempre più seriamente, più approfonditamente». In: Z. Paunkovič, *Beseda s Vladimirom Glocerom*, in «Zerkalo», n. 34, 2009, Web, 05. 11.

2013, <http://magazines.russ.ru/zerkalo/2009/34/pa13-pr.html>. Sito consultato in data 16.11.2013.

13 S. Volkov, *Istorija kul'tury Sankt-Peterburga. S osnovanija do našich dnei*, cit., p. 406.

14 M. Untersteiner, *Le origini della tragedia e del tragico dalla preistoria a Eschilo* [1952], Einaudi, Torino 1955, pp. 289-291.

15 Come del resto affermava già Aristotele nella sua *Poetica*.

16 D.I. Charms, *Sobranie Sočinenii v Trech Tomach*, Azbuka, Sankt Peterburg 2011, vol. 2, pp. 347-348. Trad. It.: «LO SCRITTORE: Io sono uno scrittore. IL LETTORE: Secondo me invece sei una m...a! *Lo scrittore resta per alcuni minuti come folgorato da questa nuova idea e cade esanime. Lo portano via.* L'ARTISTA: Io sono un artista. L'OPERAI-RAIO: Secondo me invece sei una m...a! *L'artista divenne bianco come un cencio e cominciò a tremare come un giunco e improvvisamente trapassò. Lo portano via.* IL COMPOSITORE: Io sono un compositore. VANJA RUBL'EV: Secondo me invece sei m...a! *Il compositore, respirando affannosamente, si accasciò all'istante. Improvvisamente lo portano via.* IL CHIMICO: Io sono un chimico. IL FISICO: Secondo me invece sei m...a! *Il chimico non disse più una parola e rovinò pesantemente a terra*». D.I. Charms, *Casi*, traduzione it. a cura di R. Giaquinta, Adelphi, Milano 2011, p. 24. Per commenti sulla traduzione di Giaquinta, e per approfondimenti sull'importanza del riferimento alla chimica in questo contesto, cfr. I. Marchesini, *Architetture alchemiche. Chimica e costruzione del personaggio nella letteratura sovietica non ufficiale*, in D. Gavrilovich, G.E. Imposti (a cura di), *Sentieri Intorrotti/Holzwege*, UniversItalia, Roma 2012, pp. 205-231.

17 M. Zolotonosov, *Muzyka vo l'du*, in «Iskusstvo Leningrada», n. 1, 1989, pp. 37-41 e 45-56, p. 52.

18 Per approfondimenti sulla poetica di Charms e il contesto in cui scriveva, cfr. M. Odesskij, *Absurdizm Daniila Charmsa v politiko-sudebnom kontekste*, in «Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature», n. 60, voll. 3-4, 2006, pp. 441-449.

19 Per approfondimenti sul concetto di assurdo in Charms, cfr. N. Cornwell, R. Milner-Gulland, J. Graffy, *Daniil Kharms And The Poetics Of the Absurd*, Macmillan, Houndmills, 1991. Sull'assurdo legato al nonsense, cfr. C. De Oliveira, *Literary Nonsense in Daniil Kharms's Incidents*, in «Slavonica», n. 16, vol. 2, 2010, pp. 65-78. Sul legame con il riso, cfr. invece D. Ioffe, *Daniil Charms kak Homo Ludens: igrovoe žiznetvorčestvo i problema maski: k postanovke voprosa o roli ludizma v dejatel'nosti poeta*, in «Russian, Croatian and

Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature», n. 60, voll. 3-4, 2006, pp. 325-345.

20 P. Carrara, *I poeti tragici maestri di virtù nelle opere di Plutarco*, in J. Ribeiro Ferreira, L. van der Stockt, M. do Céu G. Z. Fialho (a cura di), *Philosophy in Society. Virtues and Values in Plutarch*. Leuven, 21-23 settembre 2006, Coimbra, Universidade Coimbra 2009, pp. 69-78.

21 Sulla violenza in Charms cfr. M. Lipoveckij, *A Substitute for Writing: Representation of Violence in Incidents by Daniil Kharms*, in M.C. Levitt, T. Novikov (edited by), *Times of Trouble: Violence in Russian Literature and Culture*, University of Wisconsin Press, Madison WI 2007, pp. 198-212.

22 Per approfondimenti su questo racconto si consiglia il saggio di A. Kobrinskij, *Some Features of the Poetics of Kharms's Prose: The Story Upadanie* ("The Falling"), in N. Cornwell, R. Milner-Gulland, J. Graffy (edited by), *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd*, cit., pp. 149-158.

23 D.I. Charms, *Sobranie Sočinenii*, vol. 2, cit. p. 334. Trad. It.: «Una volta Orlov fece indigestione di piselli tritati e morì. E Krylov lo venne a sapere e morì pure lui. E Spiridonov morì per conto suo. E la moglie di Spiridonov cadde dalla credenza e morì pure lei. E i figli di Spiridonov annegarono nello stagno». D.I. Charms, *Casi*, cit., pp. 11-12. Si noterà che nella versione russa la struttura "a...a" è avversativa, mentre in italiano la paratassi viene diversamente tradotta con la coordinativa "e...e". Di conseguenza, il movimento che crea l'avversativa nell'originale russo si perde nella traduzione italiana.

24 *Ibidem*. Trad. It.: «[u]na vecchia, per la troppa curiosità, si sporse troppo dalla finestra, cadde e si sfracellò. Dalla finestra si affacciò un'altra vecchia e si mise a guardare giù quella che si era sfracellata, ma, per la troppa curiosità, si sporse troppo anche lei dalla finestra, cadde e si sfracellò. Poi dalla finestra cadde una terza vecchia, poi una quarta, poi una quinta» Ivi, p. 12.

25 Ivi, p. 340. Trad. It.: «[d]unque la vita ha vinto la morte in un modo a me sconosciuto» Ivi, p. 18. Come nota anche Giaquinta, «per una peculiarità morfologica della lingua russa, il finale [...] può avere anche i significati esattamente opposti» (Ivi, p. 291). Nel manoscritto originale c'è infatti la seguente nota tra parentesi: «[ž]izn' pobedila smert', gde imenitel'nyj padež, a gde vinitel'nyj» («[l]a vita ha sconfitto la morte, dove sta il caso nominativo, e dove l'accusativo?»).

26 Sul principio della serialità in Charms, cfr. L. Šestakova, *Princip serijalnosti v stichotvorenii D. Charmsa Zvonit' letet'*, in «Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature», n. 60, voll. 3-4, 2006, pp. 479-489.

27 Sul rapporto tra realtà e assurdo in Charms, cfr. J.-Ph. Jaccard, *De la realite au texte: l'absurde chez Daniil Harms*, in «Cahiers du monde russe et soviétique», n. 27, 1985, pp. 269-312.

28 «L'abitudine è maestra potentissima di tutte le cose». *Naturalis Historia*, XXVI, 2.

29 D.I. Charms, *Sobranie Sočinenii*, v. 2, cit. p. 350. Trad. It.: «l'uomo perde la propria forma». D.I. Charms, *Casi*, cit., p. 26.

30 Simili stranezze in questo racconto sono state analizzate da Giaquinta attraverso il filtro del modo fantastico. R. Giaquinta, *Elements of the Fantastic in Daniil Kharms's Starukha*, in N. Cornwell, R. Milner-Gulland, J. Graffy (edited by), *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd*, cit., pp. 132-148.

31 La data di stesura non è nota.

32 «Po ulice šel invalid na mehaničeskoj noge i gromko stučal svoej nogoj i palkoj». D.I. Charms, *Proza i scenki. P'esy. Stichotvorenija*, Eksmo, Moskva 2010, p. 190. Trad. It.: «Per la strada passava l'invalido con la gamba meccanica, facendo sbattere rumorosamente la gamba e il bastone» D.I. Charms, *Casi*, cit., p. 70. Il racconto potrebbe anche essere analizzato considerando il genere della satira menippea.

33 Appartamenti in coabitazione, sistemazione molto diffusa durante il

periodo sovietico. Questa pratica creava indubbiamente un notevole disagio, dal momento che spesso persone senza alcun legame familiare o di conoscenza si trovavano a dover vivere insieme, condividendo cucina e bagno.

34 «Ona ležala licom vverch, i vstavnaja čeljust', vyskočivo izo rta, vpilas' odnim zubom staruche v nozdrju». D.I. Charms, *Sobranie Sočinenii*, cit., vol. 2, p. 269. Trad. It.: «Giaceva a faccia in su, e la dentiera, schizzata fuori dalla bocca, le si era infilata con un dente in una narice». D.I. Charms, *Casi*, cit., p. 53.

35 Ivi, p. 283. Trad. It.: «i morti sono una brutta razza, e con loro bisogna stare all'erta». Ivi, p. 66.

36 R. Giaquinta, *Daniil Charms: prosa senza poesia*, in D.I. Charms, *Casi*, cit., pp. 309-330. P. 319.

37 La data di stesura non è nota.

38 R. Giaquinta, *Daniil Charms: prosa senza poesia*, cit. p. 318.

39 Ivi, p. 320.

40 Web, <http://daharms.ru/emails/1390/>. Sito consultato in data 16.11.2013. Trad. It.: «questi versi, divenuti cosa, possano essere portati via dalla carta e gettati contro la finestra, e che il vetro si romperà». D.I. Charms, *Casi*, cit., p. 214.

41 O distinguibile grazie a nomi scherzosi, nomi parlanti, lontano dalla canonica formula nome-patronimico-cognome, tipica delle narrazioni a carattere realista.

42 D.I. Charms, *Proza i scenki*, cit., p. 116. Trad. It.: «cominciò ad aumentare di statura e giunto al soffitto si dissolse in mille piccole sfere». D.I. Charms, *Casi*, cit., p. 126.

43 D.I. Charms, *Sobranie Sočinenii*, cit., vol. 2, p. 315. Trad. It.: «[i] simbolo dello zero è 0. Invece il simbolo del nulla è O. In altre parole consideriamo simbolo del nulla il cerchio» Ivi, p. 266. Giustamente, Giaquinta nota che il titolo completo come indicato da Charms si tradurrebbe «Lo zero e lo zero (secondo la vecchia ortografia)». I termini *nul'* e *nol'*, infatti, prima della riforma ortografica post-rivoluzionaria, erano equivalenti. In seguito, per indicare lo zero prevalse la seconda forma.

44 G. Debenedetti, *Il personaggio-uomo* [1965], Garzanti, Milano 1998.

45 B. Groys, *Installirovanie kommunizma*, in *Utopija i Real'nost'* (Catalogo della mostra), NP Print, Sankt Peterburg 2013, pp. 17-45.

46 Ivi, p. 19. Trad. It.: «la scoperta della propria unicità nel mondo è il risultato di una radicale negazione di tutte le tradizioni, convenzioni e restrizioni culturali, economiche, politiche e sociali».

47 Ivi, p. 20. Trad. It.: «solo nel momento in cui un individuo diventa "nulla" il contesto della sua esistenza diventa visibile. La riduzione dell'opera d'arte ad un "nulla", al vuoto, al punto zero apre lo sguardo attento dello spettatore al contesto di quest'opera d'arte».

Parigi

Simone Pellegrini

Questo essere nati figli.

Basta che quello al passato non si sia giocato o che addirittura, se al remoto, quello di prima ancora sia stato giocato, perché la vita a venire abbia il difetto dell'eccesso. Ed è fatale che ciò che ci eccede sia anche ciò che ci precede nel tempo se non addirittura ciò che ci attende nel luogo.

Dipende dall'inespresso o da una potenza senza esito. Dei fini potremmo dire che fioriscono altrove e non dopo ma nel lontano inteso come quello spazio in cui già quello non è più e qualcuno è chiamato in vece sua. Potremmo addirittura aggiungere che qualcosa sorge dalla impropria fonte dell'essere fino a sfociare una vita più tardi. Il tragico è quanto prende tempo per aver luogo. Attende, qualcuno di serio, qualcuno che non sia quell'ipocrita che si pavoneggiava finanche del suo incompreso fallimento. Trova, infine, questo integralista, questo Giano, questo punto capitone di una trama che trascende la singola vita. È proprio questo il fanatico che si attendeva. Fanaah, egli è lo spasmo, il corpo annihilato nella esondazione di quanto era silenziosamente storicamente carsico, l'emergenza altera di una abissale premeditazione.

Imparentato suo malgrado a tutto quanto lo dannava, egli è la sproporzione al presente di ogni trascorso tacito accordo tra le funzioni. Al suo esordio aveva trovato che tutto era e riposava nel senso che gli eventi precedenti gli avevano accordato. Ancora agito egli procederà nella spoliatura di ogni cosa, cercherà di restituire tutto alla propria nudità credendo di operare per il proprio disvelamento.

Quindi è deciso, egli spariglia e lo farà sull'orizzonte di una scena in cui entra come una improvvisa complicità della vita fattasi plurale nella discendenza. Questo suo agitarsi vorrebbe essere uno sfrondarsi da quanto egli non è. Non è la verità ciò per cui smania questo debito di carne. Cerca se stesso nel profondo sommerso dalla deriva di tutte le cose.

Su tutto fa luce eppure egli lentamente si oscura, tutto svela e nel mentre si addobba suo malgrado.

Niente esce da questa scena su cui questi lentamente muta divenendo il grande attrattore monologante.

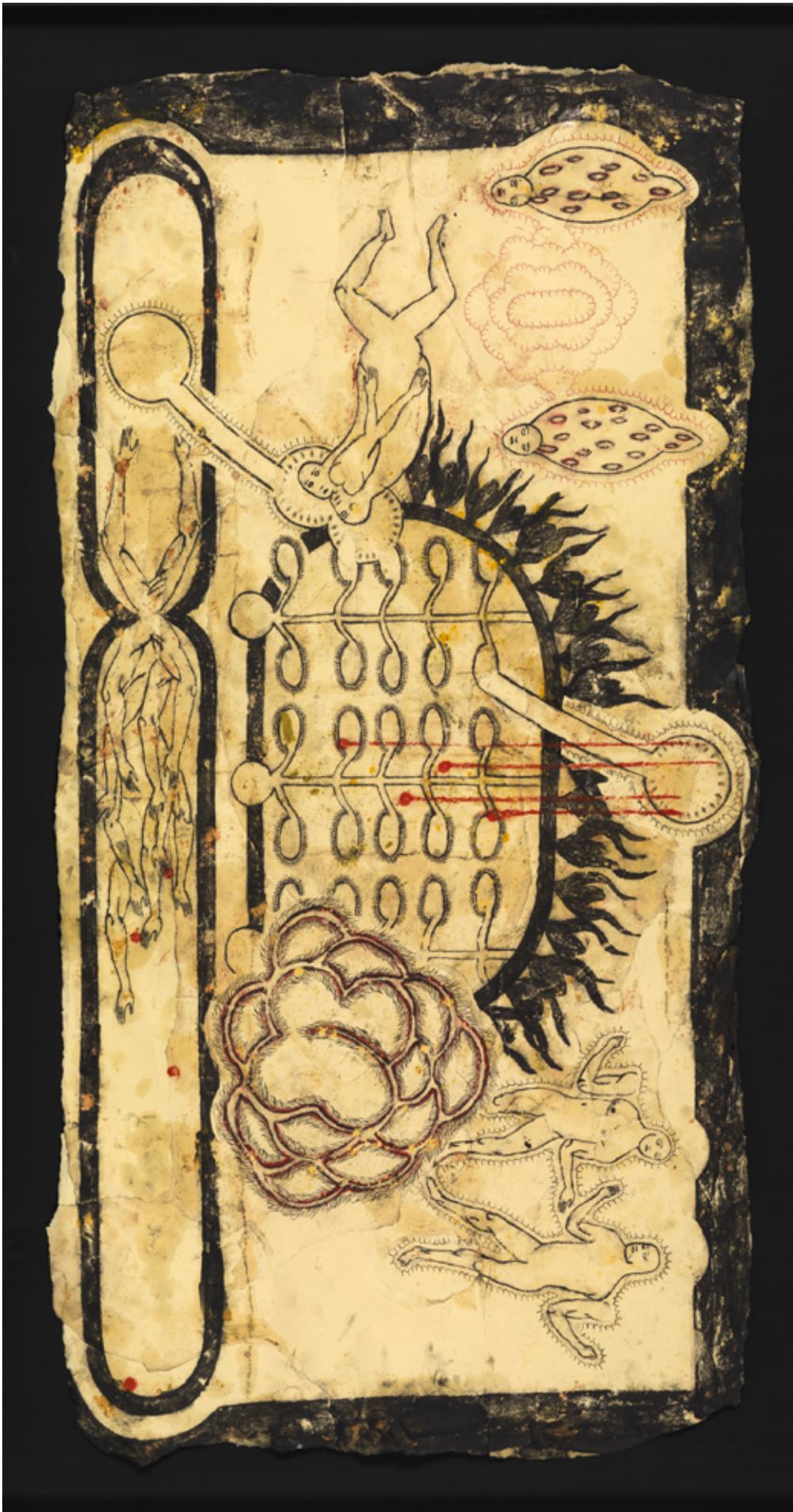
La rhesis diviene l'occasione per la presa di parola nel tempo in cui l'azione ha smarrito il suo fondamento, è più precisamente il viraggio di uno degli elementi caratterizzanti il dispositivo fino a farne un mezzo atto a sospingere ai margini i costituenti mitici, magici e divini. In questo squarcio semantico albeggia la coscienza, qui essa si insinua e muove i suoi primi passi dinanzi a tutto quanto la osteggia.

È l'avvento dell'uomo che prende a parlare nel e del nome dell'esproprio.

Tocca dopo essersi fatto la mano, proferisce dopo essersi fatto la lingua e infine esorbita quegli occhi che la gravità del mondo ha reso satellitari includendoli in un sistema di complicità che lo ha smarrito. Questo suo non star più nei panni sarà la protesta per una singolarità castrata alla nascita. Egli sente il peso di un corpo plurimo al netto della propria stessa esistenza. Ancora agito, cercherà le sue stesse forze liberate dalla Necessità vincolare. Nexus, un nodo stretto in distensione, una colpa che scorre nel sangue fino a sfociare nel corpo cosciente che è corpo di pena.

Laforge penserà a Parigi per il suo Amleto di meno, cercherà di dispensarlo da quella parte che rappresenta ma non lo significa, vorrà distoglierlo dal suo recitato, ricondurlo alle giuste proporzioni di un vissuto andante. Nella rivisitazione del poeta francese il tragico offre al soggetto sofocleo l'ultima opportunità al suo travaglio secolare. Uscire, accommiatarsi da tutto quanto lo riguarda come da canovaccio destinale.

Decidersi dunque. Dopo aver fatto tanto, fare di più. Essere osceni pur di non essere ancora necessari a quanto ci è avverso. Morire interi è un compiersi senza scarti e un "farla finita per sempre" tanto che quel che viene non si farà né dirà nel risentimento. Morire interi è non predisporre il luogo dell'abbandono a nessuna tragedia. Lasciare davvero, le cose nel "partito preso" e non assegnato, consegnare tutto, nella sua immanenza illacrimata e ritrarre la mano prima di cederlo perché sia immemore. (Meglio forse lasciarle cadere senza che qualcuno se ne avveda). Auspicabile è questo nascere in un presente assoluto, in un mezzogiorno dove nessuna ombra possa allungarsi fino al nascente.



Patto di sale (2008),
tecnica mista su carta
(59-112)



Stillare (2013), tecnica mista su carta (148-370)



Qotb (2014), tecnica mista su carta (137-65)

La mente di Dedalo: mito e poiesis dell'architettura

Elisa Poli

*I've reason to believe that what I find
Is gonna change the face of human kind*

dEUS, *The Architect*¹

Per indagare il legame mitico, narrativo e filosofico tra architettura e senso del tragico è stata qui proposta una lettura che verte sull'origine del mestiere stesso del progettista, sul significato di questa figura: chi è l'*architetto*? Il saggio ha preso spunto dal quesito riguardante la definizione della sostanza sovistorica e semantica del sostantivo *architetto*. Per descrivere o tracciare i lineamenti che permettono di riconoscerne i tratti principali, identificarne cioè il volto archetipico, è stato necessario, innanzitutto, conoscere e valutare il significato di questo termine. Dizionari ed enciclopedie offrono uno spunto interessante per comprendere come lo stato identitario del soggetto – colui che compie l'azione dell'*architettare* – sia storicamente sottomesso, se non interamente inglobato, all'interno di una visione che predilige la disciplina rispetto a coloro i quali la praticano. La voce "Architetto" è spesso contenuta, nei dizionari novecenteschi, all'interno della voce "Architettura" che a sua volta trova, troppe volte, una collocazione solo in seno al concetto di *Arte*. Se l'architettura è dunque un'arte dev'essere stata percepita attraverso gli stessi strumenti conoscitivi abitualmente impiegati per pittura, scultura, musica o letteratura. Denotazione e connotazione si sono modulate per poter formare una categoria omogenea, poco significativa, il cui scopo principale sembra essere la formulazione di un modello sicuro: "l'arte" appunto, la quale, dietro a un significato apparentemente morbido e inclusivo, nasconde significati continuamente rielaborati, limiti rinegoziati ad ogni epoca. Per questo motivo appare poco convincente la scarsa attenzione che la definizione stessa di architetto ha riscontrato in età moderna. Ma, a differenza di molti dizionari, l'*Enciclopedia italiana* ha dedicato largo spazio al vocabolo, affidandone la definizione a Gustavo Giovannoni². Questi, come Luigi Vagnetti³, ha tracciato i lineamenti dell'archetipo dell'architetto inquadrandolo

secondo criteri storico-geografici (partendo dal ruolo svolto nell'antico Egitto per arrivare a quello sviluppato dal progettista a noi contemporaneo), tendendo a moltiplicarne i tratti tanto da non poter più parlare di una definizione del sostantivo ma, piuttosto, di molteplici definizioni di soggetti determinati. Contraddicendo sin da subito il proprio postulato: "È la funzione, non il nome, che determina la figura del professionista", Giovannoni presenta una nutrita serie di esempi storici che concorrono alla creazione di un'idea di architetto come "arista-progettista". È, la sua, un'analisi che si svolge comunque all'interno di una lettura storiografica già fortemente codificata. E Vagnetti, seppur conduca una ricerca esaustiva che riguarda anche le tecniche costruttive e le norme progettuali nelle diverse epoche storiche, non approfondisce l'analisi sull'origine della parola.

Se non è dunque possibile offrire un significato terminologico lineare e univoco dell'idea di architetto, è forse possibile risalire alla figura archetipica ad esso sottesa, qui analizzata come evocazione mitica o leggendaria e indissolubilmente legata a quelle forme di azione che hanno generato anche il concetto di tragedia. Se l'archetipo esiste è possibile, probabilmente, riconoscerlo anche attraverso un nome proprio, quindi un mito, in cui questi sappia identificarsi: alla definizione subentra dunque il racconto⁴.

«Appena lo si afferra, il mito si espande in un ventaglio dai molti spicchi. Qui la variante è l'origine», ha scritto Calasso sintetizzando l'idea che il mitografo, al contrario dello storico, non può mai parlare di una sola vicenda perché ogni evento, in mitologia, è specchio e gemello di un altro e l'archetipo ha sem-



pre, almeno, due nomi⁵. Dalla definizione di *architetto* si passa così all'interpretazione di una radice semantica che racchiude già in sé o nei molti sé la storia che le apparterrà. L'analisi che segue cerca infatti di verificare l'effettiva pertinenza del tragico in architettura partendo da quello che potremmo definire, in un'accezione drammaturgica, "la *ύβρις* (*hybris*) dell'architettura".

Ἄρχιτέκτων (*architècton*) è, secondo la maggior parte dei dizionari consultati, il capo costruttore del cantiere, e il sostantivo è formato dai termini ἀρχω→comando e τέκτονες→artigiano.

In Omero troviamo solo questo secondo sostantivo che sta ad indicare, come in molti altri autori classici, il lavoratore o cesellatore di metalli⁶. Il τέκτονες (*téctones*) è colui che lavora il legno, la pietra e i metalli ma anche il costruttore, l'impresario teatrale e l'inventore.

I confini di significato della parola, come spesso accade in greco, sono duttili ed è giustamente grazie all'unione con la nozione di ἀρχω (*arco*) che possiamo comprenderne più precisamente i contorni. A offrirci un appiglio storico su cui fondare la ricerca dell'archetipo è, tra gli altri che ne fanno menzione, lo stesso Giovanni quando ricorda come mitici architetti della tradizione greca i Ciclopi (fondatori di città), Pelasgo (primo uomo e costruttore di capanne) e Dedalo (creatore del labirinto di Cnosso). Se i primi due personaggi non vengono mai indicati dalle fonti (Pausania, 8.1.2; 2.16-5; 2.25.8; Strabone 8.369-373) come αρχιτέκτων (*architècton*), il caso di Dedalo è differente.

Nel libro III 15-8 della *Biblioteca* di Apollodoro, erudita opera mitologica del III-II sec. a.C., possiamo identificare una delle possibili origini del nostro archetipo afferrando un lembo del mito:

Il Minotauro era rinchiuso in un labirinto (λαβυρίνθω), dove colui che entrava non poteva più uscire perché i suoi intricati corridoi impedivano di trovare l'uscita. Lo aveva fabbricato Dedalo, figlio di Eupalamo, figlio di sua volta di Mezone di Alcippe, che era un abilissimo maestro d'arte (αρχιτέκτων) e aveva inventato anche la scultura. Dedalo era fuggito da Atene perché aveva scagliato dall'alto dell'acropoli Talo, figlio di sua sorella [Perdice]: Talo era suo allievo e Dedalo temeva che avesse doti superiori alle sue, perché,

con un osso della mascella di un serpente, aveva segato un pezzo di legno. Quando il cadavere fu scoperto, Dedalo venne processato e condannato nell'Areopago e si rifugiò presso Minosse. [Qui, quando Pasifae si innamorò del toro di Poseidone, egli le venne in aiuto fabbricando (τεχνησάμενος) una vacca di legno, poi costruì (κατεσκεύασεν) anche il labirinto, dove ogni anno gli Ateniesi inviavano sette giovani e sette fanciulle, per il pasto del Minotauro]⁷.

La λάβρις (*labrys*) da cui→λαβυρίνθω (*laburintho*) è l'ascia doppia, attributo di Minosse, "arma e simbolo di potere, scure che uccide la Bestia, giustizia verso destra e verso sinistra"⁸, ma soprattutto strumento tecnico, tassello del progresso di una civiltà, quella minoica, che ha brillato e governato su tutto il mar Egeo fino alla comparsa delle potenti *poleis* peninsulari.

La λάβρις (*labrys*), così come viene indicata nel mito, corrisponde al potere dell'intelletto umano sulla natura (il Toro/Mostro) e dell'ordine sul caos⁹. L'ordine è indicato come la mappa del labirinto nel cui centro si trova imprigionato il Minotauro, colpa nata dalla disobbedienza al dio. La mappa del labirinto è *rappresentazione* e *riduzione* dei sentimenti e delle emozioni che stanno all'origine di questo sistema espressivo: la forma del labirinto è scenografia della tragedia del Minotauro¹⁰. Il mito di Dedalo si fonde con la leggenda di Minosse e la differenza tra la figura del maestro d'arte e il leggendario re risiede nell'origine semantica dei nomi perché, se il primo deriva dalla radice δάιδαλ- (*dàidal-*), oggetto artigianale con caratteristiche magiche, il secondo era probabilmente un nome comune che indicava la dignità regale dei sovrani cretesi. Secondo la teoria di Claude Calame le leggende sono «tradizioni orali o scritte che narrano i destini di uomini realmente esistiti», mentre i miti «spiegazioni erronee dei fenomeni fondamentali relativi all'uomo o alla natura»¹¹. La leggenda del palazzo di Cnosso si fonda sul mito del labirinto di Dedalo e le due storie sono talmente compenstrate che Sir Arthur Evans sostenne di poter provare attraverso le fonti che il palazzo da lui così dettagliatamente studiato era stato eretto sulla pianta del mitico labirinto. Tale teoria è stata confutata, ma dimostra come fino alla metà del Novecento una simile ipotesi trovasse spazio tra valenti e accreditati archeologi¹².

Il labirinto deriva quindi dalla λάβρις (*labrys*) o ascia e da questa trae il proprio modello. L'ascia è costruita da un artigiano, riconosciuto come τέκτονες per la dimestichezza nel trattamento dei materiali. Lo scopo del suo lavoro è fabbricare uno strumento funzionale che modella o che crea. Dedalo, prima di essere αρχιτέκτων è τέκτονες, prima di inventare la Scultura, uccide Talo, il suo discepolo. Il mito di Dedalo si inaugura con la morte dell'allievo e si chiude con quella del figlio Icaro. Il primo ucciso per-

ché migliore nel creare strumenti rispetto al maestro, il secondo perché incapace di valersi dello strumento offertogli dal padre. Talo e Icaro sono due volti dello stesso personaggio, sono immagine del destino che attende l'uomo, che con la perizia tecnica cerca di raggiungere il dio. Ὑβρις della ragione - a differenza di quella fisica cara ad Achille « che *invidia* chiunque sappia progettare “meglio” ». A un processo d'azioni prettamente quantitative, legate al “fare funzionale”, subentrano nel mito di Dedalo le prime considerazioni di natura qualitativa: l'invidia del progettista/artigiano non risiede più nel confronto di misura, bensì riguardo al *metodo*. La tecnica incontra per la prima volta la bellezza.

Dedalo uccide Talo perché questi con un osso fabbrica una sega. È l'ingegno ad essere punito. Dedalo, il τέκτονας, capace cesellatore pecca d'invidia nei confronti dell'inventore che piega la natura a proprio vantaggio. Con l'omicidio Dedalo s'impadronisce delle doti di Talo e le fa a tal punto proprie da divenire il modello per antonomasia dell'ingegno greco. Porta il modello nel nome. Dedalo è artefice dei δαίδαλα (daídala), opere tra le quali «in particolare quelle di scultura, possiederebbero caratteristiche ambigue e ingannatrici, tali da confondere l'avversario e proteggere colui che ne sia in possesso, quasi fossero una sorta di ‘talismano’. Lo scintillio delle armi, ad esempio, stordirebbe il nemico, procurando un'ingannevole impressione di movimento, allo stesso modo delle statue dedaliche, che, come ricordano le fonti, erano mobili al punto di dover essere legate per impedirne la fuga»¹³.

La λάβρις (labrys) è un'arma che per la sua complessità appartiene a un'epoca storica che già utilizzava il termine δαίδαλα (civiltà minoica) ma resta pur sempre un oggetto funzionale, anche se dotato di caratteristiche magiche ed apprezzato per la sua elaborata fattura¹⁴.

Apollodoro però parla di Dedalo come primo scultore. Qual è allora il passaggio dall'arma alla statua e dal τέκτονας all' αρχιτέκτων? Dedalo è figlio di Mezione o Μητίον il cui nome deriva dal termine μητίς (mētis) → intelligenza astuta e versatile. Questa caratteristica sarebbe l'attributo principale del valente artigiano. Il concetto di forza stessa del dio e dell'eroe risiederebbe nella μητίς, elemento distintivo, non a caso, dello stesso Odisseo. La μητίς è un sostantivo ma può essere anche declinata ad aggettivo. Aggettivo qualificativo, caratteristica peculiare sino a diventare patronimico stesso, nella tragedia, con Medea. Nei suoi plurimi utilizzi la μητίς è un pregio, una bellezza dell'intelletto talmente potente da sfidare la magia. Dedalo diventa αρχιτέκτων (architécton) quando fabbrica i δαίδαλα (daídala) che sono statuette semovibili, con braccia staccate dal corpo e dotate di occhi aperti. I δαίδαλα sono apprezzati per la loro ve-

rosimiglianza, perché hanno come modello gli esseri viventi. I δαίδαλα “si muovono” dunque partecipano di quella categoria necessaria alla definizione di dramma, la cui radice δράν/δράμα (dran), rimanda ai verbi d'azione “fare/agire”.

L' αρχιτέκτων (architécton) applica uno scarto rispetto al τέκτονας (téctones), scarto che risiede nella capacità di creare oggetti apprezzati per determinate caratteristiche estetiche.

I δαίδαλα non sono solo oggetti funzionali: risplendono, si muovono, sono magici ed evocativi. Apollodoro parla di Dedalo come di un αρχιτέκτων, il primo αρχιτέκτων ma non per la creazione del labirinto bensì per la produzione di statue. Il primo αρχιτέκτων è il primo scultore. Ma per l'erudito mitografo di età ellenistica nel concetto di scultore è racchiuso un evidente valore estetico. Quando parla dell' αρχιτέκτων parla già di un artista. Dedalo compie lo scarto tra artigiano e artista rendendo le sue opere “simili alla natura”. Il concetto di artista viene però tradotto con la parola αρχιτέκτων. Dedalo artista è il primo αρχιτέκτων.

Le fonti sono sostanzialmente concordi nell'attribuire a Dedalo, e a lui per primo, il sostantivo αρχιτέκτων. Se costui è dunque l'archetipo dell'architetto si tratta ora di attribuirgli un volto, di renderlo *persona* e dunque figura legittimata all'interno del teatro antico. Nel fare questo ci si può riferire alle fonti stesse, cercarlo sui reperti archeologici o estrapolarlo dall'intrico del mito. Qual è dunque il volto di Dedalo, il suo personaggio?

Racconta Apollodoro che il dio Efesto avesse creato un gigante di bronzo, Talos, per adibirlo a guardiano dell'isola di Creta¹⁵. Questi compiva, correndo, tre giri dell'isola al giorno, per poterla sorvegliare lungo tutto il suo perimetro. Talos era la misura di Creta. Al di qua del suo piede stava il regno sacro di Minosse, al di là il mare popolato da mostri e nemici. Talos nel nome ricorda Talo ed Efesto nella sua funzione di dio-artefice rimanda a Dedalo¹⁶.

Narra Eschilo che a Lemno, l'isola su cui Efesto fu scaraventato quando venne scacciato dall'Olimpo, il dio costruì un labirinto. Secondo Cicerone sull'isola era infatti situa-

ta anche la sua officina. Ma il dio del fuoco, conosciuto principalmente per le sue opere di fabbro e artigiano, è descritto da Omero nell'Iliade come costruttore di tutte le dimore dell'Olimpo¹⁷. Come Efesto è bandito dal regno degli dei, anche Dedalo è allontanato da Atene causa l'uccisione di Talo e, come Efesto, anche Dedalo pur nascendo con competenze da artigiano diventa un architetto. È nell'esilio che il dio e il mito si fondono e compiono il proprio apprendistato. A Lemno uno, a Creta l'altro¹⁸.

Se Dedalo a Creta viene accolto con grandi onori, proprio come fosse Efesto in persona, la sua permanenza sull'isola termina in modo *tragico* e qui avviene la scissione dal dio il quale non è soggetto alle leggi umane e sfugge quindi al destino della rovina. Dedalo, architetto-dio, si trova a Creta quando Poseidone invia a Minosse lo splendido toro di cui Pasifae si innamora. È Dedalo a costruire per la regina una giovenca di legno che le permette di accoppiarsi con il toro sacro. Dall'unione contro natura nasce il mostro o Minotauro che Minosse relega nelle oscurità del sottosuolo (inteso come spazio *non misurabile* dunque *non progettato*). Dedalo progetta (e costruisce?) il labirinto per impedire la fuga dell'uomo-toro nato a causa di una sua invenzione. Per questo Minosse punisce l'artigiano-inventore e questi per sfuggire all'ira del monarca costruisce delle fitte ali con cui fugge dall'isola insieme al figlio Icaro¹⁹.

Nel mito di Dedalo c'è quindi una costante: l'uomo è assimilato al dio per le sue doti di inventore-creatore che però, a differenza del dio, non è in grado di governare. Teseo uccide il Minotauro ma lo fa grazie all'aiuto di Arianna che gli fornisce lo strumento per non perdersi nel labirinto. Arianna ottiene il filo da Dedalo che, pur non essendo in grado di risolvere l'intrico del labirinto da lui creato, è capace di escogitare un mezzo per venirne a capo. Lo stratagemma del filo e del labirinto è lo stesso utilizzato da Minosse per identificare Dedalo, profugo in Sicilia. Questi è infatti il solo a essere capace di far passare un filo da un capo all'altro di una conchiglia chiusa²⁰. L'ingegno porta però Dedalo a essere scoperto da Minosse che lo sta cercando per punirlo dell'invenzione del-

la giovenca di legno. Ancora una volta la *μητις* (*mètis*) si rivolta contro se stessa come la magia di Medea la porta ad uccidere i propri figli.

Il labirinto del palazzo di Minosse è l'emblema stesso della *μητις* come «ingegno nel trovare una soluzione in una situazione delicata, utilizzando una tecnica creatrice di illusione, mascherando la realtà sotto una falsa apparenza»²¹. Il labirinto contiene il mostro e il dio, l'eroe e la vittima, il problema e la sua soluzione

Il labirinto cretese è un luogo, uno spazio chiuso, o quasi, che racchiude, trattiene e dissimula il mostruoso Minotauro. Non sappiamo neppure se questo spazio, che nasconde un pericolo sia ricoperto o a cielo aperto. È definito solo dalla sua forma sinuosa, dalle sue curve, dai suoi snodi, dai molteplici percorsi a cui conduce. I termini che lo descrivono stanno a metà tra l'astratto ed il concreto [...] aggettivi che designano spesso uno spirito complicato e furbo. Luogo enigmatico, appena materiale, il Labirinto di Dedalo, lontano dal presentarsi come un edificio, appare soprattutto come l'espressione spaziale della nozione di aporia, del problema insolubile, della situazione particolarmente complicata. Neppure le rappresentazioni del Labirinto permettono di concepirlo come un'opera materiale. [...] Tutto indica che si tratta di una forma simbolica senza riferimenti architettonici²².

Dalla descrizione del labirinto, dal mito del labirinto, dalle raffigurazioni sul labirinto poco o nulla scopriamo del labirinto come *oggetto* mentre molto impariamo del suo creatore, dunque del labirinto come *progetto*. Se Dedalo è l'archetipo dell'architetto, il labirinto è il volto di Dedalo, la sua maschera tragica. Una maschera metaforica identificabile con la mente di questo personaggio, in cui *υβρις* e *μητις*, tracotanza e ingegno, si scontrano come accadde tra Titani e Olimpici. Ed è proprio in questo scontro, in questo primo *racconto* dell'architetto creatore che risiede il suo destino tragico: l'azione e l'errore formano la *persona* del progettista che, in questo modo, diviene simbolo per ogni mente creativa dotata d'umana passione: solo così può essere l'immagine del mito che conduce sempre ad un altro mito. Dedalo crea con il labirinto una rappresentazione della propria mente. Dedalo si fa conoscere attraverso la descrizione del labirinto. La descrizione del labirinto riguarda il mito del Minotauro e la leggenda di Minosse che introduce alla storia della civiltà minoica. Il mito non si svolge mai in un solo luogo proprio perché ha un suo doppio che si trova in un'altra terra, in un altro spazio. Il mito, perché mito, descrive sempre l'indescrivibile e l'inspiegabile come è il volto di un archetipo.

Dedalo, l'*ἀρχιτέκτων* (*architècton*), creando il labirinto raffigura la mente di Dedalo che è l'unico volto conoscibile del mito, intricato come gli infiniti corridoi del labirinto da cui nasce. Questo limite dell'ingegno, che porta nel nome la colpa del proprio umano desiderio, sembra essere una caratteristica storica per qualunque progetti-

sta: più l'ambizione è grande, più l'errore intrinseco alla sua realizzazione è tragico. Il destino dell'architetto, legato al suo archetipo Dedalo è quello di non poter creare se non al prezzo di una distruzione. Un maschile drammatico, dunque ineluttabile, molto vicino al mito nietzscheiano che vede un dionisiaco carico di eccesso. *Progettare è errare*. Questo ci spiega, inequivocabilmente, l'archetipo architettonico, tanto che, unica speranza per sottrarre le costruzioni dell'uomo all'aura tragica e caduca che le rende rovine prima che architetture, è il venire a compromesso tra *sentimento e ragione* come se l'estetica soltanto potesse lenire l'infinita tracotanza del progettista. E, ancora nel Ventesimo secolo, Marguerite Yourcenar faceva pronunciare all'imperatore che, più di tutti, ebbe cura dell'architettura, le seguenti parole

Des nuées gigantesques naissaient de la mer lourde, salie par le sable, incessamment remuée dans son lit. [...] j'apercevais ici pour la première fois un Neptune plus chaotique que le nôtre, un monde liquide infin. J'avais lu dans Plutarque une légende de navigateurs concernant une île située dans ces parages qui avoisinent la Mer Ténébreuse, et où les Olympiens victorieux auraient depuis des siècles refoulé les Titans vaincus. Ces grands captifs du roc et de la vague, flagellés à jamais par un océan sans sommeil, incapables de dormir, mais sans cesse occupés à rêver, continueraient à opposer à l'ordre olympien leur violence, leur angoisse, leur désir perpétuellement crucifié. Je retrouvais dans ce mythe placé aux confins du monde les théories des philosophes que j'avais faites miennes: chaque homme a éternellement à choisir, au cours de sa vie brève, entre l'espoir infatigable et la sage absence d'espérance, entre les délices du chaos et celles de la stabilité, entre le Titan et l'Olympien. A choisir entre eux, ou à réussir à les accorder un jour l'un à l'autre²³.

Se veramente il mito di Dedalo fosse stato legato alla costruzione della prima barca a vela, piuttosto che a quello delle ali, allora le parole di Adriano potrebbero essere spese per spiegare il tragico destino dell'architetto. Ancora oggi guardiamo con sacra ammirazione quelle poche opere capaci di accordare apollineo e dionisiaco pur sapendo che il limite di ogni ingegno è proprio la sua visioarietà. Forse per questo riveste ancora un ruolo maggiore nella teoria dell'architettura quell'immaginifica serie di progetti che il grande architetto Giovan Battista Piranesi ebbe modo di nominare *Carceri*²⁴. Forse per questo egli progettò e disegnò delle prigioni intricate tanto quanto un labirinto, cupe più di un sotterraneo, sterminate quanto il racconto di un mito: dal palazzo di Cnosso al panopticon di Bentham il luogo di reclusione è una metafora sociale ed artistica del limite che ogni progetto incontra nel momento della sua realizzazione²⁵. E l'architetto, simbolo di questa immaginazione limitata dall'azione può, a giusto titolo, essere iscritto nella dimensione del tragico. Ammonito dagli eventi egli procede lungo il filo di un destino che dai suoi capolavori lascerà sempre e soltanto rovine.

Notes

- 1 dEUS, *Vantage Point*, V2 Records, 2008.
- 2 G. Giovannoni, *Architetto*, in «Enciclopedia italiana», vol. IV, Roma 1929, pp. 52-63.
- 3 L. Vagnetti, *L'architetto nella storia d'Occidente*, CEDAM, Padova 1980.
- 4 R. Graves, *I miti greci*, Longanesi, Milano 1983.
- 5 R. Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Adelphi, Milano 1988, p. 316.
- 6 Omero, *Iliade*, BUR, Milano 2006.
- 7 Apollodoro, *I miti greci*, a cura di Paolo Scarpi, Fondazione Lorenzo Valla - Mondadori, Milano 1996, III 15-8.
- 8 P. Santarcangeli, *Il libro del labirinto, storia di un mito e di un simbolo*, Sperling&Kupfer, Milano 2000, p. 14.
- 9 R. W. Hutchinson, *Prehistoric Crete*, Penguin Books, Middlesex 1962.
- 10 L. R. Palmer, *Myceanaeans and Minoans*, Faber and Faber, London 1961.
- 11 C. Calame, *Mito e storia nell'Antichità greca*, Dedalo, Bari 1999, p. 26.
- 12 Sir A. Evans, *The Palace of Minos*, Hafner Publishing, London 1964.
- 13 Le principali fonti analizzate per questa ricerca sono: Apollodoro III 15 8; Ovidio, *Metamorfosi* VIII 236-259; Diodoro Siculo IV 76 6; Virgilio, *Eneide* VI 14 e ss.; Erodoto VII 270; Omero, *Iliade* I 607.
- 14 S. P. Morris, *Daidalos and the Origins of Greek Art*, Princeton University Press, 1992.
- 15 Apollodoro, cit., I 140.
- 16 La sovrapposizione di queste due figure si ritrova in una nutrita serie di dipinti su vasi oltre che nelle fonti stesse. Una delle ultime analisi attributive su questo tema è stata condotta da Francesco Neri sulla base di una raffigurazione di un'olpe rinvenuta a Cerveteri, ed è grazie al suo esaustivo saggio se si è potuto approcciare il mito di Dedalo attraverso la letteratura.
- 17 Omero, *Iliade*, I 107; il verbo impiegato è ποτέω→fare dell'artigiano.
- 18 F. Neri, *Dedalo ed Efesto alla luce di un'olpe da Cerveteri*, in «Rivista Storica dell'Antichità», XXXIII 2003, p. 14.
- 19 Una suggestiva variante del mito vuole che Dedalo non abbia costruito delle ali ma sia fuggito a bordo di una barca dopo aver inventato la vela.
- 20 La conchiglia è spesso utilizzata dalle fonti per spiegare quale fosse la forma del Labirinto di Cnosso.
- 21 F. Frontisi-Ducroux, *Dédale, mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, CNRS, Paris 1975, p. 140, traduzione dell'autrice.
- 22 *Ibidem*.
- 23 M. Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, Folio, Paris 1951, p. 151.
- 24 Le *Carceri d'invenzione* sono una serie di 16 stampe prodotte da Giovan Battista Piranesi tra il 1745 ed il 1750, poi riprese e modificate intorno al 1770, raffiguranti dei giganteschi sotterranei percorsi da un intricato groviglio di macchinari e catene in cui la figura umana appare come un elemento fantasmatico e minuscolo.
- 25 M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975.

Gian Lorenzo Bernini: a hypothesis about his machine of the rising sun

Leila Zammar

Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) is usually associated with the art of sculpture; nevertheless, most in-depth studies based on the accounts of his life reveal that he was also an architect, painter, playwright, and stage designer.¹ His biographers and numerous letters and *avvisi* provide abundant evidence that he was involved in staging performances and inventing theatrical devices. His popularity among his contemporaries was especially based on his creation of a machine for the theatre – the machine of the rising sun – which he himself used in some of the spectacles that he staged during his lifetime. This article proposes a hypothesis about the operation of this machine based on a comparison between a drawing by Malatesta Albani (see fig. 1a), which I found while researching new material for my Ph.D. studies,² and a watercolour attributed to Gian Lorenzo Bernini (see fig. 1b), which is housed in the Kupferstichkabinett of the Berlin State Museum.

Since the young Albani was involved in organizing the *intermedio* entitled *La Fiera di Farfa* which Bernini staged for the Barberini during the 1639 Carnival season and did not participate in the staging of any other spectacles in the following years, I argue that the above drawing might be related to the piece of scenography known as the machine for the rising sun that Bernini also used in this *intermedio*.

Before proceeding with this hypothesis, it is important to introduce Gian Lorenzo Bernini's interest in the theatre. Born in Naples on 7 December 1598, son of the Florentine sculptor Pietro (1562-1629), Gian Lorenzo started producing works, now al-

most forgotten, when he was still a child. The quality of these early sculptures is of a remarkably high level, which led Pietro Bernini to realize that his son was a child prodigy; consequently, he did his best to teach the young boy the techniques he had learnt during his career. Bernini's fortune was probably due to his family's move to Rome in about 1605, where the young boy spent his early years copying the ancient sculptures and contemporary paintings, which he could admire in the Vatican. Thanks to his talent, the young Gian Lorenzo soon benefitted from the patronage of the Borghese family. Cardinal Scipione Borghese (1577-1633), nephew of Pope Paul V (1552-1621), had already employed Pietro Bernini several times when he discovered his

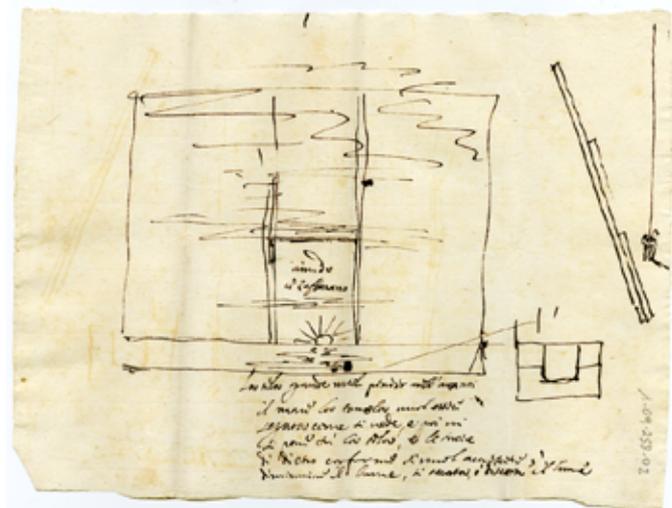


Fig. 1a. Malatesta Albani, *Appunti con disegno* (notes with drawing). Ca.1641-1645. Document 1-09-258-02, project Archivio Albani, Biblioteca Oliveriana, Pesaro.

son's skill. One of the Cardinal's early commissions was the marble group entitled *Aeneas, Anchises, and Ascanius fleeing Troy*, which is dated to 1619. The impression of truthfulness that the young Gian Lorenzo was able to achieve during this period would later become one of the artist's main characteristics, which he employed in all the different fields of artistic expression he decided

to undertake.³

With the election of Maffeo Barberini (1568-1644) to the papal throne as Pope Urban VIII (1623), Bernini was able to reach a position never before achieved by any other artist in Rome, with the sole exception maybe of Michelangelo. The newly elected pope had already commissioned works from both Gian Lorenzo and his father, but he was particularly fascinated by the younger artist with whom he established a friendly and intimate relationship. Urban VIII helped the young artist to develop his skills in other fields and encouraged him to study painting and architecture. The numerous portraits and self-portraits dating this period give an idea of the mastery that Bernini achieved in painting, while in architecture he created his most celebrated works of art. The baldachin in St. Peter's Basilica and some of his most celebra-



Fig. 1b. Gian Lorenzo Bernini (attributed to), *Sunrise*. 1635-1639. Drawing in pen and ink on white paper, 295 millimeters long and 273 millimeters wide. Kupferstichkabinett, State Museum, Berlin, Germany.

ted fountains including the *Triton Fountain* (1642-1643) in Piazza Barberini and the later *Four Rivers Fountain* in Piazza Navona (1648-1651), bear witness to the artist's expertise in creating astounding effects of light and shade, and giving a vivid impression of movement. Bernini's skill in creating illusionary effects of motion made a few scholars use the term 'theatricality' for some of his sculptures. In this respect, the Cornaro Chapel in the church of Santa Maria della Vittoria in Rome deserves special mention because its theatricality helps to introduce another field in which Bernini was able to

express his creativity - the world of theatre. This chapel, a combination of architecture, painting and sculpture, was commissioned by Cardinal Federigo Cornaro, Patriarch of Venice, during the late 1640s, and work continued during the following decade. The lower part of the chapel (see fig. 2) contains the marble group representing the ecstasy of St Teresa of Avila, that is, St Teresa lying with her head reclined back and the Angel, who has just pulled out his dart after piercing her heart, is ready to pierce it again – a perfect representation of a vision by the saint as described in her autobiography.⁴

The two figures in the group are both immersed in celestial light, symbolized by the golden beams behind them, and the plastic image they form is framed by four marble columns and a frontispiece, resembling contemporary prosceniums built for theatrical performances. The group in itself represents one of the outstanding sculptures by Bernini, but what strikes the viewer, observing the interior of the chapel from the nave of the church, are the two groups of people carved in theatre-like boxes, placed on either side of the chapel. These people represent members of the Cornaro family, more precisely Cardinal Federigo, who commissioned the chapel, his father and six other cardinals who had lived in the previous century. The idea of designing a chapel with people leaning forward from theatrical boxes as if they were attending a theatrical performance is revolutionary, and it was very likely due to Bernini's passion for the theatre.

A confirmation of this passion can be found in his biographies, which report that the artist dedicated a great part of his life to producing theatrical performances, to writing his own plays, to designing sets, and to inventing machines. Bernini was also an actor and enjoyed playing in the spectacles he staged in his own house to entertain his guests. Furthermore, there is some evidence that between 1630 and 1650, usually during the Carnival season, he was often involved in writing comedies, planning scenography, acting and producing performances. Sometimes he did this for one of his wealthy customers, at other times he

did it for his relatives and friends. Some scholars believe that Bernini improved his theatrical skills in Parma in 1628, when he worked side by side with the architect-scenographer Francesco Guitti (1605?-1640), who was involved in building the Teatro Farnese.⁵ There Guitti used the innovative device of changing the flats simultaneously, a technique first introduced in Parma by Giovanni Battista Aleotti, or by the same Francesco Guitti himself (although the invention probably dates to a decade earlier).⁶

From the surviving accounts it is possible to argue that Bernini's productions in Rome were so elaborate that it was necessary for him, and his collaborators, to devote the entire year to preparing their staging during the Carnival season. The plots of these performances were very simple and they usually did not involve professional actors. They included comic episodes and the dialogues were often improvised in the manner of contemporary *commedia dell'arte*

plays. The most significant elements in Bernini's shows were the use of stage machinery and a great variety of scenographic effects. In 1637 he astonished his public by staging a performance entitled *I due covielli* or *I due Teatri* (*The Two Masks* or *The Two Theatres*), which featured two theatres: one was the real theatre with the actual audience made up of the guests that Bernini had invited to attend the spectacle, the other was a fake theatre made up of painted figures mixed with actors to give an impression of truthfulness and placed on stage, mirroring the real audience. The effect was amplified by the presence of two clowns placed back to back (one was played by Bernini himself, the other by his brother Luigi), which gave a kaleidoscopic impression of a multiple reality.⁷ It is worth mentioning another device used by Bernini during this performance, a device that allowed him to show the moon in various stages, creating a deep sense of reality; this impression was magnified by the use of moving clouds, which at times obscured the silver moon as if they were actual clouds. It is very likely that the spectators were not particularly astounded by the use of clouds, which were very commonly used in theatrical performances during the seventeenth century,⁸ but by the feeling of truthfulness created by the



Fig. 2 Gian Lorenzo Bernini, *Cornaro Chapel* (church of Santa Maria della Vittoria). Ca. late 1650s (finished). Rome. Photo by Nina Aldin Thune, distributed by Creative Commons and available at the following URL http://en.wikipedia.org/wiki/File:Santa_Maria_della_Vittoria_-_1.jpg.

fake moonlight: the skilful use of lighting must have been one of Bernini's most successful means of creating optical illusions for these types of realistic landscapes. In another play, entitled *L'inondazione del Tevere* (*The Flooding of the Tiber*), staged for the 1638 Carnival season, Bernini tried to recreate the effect of the true flooding of the Tiber in 1637. This play also included a device used to make a house collapse on the stage, which created a great sensation among the public.

According to his biographer, Filippo Baldinucci (1625-1696),⁹ the artist was also responsible for staging almost all the operas patronized by the Barberini during the seventeenth century: the biographer reports that when he was not directly involved in making the backdrops and inventing new machines, Bernini was engaged to supervise the productions. Probably the powerful family also asked him to design the Teatro Barberini, which was built between 1637 and 1638 by the architects Valerio Poggi and Bartolomeo Breccioli, next to Palazzo Barberini alle Quattro Fontane.¹⁰

The newly-built theatre was inaugurated by staging the opera *L'Egisto* or *Chi soffre, spera*,¹¹ which was a remake of the opera *Il Falcone*, performed in the Sala dei Marmi on the *piano nobile* of Palazzo Barberini in 1637, based on a libretto by Giulio Rospigliosi (drawn from the ninth *novella* from the fifth day of Boccaccio's *Decameron*) and with music by Marco Marazzoli (1619-1662). The new 1639 version, which had the collaboration of the musician Virgilio Mazzocchi (1597-1646), younger brother of the composer Domenico, had a revised allegorical prologue, two new scenes to give space to the subplot of Coviello's and Zanni's sons, Colello and Frittellino, a revised first *intermedio* after Act I, and the new *intermedio* at the end of Act II entitled *La fiera di Farfa*, the staging of which was entrusted to Gian Lorenzo Bernini; it soon became one of the most celebrated theatrical pieces of the seventeenth century. Because the matter has not been fully examined by scholars, I will offer some in-depth details on Bernini's involvement in the staging of this *intermedio*.

Bernini created the 'perspective' scene for the *intermedio* with the help of the skilled workers from St. Peter's Basilica: the total amount of money that the artist spent to buy what he needed and to pay his collaborators was of 248.66 *scudi*¹² as recorded in a request for payment signed by the artist on 9 April 1639.¹³ Along with his invention of the above-mentioned machine of the rising sun, he also used live animals, which entered on stage to recreate a convincing environment for the Fair,¹⁴ and he also created a device to simulate a storm with lighting and rain.¹⁵

The *intermedio* can be divided into sections. The first, introduced by a double chorus placed at the end of the second act, creates the feeling of a festive event, a lively fair with its vendors calling for the attention of potential buyers.¹⁶ Since fairs usually started early in the morning, it is very likely that, during this episode, Bernini began to move his machine slowly so as to give an impression of a real sunrise. The arrival of a lady, who steps down from her litter and enters the fair, creates a break in the lively atmosphere and brings this first episode to an end. At this point of the performance the sun was probably higher in the sky. The following, and longest section, stages an episode which involves a mountebank from Narni, surrounded by a large crowd, and accompanied by his *zanni*.¹⁷ This episode renews the festive atmosphere. Early in the afternoon, while the sun is slowly descending, the lady, who had previously appeared, enters for the second time and again interrupts the joyful feeling. Later, a swordfight arises caused by a gentleman who has struck a dog during a dance. The combat leads to the end of the *intermedio*. At this point Bernini's machine was probably making the sun gradually set. The person responsible for organizing the swordfight and making it as realistic as possible was Malatesta Albani (1612? -1645).¹⁸ Malatesta's involvement in the 1639 performance is fundamental to support the hypothesis that the drawing by him shown in the opening of this article (fig. 1a) refers to Bernini's machine of the rising sun. A request for payment records that Albani received a new sword because his had broken, which confirms his involvement in the swordfight.¹⁹ As already mentioned, the swordfight took place towards the end of the *intermedio* and it is arguable that at this point Bernini's machine made the sun set, which possibly made a great impression on the young Albani.

Numerous conjectures have been offered about Bernini's machine of the rising sun, but it seems that the artist did not leave any documents related to it, although there are reports and letters attesting that the artist used this device several times in the

performances he staged. We know from a letter written by Francesco Barberini (1597-1679) to Jules Mazarin (1602-1661), dated 14 February 1635, that the Cardinal, who had attended a performance staged in Bernini's house during that Carnival, had been impressed by a device used by the artist in the prologue of his comedy which consisted of '[...] un bel tratto di mare col sole, che à puoco à puoco è venuto nascendo con il suo riverbero nell'acqua [...]' ([...] a glimpse of the sea with the sun gradually rising with its reflection in the water [...]).²⁰ The only drawing attributed to the artist that contains an image of a rising sun that may correspond to the above description is the watercolour shown in figure 1b. Observing the image, it can be noted that the shape of the shore is unusually well defined, forming an almost perfect horseshoe (see figure 3); therefore, it does not seem to reproduce a natural landscape, and might very well be a sketch for the design of a theatrical set.

The image is very similar to the drawing reproduced in figure 1a,²¹ which was sketched by Malatesta Albani (see also figure 4). To add further support to the hypothesis of a relation between the two images, it must be considered that the young Albani, after his participation in staging the swordfight, very soon went on to other types of roles. The Barberini engaged him mainly as an expert in military strategy and gave him delicate diplomatic assignments, which took him far from Rome.²² Therefore, it seems very likely that the sketch might refer to Bernini's celebrated machine of the rising sun, which the young Albani had the occasion to see during his participation in the performance staged in the Teatro Barberini during the Carnival of 1639.

The documents, which I investigated for my research, attest that Bernini did not build the set design for *La Fiera* all by himself: to help him create a more convincing illusion, the artist chose the best masons who were at the time engaged in refurbishing St. Peter's Basilica. There is also evidence in the documents that he worked mainly at St. Peter's on the 'perspective' scene, which was later transported to the Palazzo alle Quattro

Fontane.²³ He selected different types of wood: planks and panels of alder, joists and rafters of chestnut wood, and planks of fir at a cost of 30.44 *scudi*. He also spent



Fig. 3 Fig. 1b with shores evidenced in yellow.

61.62 *scudi* for different types of canvases and cardboards, tins, ropes, wires, strings of zither, a kind of glue called *cervona*,²⁴ different types of nails, and thread. Another 35.10 *scudi* were spent to buy glue, chalk, some gold and silver, coal, and wood to make glues and plasters, and another *scudo* was spent to buy eight *maschietti ordinari* (bigger nails with a pointed threaded tips).

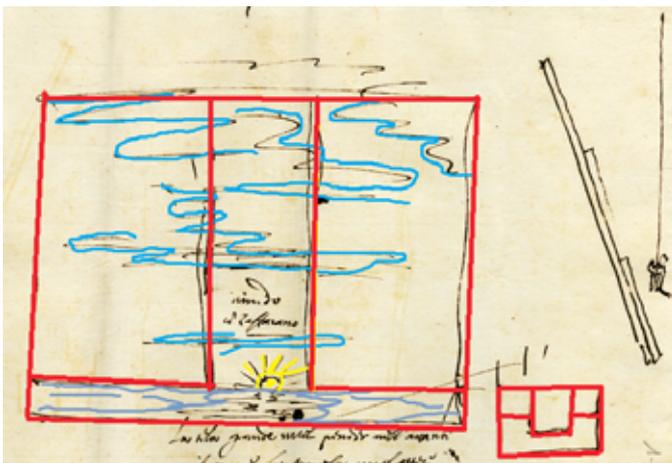
Although it is not altogether clear how these materials were used to build Bernini's perspective scene and how his machine worked, we do know that the total dimension of the room where the performance was staged was about 17.5 meters wide and 30 meters long. Moreover, thanks to the payment records, it is possible to argue that they built a main section of the stage, where the actors performed, along one of the shortest sides of the room. This part of the stage, about 12.5 meters wide on the front, was framed by four columns, two on either side, which occupied the other 5 meters of the remaining width. A proscenium arch covered the device used to raise or lower the curtain and the slots placed under the ceiling. The front stage, which progressively diminished its width in the back, was followed by a second illusionistic section of the stage, which was about 2.6 meters wide, and 1.7 meters long. A third section, which was about 2 meters wide, and 0.55 meters long, was in the

background. During the performance these two smaller sections were used to place the *lontananze* (backdrops), which allowed changing the set design. The illusion of a darkened stage was certainly obtained by using eight pikes, 20 palms (about 4.5 m)²⁵ long, and putting some cloth on top of them to cover the lights.

As regards Bernini's machine, it very likely consisted of a painted *lontananza* of the sky, placed between the front stage and the second section of the stage, which was lit



Clouds ■
Shores ■
Sun ■
Sea ■



Clouds ■
Shores ■
Sun ■
Sea ■

(the board)

Comparison between fig. 2 and 3 with common elements highlighted with same colours.

by eight torches placed into *canali ad uso di cassetta* (ducts used as boxes).²⁶ The torches could be moved thanks to a mechanical device made to raise and lower them: once the stage had been darkened, the audience had the sensation of a real sunrise thanks to the wise use of this device, which allowed moving the torches slowly in a gradual and natural way.

It is now fundamental to understand how this device actually worked and where they placed it. Assuming that Malatesta Albani's drawing refers to part of the set design that Bernini realized for the second *intermedio*, the notes written by the young man himself and transcribed below may offer a possible reconstruction of the way in which the machine was built and how it worked.

Transcription as in the drawing with modern punctuation and spelling

Amido con zafferano |

La tela grande vuole passare nell'avanti | il mare, la tavola vuole essere | segata come si vede e poi vi | si pone su la tela, e le torce | di dietro. Conforme si vuole accrescere o | diminuire il lume, si accosta, o discosta il lume.

Modern English

Starch²⁷ with saffron |

The large canvas must be placed in the front of | the sea, the board must be | sawn as shown and then | the canvas must be placed on it, and the torches | behind. Depending on whether you want to increase or | decrease the light, the light is brought nearer or further away.

The words transcribed above suggest that the correct operation of the machine relied mainly on the skilled use of light, on the transparency of the coloured canvases, on the banks-shaped board, and on the accuracy of the drawing. All these elements, perfectly combined together, created an amazing optical illusion, which gave the audience the impression of watching a real sunrise.

Therefore, a comparison between Bernini's

watercolour and Albani's drawing is important to substantiate the hypothesis that the latter is the bare image of all the elements, which combined, created the image painted in the former: it might be assumed that Albani's sketch is a sort of backstage view of Bernini's scenography. Figures 3 and 1 have been modified (see picture below) in order to highlight the elements common to both of them: the same colour highlights a common element in the two images.

It can be noticed that the elements visible in Albani's sketch perfectly correspond to all the main elements present in Bernini's watercolour. This means that they might refer to the same scenography and to the same device used to make the sun rise.

Robert Fahrner and William Kleb, in a section of their article about Gian Lorenzo Bernini's theatrical activity published in 1973, speculated about the operation of Bernini's machine, writing that 'it may have been similar to the dawn machine descri-

bed in Nicola Sabbatini's manual for building theatre scenes and machines, published in 1638'.²⁸ In the same article the authors reported that in his *Disegni del Bernini*, published in 1944, the art historian Luigi Grassi²⁹ had identified the drawing by Bernini used in this article as a theatre design and they argued that, if this identification were correct, it might be the only surviving image of the performance entitled *La marina* (the Seashore), although they complained about the difficulty of interpreting its theatrical nature. They observed that 'the cliffs on either side might be flat wings and the narrow beach in the foreground a ground row [...]'.³⁰

Albani's drawing might be the missing link in understanding the operation of Bernini's machine. As already observed, Albani's and Bernini's drawings have all the main elements in common; therefore it is now fundamental to see how the machine could technically work. To understand whether this article's hypothesis can be supported by any practice of scene building common in Bernini's time, it is worth investigating a contemporary source: Nicola Sabbatini's manual entitled *Practica di fabbricar scene e machine ne' teatri*,³¹ which provides a large amount of information on building scenes and

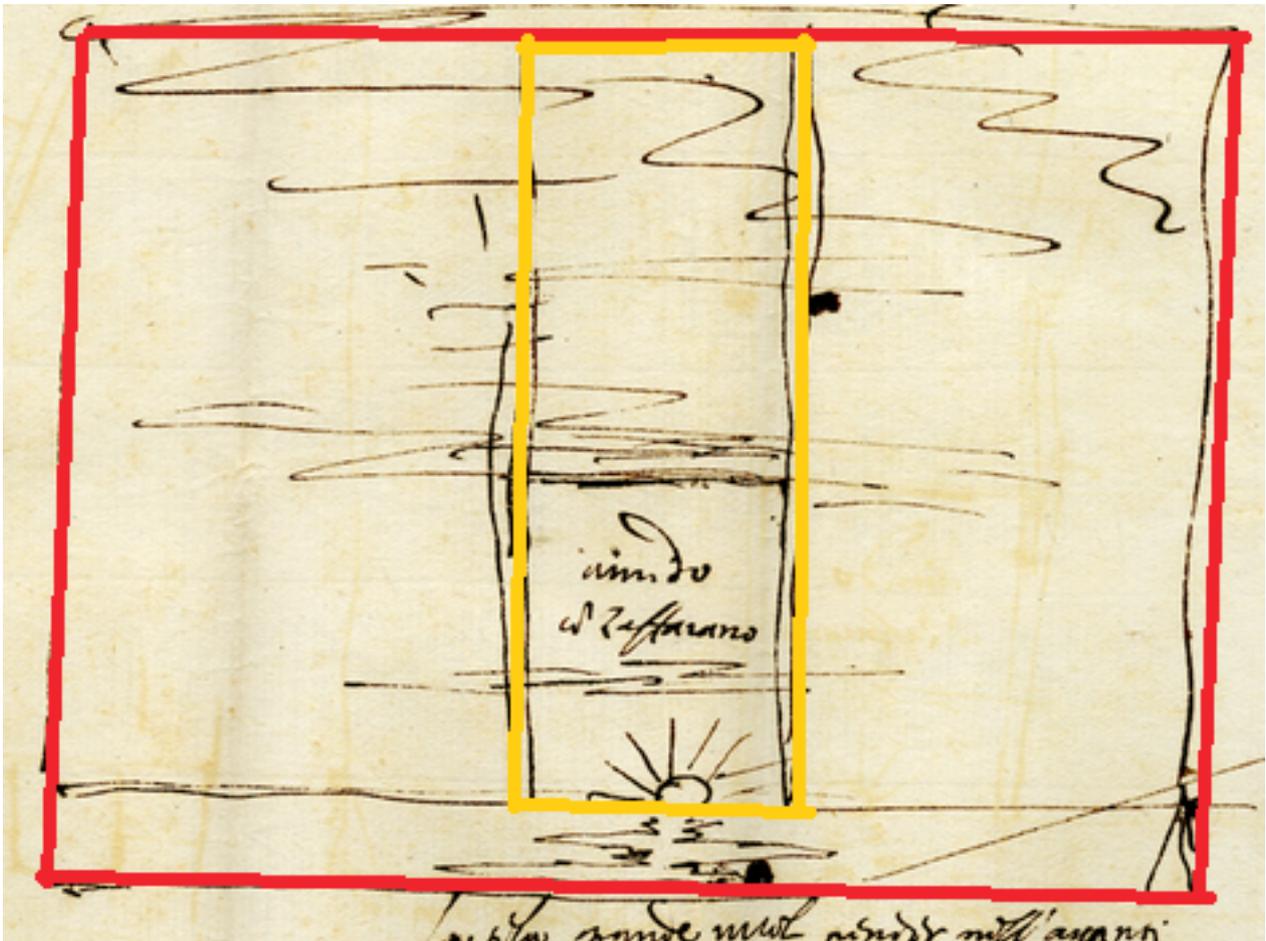


Fig. 5 Detail of picture 3 with the two canvases highlighted with different colours.

Large canvas Small canvas



machines. A comparison with Sabbatini's description of how to make the sun rise appears to be the best chance of further substantiating the hypothesis that the two images above refer to the same scenography. Sabbatini explains that the first thing to do to give the impression that dawn is breaking is to prepare a painted canvas a little bit higher than a person; he goes on to say that this canvas is the main element used to simulate a dawn and therefore he suggests painting it with shaded colours, ranging from light blue and white, to orange, red, and a shaded light blue. He adds that it is necessary to place the canvas on the machine which brings the dawn. This description seems to correspond to the section of Albani's notes where he writes 'the board must be sawn as shown and then the canvas must be placed on it.' As for the colours, the sketch seems to suggest that in Bernini's scenography they used only saffron on the smaller canvas placed on the board, while there is no reference to the colours used on the larger canvas.

The comparison between Albani's drawing and Sabbatini's description adds further information on Bernini's scenography. Albani's notes seem to suggest the use of a double canvas, which may be inferred from the fol-

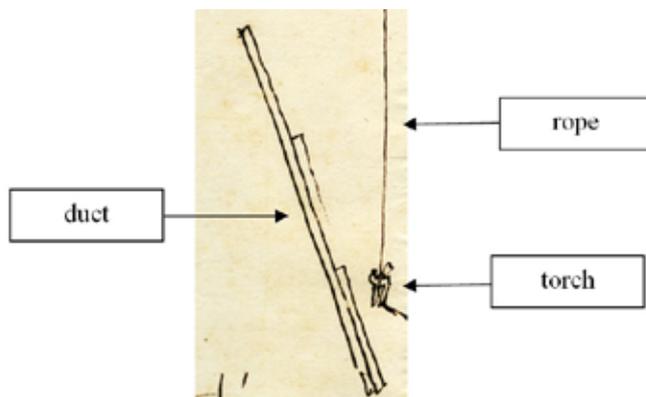


Fig. 6 Detail of picture 3, showing devices for lighting.

lowing two sentences: the first sentence states that 'the large canvas must be placed in the front of the sea', while the other states that 'the canvas must be placed on it (on the board)'. Looking again at the sketch, it is possible to guess the position of the two canvases, which might be useful in adding further details to the operation of Bernini's scenography. In the picture below the large canvas is bordered in red, while the small canvas is bordered in saffron.

It can be argued that the two colours, which we can see in Albani's sketch, were not the only colours used by Bernini, who very likely used different colours for the large canvas; however, it must be remembered that the central section of the scenography, that is the small canvas placed on the machine, was probably the most important

section of Bernini's scenography (since it was used to simulate the movement of the sun) and therefore Albani's sketch only reports the colours for the small canvas. Since Bernini must have employed it for the lighter part of the sky, it was essential for him to intensify the tonality of that section with brighter colours in order to give the impression of a real sun crossing the sky. It is consequently evident that obtaining the correct result depended on the optical illusion created by the movement of the machine and of the clouds, by the juxtaposition of the two canvases and by the skillful use of the torches placed behind them.

Also, Sabbatini's manual suggests the use of different canvases to create sections of the sky with different nuances of colours. It is possible to infer this from the section of his book where he writes that the piece of sky placed on the dawn machine should be moved by a lever in a direction opposite to the main heavens.³² If we compare Sabbatini's description of how to make the dawn rise and Albani's notes, we can notice that the difference mainly concerns the way in which they moved the dawn and the sun-rising machines respectively. Sabbatini speaks of a lever, while Albani does not mention any specific device to move the sun-rising machine, which might suggest that they moved it with the help of grooves carved on the stage floor, on which the machine could slide smoothly. This is not surprising since the *Giustificazioni I*³³ record numerous payments for tracks, about 187.70 meters in length, which the workers made both on the stage and on the ceiling: it is very likely that some of these were only used to move the 'perspective' scene by Bernini.

The painted section of the sky, which was placed on the machine, was not the only fundamental element of Bernini's scenography; the skilled use of light was also important. In this respect Albani's notes state that 'depending on whether you want to increase or decrease the light, the light is approached or turned away', while in the payment records a line states that they placed eight torches into *canali ad uso di cassetta* and the following line writes that they made

7 slots for boxes to raise the torches.³⁴

In Albani's drawing the two elements on the right (see picture below) seem to match the above description and might refer to the lighting techniques used by Bernini: the element on the right seems to be a torch tied to a long rope, while the element on the left might be an example of the device used to raise the torches with the slots in which to place them (this interpretation seems to fit with the definition 'ducts used as boxes' mentioned above).

Another important element in Bernini's scenography is the use of clouds. Again the payment records are useful for understanding how these were made: in BAV, Arch. Barb. Giust. I vol. 76, n. 3315, fol. 32v, there are two interesting payments, which refer to expenses for the canvas used for the sky and for some edged boards, which served to make clouds and landscapes. Therefore, we can infer that the clouds were not painted canvases but edged boards, probably built according to the method illustrated by Sabbatini in chapter 49 of his manual,³⁵ where he illustrates how to make a cloud divide into three parts as it is lowered and then to make it become one when it is raised. This can be inferred by reading the payments, which record that the workers from St. Peter's Basilica, engaged for the performance, moved the clouds with the help of ropes and wires.³⁶

In conclusion, we can affirm that the discovery of the drawing by Malatesta Albani in the Oliveriana Library in Pesaro is important for numerous reasons. First of all, because it seems to confirm the hypothesis that the watercolour by Gian Lorenzo Bernini held by the Kupferstichkabinett of the Berlin State Museum refers to his scenography for the rising sun. Then, because the drawing also shows all the basic elements used to make it and allows us to compare Bernini's machine with the machine to make the dawn rise described by Sabbatini in his treatise and commonly used by other architects-engineers during the seventeenth century and most likely also in the previous century.³⁷ Further investigation, and further documents yet undiscovered, might provi-

de additional new details concerning the operation of this machine, which was described by contemporary audiences as an astonishing device. It is, in this respect, worth mentioning that Bernini's sunrise machine soon became so popular that Louis XIII (1601-1643), through Cardinal Richelieu (1585-1642), requested a model of it. But Bernini must have considered the device very difficult to operate by others because, when asked to explain its use, he wrote at the end of the directions sent to Cardinal Richelieu: 'riuscirà quando io costà manderò le mie mani e la mia testa' (it will work when I send my hands and my head there), which means that the artist was conscious that the difficulty of the device did not consist in the way it was built, but in the way it was used. Therefore the fundamental element of the machine was Bernini himself, his genius, his creativity.

Notes

1 See for instance Irving Lavin's 'Bernini and the theater' in Lavin, *Visible Spirit*, I (London: Pindar Press, 2007), pp. 15-32, Elena Tamburini's *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'arte* (Florence: Le Lettere, 2012), Genevieve Warwick's *Bernini. Art as Theatre* (New Haven and London: Yale University Press, 2012).

2 I am currently attending a PhD programme in the Centre for the Study of the Renaissance at the University of Warwick (UK), under Drs David Lines and Margaret Shewring, with a research project about the staging of operas under the patronage of the Barberini family during the seventeenth century.

3 *Neptune and Triton* (c. 1620), *Pluto and Persephone* (1621-1622), *Apollo and Daphne* (1622-1625), *David* (1623-1624), are among Bernini's most outstanding creations of this period and show the development of a technique intended to portray human figures in an increasingly realistic manner.

4 St. Teresa's description of her vision is the following: 'Our Lord was pleased that I should have at times a vision of this kind: I saw an angel close by me, on my left side, in bodily form. This I am not accustomed to see, unless very rarely. Though I have visions of angels frequently, yet I see them only by an intellectual vision, such as I have spoken of before. It was our Lord's will that in this vision I should see the angel in this wise. He was not large, but small of stature, and most beautiful—his face burning, as if he were one of the highest angels, who seem to be all of fire: they must be those whom we call cherubim. Their names they never tell me; but I see very well that there is in heaven so great a difference between one angel and another, and between these and the others, that I cannot explain it. I saw in his hand a long spear of gold, and at the iron's point there seemed to be a little fire. He appeared to me to be thrusting it at times into my heart, and to pierce my very entrails; when he drew it out, he seemed to draw them out also, and to leave me all on fire with a great love of God. The pain was so great, that it made me moan; and yet so surpassing was the sweetness of this excessive pain, that I could not wish to be rid of it.' (*The Life of St. Teresa of Jesus, of the Order of Our Lady of Carmel. Written by Herself* translated from the Spanish by David Lewis. Third Edition Enlarged. With additional Notes and an Introduction by Rev. Fr. Benedict Zimmerman, (London: Thomas

Baker, 1904), pp. 165-6).

5 See Elena Tamburini, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'arte* (Florence: Le lettere, 2012), p.45, Giuseppe Adami, *Scenografia e scenotecnica barocca tra Ferrara e Parma (1625-1631)* (Rome:Breitschneider, 2003), p. 92.

6 See Giuseppe Adami, *Scenografia e scenotecnica barocca tra Ferrara e Parma (1625-1631)* (Rome:Breitschneider, 2003), p. 40.

7 For more details about this performance see Robert Fahrner and William Kleb, 'The Theatrical Activity of Gianlorenzo Bernini' in *Educational Theatre Journal*, 25.1 (March 1973), p. 10.

8 In his manual Nicola Sabbatini describes different methods used to make clouds appear or move on stage: see Nicola Sabbatini, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri* (Ravenna: 1638, reprint Rome: Bestelli, 1955), chapters 42-49, pp. 105-123.

9 Filippo Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, scultore, architetto, e pittore* (Florence: Vincenzo Vangelisti, 1682), p. 45.

10 See Patricia Waddy, 'The Design and Designers of Palazzo Barberini' in *Journal of the Society of Architectural Historians*, 35.3 (Oct., 1976), 151-85, and by the same author, *Seventeenth-Century Roman Palaces: Use and the Art of the Plan* (New York: MIT Press, 1990).

11 Egisto, an impoverished gentleman, is the main character of the opera. He loves Alvida, a young widow. To prove his feeling, Alvida asks the young man to sacrifice what he loves the most. Egisto agrees and Alvida, conquered by the man's loyalty, accepts his love. This main plot of the opera is linked to subplots including one about Lucinda, who hopelessly loves Egisto, and that of Egisto's servants, Coviello and Zanni, who are also the protagonists of *La Fiera di Fara*, modeled on characters of the *commedia dell'arte*, always fighting to defeat the pangs of hunger and worried about satisfying their appetite without working. (For further information about the opera and for a more detailed plot see Margaret Murata, *Operas for the Papal Court (1631-1668)*, (Ann Arbor: UMI Research Press, 1981), pp. 32-33.

12 The Giustificazioni report a great amount of expenses for the workers, which help to understand that the cost of each worker per day was about 0.40 *scudi*.

It must also be considered that in Rome at the time the *scudo* corresponded to 100 copper *baiocchi* and to 10 silver *giuli* as reported by Frederick Hammond in his *Music and Spectacle in Baroque Rome. Barberini Patronage under Urban VIII* (New Haven and London: Yale University Press, 1994), p. 3.

13 Vatican City, BAV, Arch. Barb. Giust. I, vol. 76, n. 3315, fol. 28r.

14 Vatican City, BAV, Arch. Barb. Giust. I, vol. 76, fol. 31v '[...]' per il tavolato del ponte dove sagliono le bestie [...]' ([...] for the boards of the bridge where the beasts pass [...]).

15 The methods used to imitate lightning and thunder are well described by Nicola Sabbatini in his *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri* (Vol. 2, chapters 52 and 53).

16 Vatican City, I-Rvat Urb. Lat. 1107, Avvisi di Roma, fol. 39v, 5 March 1639, quoted in Alessandro Ademollo, *I teatri di Roma nel secolo decimo settimo* (Rome: L.Pasqualucci, 1888), p. 29: '[...] artisti e mercanti d'ogni sorte, che parlando in musica vanno procurando di vendere le merci, et opere loro; [...]' ([...] artists and merchants of all sorts, who speaking in music try to sell their merchandise and their products; [...]).

17 The term *zanni*, borrowed from the *commedia dell'arte* performances, was at the time a generic term used for any character belonging to the comic servant class. See Cesare Molinari *Storia del Teatro* (Milan: Editori Laterza, 2001) pp. 103-112.

18 At the time Malatesta Albani was a young page, son of the former Ro-

man senator Orazio Albani (1576-1653) from Urbino and a member of that city's high nobility. His promising skills in the art of swordfight would make him, in a few years, one of the main protagonists of the battle of Castro (1643-45), which the Barberini engaged against Odoardo Farnese, duke of Parma. (for further information see Claudio Costantini 'Malatesta Albani: un uomo di fiucia' in *Fazione Urbana* 11-12 <<http://www.quaderni.net/WebFazione/11.htm>>.

19 Vatican City, BAV, Arch. Barb. Giust. I, vol. 76, n. 3315, fol. 135v: '[...] per haver dato una guardia che la sua si era spezzata [...]' ([...] for having given a *guardia* (a type of sword) because his had broken [...]).

20 The entire letter is transcribed in Silvia Bruno, 'Arte e teatro nelle residenze romane dei Barberini' in *Lo spettacolo del sacro, la morale del profano* (Florence: Polistampa, 2005), p. 68.

21 Both images will be fully analyzed later in this article.

22 See for instance Vittorio Siri's *Il Mercurio ovvero historia de Correnti tempi (1635-1655)* (Casale: Gorgio del Monte, 1655), from p. 552 and the numerous letters written between 1641 and 1644 by Malatesta Albani and by Francesco Barberini, collected in the Archivio Albani of the Biblioteca Oliveriana of Pesaro.

23 Vatican City, BAV, Arch. Barb. Giust. I, vol. 76, n. 3315, fol. 27v: 'per portatura di detta scena da S. Pietro alle quattro fontane sc.3' (to bring the already mentioned scene from St. Peter's to the four fountains 3 *scudi*).

24 This was a type of glue, which was stronger than other types. It was prepared using flashings. (see Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana* (Turin: UTET, 1961-2002).

25 All the old measures in this article are converted in the modern ones according to the rules established by the following documents: *Prospetto delle operazioni fatte in Roma per lo stabilimento del nuovo sistema metrico negli stati romani dalla commissione de' persi e misure. Edizione unica ufficiale* (Rome: Mariano de Romanis e Figli, 1811) and *Prospetto delle Operazioni Fatte in Roma per lo Stabilimento del Nuovo Sistema Metrico negli Stati Romani dalla Commissione de' Pesi, e Misure* (Rome: Mariano de Romanis e Figli, 1811).

26 Vatican City, BAV, Arch. Barb. Giust. I, vol. 76, n. 3315, fol. 30r.

27 Starch was used for preparing canvases before applying tempera colours or pigments. See Gino Piva, *Manuale pratico di tecnica pittorica* (Milan: Hoepli, 1989), pp. 47 and 211.

28 Robert Fahrner and William Kleb, 'The Theatrical Activity of Gianlorenzo Bernini' in *Educational Theatre Journal*, 25.1 (March 1973), p.10.

29 Luigi Grassi, *Disegni del Bernini* (Bergamo: Istituto di Arti Grafiche, 1944).

30 Robert Fahrner and William Kleb, 'The Theatrical Activity of Gianlorenzo Bernini', p. 10.

31 Nicola Sabbatini, *Pratica di fabricar scene e machine*

ne' teatri (Ravenna: 1638, reprint Rome: Bestelli, 1955), chapter 55, pp. 128-129.

32 'Non sarebbe disdicevole ancora servirsi di una leva, la quale però non mostrerebbe così bene, essendo necessario che nel moto descriva una porzione di cielo al contrario del cielo principale.' In Nicola Sabbatini, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri* (Ravenna: 1638, reprint Rome: Bestelli, 1955), chapter 55, p. 128.

33 The *Giustificazioni I* is a collection of accounts, payment requests or payment receipts by craftsmen, artists, or servants, who were hired by the following members of the Barberini family: Francesco *seniore* (the Elder), Antonio *iuniore* (the Younger), Carlo, Francesco *iuniore* (the Younger), and Benedetto. These manuscript documents are preserved in the Barberini Archives of the Vatican Library, and they have been recently inventoried by the archivist Luigi Cacciaglia. See Luigi Cacciaglia, *Le "Giustificazioni" dell'Archivio Barberini - Inventario* (Vatican City: Biblioteca Apostolica Vaticana, to be published). Alpha 34 Vatican City, BAV, Arch. Barb. Giust. I, vol. 76, n. 3315, fol. 30r.

35 See Nicola Sabbatini, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri* (Ravenna: 1638, reprint Rome: Bestelli, 1955), chapter 49, pp. 121-122.

36 In BAV, Arch. Barb. Giust. I vol. 76, n. 3315, fol. 8r there is a payment to the masons from St. Peter's Basilica, which specifies that they were paid because they had pulled the clouds in the sky; a few lines below, another payment refers to the purchase of three bunches of rope and some wire to tie the clouds.

37 See for example the following description from Sebastiano Serlio's *Secondo libro di architettura* translated by Barnard Hewitt, in his *The Renaissance Stage Documents of Serlio, Sabbatini and Furtenbach* (University of Miami Press, 1958), p. 35: 'To make a planet or other heavenly body pass through the air, it is painted well on cardboard and cut out. Then far back in the scene, at the last house. A soft iron wire is stretched across the scene with small rings attached to the back of the cardboard figure, which may be drawn slowly across, by a dark thread.'

